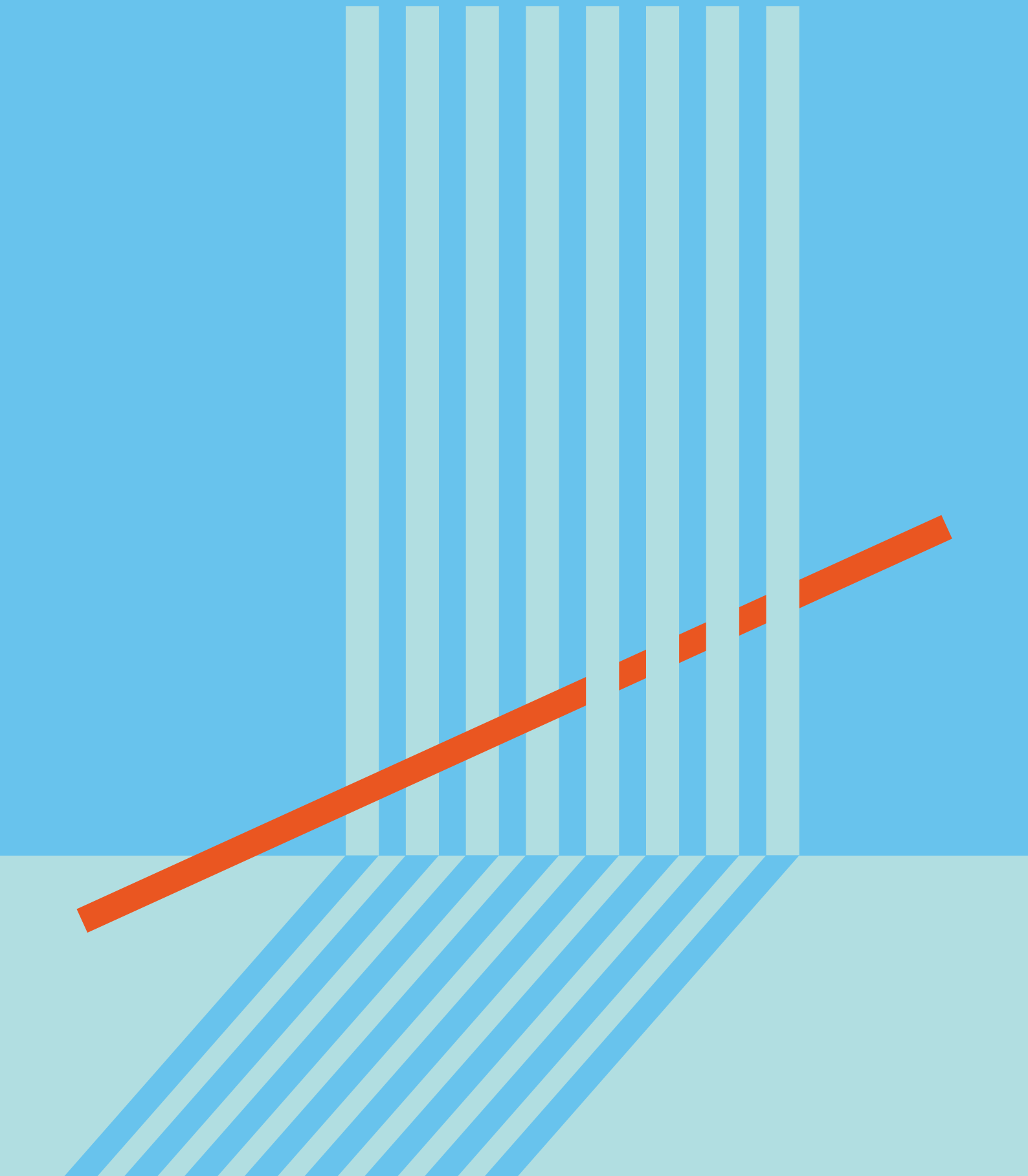
2° SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE
ARTE ALÉM DA ARTE
ANAIS



Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte

- organização –

Maria Amélia Bulhões
Bruna Fetter
Nei Vargas da Rosa

2ª edição

Porto Alegre
UFRGS
2020

Apoio

Realização

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S612a Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte (2 : 2019 : São Paulo, SP)
Arte além da arte : Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte [recurso eletrônico] / Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

604 p.
Formato pdf e epub
ISBN 978-85-69802-10-5 (E-book)

1. Sistema da arte. 2. Curadoria de arte. 3. Processos artísticos. I. Bulhões, Maria Amélia. II. Fetter, Bruna. III. Rosa, Nei Vargas da. IV. Título.

CDU
7.075:061.3

Bibliotecária responsável
Catherine da Silva Cunha
CRB 10/1961

Apresentação

Maria Amelia Bulhões, Bruna Fetter e Nei Vargas da Rosa

Idealização do Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte, Arte Além da Arte

O Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte, SIRSA, é um evento que abre espaço para exposição de uma gama variada de pesquisas que buscam entender as relações de forças que movem as artes visuais na contemporaneidade, dentro de uma perspectiva sistêmica. Nesse sentido, pretende congregar reflexões sobre o modo com que os diversos arranjos entre agentes e instituições atuantes na criação e na condução das estruturas legitimadoras definem o que é arte, e, por conseguinte, o que está excluído desse conceito. Tendo em vista que tais lógicas de legitimação – que envolvem as instâncias de produção, circulação e consumo – estão associadas, também, a outras esferas que não as específicas do contexto artístico, o Simpósio configura-se em um evento interdisciplinar ao incentivar o debate a partir de diferentes campos do conhecimento, agregando perspectivas teóricas que atravessam o fazer artístico.

Na sua Segunda edição, o SIRSA propõe abrigar discussões que vislumbrem as reverberações éticas e estéticas do sistema da arte, constituídas em meio a processos históricos amplos e complexos. Estrutura-se, assim, em três eixos centrais: revendo as grande narrativas; processos de legitimação e valoração; e um novo estético – poéticas artísticas na contemporaneidade.

Conscientes de que o conceito de rede é determinante para compreender as articulações a partir das quais são estabelecidas as conexões que promovem o desenvolvimento do sistema da arte, o grupo idealizador do SIRSA procura ampliar suas parcerias no sentido de incorporar o conceito de sistema da arte na elaboração e produção do Simpósio. Assim, o 2o Simpósio resulta da reunião de forças do Grupo de Pesquisa Territorialidade e Subjetividade: Relações Sistêmicas da Arte, vinculado ao CNPq pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Recebe apoio da CAPES, CNPq e da Fundação Marcos Amaro.

A equipe organizadora sente-se honrada com sua presença e engajamento nesta edição do SIRSA em São Paulo, e deseja um excelente evento, rico em debates, trocas intelectuais e afetivas a partir da arte.

Paulo Silveira

Coordenador do PPGAV

O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o terceiro mais antigo do Brasil, concebido a partir do final dos anos 1980, iniciou suas atividades letivas em agosto de 1991 com o curso de Mestrado, um ano após experiência considerada preparatória, o IV Congresso do Comitê Brasileiro de História da Arte. Já nasceu, portanto, sobre uma trama de vínculos com a difusão da pesquisa acadêmica no país, a ela integrado e com ela irmanado. Oferecendo duas áreas de concentração – História, Teoria e Crítica da Arte (HTC) e Poéticas Visuais (PV) – com intensa articulação da reflexão teórica e do fazer artístico, é reconhecido pela presença numerosa e constante de seus professores e alunos nos principais encontros e colóquios do país. O exercício e a divulgação da pesquisa nos impulsionam. Pelo segundo ano consecutivo o PPGAV/UFRGS promove um encontro internacional sob organização do grupo de pesquisa Territorialidade e Subjetividade: Relações Sistêmicas da Arte. O evento propõe-se novamente comprometido com elevado padrão crítico, desta vez em parceria com o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. O 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte reúne pesquisadores brasileiros e internacionais, incluindo convidados, em três dias de apresentações e debates, propiciando oportunidade de ampla troca de informações.

Partindo da problematização transdisciplinar dos discursos da História da Arte, da Estética e de campos conexos, e passando pela discussão aprofundada dos processos de legitimação e institucionalização, o escopo do Simpósio contemplará igualmente a diversidade de abordagens às manifestações do político e do estético na arte contemporânea. Nesse espaço simbólico estimulantemente complexo a pesquisa acadêmica se move com plena desenvoltura, aportando proativamente capital crítico qualificado – com vigor crescente no país – e saberes indispensáveis à compreensão de dimensões fundamentais ao campo maior da cultura, ao qual a arte pertence e para cuja construção identitária ela contribui intensamente.

O PPGAV/UFRGS, o IEB-USP e o CPF Sesc dão calorosas boas-vindas aos pesquisadores, aos seus relatos, às suas ideias e proposições. Estamos todos muito satisfeitos com a amplitude deste simpósio que juntos promovemos.

Diana Gonçalves Vidal
Diretora do IEB

Criado por Sérgio Buarque de Holanda, em 1962, o Instituto de Estudos Brasileiros é um centro multidisciplinar de pesquisas e documentação sobre a história e as culturas do Brasil. Tem como desafio fundador a reflexão sobre a sociedade brasileira, envolvendo a articulação de diferentes áreas das humanidades. Contemplado em 1995 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com o prêmio Rodrigo de Melo Franco de Andrade na categoria Preservação de Acervos Culturais Móveis e Imóveis, o IEB tem sob sua responsabilidade a guarda e a manutenção de um acervo excepcional. Tal acervo é formado por um expressivo conjunto de fundos pessoais – constituídos em vida por artistas e intelectuais brasileiros –, e que estão distribuídos entre o Arquivo, a Biblioteca e a Coleção de Artes Visuais. Manuscritos originais de nomes decisivos para nossa cultura, livros raros e obras de arte formam um conjunto de caráter único, que recebe periodicamente novas aquisições, seja através de doação ou por meio de compra.

De evidente valor para a história da arte brasileira estão a coleção Mário de Andrade, composta por obras de artistas modernistas, dentre eles, Anita Mafaltti, Di Cavalcanti, Portinari, Lasar Segall e Tarsila do Amaral; e os arquivos pessoais de historiadoras e críticas de arte, como Aracy Amaral e Marta Rossetti Batista. Além disso, o IEB é um centro de reflexão sobre a arte produzida no Brasil em seu diálogo com o exterior, posto que nele acervo e pesquisa são indissociáveis.

Nesse sentido, vale destacar que, no IEB, às investigações realizadas na área de Artes somam-se pesquisas em Literatura, Música, História, História Econômica, Geografia, Economia, Antropologia e Sociologia, todas elas dinamizadas pela atuação do Laboratório Interdisciplinar (LabIEB) e do Programa de pós-graduação “Culturas e Identidades Brasileiras”, em suas duas linhas de pesquisa: 1) Sociedade e Cultura na América Portuguesa e no Brasil; 2) Brasil: a Realidade da Criação, a Criação da Realidade.” É com prazer que o IEB acolhe e participa da organização do 2º SIRSA, encontro fundamental para uma discussão contemporânea sobre o lugar das artes e da cultura brasileira em um sistema cada vez mais globalizado.

O Sesc – Serviço Social do Comércio, tem a satisfação de apresentar o 2º Simpósio Internacional Relações Sistêmicas da Arte, realizado em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. O Simpósio é uma iniciativa direcionada aos estudantes, professores, pesquisadores e demais profissionais que compõem o campo das artes. Tem por objetivo propiciar e aprofundar as discussões acerca dos processos que permeiam as constantes construções e os atravessamentos desse complexo e dinâmico sistema, nas suas reverberações éticas e estéticas, e suas configurações engendradas em procedimentos históricos.

O Sesc, desde 1946, procura cumprir sua função por meio da cultura e da educação não formal permanente. Esperamos contribuir neste debate sobre os engenhos que acabam por configurar, tensionar, contestar e atravessar as estruturas legitimadoras que definem as relações; as forças instituintes e excluídas que constroem os sistemas da arte.

É uma imensa alegria participar da segunda edição deste simpósio em sua unidade especializada que oferece ações de pesquisa, formação e difusão no campo da cultura. Assim o Centro de Pesquisa e Formação realiza o 2º SIRSA, já que é um lugar ativo dentro dos sistemas abordados pelo comprometimento com as comunidades nas quais se insere.

Danilo Santos de Miranda

Diretor do Sesc São Paulo

Sumário

5 Apresentação
13 Lista de autorias

Conferências

16 Por que organizar um evento sobre relações sistêmicas da arte?
20 Why doing symposia on systemic relations of art?
Maria Amelia Bulhões

23 Globalización y desglobalización: hacer arte con preguntas contradictorias
30 Globalização e desglobalização: fazer arte com perguntas contraditórias
Néstor García Canclini

37 Globalization and deglobalization: making art with contradictory questions
44 Distribuição de corpos e representação das sobras: para decolonizar a brasiliana
55 Body distribution and representation of the remains: to uncolonize the brasiliana
Moacir dos Anjos

65 Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos.
76 Collections and archives as agents of globalization. The case of Brazilian art in Latin American collections in the United States
Maria Lucia Bueno

86 Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho
94 Art Collectors: from the Other Side of the Mirror
Nathalie Moureau

101 Exposições como Formas Curatoriais Ready-made de Escape
109 Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape
Paul O'Neill

116 Que outro fim do mundo é possível e o que a arte, a educação e nós todxs temos que ver com isso? [um texto para ser lido em voz alta]
123 What other end of the world is possible and what art, education and all of us have to do with it? [a text to be read aloud]
Mônica Hoff Gonçalves

Comunicações

131 Sonhos xamânicos: diálogos entre Claudia Andujar e Davi Kopenawa
Ana Carolina Albuquerque de Moraes

141 Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização
Ana Emília Jung

153 Dominique Gonzalez-Foerster: chambres, atomic park, desert park, empty park
André Nascimento Arçari

165 Situações na sociedade do espetáculo: 4 dias, 4 noites e Não-Happening
Anelise Tietz

173 Feminismo, exposições e derivas presentes: a presença de mulheres artistas na arte contemporânea
Anelise Valls Alvarez

182 Processos insurgentes de subjetividade e cartografias afetivas pela arte
Ariane Oliveira

193 A artista, o museu e o colecionador: as obras de Eleonore Koch na Coleção Theon Spanudis
Bárbara Sesso Carneiro

202 O Festival Verbo e sua contribuição para a inserção da performance no mercado de arte
Bianca Andrade Tinoco

210 Imagens que não se parecem com arte: estética do neutro na fotografia contemporânea
Camila Monteiro Schenkel

218 A mulher, o doméstico e o erótico nas produções de extração Pop de Teresa Burga e Teresinha Soares
Carolina Vieira Filippini Curi

230 Arte decolonial: práticas artísticas contemporâneas dos "povos de terreiro" da Amazônia brasileira
Claudete Nascimento Machado

242 Uma moeda, duas faces: liberalismo e o que hoje entendemos como arte
Cristiane Marçal

250 "Arte tem gênero?": Coleção de Arte da Cidade de São Paulo
Cristina Susigan
Elidayana Alexandrino

259 Cubo branco, caixa preta, plataformas radiantes: portabilidade e experiência estética da arte por meio de aparatos reticulares
Daniel Hora

268 Zonas de Convergências e Divergências entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais na Bienal do Mercosul
Diana Kolker Carneiro da Cunha

278 A música como epistemologia contrahegemônica e decolonial
Fábio dos Passos Carvalho
Adilson Roberto Siqueira
Flávio Luiz Schiavoni

287 O Ativismo Institucional, as artes visuais e a redemocratização brasileira em busca de um espaço para o contemporâneo

Fabrícia Jordão

297 ***Plas Ayiti*** (projeto neon): uma política das imagens

Felipe Prando

305 Galeria de Arte das Folhas (1957-1962) e a Bienal de São Paulo: da contestação à legitimação

Fernando Oliveira Nunes de Souza

315 Ocupação, arte e resistência: estratégias políticas em práticas culturais e artísticas

Francine Nunes da Silva

325 Provocações curatoriais: inscrevendo vernáculos digitais na instituição de arte

Gabriel Menotti

335 O mercado de arte e o belo contemporâneo: uma análise a partir de "Treasures from the Wreck of the Unbelievable"

Giovanna Marques Guisard Restivo

344 Entre obra de arte e exposição: curadoria sensível-política em algumas exposições brasileiras recentes

Guilherme Leon Berno de Jesus

Karina Silveira Nery

359 Introdução ao estudo dos museus e coleções corporativas na era das economias estéticas: interações entre a indústria da moda e o mercado de arte contemporânea, uma perspectiva sociológica

Henrique Grimaldi Figueredo

368 Racialização e Essencialização: Perversidade e Racismo nos Enquadramentos de Negros e Negras nas Artes Visuais Brasileiras

Igor Moraes Simões

379 Arte e poder: a institucionalização da arte africana e afrobrasileira

Ines Karin Linke Ferreira

Uriel de Souza Bezerra

392 ***Excellences & Perfections***: potencialidades na obra de Amalia Ulman

Isadora Maríllia de Moreira Almeida

403 Rio-São Paulo + Brasília: as obras de arte do Palácio Itamaraty e o desenvolvimento de um sistema de arte no Brasil

Leandro Leão

418 Título: Artista em residência: criação e crítica na conexão latino-americana

Lilian Maus Junqueira

428 Série "Sobras" de Geraldo de Barros: novas evidências para o mapeamento da obra

Maíra Vieira de Paula

439 Arte, gênero e domesticidade: entre o trabalho doméstico, o fazer artístico e estudo do projeto "Prisão Domiciliar"

Manuela de Souza de Almeida Leite

448 A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de "arte latino-americana" no Brasil dos anos 1950/60

Maria de Fátima Morethy Couto

456 Viver o precário: Hélio Oiticica e a "virada pública" de sua arte
Maria Helena Cavalheiro

470 História da arte e cultura visual: articulações conceituais entre os discursos contemporâneos
Milena Regina Duarte Corrêa

478 Experimentações institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) durante a gestão de Manuel Borja-Villel como diretor (1998-2008)
Nicole Palucci Marziale

484 Artistas do futuro: Produção artística realizada por robôs artistas e a relação entre arte e tecnologia
Pamella Regina D'Ornellas

494 A produção artística socialmente engajada e suas abordagens críticas
Paola Mayer Fabres

503 Maria Leontina e Milton Dacosta: mapeamento cronológico
Priscila Sacchettin

512 Mulheres artistas nas Bienais de São Paulo: 2006-2016
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

519 "Gasolina neles!" Estéticas do inquietante na música popular no Brasil pós-2013 a partir do coletivo Teto Preto
Renato Gonçalves Ferreira Filho

528 ¿Identidades importan?
Rosa Maria Blanca

537 A curadoria política de Okwui Enwezor e a expansão das narrativas da história da arte na virada do século XXI
Sandra Mara Salles

548 O leão da discórdia: apontamentos sobre a cobertura jornalística não-especializada no caso do monumento "Obelisco Leonístico"
Sandro Ouriques Cardoso

556 Estética e juízos de valor: reações à arte contemporânea e o discurso moral
Sara R. de Andrade Silva

566 Um problema de gênero: Aracy Amaral e os ensaios sobre o feminino nas artes
Talita Trizoli

573 Narrativas do Centro Cultural Videobrasil: relações entre tecnologia e cultura atual
Thamara Venâncio de Almeida

581 Deslocamentos de corpos femininos e objetos domésticos nas representações de "mulheres-armários" nos anos 1970 e 1980
Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

588 ***O homem da Hiléia*** de Claudia Andujar e George Love e o espetáculo cordial da exposição ***Image du Brésil*** de 1973 em Bruxelas
Vitor Marcelino

598 MASP e o popular: as ações do museu em 2016
Yasmin Fabris
Ronaldo de Oliveira Corrêa

Lista de autorias

A

Adilson Roberto Siqueira
Ana Carolina Albuquerque de Moraes
Ana Emília Jung
André Nascimento Arçari
Anelise Tietz
Anelise Valls Alvarez
Ariane Oliveira

B

Bárbara Sesso Carneiro
Bianca Andrade Tinoco

C

Camila Monteiro Schenkel
Carolina Vieira Filippini Curi
Claudete Nascimento Machado
Cristiane Marçal
Cristina Susigan

D

Daniel Hora
Diana Kolker Carneiro da Cunha

E

Elidayana Alexandrino

F

Fábio dos Passos Carvalho
Fabrícia Jordão
Felipe Prando
Fernando Oliveira Nunes de Souza
Flávio Luiz Schiavoni
Francine Nunes da Silva

G

Gabriel Menotti
Giovanna Marques Guisard Restivo
Guilherme Leon Berno de Jesus

H

Henrique Grimaldi Figueredo

I

Igor Moraes Simões
Ines Karin Linke Ferreira
Isadora Maríllia de Moreira Almeida

K

Karina Silveira Nery

L

Leandro Leão
Lilian Maus Junqueira

M

Maíra Vieira de Paula
Manuela de Souza de Almeida Leite
Maria Amelia Bulhões
Maria de Fátima Morethy Couto
Maria Helena Cavalheiro
Maria Lucia Bueno
Milena Regina Duarte Corrêa
Moacir dos Anjos
Mônica Hoff Gonçalves

N

Nathalie Moureau
Néstor García Canclini
Nicole Palucci Marziale

P

Pamella Regina D'Ornellas
Paola Mayer Fabres
Paul O'Neill
Priscila Sacchettin

R

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Renato Gonçalves Ferreira Filho
Ronaldo de Oliveira Corrêa
Rosa Maria Blanca

S

Sandra Mara Salles
Sandro Ouriques Cardoso
Sara R. de Andrade Silva

T

Talita Trizoli
Thamara Venâncio de Almeida

U

Uriel de Souza Bezerra

V

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco
Vitor Marcelino

Y

Yasmin Fabris

Organização e Coordenação Geral

Maria Amélia Bulhões (PPGAV / UFRGS)
Ana Paula Cavalcanti Simioni (IEB / USP)
Andréa de Araújo Nogueira (Sesc São Paulo)

Comissão Organizadora

Bruna Fetter (DAV / UFRGS)
Carolina Barmell (GEAVT / Sesc)
Gustavo Torrezan (Sesc)
Nei Vargas da Rosa (PPGAV / UFRGS)

Comissão Científica

Alberto Semeler (UFRGS);
Ana Gonçalves Magalhães (USP);
Bettina Rupp (UFRN);
Emilio Martinez (Universidade Politécnica de Valência);
FelipePrando (URPR);
Gisele Ribeiro (UFES);
Giselle Beiguelman (USP);
Gustavo Torrezan (Sesc);
Igor Simões (UERGS);
Maria Angélica Melendi (UFMG);
Maria de Fátima Morethy (UNICAMP);
Marta Perez (Universidad Nebrija, Madri);
Mauricio Trindade da Silva (Sesc);
Ramon Castillo (Universidad Diego Portales, Santiago do Chile);
Sandra Rey (UFRGS);
Tadeu Chiarelli (USP)

Programação Visual

Fernanda Pujol

Registro Audiovisual

Frede Ruas
Zeca Brito

Bolsistas

Cristina Ackermann Barros
Diego de Oliveira Vacchi
Gabriela Cunha
Heloísa Marshall
Letícia Azevedo Xausa
Malena Pires Mendes
Nina Sanmartin Moreira Alves
Vitória Kotz Morlin

Realização

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS
Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros – USP
Sesc São Paulo

CONFERÊNCIAS

Por que organizar um evento sobre relações sistêmicas da arte?

Maria Amelia Bulhões

Professora e orientadora do PPG Artes Visuais, UFRGS, pesquisadora do CNPq, líder de Grupo registrado. Atualmente é presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA.

mariameliabu@gmail.com

Comecemos pelo tema do simpósio *Relações Sistêmicas da Arte*. Esta é a linha de pesquisa do PPG de Artes Visuais da UFRGS, na qual está inserido o GP *Territorialidade e subjetividade*,[1] responsável pela concepção e a organização desse simpósio desde sua primeira edição. Existente desde a criação do mestrado em 1991, este é, mais do que uma linha de pesquisa, o foco de todo o nosso trabalho. Pouco difundido por muitos anos, esse tema vem alcançando recentemente maior repercussão. Assim, a ideia original foi reunir pesquisadores interessados em compartilhar seus estudos, na perspectiva de pensar as artes visuais mais além do que a obra e o artista, nas suas interações com um contexto histórico específico e articuladas em um sistema da arte. Pensamos em um evento voltado a aprofundar e consolidar uma linha de investigação ainda emergente no País, à qual muitos estão ligados, mesmo que às vezes sem clareza das questões metodológicas, conceituais e ideológicas que envolvem esta opção de análises. Há muito a construir, e estamos inseridos nesse processo.

Arte Além da Arte surgiu como o título natural em nossas expectativas de trabalho, uma vez que esta sempre foi a tônica de nossas pesquisas e debates. Não acreditamos que a arte possa ser pensada fora de seu contexto e das condições sociais de sua existência. Além disso, *Arte Além da Arte* é um título lindo e sugestivo.

Vale a pena observar que o uso do conceito de sistema da arte foi utilizado em minha dissertação de mestrado, defendida em 1983.[2] Nessa ocasião, analisei as disputas entre o sistema acadêmico, hegemônico no Brasil desde sua implantação no início do século XIX com a vinda da missão francesa e a instauração da Escola de Belas Artes, e o sistema modernista que se implantava, inspirado na modernidade europeia e em suas vanguardas. Utilizei as figuras de Oswaldo Teixeira e Candido Portinari como paradigmas dos atores, dos valores e da presença em instituições desses sistemas. Foi um uso do termo bastante empírico, baseado na observação do que ocorria no panorama artístico nacional, em que eu percebia que circuitos institucionais e atores diferenciados se desenvolviam em apoio a cada um dos projetos artísticos em disputa. O período enfocado foi o Estado Novo, dando ênfase ao papel dos grupos sociais representados nesses dois circuitos e a ação do Estado em relação a eles.

No doutorado, defendido em 1990,[3] sob a orientação de Néstor García Canclini, pude aprofundar questões teóricas e trabalhei mais sistematicamente o conceito de sistema da arte, utilizando como referencial básico o trabalho de Pierre Bourdieu. Nessa ocasião, elaborei um conceito de sistema da arte assim enunciado: "*Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos, e também pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade ao longo de um período*

1 O nome do GP vem da compreensão de que a construção subjetiva, que se denomina arte, está intimamente relacionada com determinados aspectos de territórios, pensados em seus diferentes aspectos sociais, políticos, culturais etc. Assim, o trabalho de pesquisa com foco em sistema da arte pressupõe coordenadas espaciais para sua implementação.

2 *A atuação social de Candido Portinari e Oswaldo Teixeira durante o Estado Novo*. Dissertação de mestrado defendida na PUC/RS, em 1983.

3 *Artes plásticas: participação e distinção: Brasil anos 60/70,* defendida em 1990 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

histórico". O conceito de sistema da arte foi adotado em lugar de campo artístico com enunciava Bourdieu, por eu perceber que as relações no circuito artístico eram muito variáveis e dinâmicas, resistindo na adoção do conceito de campo, mais territorial e estático. Nessa tese, analisei o sistema da arte no Brasil nos anos 1960 e 1970, buscando suas interações contextuais, uma vez que considerava já o fato de que a arte e seu circuito se moviam a partir de condições históricas. Destaquei nesse estudo a emergência da arte contemporânea nos anos 1960, ainda que não tenha percebido a magnitude do fenômeno que avançava mas ainda era marginal e periférico naquele momento. Destaquei também o papel do Estado através da censura e do milagre brasileiro, que, apoiado pela concentração de renda, impulsionou o emergente moderno mercado de arte. Nesse trabalho, destaquei algo que já havia apontado no mestrado e que era muito rejeitado no meio intelectual das artes na época: o papel do Estado e sua forte interferência, de forma direta e indireta, no sistema da arte.

Assim que concluí o doutorado, ingressei como coordenadora do curso de mestrado em artes visuais da UFRGS, recém-aberto, e nele participei da implantação da linha de pesquisa *Relações Sistêmicas da Arte*, que ainda se encontra ativa neste Programa de Pós-Graduação, atendendo, desde 2000, também ao curso de doutorado. Ali, desenvolvi pesquisas dentro dessa linha, orientando bolsistas, mestrandos e doutorandos, apresentando os resultados em diversos eventos da área no País e no exterior. Inicialmente, pouco interesse despertava o tema dentro do meio intelectual da área, que considerava o artista e sua obra acima de questões conjunturais, entretanto pude observar ao longo de vários anos o crescimento de interesse pelo tema. A linha de pesquisa, que a princípio passava ao largo dos debates, como se a arte estivesse em uma nuvem, totalmente despegada de suas coordenadas contextuais evidenciadas no sistema da arte, foi aos poucos se fortalecendo. O processo de consolidação e expansão desse tema no campo da reflexão sobre arte foi lento, sofrendo altos e baixos, também influenciado pelas relações sociais e políticas do panorama intelectual.

Além da linha de pesquisa, também o GP *Territorialidade e subjetividade* concorreu para o desenvolvimento de reflexões, incorporando as grandes mudanças que ocorriam com a crescente preponderância da arte contemporânea no meio artístico nacional a partir dos anos 1990. Neste GP foram desenvolvidas pesquisas sobre a globalização e suas repercussões no sistema, como: o empresariamento e a financeirização, o crescimento do mercado, as feiras internacionais, as bienais, as residências de artistas, entre outros. Abriu-se, além disso, um debate amplo sobre as novas condições do conhecimento, com a incorporação das teorias da complexidade e o tema das redes às dinâmicas relações dos sistemas locais e internacional. Temos hoje dentro do GP um amplo e sólido debate sobre o uso dos conceitos referentes ao tema, sem, entretanto, fecharmos posições definitivas, o que nos parece excelente para justificar os simpósios que estamos realizando.

Cumpre destacar que o GP se abriu, também, ao estudo das tecnologias digitais, em especial ao uso na internet no campo da arte, que conduziu a uma ativa e continuada atuação na rede. Em 2007, colocamos no ar o *blog* Territorialidade/territoriality, onde está depositado o banco de dados da pesquisa sobre arte e a internet que desenvolvemos. Nele podem ser encontrados mais de 300 trabalhos de web arte, ordenados em quatro categorias de análise: paisagem, memória, cartografia e cidades. De cada trabalho são informados autor, lugar de origem, título, data, *link* de acesso, uma pequena descrição e duas imagens captadas de suas páginas. Este arquivo *on-line* é um preciso e precioso documento de uma produção artística espalhada pelo ciberespaço, pouco documentada e muitas vezes já retirada do ar. Essa primeira experiência no ciberespaço impulsionou uma série de outras conduzidas pelos bolsistas de iniciação científica dentro do GP. Como resultado dessa pesquisa específica foi publicado também o livro *Web arte e poéticas do território*, no qual é feita uma análise desta produção explorando suas problemáticas e possibilidades dentro do campo da arte contemporânea.

Ao lidar com esse novo meio, aos poucos foi se delineando a percepção das possibilidades e da necessidade de disponibilizar mais os resultados da pesquisa, de forma a ampliar sua repercussão no meio acadêmico e fora dele. A ideia de difusão do conhecimento, trocas e reverberações faz parte integral do nosso GP. Assim, em 2013, colocamos no ar o *site* Arte Reflexões, que abriga minha produção pessoal, recuperando e disponibilizando textos atuais e antigos, muitas vezes difíceis de acessar, tais como minha tese de doutorado e a dissertação de mestrado, colunas do jornal *Sul 21*, onde escrevi semanalmente durante três anos, material de curadorias etc. Arte Reflexões é um guarda-chuva que abriga todos os demais *sites* e *blogs* do GP, e por ele é possível acessar os demais. Explorando as ferramentas da web, os *blogs* e *sites* do GP passaram a ter disponível o tradutor Google e mecanismo de controle de acessos, possibilitando atingir novos públicos e ter uma avaliação destes. Além de documentos de pesquisa, o *site*

também divulga eventos e atividades em que o GP está envolvido, sendo constantemente alimentado com essas notícias.

O andamento de minha pesquisa pessoal conduziu ao projeto *Arte e internet no Brasil*, exigindo do GP a criação de um novo *site*, o ConectartBR. Este lugar *on-line* foi elaborado dentro de uma nova concepção, abrigando todo tipo de conexão entre arte e internet, sem se ater à tradicional produção de web arte. Além disso, o *site* contém, além de arquivos da pesquisa, referências e outras informações, um *blog*. Este, apresenta semanalmente textos produzidos pelos bolsistas de Iniciação Científica, resultantes dos seminários e outras atividades desenvolvidas na pesquisa.

Temos desenvolvido atividades mais tradicionais como a publicação de livros, realização de cursos, encontros e palestras, além das atividades *on-line* em *sites*, *blogs* e redes sociais que o GP mantém, por considerar de extrema importância a expansão do conhecimento produzido na universidade mais além dos seus muros, espraiando-se pela sociedade. Em 2014, publicamos o livro *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, em um projeto desenvolvido de forma conjunta entre quatro autores – todos membros do GP –, conectando os artigos como capítulos de uma unidade. Realizamos, também, cursos de extensão com foco no sistema da arte.

A criação de um encontro para discutir relações sistêmicas da arte foi uma consequência inevitável deste desdobramento de ações. Tínhamos em nosso projeto um objetivo bem definido: criar um espaço democrático e horizontal de debates, para estabelecer conexões de interesse acadêmico neste nosso grande e desarticulado Brasil. A ideia de um simpósio expressou o que queríamos: uma reunião ou conferência de especialistas para discutir um assunto e debatê-lo diante de um auditório. Iniciamos esse projeto de forma pouco ambiciosa, entretanto fomos recebendo muito mais adesões do que esperávamos, de forma que já na sua primeira edição, com o apoio da CAPES e em parceria com o Goethe-Institut de Porto Alegre, contamos com quatro convidados estrangeiros, o que nos levou a nomear o projeto de Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – SIRSA. Foram recebidas 98 propostas de comunicações, analisadas por uma Comissão Científica composta por 11 pesquisadoras e pesquisadores nacionais e internacionais, que prontamente atenderam a difícil tarefa de assumir o papel judicativo na seleção de um conjunto de submissões de excelente qualidade. A Comissão seguiu os seguintes critérios: oportunidade e relevância da discussão proposta; qualidade e coerência da argumentação; adequação à temática do evento. Dessas submissões, foram selecionadas 42 propostas de diferentes disciplinas, originárias de 17 universidades entre Brasil, Portugal e Espanha, representando o trabalho de 48 pesquisadoras e pesquisadores. Em termos de público o Simpósio atingiu resultados além do esperado, ocupando o limite de capacidade do auditório do Goethe-Institut ao trazer públicos de Porto Alegre, do interior do RS e de outros estados. O que fez desse evento uma marca de sucesso foi o fato de ser focado em um interesse temático e metodológico específico, totalmente voltado aos interesses dos pesquisadores participantes e com destaque para o tempo de debate em cada apresentação.

Neste 2º SIRSA, tivemos as parcerias da Universidade de São Paulo –USP, através da pesquisadora Ana Paula Simioni, representando o Instituto de Estudos Brasileiros, e do Sesc São Paulo, através de Andrea de Araujo Nogueira e a unidade Centro e Pesquisa de Formação, CPF. Novamente contamos com o apoio da CAPES e desta vez também com a colaboração da Fundação Marcos Amaro – FAMA. O evento se realizou no espaço do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, contando com uma eficiente equipe, sob a coordenação de Andrea de Araujo Nogueira. As atividades se desenvolveram em três ativos e intensos dias, com a participação de seis conferencistas em mesas conjuntas de dois participantes, um nacional e outro estrangeiro. Néstor García Canclini e Moacir dos Anjos abordaram as questões da globalização/desglobalização e da violência sobre grupos étnicos e seus corpos e as novas elaborações dos artistas. Nathalie Moureau e Maria Lucia Bueno focaram a temática das coleções e dos arquivos de arte contemporânea e suas repercussões no sistema da arte. Paul O'Neill e Mônica Hoff desenvolveram suas falas e reflexões sobre a arte como experiência e como contrapedagogia, numa perspectiva de novas formas de encarar as práticas artísticas no campo social. O evento contou com 137 comunicações inscritas, analisadas por uma comissão científica composta por 15 pesquisadores nacionais e internacionais de 13 diferentes instituições. Foram 56 comunicações aceitas e participando do evento, o que significa 59 pesquisadores apresentando trabalhos, de 15 diferentes universidades, mais duas instituições e pesquisadores independentes, englobando nove diferentes estados brasileiros e mais de 14 diferentes cidades. Houve para cada mesa de três comunicações a média de uma hora de debates, o que possibilitou um real aprofundamento nas questões apresentadas, com retornos produtivos para as pesquisas. As inscrições para público ouvinte foram esgotadas no primeiro dia de abertura,

referendando o sucesso da edição anterior.

Agradecemos a todos os envolvidos por sua dedicação e sua competência. Consideramos que o evento vem cumprindo os propósitos para os quais foi criado e esperamos que possa continuar em sua trajetória, contribuindo para a formação de massa crítica e reflexões em nossa área de estudos.

Why doing symposia on systemic relations of art?

Maria Amelia Bulhões

Professora e orientadora do PPG Artes Visuais, UFRGS, pesquisadora do CNPq, líder de Grupo registrado. Atualmente é presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA.

mariameliabu@gmail.com

Let us begin with the subject of the symposium on *Systemic Relations of Art*. This is the line of research of the UFRGS PPG of Visual Arts (Post-graduate program of the Federal University of Rio Grande do Sul), in which is included the RG *Territoriality and subjectivity*,[1] in charge of the conception and organization of this symposium since its first edition. In existence since the establishment of the master's degree in 1991, this is, more than a line of research, the focus of all our work. Little acknowledge for many years, this subject has recently reached greater reverberation. Thus, the original idea was to bring together researchers interested in sharing their studies, from the perspective of thinking the visual arts beyond the artwork and the artist, in their interactions with a specific historical context and articulated in an art system. We thought of an event designed at deepening and consolidating a still emerging line of research in the country, to which many are linked, even if sometimes without the certainty of the methodological, conceptual and ideological issues surrounding this option of analysis. There is much to build, and we are inside this process.

Art Beyond Art arose as the natural title in our work expectations, as this has always been the heart of our research and debate. We do not believe that art can be thought outside its context and the social conditions of its existence. In addition, *Art Beyond Art* is a beautiful and suggestive title.

It is worth mentioning that the use of the concept of the art system was adopted in my master's dissertation, defended in 1983.[2] On this occasion, I examined the disputes between the hegemonic academic system in Brazil since its establishment in the early nineteenth century with the coming of the French mission and the School of Fine Arts founding, and the modernist system that was settled, inspired by European modernity and its avant-gardes. I used the characters of Oswaldo Teixeira and Candido Portinari as paradigms of actors, values, and presence in institutions of these systems. It was a usage of the very empirical term, based on the observation of what was happening in the national art scene, in which I recognized that institutional circuits and distinctive actors developed themselves in support of each of the artistic projects in dispute. The focus period was the Estado Novo, emphasizing the role of the social groups represented in these two circuits and how the State acted towards them.

In the Ph.D. I defended in 1990[3] under the advice of Néstor García Canclini, I was able to deepen theoretical issues and worked more systematically on the concept of the art system, using Pierre Bourdieu's work as an essential reference. On that occasion, I elaborated a concept of the art system as follows: "*Set of individuals and institutions responsible for the production, dissemination, and consumption of objects and events, which they themselves label as artistic, and also for outlining the standards and limits of Art for society over a historical period*". The concept of the art system was adopted replacing of the artistic field, as Bourdieu stated

1 The name of the RG comes from the understanding that the subjective construction, which is called art, is closely related to certain aspects of territories, considering its different social, political, cultural aspects and so on. Thus, the research focusing on the art system presupposes spatial coordinates for its implementation.

2 *A atuação social de Candido Portinari e Oswaldo Teixeira durante o Estado Novo*. Master's thesis defended at PUC/RS, in 1983.

3 *Artes plásticas: participação e distinção: Brasil anos 60/70,* defended in 1990 at the Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences of the University of Sao Paulo.

because I perceived that the relations in the artistic circuit were very dynamic and volatile, resisting to the adoption of the concept of field, more territorial and static. In that thesis, I examined the1960s and 1970s art system in Brazil, searching for its contextual interactions, once I already considered the fact that art and its circuit moved from historical conditions. In that study, I highlighted the emergence of contemporary art in the 1960s, although I had not noticed the phenomenon magnitude that was progressing but was still marginal and peripheral at that time. I also highlighted the role of the state through censorship and the Brazilian miracle, that, supported by income concentration, prompted the emerging modern art market. In that work, I emphasized something that I had already pointed out in the master's degree and that was widely rejected in the arts intellectual milieu at the time: the role of the state and its strong interference, directly and indirectly, in the art system.

As soon as I finished my Ph.D., I joined as coordinator in the newly opened UFRGS Master›s degree in visual arts, where I participated in the organization of the *Systemic Relations of Art* research line, which is still active in this Post-Graduate Program, also available to the Doctorate since 2000. There, I developed research in this line, advising scholars, masters and doctoral students, presenting the results in many events in the area around the country and abroad. Initially, there was not much interest in the theme within the intellectuals of the area, which considered the artist and the artwork above conjunctural issues, however, I could observe over several years the growing interest around the subject. The line of research, which at first skipped the debate, as if art lived in a cloud, completely stripped of its contextual coordinates evidenced in the art system, gradually strengthened. The process of consolidation and expansion of this subject in the field of reflection on art was slow, enduring ups and downs, also influenced by the social and political relations of the intellectual landscape.

In addition to the line of research, the RG *Territoriality and subjectivity* also provided to the development of reflections, absorbing the great changes that occurred with the growing preponderance of contemporary art in the national artistic context since the 1990s. In this RG, research on globalization and its consequences in the system were developed, such as entrepreneurship and financialization, market growth, international fairs, biennials, artist residences, among others. Furthermore, a broad debate was launched on the new conditions of knowledge, with the incorporation of complexity theories and the subject of networks to the dynamic relationships of local and international systems. Today we have a broad and solid debate within the RG over the use of concepts related to the subject, without, however, closing definitive positions, which seems excellent to justify the symposia that we are conducting.

It is important to say that the RG was also opened to the study of digital technologies, especially the use of the internet in the art field, which led to active and continuous conduction in the web. In 2007, we launched the blog Territorialidade/territoriality, which holds the research database we have developed on art and the internet.

In the blog is possible to find over 300 web artworks, sorted into four categories of analysis: landscape, memory, cartography, and cities. Info from each work includes author, place of origin, title, date, access link, a short description and two images taken from its pages. This online archive is an accurate and valuable document of an artistic production spread through cyberspace, undocumented and often removed from the web. This first experience in cyberspace has triggered a series of others organized by undergraduate scholarship holders within the RG. As a result of this specific research, the book *Web arte e poéticas do território* (*Web art and poetics of the territory)* was also published, in which an analysis of this production was carried out, exploring its problems and possibilities within the field of contemporary art.

In dealing with this new channel, the perception of the possibilities and the need to make the research results more available gradually was outlining, in order to broaden its repercussions in the academic milieu and beyond. An essential part of our RG is the idea of knowledge diffusion, exchanges, and reverberations. Thus, in 2013, we launched the website Arte Reflexões (Art Reflections), which houses my personal production, recovering and making available current and old texts, often difficult to access, such as my doctoral dissertation and master's thesis, columns from the newspaper *Sul 21*, where I wrote weekly for three years, curatorship material, etc. Art Reflections is a cluster that houses all the other RG websites and blogs, and through it accessing the others is possible. Examining the web tools, RG blogs and websites now have Google translate and an access control mechanism available, making it possible to reach new audiences as well as having an evaluation by them. In addition to research papers, the site also publishes events and activities in which the RG is involved, and it is constantly fed with this news.

The progress of my personal research led to the project *Art and the Internet in Brazil*, demanding

the RG to create a new website: ConectartBR. This online place was designed within a new conception, harboring all kinds of connection between art and the internet, without sticking to the traditional production of web art. Furthermore, in addition to the research files, references, and other information, the website contains a blog. It presents weekly texts produced by the undergraduate scholarship holders, resulting from seminars and other activities developed in the research.

We have been developing more traditional activities such as publishing books, producing courses, meetings, and lectures, as well as online activities on websites, blogs and social networks supported by the RG, as it considers extremely important to expand the knowledge produced in the university beyond its walls, through society. In 2014 we published the book, *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil* (*The New Rules of the Game: The Art System in Brazil)*, in a project jointly developed by four authors – all members of the RG – connecting the articles as chapters of a unit. We´ve also held continuing courses focusing on the art system.

The creation of a meeting to discuss the systemic relations of art was an inevitable consequence of this evolvement of actions. In our project, we had a well-known objective: creating a democratic and horizontal space for debate, to establish connections of academic interest in our large and disarticulated Brazil. The idea of a symposium conveyed what we have wished: a meeting or conference of experts to discuss a subject and debate it in front of an audience. We started this project in a humble way, however, we were getting much more accessions than we expected, in order that in the first edition, with the support of CAPES and in partnership with Porto Alegre's Goethe-Institute, we had four foreign guests, which made us name the project the International Symposium on Systemic Relations of Art – SIRSA. We have received 98 papers proposals, examined by a Scientific Committee composed of 11 national and international researchers, who promptly met the difficult task of assuming the judiciary role in selecting a set of excellent quality submissions. The Commission met the following criteria: the proposed discussion relevance and timeliness; quality and consistency of argumentation; adaptation to the event's subject. From these submissions, 42 proposals from different disciplines, originating from 17 universities among Brazil, Portugal, and Spain, were selected, representing the work of 48 researchers. Regarding the audience, the Symposium achieved results beyond expectations, having the full capacity of the Goethe-Institute auditorium reached by bringing audiences from Porto Alegre, the countryside of RS (Rio Grande do Sul) and other states. What made this event a successful one was the fact that it was focused on a specific thematic and methodological significance, totally focused on the interests of the participating researchers and highlighting the debate time in each presentation.

In this 2nd SIRSA, we partnered with the University of São Paulo (USP), through researcher Ana Paula Simioni, representing the Institute of Brazilian Studies (IEB), and Sesc São Paulo, through Andrea de Araujo Nogueira and the Research and Training Center, CPF. Again, we had the support of CAPES and also with the collaboration of the Marcos Amaro Foundation – FAMA. The event was held at Sesc's Research and Training Center, with a skilled team coordinated by Andrea de Araujo Nogueira. The activities developed though three active and intense days, with the participation of six lecturers in joint tables of two participants, one Brazilian and a foreigner. Néstor García Canclini and Moacir dos Anjos addressed the issues of globalization/deglobalization and violence against ethnic groups and their bodies, and the new elaborations of the artists. Nathalie Moureau and Maria Lucia Bueno concentrated on the subject of contemporary art collections and archives and their consequences on the art system. Paul O'Neill and Monica Hoff developed their speeches and reflections on art as experience and as counter-pedagogy, in a perspective about the new ways of facing artistic practices in the social field. The event had 137 papers submitted, examined by a scientific committee composed of 15 national and international researchers from 13 different institutions. There were 56 papers accepted and participating in the event, which means 59 researchers presenting papers from 15 different universities, two institutions as well as independent researchers, comprising nine different Brazilian states and more than 14 different cities. For every table with three papers, there was an average of one hour of debates, which allowed a real deepening of the issues presented, with productive feedback for the research. Registrations for listening audiences were sold out on the first opening day, endorsing the success of the previous edition.

We would like to thank all the people involved for their dedication and competence. We consider that the event has been achieving the purposes for which it was developed, and we hope it continues contributing to the formation of critical mass and reflections in our field of study.

Globalización y desglobalización: hacer arte con preguntas contradictorias[1]

Néstor García Canclini

Profesor Investigador Distinguido de la Universidad Autónoma Metropolitana de México e e Investigador Emérito del Sistema Nacional de Investigadores.

¿Qué hacer cuando vivimos al mismo tiempo globalizaciones y desglobalizaciones? Lo único que al final parece haberse globalizado es la sensación de que casi todos perdemos. En pocos años el mandato de abrir las fronteras y la fascinación de conectarse con lo lejano se trastocaron en deseos de desglobalizarse. Los ingleses votaron irse de la Unión Europea. Otras fracturas dividen a esta unión regional: entre este y oeste en relación con los inmigrantes, entre el norte y el sur por el euro y distintos modos de sobrellevar el estancamiento y el malestar social.

No importan las evidencias científicas, bastante obvias, de que el calentamiento global lo producimos entre todos y solo la cooperación solidaria puede atenuarlo: los gobernantes de Estados Unidos, China y otros contaminadores en jefes se aíslan y son reelectos.

En América Latina fracasaron organismos que impulsaban hace pocos años la integración regional (UNASUR, ALBA, en parte Mercosur) y los organismos más antiguos (ALALC, OEA, OEI, Segib) se muestran incapaces de construir posiciones continentales para revertir los efectos destructores de la globalización neoliberal: desigualdad en los intercambios económicos, culturales y sumisión a las corporaciones electrónicas; sostener los avances democráticos posdictatoriales, atender humanitariamente a los millones de migrantes empujados por el desempleo, la precariedad y los gobiernos fallidos. ¿A dónde condujeron los intentos opositores o de la sociedad civil que tuvieron fuerza a principios del siglo XXI, desde el Foro Mundial de Porto Alegre hasta las alianzas entre minorías en Estados Unidos?

La globalización se fue desprestigiando al acusársela también del descenso masivo en la capacidad adquisitiva de los salarios; de la desaparición de derechos y garantías de ciudadanos; de la multiplicación de *fake news* e invasiones a la intimidad. Caravanas kilométricas de familias migrantes, fotos de embarcaciones atestadas o náufragas: monumentos performáticos, como los muros, a los perdedores de la mundialización.

Al mismo tiempo, las tecnologías digitales, asociadas a la globalización socioeconómica y cultural, fomentan certezas de lo que ganamos: más información y entretenimiento diversificado, espacios para debatir y participar, acceso a bienes, mensajes y servicios no disponibles antes en la propia nación. En un continente donde tantos países tienen entre 10 y 25% de su población en el extranjero (Ecuador, Honduras, México, Uruguay y Venezuela), los transplantados disfrutan pudiendo comunicarse por Internet con familiares y amigos remotos, comiendo lejos de su país salsas picantes, feijoada o ceviche, con esa experiencia casi de ciudadano que es consumir lo propio con compatriotas en el desarraigo.

¿Serían posibles sin las redes sociodigitales globalizadas movimientos como el *MeToo* y *Ni una menos*, las colaboraciones en investigaciones científicas y experiencias artísticas a distancia, en línea?

Visto desde el lado de los migrantes, exiliados y desplazados,

1 Este texto retoma en las primeras y últimas páginas algunos fragmentos del libro *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*, México, CALAS, en prensa.

prevalecen las pérdidas. En la Bienal del Mercosur de 2011, Paola Parcerisa exhibió una bandera paraguaya vaciada, en la que sólo los bordes de cada franja están marcados por sutiles hilos de color. Quedaron los límites liberados de la contundencia y el emblema central. Averiguo: ¿cómo fue recibida en Paraguay? “La gente común la conocía cuando la llevé a la Bienal de Venecia. Mi hijo de 14 años, cuando estaba haciéndola, preguntó: ¿es para un partido de futbol? Cuando la terminé y sólo veía los bordes, entendió así el sentido de que cada franja quedara blanca: “se fueron todos”.

Las rebeliones contra los daños generados por la globalización y la tendencia de muchos países a abandonarla parece contrarrestada por la lista de nuevos tratados de libre comercio: el 28 de junio de 2019 la Unión Europea firmó un acuerdo para reducir aranceles con las naciones del Mercosur, aún pendiente de aprobación por los parlamentos involucrados. El 30 de mayo de este mismo año 55 países africanos iniciaron el Tratado de Libre Comercio que facilitará el comercio de bienes y servicios para 1,200 millones de personas de ese continente. En 2018 varias economías del Pacífico acordaron el TPP-Australia, Chile, Japón, México, Perú, Singapur y Vietnam-, un bloque comercial que comenzó impulsando el presidente Barack Obama, en parte para enfrentar la expansión china, y del cual Trump eligió retirarse. Ciertos analistas señalan que, aun cuando gobiernos como el estadounidense y el inglés se aíslen, la globalización no se detiene, y se preguntan si está comenzando una nueva era de globalización sin Estados Unidos (Oppenheimer, 2019: 14).

En rigor, lo que estos nuevos acuerdos muestran son integraciones regionales, no globales. Se incrementan las guerras comerciales y la xenofobia. La persecución a inmigrantes y la transgresión de derechos humanos prevalecen en las relaciones internacionales. Vivimos una geopolítica de interacciones multidireccionales y restringidas. La historia problemática de los convenios comerciales firmados en los últimos 20 o 30 años impone otras preguntas: ¿qué traen aquellos y estos nuevos acuerdos para los ciudadanos, los consumidores y los usuarios? ¿Más empleos y mejores salarios, o más precariedad, pueblos vacíos, migraciones que dividen a las familias y quitan derechos? ¿Más muros, naufragios y circulación hipervigilada o prohibida entre las sociedades? ¿Miles y miles de niños apartados de sus familias en las fronteras, enormes campos de refugiados y xenofobia, pérdida de derechos básicos como vivienda, atención sanitaria, y educativa? ¿Reducción de fondos para controlar el cambio climático y la investigación científica, fomento del extractivismo devastador, olvido de la protección de la biodiversidad, por ejemplo, la selva amazónica y los bosques andinos de nuestra América?

Desde que se firmaron los primeros tratados de libre comercio, por ejemplo el de América del Norte, solo la Unión Europea estableció capítulos sobre una ciudadanía común, programas de integración y coproducción educativa, cultural y científica. En Mercosur, donde incluyeron emprendimientos modestísimos en estos campos, se fueron reduciendo los fondos y se observa bajo interés de los gobiernos recientes.

Los acuerdos desatendidos, los conflictos sociales y las fallas en la interculturalidad, emergen con más fuerza en movimientos de rebelión y solidaridad, en el paisaje violento de ciudades y fronteras, en museos, bienales, obras literarias y películas, y sobre todo en esa circulación transfronteriza difícil de controlar que es Internet. En estos sitios se replantean las preguntas y las contrapreguntas acerca de en qué medida la globalización nos interconecta o nos segrega. ¿Qué interculturalidad es posible cuando ya no hay relatos que organicen las diferencias? No contamos con instituciones creíbles, como fueron los museos nacionales, los de arte moderno o las primeras bienales que ordenaban la lectura de la diversidad en las sociedades nacionales o entre norte y sur, oriente y occidente. Aquel orden colonial, patriarcal, de predominio occidental y del norte sobre el sur está caducando.

Contradicciones del poder disperso

Hoy vivimos en una sociedad sin relato. Sobreviven aún muchos relatos (el neoliberalismo, el socialismo, el cristianismo, el islamismo, etc.), pero ninguno tiene validez universal en un mundo que la globalización obliga a pensar interconectado.

Esta falta de estructuras reales e imaginarias que organicen convincentemente el mundo nos da más libertad para imaginar y crear. Pero no permite desentendernos de las inercias socioeconómicas, ni de los imaginarios que nos vinculan, nos diferencian y confrontan. El agotamiento de teorías sociales y artísticas, de narrativas y contranarrativas con pretensiones de universalidad, nos deja ante las preguntas: ¿Dónde se sitúan los poderosos? ¿Cómo actuar en un mundo donde aumenta la opacidad del poder,

pero los ciudadanos somos cada vez más transparentes porque los sistemas de vigilancia social saben qué comemos, dónde compramos, nuestras preferencias sexuales y culturales?

Esta oscilación entre lo que se ve y lo que se oculta ha sido siempre un rasgo del arte, su modo de tratar con los enigmas, lo irresuelto, la sugerencia que no dice todo y está en el núcleo del placer estético. Para tratar políticamente con esta cuestión tendríamos que repensar dos nociones –resistencia y acciones alternativas- que siguen casi intactas a pesar de los cambios en el ejercicio de poder. Llama la atención que la concepción del poder se haya modificado mucho más que la de la resistencia. A partir de Michel Foucault, pero no sólo de él, surge la idea de que el poder está distribuido multidireccionalmente. Ya no lo pensamos como una pirámide que opera de arriba hacia abajo, sino como algo diseminado. Pero también hemos salido de la noción simplificada de Foucault al darnos cuenta de que sigue habiendo concentraciones de fuerzas, como las grandes empresas transnacionales, notoriamente las GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon).

En el campo de las artes visuales se quebró la secuencia París – Londres – Nueva York. No hay una sola capital del arte, Beijing no va a sustituir a Nueva York. Varias ciudades concentran el poder y lo movilizan en distintas direcciones. Esto no se debe solo a resistencias sino a recomposiciones y alianzas. Así, las concepciones del poder y de sus movimientos se han complejizado en tanto las nociones de resistencia tienen inercias asombrosas. Hacia cualquier lado que miremos, sea la economía, el arte o la política, no encontramos bipolaridad ni unipolaridad sino una distribución compleja e inestable de focos en los que se ejerce el poder. Esa dispersión genera el primer problema para construir resistencias, oposiciones o alternativas, y más si se quiere insistir en modos de organización de fuerzas populares propios de otra etapa del capitalismo. Lo que se observa en los últimos años son muchas formas de resistencia –a veces sesgadas: sólo ven la ecología o la etnicidad o el género-, pero casi nunca postulan un frente solidario y eficaz para transformar estructuras. Quizás sea una de las causas por las que gran parte de lo que hoy presenciamos se sale de la oposición inclusión / exclusión o hegemónico / subalterno, como se decía en otro tiempo. La palabra resistencia me resulta escasa, pobre, con relación a la multiplicidad de comportamientos que surgen al buscar alternativas.

Desde los países del norte, una crítica de estas regresiones, Gayatri Spivak, escribía que “la globalización solo sucede en el capital o los datos” (Spivak, 2012: 17). Quizá aún no eran tan claros los efectos sociales erosivos del derrumbe bancario en 2008 y que los gobiernos rescataran a los especuladores financieros, no a los trabajadores que no pudieron pagar hipotecas de vivienda, ni programas de salud o desarrollo cultural. La perturbación generada por las aventuras del capital en la subsistencia cotidiana de consumidores y ciudadanos fue y es paralela a la manipulación algorítmica de los datos.

Spivak escribió aquella frase cuando todavía no nos quitaban el placer de ser internautas hiperinformados. Ahora los beneficios de la conectividad global y veloz vienen fatalmente con la infiltración en las pantallas personales de quienes comercializan nuestros usos de las redes: no es disfrutable tener que atravesar cada día la maleza del spam, la publicidad indeseada y las noticias sospechosas que vuelven indiscernible lo que ocurre. Las dificultades de actuar en el desorden del mundo van junto con las de conocerlo y comunicarnos. Quienes manejan los bancos del dinero y los bancos de datos buscan evitar que otros entren a sus juegos o intentan confundirlos con información falsa. ¿Pueden lograrlo? Y cuando lo consiguen ¿para qué les sirve?

Metrópolis dudosas y un sur por inventar

Se ha dicho muchas veces que la condición de los artistas latinoamericanos es paradójica. Por una parte, se preguntan cómo dejar de representar a su nación y volverse globales. Pero cuando van a una bienal o quieren ser expuestos en los museos *mainstream*, les piden que muestren su diferencia, sus imaginarios periféricos, su negritud, sus orígenes indígenas; les exigen algo que no se exige a un artista estadounidense, británico o alemán: que muestren su pasaporte. Si quieres ganar en el mercado global, tienes que mostrarte como perdedor.

Pero la contradicción en el sistema de relaciones artísticas ¿se configura del mismo modo que el capitalismo general? Para responder esta cuestión, debemos distinguir brevemente entre el tratamiento de las contradicciones en el mundo industrial y el mundo digital, o –para decirlo de un modo más político- entre una era de gubernamentalidad estadística y la actual de gubernamentalidad algorítmica.

Partamos de la diferencia entre la etapa de globalización y la de desglobalización. En la primera los

países hegemónicos –digamos los del G20- eligieron globalizarse y cómo hacerlo. Los periféricos, como los latinoamericanos, fuimos globalizados en posiciones subordinadas. Los tratados de libre comercio, como el NAFTA, muestran que Estados Unidos impuso las condiciones y México las aceptó (de Canadá podría decirse que quedó situado en una posición intermedia, pero no puedo detenerme ahora en la complejidad de esta afirmación). Otro ejemplo es la relación entre países dentro de la Unión Europea, como Alemania y Francia, entre los que se globalizan, y Grecia o los países del este, los excomunistas, que fueron globalizados. (Sería interesante, si tuviéramos tiempo, seguir la trayectoria de un intento como los BRICS, donde Brasil intentó salir de su lugar subordinado y por qué ese intento se desvaneció).

Pero necesito aclarar en seguida que no estoy hablando de la diferencia entre países desarrollados y subdesarrollados, como en la época industrial, ni de colonizadores y colonizados. La estructura del poder está condicionada, como dice Spivak, por el capital financiero y los datos. ¿Qué cambios implica esta globalización? Vamos a analizarlo con un ejemplo: el lugar de las bienales en relación con el sistema artístico de los años recientes.

La bienal más antigua, la de Venecia, nacida en 1895 en medio de la expansión de exposiciones europeas con pretensión de universalidad, ha sido cuestionada durante las protestas políticas del 68 y desde la irrupción poscolonial de naciones periféricas. Para sobrellevar las críticas fue multiplicando pabellones africanos, asiáticos y latinoamericanos, pero ni siquiera sus curadores sensibles a la multiculturalidad posmoderna lograron evitar el fracaso de construir un imposible Palacio Enciclopédico, como titularon la Bienal de 2013. Sin embargo, su acumulación de las obras que se llevan cada temporada, artistas eméritos junto a poco conocidos, y conexiones conceptuales que sorprenden, sigue importando a coleccionistas, críticos y el periodismo multimedia como para que en las últimas ediciones se hayan entregado un promedio de 34000 pases VIP y de prensa emitidos para quienes la visitan en los primeros cuatro días. Todavía seduce, pero muchos visitantes quedan con la misma sensación de Sarah Thornton: “La Biennale es como una reunión de ex compañeros de la secundaria, donde a todos les fue muy bien en la vida. No es el mundo real” (Thornton, 2009).

La idea de una bienal que quiere ser enciclopédica, poner en coherencia las culturas del mundo es contradictoria con la vocación de las vanguardias y aun del arte contemporáneo posvanguardista de cultivar la discrepancia. Las artes son desglobalizadoras, desacomodan lo que las instituciones o el mercado quieren uniformar. Los movimientos artísticos están más en sintonía con los movimientos sociales, con la heterogeneidad y no con el alineamiento, con la disconformidad y no con el consenso.

No podemos negar que existen relaciones sistémicas entre artistas e instituciones artísticas, como dice el título de este congreso. Pero me gusta que el título de esta reunión hable del *art beyond of art*. Me atrajo cuando en la traducción de mi libro *La sociedad sin relato* al inglés, el editor me propuso titularlo *Art beyond itself:* el arte está descontento con el mundo como es y su manera de decirlo, para ser consecuente, debe ir más allá de lo que el arte ya es. Esto es más viable en un mundo que se desglobaliza, donde la creatividad se redistribuye.

Aquí quiero detenerme en las formas actuales que asume el peligro de que nos desglobalicemos atrincherándonos en esta globalización menor que llamamos ser del sur. Por una parte, hay pérdidas políticas y económicas en el proceso de desintegración sufrido al diluirse alianzas entre los países dependientes, entre las sociedades civiles, como fue ocurriendo con el Foro Social Mundial nacido en Porto Alegre. Y sin embargo, estoy diciendo que las búsquedas artísticas son desglobalizadoras. Una manera fácil de argumentar esta discrepancia entre lo político-económico y lo social-artístico sería argumentar que los movimientos sociales y culturales no deben convertirse en logros mediáticos. Pero creo que debemos trabajar con más complejidad las preguntas en tensión con que el arte se nutre.

¿Qué significa no ser del mainstream?

Sur se ha vuelto palabra clave para quienes en el arte, las ciencias sociales y la política intentamos a la vez abarcar y reivindicar a los que no caben en las enciclopedias: los países no europeos, los migrantes en las metrópolis, los excluidos por motivos de raza o género. Demandar derechos y reconocimiento desde el sur ha servido para que se abran lugares en bienales, ferias y festivales de cine o literatura del norte, para que se creen eventos representativos de las periferias, como la Bienal de Sao Paulo en 1959, la de La Habana a partir de 1984, la del Mercosur, nacida en 1997, y otras en Estambul, Johannesburgo y Dakar. Se van creando lazos entre museos latinoamericanos, españoles o estadounidenses que comparten

la producción de exposiciones y las circulan entre ellos. Pero el arte contemporáneo es también un juego complejo entre localizaciones y deslocalizaciones, donde se descree de las identidades compactas. ¿Acaso existe un arte mercosureño que dé sustento a una Bienal con ese nombre?

La Bienalsur encaró estas incertidumbres con un proyecto innovador. En vez de concebirse como un acontecimiento que sucede cada dos años, se diseñó como un proceso *durante* dos años, no en una ciudad sino en treinta y dos de varios continentes, interconectadas por videos y visitantes con lenguas distintas. El foco organizador está en Buenos Aires, pero no como faro o capital artística, sino como sede del mayor número de exposiciones y acciones, en una red que también incluye Lima, Montevideo y Rosario, Bogotá, Sao Paulo y Porto Alegre, Tokio, Madrid, Asunción, Valparaíso, París, Guayaquil, Benín, otras ciudades argentinas y latinoamericanas.

En varios países se realizaron reuniones preparatorias a lo largo de dos años para elaborar con artistas, críticos y científicos sociales la pregunta de partida: "¿Es posible promover un verdadero diálogo en condiciones de paridad entre distintos puntos del planeta y que se origine desde el sur?" La intención descentralizadora se fue concretando en alianzas de la Universidad de Tres de Febrero con otras universidades, museos, centros culturales, gobiernos locales y nacionales, empresas y medios de varios países.

Los tropiezos para hallar soporte económico y conceptual al hablar desde el sur y construir un nuevo formato de bienal asoman desde el cambio de nombre. Comenzó llamándose Bienal UNASUR y el proyecto fue presentado en 2015 a una reunión en Montevideo de doce ministros de Cultura de UNASUR, un organismo internacional creado en sintonía con las tendencias políticas de principio de siglo en las naciones líderes: Argentina presidida por Néstor Kirchner, Brasil gobernado por Lula, Bolivia por Evo Morales, Chile, Uruguay y Venezuela por partidos progresistas. Las integraciones anteriores del Mercosur y la Comunidad Andina avanzaron en 2004 hacia una Comunidad Suramericana de Naciones, que a partir de 2007 pasó a nombrarse Unión de Naciones Suramericanas. Buscaron facilitar la circulación entre esos países de sus productos económicos y culturales, pero el proceso fue debilitándose por el cambio de orientación de los gobiernos más fuertes y los efectos sobre la región de la crisis post 2008. Las distintas posiciones ante el conflicto venezolano alejaron a sus miembros. La Universidad Nacional de Tres de Febrero, en la periferia de Buenos Aires, decidió entonces asumir la organización, con lo cual la Bienal ganó independencia y se diferenció de otras al no tener que dejar librada parte de lo que exhibe a representaciones nacionales.

El impulso de aquellos doce ministros puso en marcha el proyecto, ayudó a buscar más socios, convocar a artistas, curadores e instituciones "a presentar propuestas con el deseo de que, en vez de imponer un tema, éste o éstos emergieran de la convergencia de proyectos recibidos", escribió Diana Wechsler, directora artístico-académica de Bienalsur. Se recibieron 2 543 propuestas de 78 países, preseleccionaron 379 en un comité internacional y se fue trabajando con los participantes en la producción de las obras. En 2018 se convocó a la segunda Bienalsur que está desarrollándose en 2019, y se postularon más de 5000 proyectos provenientes de distintos continentes.

Cuando observamos el retroceso de las políticas de integración latinoamericana en los últimos años y la desinversión de los Estados en arte, ciencia y cultura, el emprendimiento de esta Bienal, al activar los lazos de la región y expandirla con una visión tan vasta del *sur,* pareciera estar a contracorriente. Reafirma la idea de la autonomía posible del arte respecto de las tendencias de desarrollo o retracción económica. No es una novedad en los estudios sobre procesos culturales, donde vemos que la interdependencia y el conocimiento entre países latinoamericanos se incrementan, más que por políticas oficiales, gracias a las migraciones, el turismo, los festivales de cine y de literatura, las telenovelas, los intercambios de profesores, estudiantes becados e investigaciones conjuntas, la solidaridad entre grupos étnicos y por los derechos humanos, y, en todos esos movimientos, las redes digitales.

Uno de los mejores resultados de Bienalsur lo vi en el nuevo ingreso diseñado por Regina Silveira para el Parque de la Memoria, que ensaya –con una estilizada representación de señas identitarias- dar fuerte presencia pública, urbana, al lugar de reivindicación de derechos humanos. También destaco el conjunto de obras presentado en el Centro Cultural Haroldo Conti, situado en uno de los pabellones de la ex Escuela de Mecánica de la Armada, campo de concentración donde hubo unos 5000 desaparecidos y detenidos durante la dictadura militar de 1976-1983. Reconvertido en lugar de memoria, ofrece ahora una visión razonada de aquellas condiciones de vida y sufrimiento, y algunos pabellones fueron entregados por el Estado, durante la presidencia de Néstor Kirchner, a organismos de derechos humanos y también

a actividades culturales. En uno de los salones más luminosos, de triple altura, con grandes ventanas (me recuerdan que allí se reparaban las avionetas desde las que se lanzaban al río a los presos), Voluspa Jarpa extiende del techo al piso columnas de papel que reproducen la documentación oficial estadounidense desclasificada sobre el golpe militar de Pinochet –con incontables líneas tachadas- junto a las portadas de diarios de América latina y Estados Unidos del día del golpe, también leídos en dos pantallas por niños de escuelas chilenas con dificultades para pronunciar el inglés: documentos tachados y dificultad de lectura, fallas de la lengua y fallas de la censura. De nuevo, lo visible junto a lo que no se deja ver.

Los artistas investigan también hechos más incómodos para el pensamiento crítico. René Francisco dispuso espátulas de color azul, una línea de horizonte en la que pintó una letra en cada espátula componiendo el nombre de la obra: *Mar de balseros*. Una pequeña cédula anota al final que, según la Organización Internacional para las Migraciones, de 2000 a 2016 hubo 40, 000 muertos en procesos migratorios marítimos: 22,000 de Oriente Medio y África a Europa, 18 000 cubanos a Estados Unidos.

Muy cerca, la obra de Carolina Vollmer, *CN 1999* (CN es Constitución Nacional Venezolana). En un panel hay sobres con papeles triturados, uno para cada capítulo de la Constitución. Al costado un video muestra la máquina en la que van entrando las hojas publicadas en la Gaceta Oficial para salir despedazadas. Antes de la inauguración, el video aún estaba apagado y la artista abrió su iPad para mostrármelo: quedó alterada por un mensaje en su pantalla: “Es una de esas ofertas de alimentos que no podemos conseguir en Caracas y se anuncian en el mercado negro”.

¿Qué significa que sea una universidad pública la que organiza la Bienal? Habituados a entender la vida académica como la búsqueda y enseñanza de verdades demostradas (y en parte por eso autosatisfecha y autorreferida), no es frecuente que las universidades se relacionen tan ampliamente con museos públicos y privados, con experimentos artísticos y medios de comunicación, los anuncios espectaculares en calles céntricas (como tantos de Bienalsur en Buenos Aires, en el aeropuerto, en cines y televisión).

Me atrae especialmente que una universidad se dé por tarea abrir espacios a lo que en el arte hay de investigación o de interacción entre el conocimiento sistemático y el discontinuo, fragmentado o paradójico. Sin embargo, una de las dificultades que veo en la Bienalsur es la apertura tan extendida de la noción de sur, el problema de hallar coherencia, ejes organizadores de la reflexión cuando, como ocurre en la segunda Bienal, actualmente en desarrollo, se amplía a 24 países y 43 ciudades. No me asusta el intento de explorar la diversidad.

Junto con la mundialización de las pérdidas, lo que se globaliza –ya no solo en el saber universitario- es la evidencia de que hay varias modernidades, capitalismos, historias, movimientos legítimos que discrepan acerca de las vías para conceptualizar lo que defienden. Las interacciones mundiales los entrelazan. Se dice por todas partes, también más allá de revistas científicas, que la diversidad existe en los modos distintos de conocerlas y formalizarlas. Sin saberes universales. Ni definitivos. Por eso, también en esta ponencia, opto por el collage y el montaje. Al modo de historiadores como George Didi-Huberman o curadores como Manuel Borja-Villel, ensayamos y montamos lo que tenemos sabiendo que podemos equivocarnos, como “una manera de anunciar que se volverá a intentar” (Expósito, 2015: 252).

¿Cómo evitar el eclecticismo en el montaje? Un cierto eclecticismo, acomodado a clientelas diversas, es el recurso epistemológico y estético del neoliberalismo. Dice afirmar la libertad de elección individual mientras ecualiza o diluye formas distintas de vida simulando eliminar las diferencias. Apostamos, en cambio, a volver los procesos más legibles mediante un trabajo crítico, que combine enfoques, dé prioridad a la exigencia de hallar –a la medida de este capitalismo transnacional y concentrado- vías locales o regionales de reafirmación ciudadana que tengan sentido en los conflictos globalizados. Para esto es preciso trabajar en la intersección de varias disciplinas –sociología, antropología, comunicación- y esto agudiza los riesgos eclécticos. Me gusta la respuesta de Siri Hustvedt, neuróloga y escritora, cuando le preguntaron cómo se arreglaba: “Mi solución es el pluralismo. Es posible ver el mismo problema desde múltiples puntos de vista. No se llegará a una sola respuesta, pero se puede alcanzar lo que llamo ‘una zona de ambigüedad enfocada’, que ayuda a formular buenas preguntas” (Gigena, 2018).

Puede haber relaciones sistémicas entre los modos del arte, pero no hay *un* Sistema. Necesitamos museos, pero también redes que trabajen con la heterogeneidad. Necesitamos alianzas sin perder la diversidad, solo para comprender a los otros y empoderarnos juntos, para crear zonas de ambigüedad enfocada.

Este camino plural e incierto del conocer busca ser democrático, como el teatro que escribe sus guiones escuchando a los no actores y deja la puesta abierta por si quieren entrar, o sale a buscarlos para

comprender cómo viven fuera de escena. Se trata de recoger las voces y prácticas de quienes llamamos ciudadanos, consumidores o usuarios, los que dejaron de ser representados.

Gayatri Spivak sostenía que debemos instruirnos, en vista de la heterogeneidad de conflictos, en el "doble vínculo del emigrante". Agregaría los más numerosos vínculos de las generaciones jóvenes, habitantes de varias culturas, medios y redes. Ella proponía, entonces, "aprender a vivir con instrucciones contradictorias" (Spivak, 2012: 17).

Extendería de esta manera su sugerencia. Las indecisiones entre lo real y lo virtual nos desorientan a los ciudadanos y estimulan el cinismo oportunista de los políticos, las empresas y algunos movimientos sociales, que tan bien ironizó Groucho Marx ("Estos son mis principios: si no les gustan, tengo otros"). Asumir la heterogeneidad de las resistencias me hace pensar en otro modo de entender la conflictividad sin totalizaciones, y las formas de actuar como latinoamericanos, incluso como disidentes dentro de cada nación, género o etnia. La vía inicial para hacerlo, más modesta que suponer que contamos con una antropología o epistemología del sur, o de la descolonización, o de las tecnologías y sus alternativas, sería explorar de modo flexible cuándo sirven como lugares para ir a pensar y ensayar modos distintos de acción.

No descarto insistir en que las instituciones se renueven, usar cuando valga la pena vías clásicas de participación ciudadana (el voto, los presupuestos participativos, las protestas en calles y pantallas). Y las rebeliones de los espiados, los circuitos de resistencia, las pequeñas redistribuciones de poder que ocasionalmente suceden en una ciudad o un organismo dedicado a la integración regional. Pero para explorar formas artísticas ciudadanas que no queden atrapadas en las instituciones ni en las aplicaciones y sus lucros, me atraen los movimientos que renuevan sus estrategias y sus liderazgos, las experiencias colectivas e individuales, que se insertan a la vez en lo micro y macrosocial, hacen con ellas montajes, y, ante la prepotencia de quienes creen controlar la sociedad, los lenguajes y algoritmos, miran como si dijeran: fíjense que nuestras preguntas son otras y no nos asusta que sean contradictorias.

Bibliografía

Bishop, Claire (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría.* México: t-e-eoría.

Expósito, Marcelo (2015). *Conversaciones con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial.

Gigena, Daniel (2018). "Siri Hustvedt: 'Los científicos deberían leer más humanidades'", Buenos Aires, *La Nación*, 4 de junio.

Oppenheimer, Andrés (2019). "La globalización sin Estados Unidos" en *Reforma,* 8 de julio de 2019.

Spivak, Gayatri (2012). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI.

Globalização e desglobalização: fazer arte com perguntas contraditórias[1]

Néstor García Canclini

Professor Pesquisador Distinguido da Universidade Autónoma Metropolitana do México e Investigador Emérito do Sistema Nacional de Pesquisadores.

O que fazer quando vivenciamos ao mesmo tempo globalizações e desglobalizações? A única coisa que parece ter sido globalizada é a sensação de que quase todos nós saímos perdendo. Em poucos anos o mandato da abertura de fronteiras e a fascinação de conectar-se com o distante foram substituídos pelos desejos de se desglobalizar. Os ingleses votaram pela saída da União Europeia. Outras fraturas dividem esta união regional: entre o oriente e ocidente com relação aos imigrantes, entre o norte e o sul pelo Euro e diversos modos de suportar a estagnação e o mal-estar social.

Não importam as evidências científicas, bastante óbvias, de que o aquecimento global seja produzido por todos e que somente a cooperação solidária possa atenuá-lo: os governantes dos Estados Unidos, China e outros principais poluidores se isolam e são reeleitos.

Na América Latina fracassaram aquelas organizações que impulsionavam, faz poucos anos, a integração regional (UNASUR, ALBA, em parte o Mercosul), e as organizações mais antigas (ALALC, OEA, OEI, Segib) parecem incapazes de construir posicionamentos continentais afim de reverter os efeitos destrutivos da globalização neoliberal: desigualdade nos intercâmbios econômicos, culturais e submissão às corporações eletrônicas; sustentar os avanços democráticos pós-ditatoriais, atender humanitariamente aos milhares de imigrantes empurrados pelo desemprego, pela precariedade e pelos governos falidos. Ao que levaram as tentativas da oposição ou da sociedade civil que tiveram força no início do século XXI, desde o Fórum Mundial de Porto Alegre até as alianças entre as minorias nos Estados Unidos?

A globalização foi perdendo o prestígio quando acusada também pela queda massiva do poder aquisitivo dos salários; do desaparecimento dos direitos e garantias dos cidadãos, da multiplicação das *fake news* e da invasão de privacidade. Caravanas quilométricas de famílias migrantes, fotos de embarcações superlotadas ou naufragadas: monumentos performáticos, como os muros, para os perdedores da mundialização.

Ao mesmo tempo, as tecnologias digitais associadas à globalização socioeconômica e cultural, fomentam certezas daquilo que ganhamos: mais informação e entretenimento diversificado, espaços para debater e participar, acesso aos bens, mensagens e serviços que não eram disponíveis antes no próprio país. Em um continente onde tantos países têm entre 10 a 25% da sua população vivendo no exterior (Equador, Honduras, México, Uruguai e Venezuela), os expatriados aproveitam que podem se comunicar pela Internet com seus familiares e amigos distantes, podendo comer, distantes de seus países, molhos apimentados, feijoada ou ceviche, essa experiência quase que de cidadão, que é consumir aquilo que lhe é próprio com compatriotas no desenraizamento.

Sem as redes sociais globalizadas seriam possíveis movimentos como

1 Este texto retoma nas primeiras e últimas páginas alguns fragmentos do livro *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*, México, CALAS, no prelo.

MeToo e Nenhuma a menos, as colaborações nas pesquisas científicas e as experiências artísticas a distância, online?

Visto pelo lado dos imigrantes, exilados e deslocados, prevalecem as perdas. Na Bienal do Mercosul de 2011, Paola Parcerisa exibiu uma bandeira paraguaia esvaziada, em que apenas os contornos de cada faixa estavam marcados por linhas coloridas. Os limites foram liberados da força e do emblema central. Averiguo: Como foi recebida no Paraguai? "As pessoas comuns a conheciam quando a levei à Bienal de Veneza. Meu filho de 14 anos, quando eu a estava fazendo, perguntou: é para um jogo de futebol? Quando eu a terminei e apenas se via os contornos, entendeu desta forma o sentido de cada faixa ter ficado branca: "foram todos embora".

As rebeliões contra os danos gerados pela globalização e a tendência de muitos países a abandoná-la parecem neutralizados pela lista de novos acordos de livre comércio: no dia 28 de junho de 2019 a União Europeia assinou um acordo pela redução de tarifas com as nações do Mercosul, ainda aguardando aprovação dos parlamentos envolvidos. Em 30 de maio deste mesmo ano, 55 países africanos iniciaram o Acordo de Livre Comércio que facilitará o comércio de bens e serviços para 1,2 bilhão de pessoas desse continente. Em 2018 várias economias do Pacífico assinaram o TPP – Austrália, Chile, Japão, México, Peru, Singapura e Vietnã, um bloco comercial que iniciou impulsionado pelo presidente Barak Obama, em parte para enfrentar a expansão chinesa, e do qual Trump escolheu retirar-se. Alguns analistas assinalam que, mesmo quando os governos norte-americano e o inglês estão isolados, a globalização não para, e se perguntam se uma nova era da globalização está começando sem a participação dos Estados Unidos (Oppenheimer, 2019: 14).

A rigor, o que estes novos acordos mostram são integrações regionais, não globais. As guerras comerciais e a xenofobia ficam mais fortes. A perseguição aos imigrantes e o desrespeito aos direitos humanos prevalecem nas relações internacionais. Vivemos uma geopolítica de interações multidirecionais e restritas. A história problemática dos acordos comerciais assinados nos últimos 20 ou 30 anos impõe outras perguntas: o que trazem aqueles e estes novos acordos para os cidadãos, consumidores e usuários? Mais empregos e melhores salários ou mais precariedade, cidades vazias, migrações que dividem as famílias e retiram direitos? Mais muros, naufrágios e circulação super vigiada ou proibida entre as sociedades? Milhares de crianças separadas de suas famílias nas fronteiras, enormes campos de refugiados e xenofobia, perda de direitos básicos como moradia, saúde e educação? Redução de verbas para controlar a mudança climática e a pesquisa científica, promoção do extrativismo devastador, esquecendo da proteção da biodiversidade, a exemplo da selva amazônica e das florestas andinas de nossa América?

Desde a assinatura dos primeiros acordos de livre comércio, por exemplo o da América do Norte, somente a União Europeia estabeleceu capítulos sobre a cidadania comum, programas de integração e coprodução educativa, cultural e científica. No Mercosul, onde foram incluídos esforços muito modestos nesses campos, os fundos foram reduzidos e se pode observar um desinteresse dos governos recentes.

Os acordos negligenciados, os conflitos sociais e as falhas interculturais, emergem mais fortemente em movimentos de rebelião e solidariedade, na paisagem violenta das cidades e fronteiras, nos museus, bienais, obras literárias e filmes, e sobretudo nessa circulação transfronteiriça difícil de controlar que é a Internet. Nestes lugares reconsideramos as perguntas e as contra perguntas sobre até que ponto a globalização nos interconecta ou nos segrega. Qual lugar é possível para o intercultural quando já não há relatos que organizem as diferenças? Não contamos com instituições que podemos acreditar, como foram os museus nacionais, os de arte moderna ou as primeiras bienais que ordenavam a leitura da diversidade nas sociedades nacionais ou entre norte e sul, oriente e ocidente. Aquela ordem colonial, patriarcal, de predomínio ocidental e do norte sobre o sul está acabando.

Contradições do poder disperso

Hoje vivemos em uma sociedade sem história. Muitas histórias ainda sobrevivem (o neoliberalismo, socialismo, cristianismo, islamismo etc.), porém nenhuma tem validade universal em um mundo no qual a globalização obriga a pensar de forma interconectada.

Esta falta de estruturas reais e imaginárias que organizem convincentemente o mundo nos dá mais liberdade para imaginar e criar. Mas não nos permite ignorar as inércias socioeconômicas, ou o imaginário que nos une, nos diferencia e confronta. O esgotamento de teorias sociais e artísticas, de

narrativas e contranarrativas com pretensões de universalidade, nos deixa diante das questões: Onde estão os poderosos? Como agir em um mundo onde a opacidade do poder aumenta, mas nós cidadãos somos cada vez mais transparentes porque os sistemas de vigilância social sabem o que comemos, onde compramos, nossas preferências sexuais e culturais?

Esta oscilação entre o que se é visto e o que se oculta tem sido sempre uma característica da arte, sua maneira de tratar os enigmas, o irresoluto, a sugestão de que não diz tudo e que está no cerne do prazer estético. Para lidar politicamente com esta questão teríamos que repensar duas noções – resistência e ações alternativas – que seguem quase intactas apesar das mudanças no exercício do poder. Impressiona que a concepção de poder tenha se modificado muito mais que a da resistência. De Michel Foucault, mas não apenas dele, surge a ideia de que o poder esteja atribuído multidirecionalmente. Já não o pensamos como uma pirâmide que opera de cima para baixo, mas sim como algo disseminado. Mas também deixamos a noção simplificada de Foucault ao notar que continuam existindo concentrações de poder, como as grandes corporações multinacionais, notoriamente as GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon).

No campo das artes visuais, a sequência Paris – Londres – Nova Iorque foi quebrada. Não existe apenas uma capital da arte, Pequim não substituirá Nova Iorque. Várias cidades concentram poder e o mobilizam em diversas direções. Isso não se deve somente às resistências, mas a recomposições e alianças. Assim, as concepções de poder e de seus movimentos tornaram-se complexas, enquanto as da resistência carregam inércias assombrosas. Para qualquer lado que olharmos, seja na economia, na arte ou na política, não encontramos bipolaridade nem unipolaridade, mas sim uma distribuição complexa e instável de focos em que o poder é exercido. Essa dispersão gera o primeiro problema para construir resistências, oposições ou alternativas e muito mais, quando se insiste em modos de organização das forças populares próprias de outro estágio do capitalismo. O que se observa nos últimos anos são muitas formas de resistência – às vezes tendenciosas: apenas enxergam a ecologia, a etnia ou o gênero –, mas quase nunca postulam uma frente eficaz e solidária para transformas estruturas. Talvez seja uma das causas pelas quais muito do que presenciamos hoje advém da oposição entre inclusão / exclusão ou hegemônico / subalterno, como se dizia no passado. A palavra resistência soa escassa, pobre, em relação à multiplicidade de comportamentos que surgem ao se buscar alternativas

Dos países do norte, em uma crítica a essas regressões, Gayatri Spivak escreveu que “a globalização acontece apenas no capital e nos dados” (Spivak, 2012: 17). Talvez os efeitos erosivos do colapso bancário de 2008 ainda não fossem tão claros e que os governos tivessem resgatado os especuladores financeiros e não os trabalhadores que não puderam pagar as hipotecas de suas casas, nem os programas de saúde ou de desenvolvimento cultural. A perturbação gerada pelas aventuras do capital na subsistência cotidiana dos consumidores e cidadãos foi e é paralela à manipulação algorítmica dos dados.

Spivak escreveu essa frase quando ainda nos retiravam o prazer de ser internautas super informados. Agora, os benefícios da conectividade global e veloz, vem fatalmente acompanhados da infiltração em nossas telas pelos que comercializam nossos usos da rede: não é agradável ter que todos os dias passar pela maldade do spam, da publicidade indesejada e das notícias suspeitas que manipulam o que acontece de forma indiscernível. As dificuldades de atuar na desordem do mundo acompanham as de conhecê-lo e de nos comunicar. Aqueles que controlam os bancos de dinheiro e os de dados procuram evitar que outros entrem em seus jogos ou tentam confundi-los com informações falsas. Podem fazê-lo? E quando conseguem, para que lhes serve?

Metrópoles duvidosas e um sul a ser inventado

Já foi dito muitas vezes que a condição dos artistas latino-americanos é paradoxal. Por um lado, se questionam como deixar de representar as suas nações e tornarem-se globais. Mas quando vão a uma bienal ou quando querem ser exibidos nos museus *mainstream*, é solicitado que mostrem sua diferença, seus imaginários periféricos, sua negritude, suas origens indígenas; exigem deles algo que não se exige de um artista norte-americano, britânico ou alemão: que mostrem o passaporte. Para se ganhar no mercado global, é necessário mostrar-se como perdedor.

Mas a contradição no sistema de relações artísticas se configura do mesmo modo que o capitalismo geral? Para responder a esta pergunta, devemos distinguir brevemente entre o tratamento das contradições no mundo industrial e o mundo digital, ou – para ser mais político – entre uma era de governamentalidade

estatística e a atual governamentalidade algorítmica.

Comecemos pela diferença entre a etapa da globalização e da desglobalização. Na primeira, os países hegemônicos – digamos os do G20 – decidiram globalizar-se e a forma como fazê-lo. Os periféricos, como os latino-americanos, fomos globalizados em posições subordinadas. Os acordos de livre comercio, como o NAFTA, mostram que os Estados Unidos impuseram as condições e que o México as aceitou (do Canadá poderia se dizer que ficou numa posição intermediária, mas não posso deter-me neste momento devido à complexidade desta afirmação). Outro exemplo é a relação entre países dentro da União Europeia, como Alemanha e França, entre os que se globalizam, e Grécia ou os países do leste, os excomunistas, que foram globalizados. (Seria interessante, se tivéssemos tempo, seguir a trajetória de uma tentativa como os BRICS, em que o Brasil tentou sair do seu lugar de subordinado e porque essa tentativa minguou).

Necessito, porém, esclarecer logo que não estou falando da diferença entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, como na era industrial, nem de colonizadores e colonizados. A estrutura do poder está condicionada, como disse Spivak, pelo capital financeiro e pelos dados. Que mudanças implica esta globalização? Vamos analisar com um exemplo: o lugar das bienais em relação ao sistema artístico dos últimos anos.

A Bienal mais antiga, a de Veneza, nascida em 1895 em meio a expansão de exposições europeias com pretensão de universalidade, tem sido questionada durante os protestos políticos de 68 e desde o surgimento pós-colonial de nações periféricas. Para superar as críticas foi multiplicando os pavilhões africanos, asiáticos e latino-americanos, mas nem sequer seus curadores sensíveis ao multiculturalismo pós-moderno evitaram o fracasso de construir um impossível Palácio Enciclopédico, como intitularam a Bienal de 2013. No entanto, o acúmulo de obras que são levadas a cada temporada, os artistas eméritos junto aos desconhecidos e as conexões conceituais que surpreendem, ainda são importantes para os colecionadores, críticos e ao jornalismo multimídia, a ponto de nas últimas edições tiverem sido entregues uma média de 34000 passes VIP e de imprensa emitidos os visitantes dos primeiros quatro dias. Ainda seduz, porém muitos visitantes ficam com a mesma sensação de Sarah Thornton: “A Biennale é como una reunião de ex-colegas da escola, onde todos se deram muito bem na vida. Não é o mundo real” (Thornton, 2009).

A ideia de uma bienal que quer ser enciclopédica, de trazer coerência para as culturas do mundo é contraditória em relação a vocação das vanguardas e até da arte contemporânea pós-vanguarda de cultivar a discrepância. A arte é desglobalizadora, desarranja o que as instituições ou o mercado querem padronizar. Os movimentos artísticos estão em maior sintonia com os movimentos sociais, com a heterogeneidade e não com o alinhamento, mais com a desconformidade do que com o consenso.

Não podemos negar que existam relações sistêmicas entre artistas e instituições artísticas, como diz o título deste congresso. Mas gosto que o título deste simpósio fale da *art beyond art* (arte além da arte). Me chamou atenção, quando na tradução do meu livro *A Sociedade sem História* para o Inglês, o editor me propôs intitulá-lo *Art beyond itself* (Arte para além de si mesma): a arte está descontente com o mundo atual e sua maneira de dizê-lo, para ser consistente, deve ir mais além do que a arte já é. Isso é mais viável em um mundo que se desglobaliza, onde a criatividade se redistribui.

Aqui quero deter-me nas formas atuais que assumem o perigo de que vamos nos desglobalizar entrincheirando-nos nesta globalização menor que chamamos de sul. Por um lado, há perdas políticas e econômicas no processo de desintegração sofrido ao se diluir as alianças entre os países dependentes, entre as sociedades civis, como tem acontecido com o Fórum Social Mundial nascido em Porto Alegre. No entanto, estou dizendo que as buscas artísticas são desglobalizadoras. Uma maneira fácil de discutir esta discrepância entre o político-econômico e o social-artístico seria argumentar que os movimentos sociais e culturais não devem se converter em resultados midiáticos. Mas acredito que devemos trabalhar com mais complexidade as perguntas em tensão com o que a arte é nutrida.

O que significa não ser mainstream?

Sul tem se tornado uma palavra chave para aqueles que na arte, nas ciências sociais e na política, tentam ao mesmo tempo abarcar e reivindicar aqueles que não têm lugar nas enciclopédias: os países não europeus, os migrantes nas metrópoles, os excluídos por motivos de raça ou gênero. Demandar direitos e reconhecimento a partir do sul tem servido para que se abram lugares nas bienais, feiras e

festivais de cinema ou literatura do norte, para que eventos representativos das periferias sejam criados, como a Bienal de São Paulo em 1959, a de Havana a partir de 1984, a do Mercosul, nascida em 1997, e outras em Istambul, Joanesburgo e Dacar. Criam-se laços entre museus latino-americanos, espanhóis e norte-americanos que compartilham a produção de exposições e as fazem circular entre eles. Mas a arte contemporânea é também um jogo complexo entre localizações e deslocalizações, em que se desacredita das identidades compactas. Por acaso existe uma arte própria do Mercosul que possa sustentar uma Bienal com esse nome?

A Bienalsur encarou estas incertezas com um projeto inovador. Em vez de ser concebida como um acontecimento que acontece a cada dois anos, foi desenhada como um processo *durante* dois anos, não em uma cidade, mas em trinta e duas de vários continentes, interconectadas por vídeos e visitantes com línguas distintas. O núcleo de organização está em Buenos Aires, mas não como farol ou capital artística, mas como sede do maior número de exposições e ações, em uma rede que também inclui Lima, Montevidéu e Rosário, Bogotá, São Paulo e Porto Alegre, Tóquio, Madri, Assunção, Valparaíso, Paris, Guayaquil, Benin, outras cidades argentinas y latino-americanas.

Em vários países foram realizadas reuniões de planejamento ao longo de dois anos para elaborar com artistas, críticos e cientistas sociais a pergunta de partida: "É possível promover um diálogo verdadeiro em condições de paridade entre diferentes pontos do planeta e cujo ponto de origem seja o sul?" A intenção descentralizadora foi se concretizando nas alianças da Universidade de Tres de Frebrero com outras universidades, museus, centros culturais, governos locais e nacionais, empresas e meios de comunicação de vários países

Os obstáculos para encontrar apoio econômico e conceitual ao se falar do sul e construir um novo formato de bienal aparecem desde a mudança de nome. Começou chamando-se Bienal UNASUR e o projeto foi apresentado em 2015 em uma reunião em Montevidéu com doze ministros de Cultura da UNASUR, uma organização internacional criada em sintonia com as tendências políticas do começo do século nas principais nações: Argentina, presidida por Nestor Kirchner, Brasil, governado por Lula, Bolívia por Evo Morales, Chile, Uruguai e Venezuela por partidos progressistas. As integrações anteriores do Mercosul e a Comunidade Andina avançaram em 2004 até uma Comunidade de Nações da América do Sul, que a partir de 2007 passou a se chamar União das Nações Sul-americanas. Tentaram facilitar a circulação de seus produtos econômicos e culturais, mas o processo foi se debilitando pela mudança de orientação política dos governos mais fortes e pelos efeitos da crise de 2008. As diferentes posições diante do conflito venezuelano distanciaram seus membros. A Universidade Nacional de Tres de Febrero, na periferia de Buenos Aires, decidiu então assumir a organização, com isto a Bienal ganhou independência e se diferenciou de outras ao não ter que deixar parte do que exibe para as representações nacionais.

O impulso desses doze ministros lançou o projeto, ajudou a buscar mais parceiros, convocou artistas, curadores e instituições "para apresentar propostas com o desejo de que, em vez de impor um tema, este ou estes surgissem da convergência de projetos recebidos", escreveu Diana Wechsler, diretora artístico-acadêmica da Bienalsur. Foram recebidas 2,543 propostas de 78 países, um comitê internacional pré-selecionou 379 e foi-se trabalhando com os participantes na produção das obras. Em 2018, a segunda Bienalsur foi convocada e está sendo desenvolvida em 2019 e mais de 5,000 projetos, vindos de diferentes continentes, foram nomeados.

Quando observamos o retrocesso das políticas de integração latino-americana nos últimos anos e o desinvestimento dos Estados em arte, ciência e cultura, a experiência dessa Bienal, ativando os laços da região e expandindo-a com uma visão tão vasta do sul, parece ser contracorrente. Reafirma a ideia de autonomia da arte ser possível em relação às tendências de desenvolvimento ou retração econômica. Não é uma novidade nos estudos sobre processos culturais, onde vemos que a interdependência e o conhecimento entre países latino-americanos se fortalecem, mais do que por políticas oficiais, mas graças às migrações, ao turismo, os festivais de cinema e de literatura, as telenovelas, os intercâmbios de professores, bolsistas e pesquisas em conjunto, solidariedade entre grupos étnicos e pelos direitos humanos, e, em todos esses movimentos, as redes digitais.

Um dos melhores resultados da Bienalsur pude ver na nova entrada, projetada por Regina Silveira, para o Parque da Memória, que ensaia – com uma representação estilizada de sinais identitários – conferir forte presença pública, urbana, ao lugar de reivindicação dos direitos humanos. Destaco também o conjunto de trabalhos apresentado no Centro Cultural Haroldo Conti, situado em um dos pavilhões da antiga Escola de Mecânica da Marinha, campo de concentração onde havia cerca de 5000 desaparecidos

e detentos durante a ditadura militar de 1976 – 1983. Reconvertido em lugar de memória, oferece agora uma visão fundamentada dessas condições de vida e sofrimento, e alguns pavilhões foram entregues pelo Estado, durante a presidência de Nestor Kirchner, a organizações de direitos humanos e para atividades culturais. Em um dos salões mais iluminados, de altura tripla, com grandes janelas (me lembram que ali se consertavam os aviões que serviam para jogar os presos ao rio), Voluspa Jarpa estende colunas de papel, do teto ao piso, reproduzindo a documentação oficial norte-americana e tratada como confidencial sobre o golpe militar de Pinochet – com inúmeras linhas riscadas – ao lado das primeiras páginas dos jornais da América Latina e dos Estados Unidos do dia do golpe, também lidos em duas telas por crianças de escolas chilenas, com dificuldades para pronunciar o inglês: documentos riscados e dificuldade de leitura, falhas da língua e falhas da censura. Novamente, o visível junto ao que não se permite ver.

Os artistas também pesquisam fatos mais incômodos para o pensamento crítico. René Francisco juntou e organizou espátulas azuis, uma linha de horizonte em que pintou uma letra em cada espátula compondo o nome da obra: *Mar de balseros*. Um pequeno cartão no final explica que, segundo a Organização Internacional para as Migrações, de 2000 a 2016 houve 40,000 mortes ocasionadas por processos migratórios marítimos: 22,000 entre o Oriente Médio e África para a Europa, 18,000 de Cuba para os Estados Unidos.

Bastante próxima, a obra de Carolina Vollmer, *CN 1999* (CN é Constituição Nacional Venezuelana). Em um painel há envelopes com papéis picados, um para cada capítulo da Constituição. Ao lado, um vídeo mostra a máquina na qual as folhas publicadas no Diário Oficial entram e depois saem picotadas. Antes da inauguração, o vídeo ainda estava desligado e a artista abriu o iPad para me mostrar: ficou alterada por conta de uma mensagem em sua tela: “É uma dessas ofertas de alimentos que não podemos conseguir em Caracas e são anunciadas no mercado negro”.

O que significa que uma universidade pública organize uma Bienal? Habituados a entender a vida acadêmica como a pesquisa e ensino de verdades comprovadas (e em parte por isso se satisfaça e se auto refira), não é frequente que as universidades se relacionem tão amplamente com museus públicos e privados, com experimentações artísticas e a mídia, com os anúncios espetaculares nas ruas principais (como tantos da Bienalsur em Buenos Aires, no aeroporto, nos cinemas e televisão).

Sinto-me especialmente atraído pelo fato de uma universidade ter a tarefa de abrir espaços para o que na arte haja de investigação ou de interação entre o conhecimento sistemático e o descontínuo, fragmentado ou paradoxal. No entanto, uma das dificuldades que observo na Bienalsur e a ampla abertura da noção de sul, o problema de encontrar coerência, organizar eixos de reflexão quando, como na segunda Bienal, atualmente em desenvolvimento, se estende para 24 países e 43 cidades. Não me assusta a tentativa de explorar a diversidade.

Juntamente a mundialização das perdas, o que se globaliza – já não apenas no conhecimento universitário – é a evidência de que existem várias modernidades, capitalismos, histórias, movimentos legítimos que discordam a sobre as maneiras de conceituar o que defendem. As interações mundiais os entrelaçam. É dito em todo lugar, além das revistas científicas, que a diversidade existe nas maneiras distintas de conhecê-las e formalizá-las. Sem conhecimento universal. Nem definitivo. Por isso, também neste artigo opto pela colagem e montagem. À maneira de historiadores como George Didi-Huberman ou curadores como Manuel Borja-Villel, ensaiamos e montamos o que temos, sabendo que podemos nos equivocar, como “uma maneira de anunciar que se tentará mais uma vez” (Expósito, 2015: 252).

Como evitar o ecletismo na montagem? Um certo ecletismo, subordinado a clientelas diversas, é o recurso epistemológico e estético do neoliberalismo. Diz afirmar a liberdade de escolha individual enquanto equaliza ou dilui formas diferentes de vida, simulando eliminar as diferenças. Em vez disso, estamos comprometidos em tornar os processos mais legíveis por meio de um trabalho crítico, combinando abordagens, priorizando a exigência de encontrar – na medida deste capitalismo transnacional e concentrado – modos locais ou regionais de reafirmação da cidadania que façam sentido nos conflitos globalizados. Para isso é necessário trabalhar na interseção de várias disciplinas – sociologia, antropologia, comunicação – e isso agrava riscos ecléticos. Gosto da resposta de Siri Hustvedt, neurologista e escritora, quando perguntada como se resolvia: “Minha solução é pluralismo. É possível ver o mesmo problema a partir de muitos pontos de vista. Não se chegará a uma só resposta, mas é possível de se alcançar o que chamo “de uma área de ambiguidade focada”, o que ajuda a formular boas perguntas”. (Gigena, 2018).

Pode haver relações sistêmicas entre os modos artísticos, mas não há *um* Sistema. Precisamos de museus, mas também de redes que trabalhem com a heterogeneidade. Necessitamos de alianças

sem perder a diversidade, apenas para entender os outros e nos fortalecer juntos, para criar áreas de ambiguidade focada.

Este caminho plural e incerto do conhecimento busca ser democrático, como o teatro que escreve seus roteiros escutando os que não são atores e deixa a porta aberta caso queiram entrar, ou que sai em sua busca para entender como vivem fora do palco. Trata-se de captar as vozes e práticas daqueles a quem chamamos de cidadãos, consumidores ou usuários, os que deixaram de ser representados.

Gayatri Spivak sustentava que devemos instruir-nos, tendo em vista a heterogeneidade de conflitos, no "vínculo duplo do emigrante". Eu acrescentaria os muitos vínculos das gerações de jovens, habitantes de várias culturas, mídias e redes. Ela propunha então, "aprender a viver com instruções contraditórias" (Spivak, 2012: 17).

Estenderia sua sugestão dessa maneira. As indecisões entre o real e o virtual nos desorientam como cidadãos e estimulam o cinismo oportunista dos políticos, as empresas e alguns movimentos sociais, que Groucho Marx também ironizou ("Estes são os meus princípios: se não gostam, tenho outros"). Assumir a heterogeneidade das resistências me faz pensar em outra maneira de entender o conflito sem totalizações, e as formas de agir como latino-americanos, inclusive como dissidentes dentro de cada nação, gênero ou etnia. A maneira inicial de fazê-lo, mais modesta que supor que contamos com uma antropologia ou epistemologia do sul, ou da descolonização, ou das tecnologias e suas alternativas, seria explorar de maneira flexível quando servem como lugares para se pensar e ensaiar modos diferentes de ação.

Não descarto insistir para que as instituições se renovem, usar quando for vantajoso maneiras clássicas de participação cidadã (o voto, os orçamentos participativos, os protestos nas ruas e nas telas). E as rebeliões dos espiões, os circuitos de resistência, as pequenas redistribuições de poder, que ocasionalmente acontecem, em uma cidade ou um organismo dedicado à integração regional. Mas para explorar formas artísticas cidadãs que não fiquem presas nas instituições nem às suas aplicações e aos seus lucros, sou a favor dos movimentos que renovam suas estratégias e suas lideranças, as experiências coletivas e individuais, inseridas ao mesmo tempo no micro e macrossocial, fazem montagens com elas, e, ante a prepotência daqueles que acreditam controlar a sociedade, as linguagens e algoritmos, é como se dissessem: prestem atenção pois que nossas perguntas são outras e não nos assusta que sejam contraditórias.

Referências

Bishop, Claire (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría.* México: t-e-eoría.

Expósito, Marcelo (2015). *Conversaciones con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial.

Gigena, Daniel (2018). "Siri Hustvedt: 'Los científicos deberían leer más humanidades'", Buenos Aires, *La Nación*, 4 de junho.

Oppenheimer, Andrés (2019). "La globalización sin Estados Unidos" em *Reforma,* 8 de julho de 2019.

Spivak, Gayatri (2012). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI.

Globalization and deglobalization: making art with contradictory questions[1]

Néstor García Canclini

Distinguished Research Professor of the Mexican Autonomous University Universidad and Emeritus Researcher of the National Researcher System.

What to do when we live at the same time globalization and deglobalization? The only thing that seems to have been globalized in the end is the feeling that almost everyone loses. In a few years, the mandate to open the borders and the fascination of connecting with the distant became disrupted in desires to deglobalize. The English voted to leave the European Union. Other fractures polarize this regional union: between east and west in relation to immigrants, between north and south by the euro and different ways of coping with stagnation and social unrest.

The quite obvious scientific evidence that global warming is produced among all and that only solidarity cooperation can mitigate it doesn't matter: the rulers of the United States, China, and other chief polluters are isolated and reelected.

In Latin America, organizations that promoted regional integration (UNASUR, ALBA, partly Mercosur) and older organizations (ALALC, OAS, OEI, Segib) failed to build continental positions to reverse the destructive effects of neoliberal globalization: inequality in economic, cultural exchanges and submission to electronic corporations; sustain post-dictatorial democratic advances, attend humanitarianly to the millions of migrants driven by unemployment, precariousness, and failed governments. Where did the opposition or civil society attempts that had strength in the early 21st century lead, from the World Forum in Porto Alegre to minority alliances in the United States?

Globalization was discredited by also being accused of the massive decline in the purchasing power of wages; of the disappearance of rights and guarantees of citizens; of the multiplication of fake news and privacy invasions. Miles and miles of migrant families' caravans, photos of crowded or shipwrecked vessels: performative monuments, such as walls, to the globalization losers.

At the same time, digital technologies associated with socio-economic and cultural globalization, foster certainty of what we have gained: more information and diversified entertainment, spaces to debate and participate, access to goods, messages, and services not available before in the nation itself. In a continent where so many countries have between 10 to 25% of their population abroad (Ecuador, Honduras, Mexico, Uruguay, and Venezuela), the transplanted expats enjoy being able to communicate with relatives and remote friends online, eating spicy sauces, feijoada or ceviche away from their country, with that almost citizen-like experience that is to consume the same among compatriots in the uprooting.

Would movements such as Me Too and *Ni una menos*, collaborations in scientific research and distance online artistic experiences, be possible without global socio-digital networks?

Seen from the side of migrants, exiled and displaced, losses prevail. At the 2011 Mercosur Biennial, Paola Parcerisa exhibited an empty

1 This text revisits in the first and last pages some fragments from the book *Ciudadanos reemplazados por algoritmos,* México, CALAS, in press.

Paraguayan flag, in which only the edges of each stripe are marked by subtle colored threads. The limits freed from forcefulness and the central emblem remained. I ask: how was the reception in Paraguay? “The common people knew it when I took it to the Venice Biennale. My 14-year-old son, when I was doing it, asked: is it for a football game? When I finished it and he could only see the edges, he understood the meaning of each stripe being white: “Everyone is gone”.

The rebellions against the damage caused by globalization and the tendency of many countries to abandon it seem offset by the list of new free trade agreements: on June 28, 2019, the European Union signed an agreement to reduce taxes with the Mercosur nations, still pending approval by the parliaments involved. On May 30 of this year, 55 African countries kick-started the Free Trade Agreement that will facilitate the trade of goods and services for 1,200 million people in that continent. In 2018, several Pacific economies agreed to the TPP – Australia, Chile, Japan, Mexico, Peru, Singapore and Vietnam –, a commercial bloc that began by driving President Barack Obama, partly to face the Chinese expansion, and from which Trump chose to withdraw. Certain analysts point out that, even when governments such as The United States and the English are isolated, globalization doesn’t stop, and they wonder if a new era of globalization is about to begin without the United States (Oppenheimer, 2019: 14).

Strictly speaking, what these new agreements reveal are regional integrations, not global ones. Trade wars and xenophobia are increasing. The persecution of immigrants and the transgression of human rights prevail in international relations. We live geopolitics of multidirectional and restricted interactions. The problematic history of trade agreements signed in the last 20 or 30 years imposes other questions: what do those and these new agreements bring to citizens, consumers, and users? More jobs and better wages, or more precariousness, empty villages, migrations that divide families and take away rights? More walls, shipwrecks and hypervigilant or prohibited circulation between societies? Thousands upon thousands of children separated from their families at the borders, huge refugee camps, and xenophobia, loss of basic rights such as housing, health care, and education? Reduction of funds to control climate change and scientific research, promotion of devastating extractivism, forgetting the protection of biodiversity, for example, the Amazon rainforest and the Andean forests of our America?

Since the first free trade agreements were signed, for example that of North America, only the European Union established chapters on common citizenship, educational, cultural and scientific integration and co-production programs. In Mercosur, where they provided very modest ventures in these fields, the funds were reduced, and less interest can be observed of recent governments.

Neglected agreements, social conflicts, and intercultural failures emerge more strongly in rebellion and solidarity movements, in the violent landscape of cities and borders, in museums, biennials, literary works and films, and especially in that cross-border circulation so difficult to control which is the Internet. In these sites, questions, and counter-questions about the extent to which globalization interconnects or segregates us are reconsidered. What interculturality is possible when there are no longer stories that organize the differences? We do not have honest institutions, such as national museums, those of modern art or the first biennials that ordered the reading of diversity in national societies or between north and south, east and west. That colonial order, patriarchal, of western predominance and of the north over the south is expiring.

Contradictions of dispersed power

Today we live in a society without a story. Many stories still survive (neoliberalism, Socialism, Christianity, Islam, etc.), but none of them have universal validity in a world that globalization forces one to think interconnected.

This lack of real and imaginary structures that convincingly organize the world provides us more freedom to imagine and create. But it doesn’t allow us to ignore the socioeconomic inertia or the imaginary that bind, differentiate and confront us. The exhaustion of social and artistic theories, narratives and counternarratives with claims of universality, leaves us before the next questions: Where are the powerful? How to act in a world where the obscurity of power increases, but citizens are increasingly transparent because social surveillance systems know what we eat, where we buy, our sexual and cultural preferences?

This fluctuation between what is seen and what is hidden has always been a feature of art, its way of dealing with riddles, the uncertain, the suggestion that it doesn’t say everything, and it is at the core of aesthetic pleasure. To deal politically with this issue we would have to rethink two notions – resistance

and alternative actions – that remain almost intact despite the changes in the exercise of power. It is striking that the conception of power has been modified much more than that of resistance. From Michel Foucault, but not only from him, comes the idea that power is multi-directionally distributed. We no longer think of it as a pyramid that operates from top to bottom, but as something scattered. But we have also left Foucault's simplified notion by realizing that there are still concentrations of forces, such as large transnational corporations, notably GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon).

In the visual arts field, the sequence Paris – London – New York was broken. There isn't a single art capital, Beijing is not going to replace New York. Several cities concentrate power and organize it in different directions. It is not only due to resistance but to reconstitutions and alliances. Thus, the conceptions of power and its movements have become more complex while the notions of resistance have amazing inertia. Wherever we look, be it the economy, art or politics, we find no bipolarity or unipolarity but a complex and unstable distribution of foci in which power takes place. This dispersion brings up the first problem to build resistance, opposition or alternatives, and more if you want to insist on ways of organizing popular forces of another stage of capitalism. What is observed in recent years are many forms of resistance – sometimes biased: they only see ecology or ethnicity or gender – but almost never suppose a solidary and effective front to transform structures. Perhaps it is one of the reasons why much of what we are witnessing today comes out of the opposition, inclusion / exclusion or hegemonic / subaltern, as it was said in the past. The word resistance is scarce, poor, in relation to the multiplicity of behaviors that arise when looking for alternatives.

From the northern countries, a critic of these regressions, Gayatri Spivak, wrote that "globalization only happens in capital or data" (Spivak, 2012: 17). Perhaps the erosive social effects of the financial collapse in 2008 were not yet so clear, and also that governments rescued financial speculators, not workers who were unable to pay housing mortgages, or health or cultural development programs. The disturbance generated by the adventures of capital in the daily subsistence of consumers and citizens has been parallel to the data algorithmic manipulation.

Spivak wrote that sentence when they still did not take away our pleasure of being hyper-informed Internet users. Now the benefits of global and fast connectivity come fatally with the infiltration on the personal screens from those who market our uses of the web: it is not enjoyable to have to go through the hazards of spam, unwanted advertising, and suspicious news that turn what happens indistinct. The difficulties of acting in the world's disorder go along with those of knowing and communicating. Those who manage the finance system and databanks seek to prevent others from entering their games or try to confuse them with false information. Can they do it? And when they manage to do it, what is it for?

Doubtful metropolis and a south to invent

It has been said many times that the condition of Latin American artists are paradoxical. On the one hand, they wonder how to stop representing their nation and become global. But when they go to a biennial or want to be exhibited in mainstream museums, they are asked to show their difference, their peripheral imaginary, their blackness, their indigenous origins; they demand something that is not required of an American, British or German artist: to show their passport. If you want to win in the global market, you have to show yourself as a loser.

But is the contradiction in the system of artistic relations configured in the same way as general capitalism? To answer this question, we must briefly distinguish between the treatment of contradictions in the industrial world and the digital world, or – to make it more politically – between an era of statistical governmentality and the current one of algorithmic governmentality.

Let's start with the difference between the stage of globalization and that of deglobalization. In the first, the hegemonic countries – say those of the G20 – chose to globalize and how to do it. Peripherals, like Latin Americans, were globalized in subordinate positions. Free trade agreements, such as NAFTA, show that the United States imposed the conditions and Mexico accepted them (from Canada it could be said that it was placed in an intermediate position, but I cannot discuss now the complexity of this statement). Another example is the relationship between countries within the European Union, such as Germany and France, among which they are globalized, and Greece or the countries of the east, the former communists, which were globalized. (It would be interesting, if we had time, to follow the path of an attempt like the BRICS, where Brazil tried to leave its subordinate place and why that attempt has vanished.)

Though, I need to clarify at once that I am not talking about the difference between developed and underdeveloped countries, as in the industrial era, nor of colonizers and colonized. The structure of power is conditioned, as Spivak says, by financial capital and data. What changes does this globalization imply? Let's analyze it with an example: the place of biennials in relation to the artistic system of recent years.

The Venice biennial, the oldest one, conceived in 1895 in the midst of the expansion of the European exhibitions claiming to be universal, has been questioned during the political protests of '68 and since the post-colonial emergence of peripheral countries. To overcome criticism, it multiplied African, Asian and Latin American pavilions, but not even his curators sensitive to postmodern multiculturalism managed to avoid the failure to build an impossible Encyclopedic Palace, as the 2013 Biennial was titled. However, the accumulation of works brought each season, emergent artists along with well-known ones, and surprising conceptual connections, still matter to collectors, critics, and multimedia journalism, so that in the last editions an average of 34,000 VIP and press passes were issued for the first four days' visitors. It still seduces, but many visitors are left with the same feeling as Sarah Thornton: "The Biennale is like a meeting of former high school classmates, where they all did very well in life. It's not the real world" (Thornton, 2009).

The idea of a biennial wanting to be encyclopedic, to bring the cultures of the world into coherence is contradictory to the vocation of the avant-garde and even of the post-avant-garde contemporary art of cultivating the discrepancy. The arts are deglobalizing, they disagree with what the institutions or the market want to standardize. Artistic movements are more in tune with social movements, with heterogeneity and not with alignment, with disagreement and not with consensus.

We cannot deny that there are systemic relationships between artists and artistic institutions, as the title of this congress names itself. But I like that the title of this meeting talks about art beyond art. It attracted me when during the translation of my book *La sociedad sin relato* (*The society without story*) to English, the editor proposed to title it *Art beyond itself*: art is dissatisfied with the world as it is and its way of saying it, to be consistent, it must go beyond what art is already. This is more viable in a world that deglobalizes itself, where creativity is redistributed.

Now I want to discuss the current ways of considering the danger of deglobalize ourselves by becoming entrenched in this minor globalization we consider being from the south. On the one hand, there are political and economic losses in the process of disintegration suffered by weakening alliances among dependent countries, among civil societies, as was the case with the World Social Forum established in Porto Alegre. And yet, I am saying that artistic searches are deglobalizing. An easy way to argue this discrepancy between the political-economic and the social-artistic would be to argue that social and cultural movements should not become media achievements. Though, I think we must work with more complexity the questions in tension with which art is nourished.

What does it mean not to be from the mainstream?

South has become a keyword for those of us in art, social sciences and politics who try to encompass and claim those who do not fit in encyclopedias: non-European countries, migrants in the metropolis, those excluded for reasons of race or gender. Demanding rights and recognition from the south has helped to open venues at biennials, fairs, and film or literature festivals in the north, so that peripheries' representative events are created, such as the Sao Paulo Biennial in 1959, that of Havana since 1984, that of Mercosur, born in 1997, and others in Istanbul, Johannesburg, and Dakar. They are creating binds between Latin American, Spanish or American museums that share the production of exhibitions and circulate it among themselves. But contemporary art is also a complex game between locations and dislocations, where you can distrust of compact identities. Is there a *mercosureño* art that supports a Biennial with such a name?

Bienalsur faced these uncertainties with an innovative project. Instead of being conceived as an event that happens every two years, it was designed as a process *lasting* two years, not in one city, but instead in thirty-two of several continents, interconnected by videos and visitors with different languages. The organizing center is in Buenos Aires, but not as a spotlight or artistic capital, but as the venue for the largest number of exhibitions and actions, in a network that also includes Lima, Montevideo and Rosario, Bogotá, Sao Paulo and Porto Alegre, Tokyo, Madrid, Asunción, Valparaíso, Paris, Guayaquil, Benin, other Argentine, and Latin American cities.

In several countries, preparatory meetings were held over two years to elaborate the starting question with artists, critics, and social scientists: “Is it possible to promote a true dialogue in conditions of parity among different parts of the planet and with such an idea originating from the south?” The decentralizing intention was stablished through partnerships of the University of Tres de Febrero with other universities, museums, cultural centers, local and national governments, companies and media from several countries.

The stumbling attempts in finding economic and conceptual support when speaking from the south and building a new biennial format appear since the name change. It started calling itself the Biennial UNASUR and the project was presented in 2015 to a meeting in Montevideo of twelve Ministers of Culture of UNASUR, an international organization created in tune with the beginning of the century political trends in the leading nations: Argentina chaired by Nestor Kirchner, Brazil governed by Lula, Bolivia by Evo Morales, Chile, Uruguay and Venezuela by progressive parties. The previous Mercosur and the Andean Community alliances advanced in 2004 towards a South American Community of Nations, which as of 2007 became the Union of South American Nations. They sought to facilitate the circulation of their economic and cultural products among these countries, but the process was weakened by the stronger governments’ political change of orientation and the post-2008 crisis effects on the region. The different positions about the Venezuelan conflict moved away its members. The National University of Tres de Febrero, on the outskirts of Buenos Aires, then decided to take over the organization, whereby the Biennial gained independence and differed from others by not having to leave part of what it exhibits to national representations.

The impetus of those twelve ministers launched the project, helped in finding more partners, to summon artists, curators and institutions “to present proposals having the desire of, instead of imposing a theme, this or these would emerge from the convergence of submitted projects”, wrote Diana Wechsler, Bienalsur’s artistic-academic director. 2,553 proposals from 78 countries were submitted, 379 were shortlisted by an international committee and production was carried along with the participants in the artworks production. In 2018, the second Bienalsur was summoned and is being developed in 2019, and more than 5000 projects from different continents were nominated.

When we notice the decline in Latin American integration policies in recent years and the disinvestment of States in art, science and culture, the undertaking of this Biennial, by activating the binds of the region and expanding it with such a vast vision of the south, It seems to be against the tide. It restates the idea of the possible autonomy of art with respect to development trends or economic retraction. It is not a novelty in studies on cultural processes, where we see that interdependence and knowledge among Latin American countries are increased, more than by official policies, but thanks to migration, tourism, film and literature festivals, soap operas, exchanges of professors, scholarship students, and joint research, solidarity between ethnic and human rights groups, and, in all these movements, digital networks.

One of the best results of Bienalsur I could see is the new entry, designed by Regina Silveira, for the Park of Memory, which rehearses – with a stylized representation of identity signs – to give a strong public, urban presence, to the place of claiming human rights. I also highlight the set of works presented at the Haroldo Conti Cultural Center, located in one of the pavilions of the former Navy School of Mechanics, a concentration camp where there were about 5,000 missing and detained people during the military dictatorship of 1976-1983. Reconverted in a place of memory, it now offers a reasoned view of those conditions of life and suffering, and some pavilions were handed over by the State, during the presidency of Nestor Kirchner, to human rights organizations and also to cultural activities. In one of the brightest, triple-height halls, with large windows (they remind me that the planes were repaired there from which the prisoners were thrown into the river), Voluspa Jarpa extends paper columns from the ceiling to the floor reproducing the US official classified documentation on Pinochet’s military coup – with countless lines crossed out – next to the front pages of newspapers in Latin America and the United States on the day of the coup, also read on two screens by children from Chilean schools with difficulties in pronouncing English: documents crossed out and reading difficulties, language failures and censorship failures. Again, the visible next to what cannot be seen.

Artists also investigate more uncomfortable facts for critical thinking. René Francisco arranged blue spatulas, a horizon line in which he painted a letter on each spatula composing the name of the work: *Mar de balseros (Sea of rafters)*. A small card says at the end that, according to the International Organization for Migration, from 2000 to 2016 there were 40,000 deaths in maritime migration processes: 22,000 from the The Middle East and Africa to Europe, 18,000 Cubans to the United States.

Very close to it is the work of Carolina Vollmer, CN 1999 (CN is the Venezuelan National Constitution). On one panel there are envelopes with shredded paper, one for each chapter of the Constitution. Beside it, a video shows the machine in which the sheets published in the Official Gazette are being torn apart. Before the inauguration, the video was still off and the artist opened her iPad to show it to me: she was amazed by a message on her screen: “It’s one of those food ads that we can’t get in Caracas and are advertised on the black market”.

What does it mean to a public university to be the Biennial developer? Accustomed to understanding academic life as the search and the teaching of proven truths (and partly because of it, self-satisfied and self-accredited), it is not often that universities relate so widely to public and private museums, to artistic experiments and media, the spectacular advertisements in downtown streets (like so many about the Bienalsur in Buenos Aires, at the airport, in cinemas and television).

I am especially attracted to the fact that a university has the task of opening spaces to what in art is considered research or to the interaction between systematic and discontinuous knowledge, fragmented or paradoxical. However, one of the difficulties I see in the Bienalsur is the widespread opening of the notion of the south, the problem of finding coherence, organizing axes of reflection when, as in the second Biennial, currently under development, it is extended to 24 countries and 43 cities. I am not afraid of trying to explore diversity.

Along with the globalization of losses, what is globalized – and not only at university knowledge level – is the evidence that there are several modernities, capitalisms, stories, legitimate movements that disagree about the ways to conceptualize what they stand for. World interactions entangle them. It is said everywhere, also beyond scientific journals, that diversity exists in different ways of knowing and formalizing it. Without universal knowledge. Neither definitive. Therefore, also in this paper, I choose the collage and assembly. In the same way as historians like George Didi-Huberman or curators like Manuel Borja-Villel, we rehearse and assemble what we have, knowing that we can be wrong, as “a way of announcing that it will be tried again” (Expósito, 2015: 252).

How to avoid eclecticism in the assembly? A certain eclecticism, related to a diverse clientele, is the epistemological and aesthetic resource of neoliberalism. It declares to ensure the freedom of individual choice while equalizing or diluting different forms of life pretending to eliminate differences. Instead, we are committed to making the processes more readable through critical work, combining approaches, giving priority to the demand to find – to the extent of this transnational and concentrated capitalism – local or regional ways of citizen reaffirmation which make sense in the globalized conflicts. Therefore, it is necessary to work at the intersection of several disciplines – sociology, anthropology, communication – and this intensifies eclectic risks. I like the neurologist and writer Siri Hustvedt’s answer when asked how it could be fixed: “My solution is pluralism. It is possible to see the same problem from multiple points of view. A single answer will not be reached, but we can find what I call ‘an area of focused ambiguity’, which helps to ask good questions” (Gigena, 2018).

There may be systemic relationships among art approaches, but there is not *one* System. We need museums, but also networks that work with heterogeneity. We need alliances without losing diversity, just to understand others and empower ourselves together, to create areas of focused ambiguity.

This plural and uncertain path of knowledge seeks to be democratic, like the theater that writes its scripts listening to non-actors and leaves the door open in case they want to come in or reaches them out in order to understand how they live offstage. It’s about picking up the voices and practices of those we call citizens, consumers or users, the ones who stopped being represented.

Gayatri Spivak argued that we must instruct ourselves, due to the heterogeneity of conflicts, in the “double bond of the emigrant.” I would add the young generations’ great number of binds, inhabitants of many cultures, media and networks. She proposed, then, “learning to live with contradictory instructions” (Spivak, 2012: 17).

This is how I would extend his suggestion. The indecisions between the real and the virtual confuse us as citizens and stimulate the opportunistic cynicism of politicians, companies and some social movements, which Groucho Marx mocked so well (“These are my principles: if you don’t like them, I have others”). Assuming the heterogeneity of the resistance makes me think of another way of understanding conflict without totalizations, and the ways of acting as Latin Americans, even as dissidents within each nation, gender or ethnicity. The first way to do it, much modest than to assume that we have an anthropology or epistemology of the south, or of the decolonization, or of the technologies and their alternatives, would be

to explore in a flexible way when they can be used as places to think and rehearse different ways of action.

I do not rule out insisting that institutions be renewed, to use classic ways of citizen participation when worthwhile (voting, participatory budgets, street and screen protests). Also, the spied rebellions, the circuits of resistance, the small redistributions of power that occasionally happen in a city or an organism dedicated to regional integration. But in order to explore citizen art forms that are not trapped in the institutions or in the applications and their profits, I am attracted to the movements that renew their strategies and their leadership, the collective and individual experiences, which are inserted at the same time in the micro and macrosocial. They make assemblies with them, and, given the arrogance of those who believe they control society, languages, and algorithms, they seem to say: acknowledge that our questions are different, and we are not afraid that they are contradictory.

Bibliography

Bishop, Claire (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría.* Mexico: t-e-eoría.

Expósito, Marcelo (2015). *Conversaciones con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial.

Gigena, Daniel (2018). “Siri Hustvedt: ‘Los científicos deberían leer más humanidades’”, Buenos Aires, *La Nación*, July 4th.

Oppenheimer, Andrés (2019). “La globalización sin Estados Unidos” in *Reforma,* July 8th, 2019.

Spivak, Gayatri (2012). *Una educación estética en la era de la globalización*. Mexico: Siglo XXI.

Distribuição de corpos e representação das sobras: para decolonizar a brasiliana

Moacir dos Anjos

Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco

O Brasil é um país fundado (ou inventado) pela violência colonial. É um país que traz, inscritas na sua origem, marcas da violência extrema contra os povos nativos das terras que, no início do século 16, colonizadores portugueses tomaram como se fossem suas. É um país que exibe, além disso, marcas da violência extrema de uma minoria europeia branca contra os quase cinco milhões de negros e negras retirados à força de lugares diversos da África e trazidos para serem escravizados no "Mundo Novo" que se formava ali. Violências que, ao longo de vários séculos, reproduzem-se, transmutam-se e querem naturalizar-se, alcançando, como se fosse seu inevitável destino, mesmo os descendentes distantes daqueles que primeiro sofreram as dores da invenção do Brasil. É um país que se institui, portanto, ancorado no racismo, único modo de justificar a destituição de humanidade dos mortos e dos subjugados no processo de construí-lo.

Essas violências, sempre atualizadas ao longo de séculos, implicam uma desigual *distribuição de corpos* nos espaços em que a vida é vivida. Nos espaços de moradia, de trabalho, de lazer e da política. Espaços que são físicos, mas que também são, em um mundo estruturado sobre disparidades profundas, marcadores simbólicos do quão distintas são as vidas e suas possibilidades no país. Se a alguns corpos é facultada uma existência com conforto material e segurança afetiva, a outros corpos se destina uma vida atravessada pelo medo e pela falta. Se uns possuem poder de movimento e de mando, outros são submetidos a um regime de circulação regrada e de obediência às ordens dadas. Diferenças que, no Brasil, sempre dependeram da origem étnica e da cor da pele.

Ao longo do período em que o Brasil foi colônia, e depois Império – entre os séculos 16 e 19 –, essa distribuição de corpos assimétrica, excludente e violenta foi fixada, em imagens, nas mais diversas situações (religiosas ou profanas, oficiais ou privadas) e nos mais variados suportes, incluindo pintura, desenho, gravura e, finalmente, fotografia.[1] A despeito de qual tenha sido a intenção de seus autores ao criá-las, são imagens que, quando consideradas em conjunto, constituem um contundente inventário da ocupação desigual de lugares pelos corpos que então habitavam o país. Imagens produzidas, em sua maior parte, por artistas estrangeiros, trazidos para a terra colonizada pelos donos do poder com o intuito de registrar – por razões políticas ou científicas – a natureza e a cultura de um mundo em formação. Um mundo que mantinha traços de algo que existia antes dos colonizadores o invadirem, mas que já incorporava radicais transformações em função da própria presenças deles ali. Essas representações da formação do Brasil, feitas por aqueles chamados, usualmente, de "viajantes", constituem parte importante do que se convencionou chamar de *brasiliana* – coleções de informações visuais (por vezes acompanhadas de textos) que, por diferentes motivações, tematizam o Brasil e refletem sobre sua formação.[2]

Quase sempre, contudo, essas representações falam menos daquilo

1 Ver, do autor, o texto "Raça, classe e distribuição de corpos". Aqui.

2 Embora o termo *brasiliana* também inclua documentos textuais impressos que busquem explicar o Brasil desde o início de sua colonização (livros, panfletos, cartas e outros escritos), para os efeitos do presente ensaio são privilegiados os registros visuais (mapas, pinturas, aquarelas, desenhos, gravuras, tapeçarias, fotografias). Ademais, apesar de ser possível pensar a brasiliana como um acervo de documentos sob permanente atualização, vai-se aqui ficar restrito ao período compreendido entre os séculos 16 e 19.

que é representado (usualmente, paisagens naturais e humanas do mundo do *outro*) e mais sobre o olhar daqueles que as produzem. Ou, ao menos, informam tanto da natureza e dos habitantes do Brasil quanto dos modos de ver e entender dos colonizadores europeus.[3] Em parte, tal ambivalência se explica pelo relativamente pouco tempo que os viajantes se dispunham a ficar no país, a despeito da posição de observadores protegidos e privilegiados. Não podendo, nessa condição de habitante provisório, assumir ou propriamente apreender o ponto de vista daqueles que de fato viviam no Brasil, terminavam por expor, em seus trabalhos (de modo menos ou mais consciente), conceitos e convenções de representação do mundo gradualmente criados em outras partes, longe daquelas terras quase desconhecidas. É recorrente, assim, que descrições visuais de espécies vegetais e animais, de tipos humanos e de situações supostamente próprias do Brasil sejam extremamente similares a representações então já conhecidas, feitas em outras regiões do mundo. Singularidades irredutíveis eram, por tal motivo, traduzidas na forma de convenções assentadas do que seria o outro colonizado e seu mundo.[4]

Mas a ideia de que a brasiliana revela mais sobre quem a produz do que sobre aquilo e aqueles que são nela representados se explica, igualmente, pelas limitações intrínsecas a quaisquer tentativas de fixação do real em imagens, assumam elas a forma de pinturas, gravuras, desenhos ou fotografias. Limitações que derivam da impossibilidade de apreender, a partir de uma posição singular, as contradições constitutivas de uma situação de vida complexa, fazendo com que qualquer representação do real seja sempre, e necessariamente, uma abstração ou um recorte de um todo inapreensível feitos a partir de um ponto de vista que exclui os demais. Desse modo, se por práticas de representação se entende a criação de equivalentes sensíveis (no caso, imagens) de uma determinada situação de vida, essas equivalências não se confundem com aquilo a ser representado, estando sempre aquém dele. Diante dessa irrecorrível limitação, segue-se a necessidade de saber o que faz com que algum fato ou algum sujeito sejam ou não sejam contados em representações que, apesar de intrinsicamente limitadas, se querem fazer passar por fidedignas a um real inalcançável. Segue-se a necessidade de definir, então, o que faz com que certas imagens sejam tomadas como as melhores representantes de uma realidade complexa (ou seja, como seus melhores equivalentes sensíveis) mesmo que sejam sabidamente incapazes de captura-la em sua totalidade.

Responder a essas indagações implica sublinhar o fato – tão óbvio quanto importante – de que a vida em sociedade no mundo existente (tanto no passado colonial como agora) é fundada em desigualdades e é regida por conflitos. E se a representação de uma realidade é uma abstração ou um recorte de um todo mais amplo, em que alguns de seus aspectos são considerados e outros não, a decisão de incluir e excluir gentes e assuntos – e de como descrevê-los em imagens – é obviamente tomada por quem tem o poder efetivo – frente aos demais habitantes de um dado lugar – de destacar sujeitos e questões específicos como se fossem equivalentes sensíveis universais. Nesse sentido, a representação de qualquer tempo e lugar de vida que seja socialmente aceita como tal é, por definição, tão somente um recorte hegemônico do vivido. Recorte que ecoa os interesses e as perspectivas dos corpos que ocupam os lugares de mando na vida social e política.

A *brasiliana* – esse grande e heterogêneo arquivo de imagens feito pelos artistas viajantes – pode ser vista, assim, como um arquivo de equivalências sensíveis do Brasil entre os séculos 16 e 19 feitas a partir de uma desigual distribuição, no país, dos corpos de colonizadores e

3 Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p. 13.

4 Schwarcz, Lilia Moritz. "Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos 16 ao 19)". Em Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e André Mesquita (org.), *Histórias Afro-Atlânticas. Vol. 2 Antologia*. São Paulo: Masp, 2018, pp. 524-538.

colonizados, de corpos brancos e não-brancos, de corpos que mandam e de corpos mandados. Pode ser entendida, portanto, como um conjunto de práticas artísticas que contribuem para delimitar aquilo que, no Brasil daquele tempo, possuía visibilidade social e poder explicativo sobre um mundo que então se construía, sendo expressão daquilo que Jacques Rancière costuma chamar de "partilha do sensível".[5] Como tal, os recortes ou abstrações da realidade que essas práticas produzem não são neutros ou naturais, mas expressões da relação de forças que, naquele período, ali existia.

A despeito da variedade de temas e dos modos como estes são abordados, essas representações dos viajantes ao país possuem características em comum, a principal delas sendo o fato de sugerirem um espaço geográfico e humano partido social e racialmente. Partição que implica certa distribuição de corpos brancos, negros e mestiços em torno de diferentes ocupações e posições hierárquicas. Corpos ricos, pobres e remediados que se inserem, de distintos modos, na teia material e simbólica de que é feito e reproduzido o lugar representado por aquelas imagens. Distribuição racista e classista de corpos que não é natural ou dada, mas fruto de injunções econômicas, políticas e culturais moldadas no curso da história remota do Brasil, e que continua a ser atualizada. São representações que ora promovem a desumanização de seus habitantes nativos – e para isso muito contribuiu a reiterada descrição desses povos como praticantes do canibalismo[6] –, ora descrevem os africanos e afrodescendentes escravizados como homens e mulheres acomodados a uma posição subordinada e subjugada ao colonizador, com frequência minimizando, nas representações feitas, não apenas toda violência implicada no sistema escravocrata, mas a continuada resistência que aquela população oferecia a essa desigual distribuição de corpos nos lugares diversos onde se desenrola a vida.

A normalização do olhar europeu sobre as regiões invadidas e colonizadas – olhar superior e pacificado – ultrapassa, porém, o próprio período em que foi materializado nessas imagens que constituem a brasiliana, informando também a memória que, séculos depois, comumente se possui daquele período no Brasil. Uma memória da qual foram apagadas muitas das brutalidades coloniais e, de modo ainda mais evidente, silenciada a continuada oposição a essa condição de abuso físico e mental. Memória que exclui os símbolos, ideias, imagens, crenças e modos de viver que não importavam para o projeto de domínio colonial, impondo-se, em seu lugar, aqueles que são próprios da região de origem do colonizador. Uma memória coletiva, portanto, que é igualmente um modo de dominar mesmo após o término formal do colonialismo como ordem política. Memória que integra o que Aníbal Quijano certa vez chamou de "colonialidade cultural", resultado de um processo em que "a cultura europeia passou a ser um modelo cultural universal", informando os modos de pensar, de agir e de lembrar dos habitantes de colônias e ex-colônias.[7]

É a partir dessa quadro amplo que se pretende entender práticas de alguns dos artistas contemporâneos brasileiros que tomam imagens da brasiliana como objetos de suas investigações para inscrever nelas – ou delas extrair – novos significados. Para evidenciar o que nelas está contido em termos de silenciamentos de sujeitos ou de abertos falseamentos da história. Ao confrontar essas imagens valendo-se de técnicas variadas, esses artistas mostram, ademais, como a violenta e desigual distribuição de corpos instituída no passado ainda persiste, transmutada, no Brasil atual. São artistas que, mesmo quando não assumem explicitamente tal intenção, terminam por *decolonizar* a brasiliana, pondo à vista as relações de poder e de subordinação que orientaram, de modo menos ou mais

5 Para Jacques Rancière, a *partilha do sensível* é resultado de práticas de representação que constroem e reconstroem, initerruptamente, um sistema de evidências sensíveis que, a cada momento, definiria a existência de um espaço de vida comum a um determinado grupo. Evidências sensíveis, porém, que não abarcam tudo e a todos que supostamente pertenceriam ou importariam àquele grupo, posto que a representação da realidade jamais se confunde com ela mesma, sendo sempre imposta por quem tem o poder de fazê-la. Rancière, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política.* São Paulo, EXO/Editora 34, 2005, pp. 15-17.

6 Para uma sucinta análise de representações de práticas de canibalismo em artistas viajantes ao Brasil, ver Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Op. Cit.*, pp. 44-47 e 58-63.

7 Quijano, Aníbal. "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad". Perú Indíg. 13(29): 11-20, 1992, p. 13.

consciente ou explícito, a feitura daquelas representações.[8] Processo através do qual constroem uma *representação das sobras* do país. Uma representação que enuncia danos cometidos a parcelas de sua população ao longo da história e que torna parte aquilo e aqueles que antes não eram contados nas formas hegemônicas de representar o Brasil, sendo considerados apenas como restos nessa contagem parcial e excludente. Coisas e gentes ausentes das imagens que supostamente evocam o passado do país ou que, quando nelas incluídas, são destituídas de protagonismo. Uma representação que reinventa a memória que se tem do Brasil e que entra em disputa, sem fim certo, com as formas dominantes de lembrar e imaginar o país.

Maurício Dias & Walter Riedweg

Maurício Dias & Walter Riedweg têm, desde o início da década de 1990, desenvolvido uma obra conjunta que dá visibilidade a questões e populações historicamente invisibilizadas na sociedade brasileira e que são, por isso, mais vulneráveis à violência de Estado; populações consideradas desviantes de uma ideia de normalidade vigente ou de uma moralidade dominante, incluindo moradores de rua, detentos, migrantes sem documentação, prostitutos. Mas não somente isso: desenvolvem essa obra em parceria com essas populações, o que implica lhes conceder protagonismo na preparação e execução dos trabalhos e adotar uma metodologia de criação que acolhe o cruzamento entre disciplinas tais como antropologia, arte, política e sociologia. Uma obra que, por ser tão permeada de vozes e encontros de natureza variada, se apresenta em formatos diversos, de acordo com o que um projeto específico solicite, embora com frequência ganhe materialidade como fotografia ou vídeo – meios talvez melhor adequados para documentar diferenças. É nesse contexto de criação que realizam a videoinstalação – comissionada pela curadoria da Documenta de Kassel – chamada *Funk Staden* (2007) em que se apropriam de xilogravuras publicadas como ilustrações do relato da viagem que o alemão Hans Staden – nascido em Kassel – fez ao Brasil ainda no início do século 16. Relato que é o marco inaugural da literatura de viagem no país, publicado em 1557.[9]

O texto de Hans Staden oscila entre o relato verossímil e o relato ficcional, não tendo compromisso com o conhecimento científico, como seria o caso de vários outros viajantes que viriam depois ao Brasil. Em termos resumidos, o livro conta a história do próprio autor, que teria sido capturado por índios tupinambás e ameaçado de morte e de devoração canibal. Na trama da história que narra, Staden usa seus conhecimentos sobre a natureza para convencer os índios de sua qualidade divina e, assim, escapar da morte. Ao longo do texto, descreve territórios e paisagens do país, bem como costumes e crenças dos tupinambás, numa narrativa que mitifica sua experiência como viajante, não se sabendo ao certo o que é fato vivido ou fato inventado. Em todo caso, em sua história ele termina por convencer os índios de sua conexão com um Deus ainda mais poderoso do que aqueles que os tupinambás veneram, é libertado e volta para a Europa, comemorando a vitória da sabedoria cristã sobre as práticas mágicas dos índios.[10]

No centro do relato, e das 53 xilogravuras (de autoria desconhecida) feitas sob sua orientação para ilustrar o livro, estão as imagens dos atos canibais que Staden teria testemunhado. E é um conjunto de nove dessas xilogravuras que Dias & Riedweg selecionam para incluir no trabalho *Funk Staden*, com o declarado intuito de fazê-las significar algo sobre o Brasil contemporâneo, e não somente sobre o Brasil colônia. Para tanto,

8 Adota-se aqui o termo *de*colonizar (e não *des*colonizar) a brasiliana por estar-se referindo à superação de uma subordinação colonial que transcende, temporal e conceitualmente, a libertação política de países colonizados (descolonização) – abarcando, inclusive, as persistências daquela subordinação na memória afetiva dos que foram colonizados. Para uma introdução ao processo de constituição do pensamento pós-colonial e decolonial na América Latina (bem como para um mapeamento das principais divergências epistemológicas e políticas que o atravessam), ver Ballestrin, Luciana. "América Latina e o giro decolonial". Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. Brasília, maio-agosto de 2013, pp. 89-117.

9 Publicado originalmente em 1957 na atual Alemanha, o livro de Hans Staden foi o primeiro a tomar o Brasil como assunto. Conhecido popularmente como *Duas Viagens ao Brasil*, possuía, de fato, um extenso título: *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hansen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão.*

10 Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Op. Cit.,* p. 13.

os artistas organizam, no topo de uma casa em uma favela do Rio de Janeiro (espaço comumente denominado de *laje*), uma festa com moradores locais, incluindo um churrasco feito ao som do funk carioca, já muito popular à época em que o trabalho foi realizado, principalmente em comunidades pobres da cidade. Na videoinstalação – originalmente formada por três projeções que se multiplicavam ou eram refratadas por espelhos e vidros postos no mesmo ambiente –, os artistas exibiam imagens da festa e, a intervalos variáveis de tempo, sobrepunham a elas imagens das xilogravuras publicadas no livro de Staden. Misturando tempos e lugares, parecem ter, como pressuposto construtivo, a vontade de apostar tanto no poder de as imagens recentes atualizarem aquelas feitas em meados do século 16, como, inversamente, na possibilidade das imagens antigas explicarem algo sobre as formas hegemônicas de representar os atuais residentes dali. Para tanto, criaram espécies de *tableaux vivants* em que os moradores da faleva, quase todos negros ou mestiços, eram postos em posições semelhantes às dos indígenas nas xilogravuras, fazendo, ademais, com que o fogo do churrasco evocasse o fogo da fogueira onde os tupinambás assavam os inimigos que matavam (no vídeo, representados por um manequim) e que depois comiam em rituais canibais. Havia também, nesse arranjo construído, um objeto manuseado pelos jovens moradores da favela que lembrava o Ipirapema, instrumento de madeira com que os índios matavam seus prisioneiros antes de levá-los à fogueira. No topo desse objeto, havia câmeras acopladas que registravam o próprio desenrolar da festa a partir dos movimentos não programados de quem o carregava.

Nessa aproximação alegórica que fazem entre esses dois conjuntos de imagens, Dias & Riedweg parecem, por um lado, querer ironizar o olhar mitificador do viajante e do leitor europeus da época, que usualmente ignorava o sentido das práticas ritualísticas dos tupinambás e a eles se referia como bestas – não se tratava, afinal, de comer o outro por dieta alimentar, mas de comer o inimigo que se respeita para com isso adquirir suas qualidades –, quando, em verdade, foi o colonizador Europeu, supostamente civilizado e portador da razão iluminista, quem promoveu a maior matança até hoje conhecida na história na região onde viviam os índios nativos do que viria a ser chamado Brasil. O mesmo colonizador esclarecido que traficou e escravizou, para as terras ocupadas, milhões de africanos vindos de áreas diversas do continente onde moravam. Por outro lado, os artistas sugerem querer, através das aproximações que fazem, associar essa visão do colonizador que enxerga o outro como exótico ou selvagem perigoso à visão redutora e racista que o brasileiro branco de classe média ou alta do Brasil de hoje (e não somente, portanto, o estrangeiro) possui do brasileiro negro e pobre, morador das favelas ou periferias das maiores cidades do país. Visão que, ao fim e ao cabo, os desumaniza tanto quanto os europeus viajantes desumanizavam os índios e os negros em seus relatos e imagens feitas no Brasil em séculos passados.

Thiago Martins de Melo

Thiago Martins de Melo é, sobretudo, pintor, embora sua prática pictórica alcance a escultura e a produção de filmes de animação. As imagens que cria em telas, quase sempre de grandes dimensões, são atrativas e também estranhas. Em seu ofício, não há lugar para a expressão abstrata e contida que marca as obras de muitos pintores brasileiros desde a década de 1950. Tampouco há nela vestígios da representação elogiosa e pacífica de tipos e paisagens nativos, tão cara aos pintores modernistas do país. Sua pintura se assenta em outras bases, tanto em termos de fatura como de assunto. É feita de pinceladas rápidas e fortes, sempre com cores vibrantes, que criam planos acidentados na tela, associando-se mais – se genealogias são necessárias – a um impulso expressionista com frequência posto à margem na historiografia da arte brasileira. Um procedimento criativo que talvez seja o mais adequado para lidar com a gravidade e com a urgência dos temas que lhe interessam. Para representar, no campo do sensível, as violências que os detentores do poder real historicamente impõem a quem escapa às normas que eles estabelecem ou que desafie os privilégios de classe, de cor e de gênero de que desfrutam. Em particular, seus trabalhos se debruçam sobre os abusos por séculos cometidos contra as populações de origem indígena e negra no Brasil. São pinturas que articulam forma e conteúdo para narrar histórias dolorosas e inconclusas. Histórias que não são somente, porém, sobre o aniquilamento desse *outro* subjugado pela força, mas que falam igualmente de resistências.

Não é por acaso, portanto, que, em um conjunto articulado de trabalhos, o artista cria embate com imagens feitas pelos viajantes. Um deles chamado, apropriadamente, de *Necrobrasiliana* (2019). Nele, é possível ver, sobre o contorno de uma caveira que ocupa todo o centro da tela e da qual escorre sangue, uma série de imagens de índios e negros criadas no período de colonização do país, quase

todas representações idílicas de habitantes supostamente primitivos, viventes sem conflitos. Misturadas a elas, pinta cenas que remetem ao Brasil recente – feitas a partir de fotografias achadas na imprensa – que desafiam esse apaziguamento, incluindo as que registram um grupo de policiais preparados para reprimir alguma manifestação ou indícios de resistência da população. A maior dessas figuras reproduzidas na tela é a do guerrilheiro negro Carlos Marighella, morto em 1969 pela ditadura militar no país e símbolo de um inconformismo radical contra as desigualdades formativas do Brasil, reproduzidas através de vários séculos. Ladeando a imagem da caveira, Thiago Martins de Melo pinta dois totens feitos de uma mistura de materiais (tanto naturais quanto fabricados) que exibem, em seus topos, símbolos de violência contra povos nativos e o meio ambiente, incluindo cabeças cortadas de índios e as motosserras que desmatam florestas. Em um deles há, ademais, o brasão pintado da República do Brasil, sugestão de que o que se representa, na tela, é a necropolítica que existe, de modo menos ou mais explícito, no país: a continuação de uma prática vigente desde o início do século 16. Os totens também acolhem, contudo, flechas indígenas e objetos cortantes diversos – artefatos usados para resistir em meio à adversidade e índices de uma insistência em estar vivo.

Em outro trabalho, intitulado *Invasão de demônios a Pindorama após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira* (2019), o artista se apropria de imagem gravada no século 16 pelo belga Theodore de Bry a partir de relatos de viagem ao Brasil feitos pelo francês Jean de Léry.[11] Imagens que representam demônios atormentando homens indígenas, supostamente por seu paganismo, e que contribuiu, junto a outras semelhantes, para o processo de desumanização dos povos originários das terras colonizadas pelos europeus. Em ambiente dominado por opressiva cor vermelha, Thiago Martins de Melo sobrepõe, aos personagens inventados pelo artista do século 16, imagens em outras cores que atualizam as violências que fundaram o Brasil. No centro da tela, pinta a cena – reproduzindo fotografia encontrada em jornal – em que uma mulher indígena tenta proteger uma criança (provavelmente seu filho) da repressão policial a alguma manifestação por seus direitos. No lado esquerdo da pintura, inclui os totens presentes na tela anteriormente citada, enquanto que no seu fundo apõe referências evidentes a três desfiles de escolas de samba nos carnavais do Rio de Janeiro que confrontaram a desigual distribuição de corpos por séculos existente no país: o da Beija-Flor, em 1989, o da Tuiuti, em 2018, e o da Mangueira, em 2019. Desfiles que exibiram, no espaço supostamente destinado à alegria, a temas leves e à história oficial e higienizada, fatos bárbaros da história do Brasil: do extermínio de povos indígenas e escravidão à extrema miséria em que ainda hoje vive parte grande da população brasileira. Na referência ao desfile da Mangueira em 2019, sobressai-se a imagem do rosto de Marielle Franco, vereadora pobre, negra e lésbica do Rio de Janeiro, assassinada justamente por lutar por uma distribuição de corpos mais justa e inclusiva no país.

Já na pintura *A chegada de Ogum e Iansã pós-Eckhout* (2019) Thiago Martins de Melo toma como ponto de partida o casal de homem e mulher negros pintado em 1641 em duas telas separadas pelo holandês Albert Eckhout, artista viajante no período de ocupação holandesa de parte do território brasileiro (1637-1644). Pinturas que integram a série de quatro casais retratados pelo pintor holandês para supostamente representar, cultural e fenotipicamente, os principais grupos de habitantes não-europeus do Brasil daquela época. No lugar das figuras esquemáticas originais do díptico, nas quais se misturam elementos descritivos vindos

11 Imagem de Theodore De Bry (*Aygnan Cacodaemon Barbaros Vexat*) publicada como ilustração do texto “Le Voyage au Brésil”, de Jean de Léry, incluída no terceiro volume de *Grands Voyages*, obra editada por De Bry em 1592.

de vários lugares e não há rastros das violências a que pessoas negras eram permanentemente submetidas no país, Thiago Martins de Melo veste o homem e a mulher com roupas de luta e os arma de fuzil e bazuca, nomeando-os de Ogum e Iansã, orixás guerreiros da Umbanda. Ao lado da mulher negra, vê-se, em substituição à criança originalmente pintada na tela de Albert Eckout, um pequeno homem branco segurando nas mãos uma foice e um martelo – símbolos históricos do comunismo –, sugerindo uma aliança entre aqueles que sofrem violência de raça e aqueles que sofrem violência de classe, não raro confundidas no Brasil. Aliança entre aqueles a quem, na distribuição social dos corpos, têm sido destinados, por tanto tempo, os piores lugares, ou para quem simplesmente falta lugar.

Jaime Lauriano

Jaime Lauriano faz uso de diferentes estratégias para apresentar e discutir violências contra mulheres e homens indígenas e negros cometidas no passado e no presente do Brasil. Produz representações que põem em estado de crise narrativas simbólicas apaziguadas sobre o país, nas quais as dores e as perdas impostas a essas populações são minimizadas, quando não ocultas. Em particular, dedica-se a investigar como aquelas agressões são normalizadas através da incessante circulação de imagens (antigas e novas) que as mascaram e da repetição de discursos que as naturalizam. Entre as operações a que tem se dedicado está a de refazer, diretamente sobre paredes ou sobre porções de tecidos que lembram estandartes ou bandeiras, os mapas e as cartas náuticas que remontam ao início da colonização do Brasil, período em que foram estabelecidas as principais bases da sociabilidade violenta do país. Em *Terra brasilis: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural* (2015), toma um mapa que representa o Brasil recém-descoberto[12] e o reproduz, sobre pano preto, com traços brancos feitos com lápis dermatográfico e pemba, giz utilizado em rituais de umbanda. Além de rebaixar o cromatismo exuberante que é próprio dessa cartografia colonial, adiciona, à representação de corpos e paisagens supostamente pacificados contida ali, palavras que remetem ao extermínio de povos nativos e à escravização de africanos e de seus descendentes nessas regiões. Palavras que, anunciadas já no título do trabalho, evocam disputas físicas e simbólicas sobre o controle de gentes e territórios, extraindo sentidos novos de mapas há tanto tempo mudos. Sugere ainda, em linha do tempo que com frequência inclui nesses desenhos, que essa dinâmica necropolítica atravessa séculos e ainda vigora, mesmo se transformada em outros aparatos de domínio e destruição.

Em alguns desses trabalhos sobre tecido, Jaime Lauriano abstrai qualquer detalhe presente nas representações cartográficas originais e reproduz apenas os fluxos das rotas transoceânicas ali implícitas e percorridas pelos invasores, como em *60 dias* (2016). Rotas que, pela quantidade de homens e mulheres africanos por séculos arrastados por elas à revelia, fizeram o Atlântico daquele período – contido entre os séculos 16 e 19 – já ser adjetivado de negro.[13] Ou de vermelho, em referência ao sangue dos que morreram na travessia.[14] A importância da representação de embates pela posse de territórios na obra do artista reforça a articulação entre a violência dessas disputas no período colonial e a violência com que, no Brasil contemporâneo, são combatidas quaisquer tentativas de repactuar o direito de acesso ao solo produtivo em uma estrutura fundiária estabelecida mediante saque e coação. Articulação entre tempos explicitada no único desses desenhos feito sobre tecido vermelho – *Invasão* (2017) –, em clara alusão às bandeiras dos movimentos dos trabalhadores

12 *Terra Brasilis*, prancha incluída no *Atlas Miller* (1515-19), publicação portuguesa com autoria atribuída a Lopo Homem, Pedro Reinel e Jorge Reinel, com ilustrações de António de Holanda.

13 Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.

14 *Atlântico vermelho* é título de trabalho da artista Rosana Paulino realizado em 2016.

sem-terra e sem-teto, aproximando lutas que, embora com dinâmicas próprias, possuem a mesma raiz: o processo radicalmente excludente e segregacionista que fundou o país. Na bandeira, palavras ("invasão", "desocupação", "reintegração", "bala", "bíblia", "boi") e imagens (caravelas, tanques, helicópteros, hidrelétricas) articulam, em ricochete simbólico, processos e marcos que, ao longo do tempo, acentuam e preservam uma repartição extremamente desigual de possibilidades de acesso a terra e moradia para os que repartem um mesmo território. Processos e marcos que atam violência colonial e violência de Estado atual e sugerem como os interesses privados, associados a governos que lhes são porosos, terminam por reproduzir, no Brasil de agora, distribuições de corpos e de direitos inauguradas séculos antes por meio da força bruta e do racismo que a justificava.

Tem-se também constituído como prática frequente no percurso de Jaime Lauriano a revisita a objetos e a imagens produzidos no passado e sua mistura a objetos e imagens produzidos nos tempos atuais. Articulação de tempos que mostra como a violência colonial se apresenta ainda atuante, mesmo que transformada. Em uma das peças que melhor condensam essa estratégia, chamada *Trabalho* (2017), o artista monta, sobre uma larga extensão de parede, um painel com reproduções de pinturas, desenhos e gravuras que retratam aspectos variados da vida no Brasil nas primeiras décadas do século 19. Concebidas por artistas como o francês Jean-Baptiste Debret, o alemão Johan Moritz Rugendas e outros viajantes estrangeiros que, em contextos e por motivos diversos, viveram no Brasil naquele período, essas imagens representam, principalmente, o cotidiano do Rio de Janeiro, então sede do Reino português.[15] Nelas, vê-se como eram radicalmente diferente os ofícios que corpos brancos, negros e mestiços desempenhavam àquela época, assim como, por consequência, eram completamente distintos os lugares hierárquicos que ocupavam na estrutura social do país, ainda que tal desigual distribuição de corpos seja com frequência descrita de forma razoavelmente apaziguada, escamoteando os abusos corporais e psicológicos próprios da escravidão. Imagens que Jaime Lauriano encontrou reproduzidas em tapeçarias, calendários, cédulas de dinheiro, cartões-postais, camisetas, quebra-cabeças, porcelanas e até mesmo em um cesto de lixo – todas descrevendo cenas de trabalho escravo.

Em meio a esse perturbador conjunto de imagens que, estampadas em objetos banais, naturalizam ainda mais a violência que retratam, Jaime Lauriano insere pequenos cartazes com trechos de depoimentos de pessoas negras que foram, em situações diversas, confundidas com serviçais de lugares que frequentam como clientes, como se o lugar delas fosse, em princípio, o da subalternidade: "A entrada de serviços é pelos fundos", resume um deles. "Por favor, quanto custa este produto?", estampa outro desses cartazes. Em mais placas, alinhadas na parte inferior do conjunto de imagens, o artista enumera algumas das profissões desempenhadas, majoritariamente, por pessoas negras no Brasil, tais como empregada doméstica, garçom, gari ou mecânico – usualmente associadas a baixos salários e pouco prestígio social –, atestando a continuidade e transformação do racismo aberto que embasou a escravidão nas formas mais difusas, porém igualmente danosas e abusivas, do racismo estrutural que permeia as formas de sociabilidade no Brasil contemporâneo.

Rosana Paulino

Rosana Paulino tem desenvolvido, desde a década de 1990, uma obra voltada ao exame dos processos de silenciamento e desumanização do

15 Um dos maiores dinamizadores da presença de artistas viajantes no Brasil no século 19 foi a criação, em 1816, da chamada Missão Francesa no país, resultado do desejo do Estado francês de se aproximar do Reino português após o desmanche do regime bonapartista. Por meio da vinda de artistas e arquitetos que se instalaram por anos no Rio de Janeiro, a Missão Francesa contribuiu para a instituição de uma escola de belas artes nos moldes das existentes na França e para o início do que se pode considerar um campo artístico no Brasil.

povo negro – em especial, da mulher negra – na sociedade brasileira e nas suas representações ali tidas como hegemônicas. Obra que se caracteriza pelo apelo a materiais e práticas próprias do cotidiano ordinário, pois é nele que mais se entranham não apenas os índices daquele apagamento histórico, mas, também, os elementos com os quais é possível resistir, no campo do sensível, a tal violência. Imagens de corpos ou de partes deles, feitas pela artista ou já existentes, são cruciais nessa estratégia de desvelamento de forças destrutivas e de simultânea afirmação da potência da vida, posto que é dos modos em que esses corpos são distribuídos no mundo que resulta menos ou mais dor a eles imposta. É nesse contexto que, em trabalhos feitos ao longo da década de 2010, Rosa Paulino incorpora em sua obra, mediante intervenções variadas, imagens de homens e mulheres negros feitas no Brasil por fotógrafos europeus na segunda metade do século 19. Em particular, a artista tem utilizado fotografias feitas pelo francês Auguste Stahl (1824-1877), conhecido por ter registrado paisagens e eventos no Recife e no Rio de Janeiro por mais de três décadas. As fotografias de Stahl que lhe interessam, contudo, são as feitas por encomenda do naturalista suíço-americano Louis Agassiz no contexto de expedição científica ao Brasil organizada pela Universidade de Harvard e liderada por ele, entre 1865 e 1866.

O objetivo da expedição era expandir uma documentação visual dos tipos raciais existentes no mundo, iniciada pelo pesquisador na década de 1850 na Carolina do Sul, nos Estados Unidos. A seu pedido, Stahl fotografou dezenas de homens e mulheres negros nus, muitos deles de corpo inteiro: de frente, de costas e de perfil, anotando a denominação étnica dos retratados e desprezando qualquer identificação nominal deles. Tais fotografias, que possibilitavam o exame comparativo entre corpos, foram solicitadas com a intenção declarada de usá-las como ilustração das teorias criacionistas e racistas de Agassiz, baseadas em duas principais ideias. Primeiramente, a de que a humanidade seria formada não por uma, mas por várias espécies ou raças humanas, criadas por gesto divino (poligenia). Em segundo lugar, a ideia de que haveria uma hierarquia entre essas espécies ou raças, igualmente instituída por ordem de Deus. Fundamentalmente, o naturalista queria demonstrar – comparando, anatomicamente, tipos raciais supostamente "puros" com outros tipos étnicos hibridizados que encontrava no Brasil – a existência de um processo de degenerescência das raças "superiores" (os brancos) provocada pela mestiçagem com raças "inferiores" (os negros). Por motivos diversos – acadêmicos e éticos – a coleção de fotografias feitas no Brasil foi pouco aproveitada para seus estudos, embora algumas delas tenham servido de base para as xilogravuras que aparecem no seu livro *Viagem ao Brasil, 1865-1866*.[16]

São algumas dessas imagens que Rosana Paulino se apropria para realizar trabalhos relacionados entre si e muitas vezes agrupados em séries. Em um deles, chamada *Assentamento* (2013), amplia, para escala humana, fotografias de uma mulher negra despida feitas por Stahl sob a orientação de Agassiz, seccionando-as horizontalmente em alguns pedaços e depois remontando-as (ou suturando-as) com linha grossa. Além disso, desenha e borda um coração sobre seu peito, um feto em seu ventre e raízes em suas pernas. Um modo de recobrar a humanidade que aquela imagem quis subtrair dessa mulher. O fato de as imagens serem recompostas desalinhadamente, porém, parece atestar que sequelas dos abusos a esses corpos permanecem, a despeito de qualquer esforço feito por sua cura. Em trabalho de outra série, *Adão e Eva no Paraíso Brasileiro* (2014), a fotografia frontal e de corpo inteiro dessa mesma mulher, e a de um homem em posição similar, são misturadas à ilustração de uma

16 Machado, Maria Helena P. T. "Os rastros de Agassiz nas raças do Brasil: a formação da coleção fotográfica brasileira". Em Maria Helena P. T. Machado e Sasha Huber (orgs.), *Rastros e Raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje*. São Paulo: Capacete Empreendimentos, 2010, pp. 30-40.

espécie vegetal e a de ossos de um animal, desvelando a redução daquela mulher e daquele homem negros, nessas fotografias, a tipos exemplares de espécies, procedimento típico de classificações cientificistas racistas. A reprodução, no mesmo trabalho, das imagens dos dois como meras silhuetas – algo que a artista vai usar em vários outros trabalhos – parece ainda reforçar, paradoxalmente, a supressão de individualidade daqueles ali representados.[17]

No livro de artista *História Natural?* (2016), Rosana Paulino apresenta um breve inventário das formas de classificação da flora, da fauna e das gentes encontradas no Brasil por um suposto viajante-pesquisador. Que poderia ser Louis Agassiz ou qualquer outro dos muitos artistas e cientistas que vieram ao país desde que foi colonizado por Portugal. Em uma das páginas desse livro, a fotografia de uma jovem negra, também feita por Auguste Stahl, e as imagens pintadas de dois índios – apropriadas da brasiliana – têm seus rostos vazados, destituídos daquilo que mais imediatamente lhes confere identidade. Ao fundo dessas figuras, tomando-lhes inclusive o lugar das faces vazias, imagens de azulejos pintados de tradição portuguesa descrevem caravelas ao mar, implicando Portugal nesse processo de apagamento de vidas. Noutra página do livro, a fotografia de um homem negro, novamente feita por Stahl, é aproximada pela artista de ilustrações de um instrumento de tortura usado contra escravizados, de um osso e de um instrumento científico de medição de corpos. Violência racial e conhecimento científico associados como dispositivos de dominação sobre a população não-branca do Brasil. A adoção da forma interrogativa do título do trabalho parece indagar o que há de natural em uma história claramente inventada por artifícios de forçada subjugação do outro, nos quais se ancora uma desigual distribuição de corpos brancos e não-brancos nos espaços de vida no país.

Já na série *Paraíso Tropical* (2017), outras fotografias de mulheres negras feitas por viajantes têm seus rostos vazados, sendo em seguida misturadas a ilustrações de plantas nativas como fossem parte de estudo classificatório de espécies. Em todos eles, a imagem de um crânio humano evoca, simultaneamente, ciência e morte. Por fim, na série *Geometria à Brasileira* (2018), imagens de homens e mulheres negros e indígenas são não somente aproximados de exemplares da flora e da fauna brasileiros, mas têm seus olhos obstruídos por elementos geométricos coloridos, em referencia possível – sugerida pelo título da série – à tradição abstrata e geométrica da arte brasileira, legitimada como central à sua história a partir da década de 1950, com destaque para o concretismo e, logo em seguida, o neoconcretismo. Além das ciências ditas naturais, Rosana Paulino parece sugerir que também a história da arte possui suas estratégias, explícitas ou não, de apagar as identidades e o protagonismo daqueles povos que, para que o Brasil fosse inventado como lugar regido pela razão, foram continuamente violentados pelo colonizador e, em seguida, pelo próprio brasileiro branco que não reconhecia, em índios e negros, a humanidade que reclamava para si mesmo. Em alguns dos trabalhos dessa série, os olhos de animais estão igualmente vendados por barras de cor, como se a lembrar que, tal como homens e mulheres, aqueles estão à mercê de uma racionalidade arrogante que se atribui o direito de definir o que pode e o que não pode viver.

***

Ao se apropriarem de representações do Brasil feitas por artistas europeus viajantes e extraírem delas significados novos, artistas brasileiros contemporâneos – os citados e mais outros que trabalham em semelhante

17 Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva. “Metáforas do vazio”. Em Valéria Piccoli e Pedro Nery, *Rosana Paulino: a costura da memoria* (catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, pp. 153-161. A autora propõe que o uso das silhuetas em diversos trabalhos de Rosana Paulino sugere, além de apagamento, também a possibilidade de imprimir-se, nessas imagens “vazias”, lembranças de muitos outros homens e mulheres negros, do passado como do presente (inclusive daqueles que veem esses trabalhos em galerias e museus), também vítimas de discursos racistas que negam a singularidade de suas vidas.

registro – têm produzido uma decolonização da brasiliana. São artistas que, a despeito das especificidades de seus programas artísticos, se valem de uma memória visual comum, naturalizada e apaziguadora que se tem de um Brasil distante no tempo – memória construída pelos colonizadores europeus apoiada nas imagens criadas pelos viajantes – somente para explicitar como nela se inscrevem, de modo menos ou mais explícito, as violências racistas que esses mesmos colonizadores impuseram a índios e negros desde a invenção do país, causando danos graves a parcelas de sua população que até agora perduram. São artistas que ajudam a construir, por meio de seus trabalhos, uma representação das sobras no Brasil, demandando que aqueles excluídos de suas representações hegemônicas passem a ser contados como *parte* inseparável delas, alargando as equivalências sensíveis do país. Artistas que ajudam a construir uma outra memória do Brasil e a imaginar, para um tempo que ainda vem, uma outra distribuição de corpos no país. É impossível saber o quão bem sucedida será essa estratégia, pois não existe qualquer garantia de que aquilo que a arte oferece seja subjetivado politicamente e influencie, de algum modo, os movimentos de uma comunidade em um indeterminado futuro. São, em todo caso, gestos que, em um momento de tão intensas disputas simbólicas como têm sido as primeiras décadas do século 21, se somam a outros gestos em uma rede de resistências para lembrar, a qualquer um, os modos como aquelas violências passadas estão articuladas com violências presentes e nestas se transmutam. Para lembrar que existe uma violência colonial contemporânea, a qual deve ser confrontada sem subterfúgios por quem a ela se opõe, valendo-se, para isso, dos instrumentos que cada um dispõe para fazer uso.

Body distribution and representation of the remains: to uncolonize the brasiliana

Moacir dos Anjos

Joaquim Nabuco Foundation
Researcher

Brazil is a country founded (or invented) by colonial violence. It is a country that bears, inscribed in its origin, marks of extreme violence against the indigenous peoples of the same land which, at the beginning of the 16th century, Portuguese colonists took as their own. It is a country that also shows the marks of extreme violence of a white European minority against the nearly five million of black man and women forcibly removed from various places in Africa and brought into slavery in the "New World" that was forming there. Violences that, over the course of several centuries, are being reproduced, transmuted and want to become naturalized, reaching, as if its inevitable destiny, were even the distant descendants of those who first suffered the pains of the invention of Brazil. It is a country that is established, therefore, anchored in racism, the only way to justify the destitution of humanity of the dead and the subjugated in the process of its construction.

Being always updated through the centuries, these violences imply an unequal *distribution of bodies* in the spaces that life is lived. In the spaces of housing, work, leisure and politics. Spaces that are physical but which are also, in a world structured over deep inequalities, symbolic indicators of how different are the lives and their possibilities in the country. If to some bodies it is provided an existence having material comfort and emotive security, to other bodies it is destined a life run by fear and absence. If some have power of movement and command, others are subject to a regime of regulated circulation and obedience to the orders given. Differences that, in Brazil, always depended on ethnic origin and skin color.

Throughout the period in which Brazil was a colony, and later an Empire – between the 16th and 19th centuries – this asymmetrical, exclusionary and violent distribution of bodies was fixed in images,in the most diverse situations (religious or profane, official or private) and in various media, including painting, drawing, printmaking and finally photography.[1] Despite of what were their authors' intention when creating them, they are images that, when considered as a whole, constitute a striking inventory of the unequal occupation of places by the bodies that then inhabited the country. Images produced for the most part by foreign artists brought to the colonized land by the owners of power in order to record – for political or scientific reasons – the nature and culture of a developing world. A world that had traces of something that existed before being invaded by the colonizers, but which already incorporated radical transformations due to their own presence there. These representations of Brazil's formation, made by those usually called "travelers," constitute an important part of what has been conventionally called the *Brasiliana* – collections of visual information (sometimes followed by texts) that, for different reasons, broach Brazil and reason on its formation.[2]

Constantly, however, these representations speak less of what is represented (usually natural and human landscapes of the world of the

1 Check, from the author, the text "Race, class and distribution of bodies". Here.

2 Although the term *brasiliana* also includes printed textual documents that seek to explain Brazil from the beginning of its colonization (books, pamphlets, letters and other writings), for the purposes of this essay, the visual records are the most important (maps, paintings, watercolors, drawings, prints, tapestries, photographs). Moreover, although it is possible to think of brasiliana as a collection of documents under constant updating, it will be restricted to the period between the 16th and 19th centuries.

other) and more about the perspective of those who produce them. Or at least they inform about both the nature and the inhabitants of Brazil and the ways of seeing and understanding of the European colonizers.[3] In part, this ambivalence is explained by the relatively short time travelers were willing to stay in the country despite the position of protected and privileged observers. Being unable, because they were temporary inhabitants, to assume or properly grasp the point of view of those who actually lived in Brazil, they ended up exposing, in their works (less or more consciously), concepts and conventions of the world representation gradually produced elsewhere, far from those almost unknown lands. It is frequent, therefore, that visual descriptions of plant and animal species, human types and situations supposedly typical of Brazil are extremely similar to then-known representations made in other regions of the world. Irreducible singularities were thus translated into the form of settled conventions of what would be the colonized other one and his world.[4]

But the idea that the Brasiliana reveals more about who produces it than about it and those who are represented in it is also explained by the intrinsic limitations of any attempt to fix the real in images, which take the form of paintings, prints, drawings or photographs. Limitations that derive from the impossibility of absorbing, from a singular position, the constitutive contradictions of a complex life situation, so that any representation of the real is always, and necessarily, an abstraction or a section of an incomprehensible whole made from a point of view that excludes others. Thus, if by representational practices is meant the creation of sensible equivalents (in this case, images) of a given life situation, these equivalences are not confused with what is to be represented, and always inferior of it. In the face of this irretrievable limitation, there follows the need to know what causes a fact or subject to be or not to be told in representations that, while intrinsically limited, want to be seen as truthful to an unreachable real. Then follows the need to define what causes certain images to be taken as the best representatives of a complex reality (that is, as their best sensitive equivalents) even though they are known to be unable to capture it in its entirety.

Answering these questions implies underlining the fact – as obvious as it is important – that life in society in the existing world (both in the colonial past and now) is founded on inequality and is governed by conflict. And if the representation of a reality is an abstraction or a section of a larger whole, in which some of its aspects are considered and others not, the decision to include and exclude people and subjects – and how to describe them in images – It is obviously taken by those who have the effective power – as opposed to the other inhabitants of a given place – to distinguish specific subjects and issues as if they were universal sensible equivalents. In this sense, the representation of any time and place of life that is socially accepted as such is, by definition, only a hegemonic section of what was lived. A portion that echoes the interests and perspectives of the bodies that occupy the places of command in social and political life.

The *Brasiliana* – this large and heterogeneous archive of images made by traveling artists – can be seen as an archive of sensible equivalences of Brazil between the 16th and 19th centuries made from an unequal distribution of bodies of colonizers and colonized, white and non-white bodies, of ruling bodies and ruled bodies. It can be understood, therefore, as a set of artistic practices that contribute to delimiting what, in Brazil at that time, had social visibility and explanatory power over a world that was then under construction, being an expression of what Jacques Rancière usually calls “partition of the sensible”.[5] As such, the sections or reality abstractions that these practices produce are not neutral or natural, but expressions of

3 Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Brazil of the Travelers*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999, p. 13.

4 Schwarcz, Lilia Moritz. “Images of slavery: the other from the other (16th to 19th centuries)”. In Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro and André Mesquita (org.), *Afro-Atlantic Stories Vol. 2 Antologia*. São Paulo: Masp, 2018, pp. 524-538.

5 For Jacques Rancière, the *partition of the sensible* is the result of representational practices that continually construct and reconstruct a system of sensible evidence that would at any given time define the existence of a common living space for a particular group. Sensible evidence, however, that does not cover everything and everyone who is supposed to belong to or matter to that group, since the representation of reality is never confused with itself, being always imposed by those who have the power to do so. Rancière, Jacques. *The partition of the sensible. Aesthetics and politics.* São Paulo, EXO / Editora 34, 2005, pp. 15-17.

the relationship of forces existing there at that time.

Despite the variety of themes and the ways in which they are approached, these representations from the travelers to Brazil have common characteristics, the main one being the fact they suggest a socially and racially broken geographical and human space. Partition that implies a certain distribution of white, black and mestizo bodies around different occupations and hierarchical positions. Rich, poor and remedied bodies that fit in different ways in the material and symbolic tissue of which the place represented by those images is made and reproduced. A neither natural or given racist and classist distribution of bodies, but the result of economic, political and cultural rulings shaped in the course of Brazil's remote history, and which continues to be updated. They are representations that sometimes promote the dehumanization of their native inhabitants – and to this contributed much the repeated description of these peoples as practitioners of cannibalism[6] –, and sometimes describe the enslaved Africans and African descendants as men and women adjusted to a subordinate and subjugated position to the colonizer, often minimizing, in the representations made, not only all the violence implicated in the slave system, but the continued resistance that the population offered to this unequal distribution of bodies in the diverse places where life manifests itself.

The normalization of the European view on the invaded and colonized regions – superior and pacified view – goes beyond the very period in which it was materialized in these images that constitute the Brasiliana, also informing the memory that, centuries later, is commonly held of that period in Brazil. A memory from which many of the colonial brutalities were erased and, even more evidently, the persisted opposition to this condition of physical and mental abuse was silenced. Memory that excludes symbols, ideas, images, beliefs and ways of life that did not matter to the project of colonial rule, imposing in its place those that belong to the colonizer's region of origin. A collective memory, therefore, which is equally a way of domination even after the formal end of colonialism as a political order. A memory that integrates what Aníbal Quijano once called "cultural coloniality", the result of a process in which "European culture became a universal cultural model", informing the ways of thinking, acting and remembering the inhabitants of colonies and former colonies.[7]

It is from this broad picture that we intend to understand the practices of some of the Brazilian contemporary artists who take images of the Brasiliana as objects of their investigations to inscribe in them – or extract from them – new meanings. To manifest what is contained therein in terms of silencing of subjects or open falsifications of history. By confronting these images using a variety of techniques, these artists show, moreover, how the violent and unequal distribution of bodies established in the past still persists, transmuted, in present-day Brazil. They are artists who, even when they do not explicitly assume this intention, end up uncolonizing the Brasiliana, exposing the power relations and subordination that guided, in a less or more conscious or explicit way, the making of those representations. Process by which they build a *representation of the remains* of the country. A representation that outline damage done to portions of its population throughout history and that makes part of that and those that were not previously counted in the hegemonic ways of representing Brazil, being considered only as remains in this partial and excluding calculation. Things and people absent from the images that supposedly evoke the past of the country or that, when included in them, are devoid of protagonism. A representation that reinvents the memory we have of Brazil and that comes into dispute, without a clear end, with the dominant ways of remembering and imagining the country.[8]

6 For a brief analysis of representations of cannibalism practices in Brazil's traveling artists, see Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Op. Cit.*, pp. 44-47 e 58-63.

7 Quijano, Hannibal. "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad". Perú Indíg. 13(29): 11-20, 1992, p. 13.

8 The term *un*colonize (and not *de*colonize) Brazil is adopted because it refers to the overcoming of a colonial subordination that transcends, temporally and conceptually, the political freedom of colonized countries (decolonization) – embracing even the persistence of that subordination in the emotional memory of those who were colonized. For an introduction to the process of constitution of the postcolonial and uncolonial thought in Latin America (as well as a mapping of the main epistemological and political divergences that cross it), see Ballestrin, Luciana. "Latin America and the uncolonial turn". Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. Brasilia, May-August 2013, pp. 89-117.

Maurício Dias & Walter Riedweg

Since the early 1990s, Maurício Dias & Walter Riedweg have developed a joint body of work that gives visibility to issues and populations historically made invisible in Brazilian society that are, therefore, more vulnerable to state violence; populations considered deviant from an idea of current normality or dominant morality, including homeless people, convicts, undocumented migrants, prostitutes. But not only that: they develop this work in partnership with these populations, which implies giving them protagonism in the preparation and execution of artworks and adopting a methodology of creation that welcomes the intersection between disciplines such as anthropology, art, politics and sociology. A work that, because it is so permeated with voices and encounters of varying nature, comes in a variety of formats, according to what a specific project requires, although often gaining substance as photography or video – perhaps better suited means to documenting differences. It is in this context of creation that they made the video installation – commissioned by the curator of the Documenta – called *Funk Staden* (2007) in which they appropriate woodcuts published as illustrations of the travel account that the German Hans Staden – born in Kassel – made to Brazil in the early 16th century. Account that is the travel literature debut in the country, published in 1557.[9]

Hans Staden's text lurch between the credible and the fictional accounts, having no commitment to scientific knowledge, as would be the case with several other travelers who would later come to Brazil. Essentially, the book tells the story of the author himself, who was allegedly captured by Tupinamba natives and threatened with death and cannibal devouring. In the plot of his story, Staden uses his knowledge of nature to convince the natives of his divine quality and thus escape death. Throughout the text, he describes territories and landscapes of the country, as well as the Tupinambás practices and beliefs, in a narrative that mystifies his experience as a traveler, not knowing for sure what is real fact or invented fact. Anyhow, in his history he ends up convincing the Indians of his connection to an even more powerful God than those the Tupinambas worship, he is released and returns to Europe, celebrating the victory of Christian wisdom over the magical practices of the natives.[10]

In the center of the story, and of the 53 woodcuts (of unknown authorship) made under his guidance to illustrate the book, are the images of the cannibal acts Staden would have witnessed. And it is a collection of nine of those woodcuts that Dias & Riedweg select to include in the artwork *Funk Staden*, with the stated intention of making them mean something about contemporary and not just about colonial Brazil. To this end, the artists organize, on the slab roof of a house in a Rio de Janeiro favela (space commonly known as *laje*), a party with locals, including a barbecue and the sound of carioca funk, already very popular at the time where the artwork was done, especially in poor communities in the city. In the video installation – originally made up of three projections that multiplied or were reflected by mirrors and glass placed in the same environment – the artists displayed images of the party and, at varying intervals of time, overlaid them images of the woodcuts published in Staden's book. Mixing times and places as a constructive assumption, they seem to have the willingness to wager both on the power of the recent images updating those made in the mid-16th century, and conversely on the possibility that ancient images explain something about the hegemonic ways of representing the current residents there. Therefore, they created species of *tableaux vivants* in which the favela residents, almost all black or mestizos, were placed in positions similar to those of the natives in the woodcuts, making the fire of the barbecue evoke the fire of the bonfire where the Tupinambas

9 Originally published in 1957 in present-day Germany, Hans Staden's book was the first to take Brazil as its subject. Popularly known as *Two Trips to Brazil*, it did, in fact, have an extensive title: *True History and Description of a Land of Wild, Naked, Cruel Human Eaters, Located in the New World of America, Unknown Before and After Jesus Christ in the Hansen Lands until the Last Two Years, Whereas Hans Staden of Homberg in Hessen, Knew it for Own Experience and now Bring it to Public with this Impression.*

10 Belluzzo, Ana Maria de Moraes. *Op. Cit.,* p. 13.

grilled the enemies they killed (in the video, represented by a mannequin) and then ate in cannibal rituals. In this constructed composition, there was also an object handled by the young favela residents who resembled the Ipirapema, a wooden instrument with which the natives killed their prisoners before taking them to the bonfire. On the top of this object were attached cameras that recorded the party's own unfolding from the unscheduled movements of its carrier.

In this allegorical approach between these two sets of images, Dias & Riedweg seem, on the one hand, to want to mock the mythical gaze of the European traveler and reader of the time, who usually ignored the meaning of the ritualistic practices of the Tupinambas and referred to them as beasts – it was not, after all, about eating the other because of hunger, but eating the enemy who they respected to acquire their qualities – when, in fact, it was the European colonizer, supposedly civilized and bearer of enlightenment reason, who promoted the biggest manslaughter to date known in history in the region where the natives lived and what would be called Brazil. The same civilized settler who trafficked and enslaved millions of Africans to the occupied lands from various parts of the continent where they lived. On the other hand, through the approximations they make, the artists suggest to associate this colonizer view of who sees the other as dangerous exotic or savage with the reductive and racist view that the actual Brazilian white middle-class or upper-class (and not therefore, only the foreigner) have of the black and poor Brazilian, who lives in the favelas or outskirts of the county's largest cities. A vision that ultimately dehumanizes them as much as European travelers dehumanized natives and blacks in their accounts and images made in Brazil in the past centuries.

Thiago Martins de Melo

Thiago Martins de Melo is above all a painter, although his pictorial practice covers sculpture and the production of animations. The images he creates on canvas, often large, are attractive and weird as well. In his craft, there is no place for the abstract and restrained expression that marks the artworks of many Brazilian painters since the 1950s. Nor are there traces of the praiseworthy and peaceful depiction of native people and landscapes so dear to modernist painters in the country. His painting rests on other bases, both in terms of artistry and subject. It is made of fast, strong strokes, always with vibrant colors, that create rugged planes on the canvas, relating more – if genealogies are necessary – with an expressionist impulse often put on the sidelines in the Brazilian art historiography. A creative procedure that is perhaps best suited to deal with the severity and urgency of the topics that interests him. To represent, in the field of the sensible, the violence that the holders of real power historically impose on those who escape the rules they set or who challenge the privileges of class, color and gender they enjoy. In particular, his artwork focuses on centuries-old abuses against native and black populations in Brazil. They are paintings that articulate form and content to tell painful and unfinished stories. Stories that are not only, however, about the elimination of this *other* subjugated by force, but which speak equally of resistances.

Therefore, it is no coincidence that in an articulated set of artworks, the artist creates a clash with images made by travelers. One of them properly named *Necrobrasiliana* (2019). In it, it is possible to see on the outline of a skull that occupies the whole center of the canvas and from which blood flows, a series of images of natives and blacks created during the country's colonization period, almost all idyllic representations of supposedly primitive inhabitants, living without conflicts. Mixed with them, he paints scenes relating to recent Brazil – made from photographs found in the press – that defy this appeasement, including those that record a group of policemen prepared to suppress any demonstration or evidence of population resistance. The largest of these figures reproduced on canvas is that of the black guerrilla Carlos Marighella, killed in 1969 by the military dictatorship and symbol of a radical nonconformity against the formative inequalities of Brazil, reproduced over several centuries. Flanking the skull's image, Thiago Martins de Melo paints two totem poles made of a mixture of materials (both natural and manufactured) that show on their tops, symbols of violence against native peoples and the environment, including severed heads of natives and chainsaws used for deforestation. In addition, in one of the totems, there is a painted coat of arms of the Republic of Brazil, suggesting that what is represented on the canvas is the necropolitics that exists, in a less or more explicit way, in the country: the continuation of a practice in force since the early 16th century. However, the totems also shelter indigenous arrows and various sharp objects – artifacts used to resist through adversity and signs of an insistence on being alive.

In another artwork, entitled *Invasion of Demons to Pindorama after Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti and Mangueira* (2019), the artist appropriates an image engraved in the 16th century by Belgian Theodore

de Bry from travel accounts to Brazil made by French Jean de Léry.[11] Images depicting demons tormenting natives, supposedly for being pagans, and which alongside similar ones, contributed to the dehumanization process of the peoples originating from the lands colonized by the Europeans. In a setting dominated by oppressive red color, Thiago Martins de Melo overlaps images in other colors updating the violence that founded Brazil, to the characters invented by the 16th century artist. In the center of the canvas – reproducing a photograph found in a newspaper – he paints the scene in which an indigenous woman tries to protect a child (probably her son) from police repression when demonstrating for her rights. On the left side of the painting, it includes the totems present in the previously mentioned canvas, while in its background it puts evident references to three carnival parades of Rio de Janeiro's samba schools that confronted the unequal distribution of bodies for centuries in the country: the ones by Beija-Flor in 1989, Tuiuti in 2018 and Mangueira in 2019. In the space supposedly intended for joy, light themes and official and sanitized history, the parades showed barbaric facts of Brazil's history: from the extermination of natives and slavery to the extreme misery in which a large part of the Brazilian population still lives today. In reference to the 2019 Mangueira parade, it highlights the face of Marielle Franco, a poor, black and lesbian councilwoman from Rio de Janeiro, murdered precisely for fighting for a fairer and more inclusive body distribution in the country.

Yet, in the painting *The arrival of Ogum and Iansã post-Eckhout* (2019), Thiago Martins de Melo takes as a starting point the black man and woman couple painted in 1641 on two separate canvases by the Dutch Albert Eckhout, a traveling artist when Dutch occupied part of the Brazilian territory (1637-1644). Paintings integrating the series of four couples portrayed by the Dutch painter to supposedly represent, culturally and phenotypically, the main groups of non-European inhabitants of Brazil at that time. Instead of the original schematic figures of the diptych, in which descriptive elements from various places are mixed and there is no trace of the violence to which black people were permanently subjected in the country, Thiago Martins de Melo dresses the man and woman in fighting clothes and puts a rifle and bazooka in their hands, naming them Ogun and Iansã, warrior orishas of Umbanda. We can see, alongside the black woman, instead of the child originally painted on Albert Eckout's canvas, a small white man holding in his hands a hammer and sickle – historical symbols of communism – suggesting an alliance between those who suffer violence from race and those who suffer class violence, often confused in Brazil. Alliance among those to whom, in the social distribution of bodies, have been destined for so long the worst places, or for those who simply have no place.

Jaime Lauriano

Jaime Lauriano uses different strategies to display and discuss violence against natives and black men and women committed in Brazil's past and present. He creates representations that put in a state of crisis appeased symbolic narratives about the country, in which the pains and losses imposed on these populations are minimized, if not hidden. He dedicates himself, notably, to investigate how those aggressions are normalized through the endless circulation of images (old and new) that mask them and the repetition of discourses that naturalize them. Among the operations to which he has been dedicated is to redo, directly on walls or on portions of fabrics that resemble banners or flags, the maps and nautical charts that date back to the beginning of the colonization of Brazil, the establishing period of the country's main bases of violent sociability. In *Terra brasilis: invasion, ethnocide, racial*

11 Image by Theodore De Bry (*Aygnan Cacodaemon Barbaros Vexat*) published as illustration of the text 'Le Voyage au Brésil' by Jean de Léry, included in the third volume of *Grands Voyages*, edited by De Bry in 1592.

democracy and cultural appropriation (2015), he takes a map representing the newly discovered Brazil[12] and reproduces it on black cloth with white traces made with makeup pencil and pemba, chalk used in umbanda rituals. Besides demeaning the exuberant chromatism that is characteristic of this colonial cartography, he adds to the representation of supposedly pacified bodies and landscapes contained there, words referring to the extermination of native peoples and the enslavement of Africans and their descendants in these regions. Words that, already announced in the artwork' title, evoke physical and symbolic disputes over the control of people and territories, extracting new meanings from maps that have long been mute. He also suggests, in a timeline that he often includes in these drawings, that this necropolitical dynamic goes through centuries and still prevails, even if transformed into other domination and destruction means.

In some of these artworks on fabric, Jaime Lauriano abstracts any detail from the original cartographic representations and reproduces only the flows of the transoceanic routes implicit in and traveled by the invaders, as in *60 days* (2016). Routes that, by the amount of African men and women for centuries dragged by them by violation, made the Atlantic of that period – between the 16th and 19th centuries – already being called black.[13] Or red, in reference to the blood of those who died at the crossing.[14] The importance of the representation of battles for the territories' possession in the artist's work reinforces the articulation between the violence of these disputes in the colonial period and the violence with which, in contemporary Brazil, are confronted any attempts to renegotiate the right of access to productive soil in a land structure established by looting and coercion. Articulation between times explained in the only one of these drawings made on red fabric – *Invasion* (2017) –, in clear allusion to the flags of the landless and homeless workers movements, approaching fights that, although with their own dynamics, have the same root: the radically exclusionary and segregationist process that founded the country. On the flag, words ("invasion", "evacuation", "reintegration", "bullet", "bible", "ox") and images (caravels, tanks, helicopters, hydroelectric plants) articulate in symbolic ricochet processes and milestones that, over time, accentuate and preserve an extremely unequal distribution of access to land and housing for those who share the same territory. Processes and milestones that unite colonial violence and current state violence and suggest how private interests associated with governments that are permeable to them, end up reproducing in Brazil now, bodies and rights distributions inaugurated centuries earlier through brute force and the racism that justified it.

It has also been a common practice in Jaime Lauriano's endeavor to revisit objects and images produced in the past and how they blend with objects and images produced in the present times. Articulation of times that shows how colonial violence is still active, even being transformed. In one of the pieces that best curtails this strategy, called *Work* (2017), the artist assembles on a large wall a panel with paintings, drawings and engravings reproductions portraying various aspects of life in Brazil in the first decades from the 19th century. Produced by artists such as the French Jean-Baptiste Debret, the German Johan Moritz Rugendas and other foreign travelers who, in different contexts and reasons, lived in Brazil at that time, these images represent, mainly, the daily life of Rio de Janeiro, then the Portuguese Kingdom's base.[15] In them, one can see how radically different were the tasks that white, black and mestizo bodies performed at that time, thus, as a result, the hierarchical places they occupied in the social structure of the country were completely different, even if such unequal distribution of bodies is often described in a reasonably soothing manner, concealing the bodily and psychological abuses inherent in slavery. Images Jaime Lauriano found reproduced on tapestries,

12 *Terra Brasilis*, panel included in the *Atlas Miller* (1515-19), Portuguese publication attributed to Lopo Homem, Pedro Reinel and Jorge Reinel, with illustrations by António de Holanda.

13 Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*. São Paulo: Editora 34, 2012.

14 *Red Atlantic* is the artist Rosana Paulino's artwork title, made in 2016.

15 One of the greatest drivers of the presence of traveling artists in Brazil in the 19th century was the creation, in 1816, of the French Mission in the country, a result of France desire to approach the Portuguese Kingdom after the Bonapartist regime dismantling. Due to the arrival of artists and architects who settled in Rio de Janeiro for years, the French Mission contributed to the establishment of a school of fine arts just like of those in France and to the beginning of what can be considered an artistic field in Brazil.

calendars, money notes, postcards, T-shirts, puzzles, porcelain and even in a wastebasket – all depicting scenes of slave labor.

Amid this disturbing set of images that, imprinted on mundane objects, further naturalize the violence they portray, Jaime Lauriano inserts small posters with excerpts from black people's testimonies that were, in different situations, confused with servants of places they frequent as clients, as if their place were, in principle, that of subordination: "The service entrance is through the back", summarizes one of them. "Please, how much does this product cost?" says another of these posters. On more panels, lined up at the bottom of the set of images, the artist lists some of the professions mostly performed by black people in Brazil, such as maid, waiter, street cleaner or mechanic – usually associated with low pay and low social prestige – attesting to the continuity and transformation of open racism that based slavery on the more diffuse but equally harmful and abusive forms of structural racism that permeates the forms of sociability in contemporary Brazil.

Rosana Paulino

Since the 1990s, Rosana Paulino has developed a work aimed at examining the silencing and dehumanization processes of black people – especially of black women – in Brazilian society and in its representations considered as hegemonic. A work defined by the appeal to materials and practices of the ordinary daily life, because it is in it that, not only, most indicators of that historical deletion penetrate, but also the elements with which it is possible to resist, in the sensible sphere, to such violence. Images of bodies or parts of them, made by the artist or already existing, are crucial to this strategy of unveiling destructive forces and simultaneously affirming the power of life, since it is the forms in which these bodies are distributed in the world that results less or more pain imposed on them. It is in this context that, in artworks done throughout the 2010s, Rosa Paulino incorporates in her work, through diverse interventions, images of black men and women made in Brazil by European photographers in the 19th century's second half. In particular, the artist has been using photographs taken by Frenchman Auguste Stahl (1824-1877), known for recording landscapes and events in Recife and Rio de Janeiro for over three decades. However, her interest on Stahl's photographs are of those he made commissioned by Swiss American naturalist Louis Agassiz in the context of a scientific expedition to Brazil organized by Harvard University and led by him between 1865 and 1866.

The purpose of the expedition was to expand visual documentation of racial types in the world, begun by the researcher in the 1850s in South Carolina, in the US. At Louis Agassiz's request, Stahl photographed dozens of naked black men and women, many of them of entire body: front, back, and profile, noting the portrayed ethnic denomination and disregarding any nominal identification. Such photographs, which enabled comparative examination between bodies, were requested with the declared intention of using them as an illustration of Agassiz's creationist and racist theories, based on two main ideas. Firstly, that humanity would be formed not by one, but by various human species or races, created by divine intervention (polygeny). Secondly, the idea that there would be a hierarchy between these species or races, equally instituted by order of God. Fundamentally, the naturalist wanted to demonstrate – anatomically comparing supposedly 'pure' racial types with other hybridized ethnic types he found in Brazil – the existence of a process of degeneration of the 'superior' (white people) races caused by miscegenation with 'inferior' races" (black people). For various reasons – academic and ethical – the collection of photographs made in Brazil was little used for his studies, although some of them served as the basis for the

16 Machado, Maria Helena P. T. "Agassiz's tracks in Brazilian races: the formation of the Brazilian photographic collection". In Maria Helena P. T. Machado and Sasha Huber (orgs.), *Louis Agassiz's Trails and Races: Photography, body and science, yesterday and today*. São Paulo: Capacete Empreendimentos, 2010, pp. 30-40.

woodcuts that appear in his book *Journey to Brazil, 1865-1866*.[16]

It is some of these images that Rosana Paulino takes over to create related artworks and often grouped in series. In one of them, called *Settlement* (2013), she enlarges to human scale photographs of a naked black woman taken by Stahl under Agassiz's guidance, sectioning them horizontally and then reassembling them (or stitching them) with thick sewing thread. In addition, she draws and embroiders a heart over her chest, a fetus in its womb and roots in her legs. A way to recover the humanity that image wanted to withhold from this woman. However, the fact that the images are reassembled in a misaligned way seems to attest that the aftermath of abuses to these bodies continues despite any effort made to heal them. In another series, *Adam and Eve in Brazilian Paradise* (2014), the frontal and entire body photograph of this same woman and that of a man in a similar position are mixed with the illustration of a plant species and bones from an animal, unveiling the reduction of that black woman and man, in these photographs, to exemplary types of species, typical procedure of racist scientist classifications. In the same artwork, the reproduction of the images of the two as mere silhouettes – something that the artist will use in several other artworks – seems to reinforce, paradoxically, the individuality elimination of those represented there.[17]

In the artist book *Natural History?* (2016), Rosana Paulino presents a brief inventory of classification forms of flora, fauna and people found in Brazil by a supposed traveler-researcher. Which could be Louis Agassiz or any of the many artists and scientists who have come to the country since it was colonized by Portugal. On one of the pages of this book, Auguste Stahl's photograph of a young black woman and the painted images of two natives – taken from the Brasiliana – have their faces hollowed out, depriving themselves of what most immediately gives them identity. At the backside of these figures, even taking the place of their empty faces, painted Portuguese tiles depict caravels to the sea, implying Portugal in this process of lives' deletion. On another page of the book, a black man's photograph once again made by Stahl, is verged on by the artist to illustrations of a torture instrument used against slaves, a bone, and a scientific body-measuring instrument. Racial violence and scientific knowledge combined as devices of domination over the non-white population of Brazil. The adoption of the question mark at the artwork's title seems to ask what is natural in a story clearly invented by tricks of forced subjugation of the other, in which an unequal distribution of white and non-white bodies in the country's living spaces is held.

Yet, in the *Tropical Paradise* (2017) series, other traveler photographs of black women have their faces hollowed out, and then mixed with illustrations of native plants as part of a descriptive study of species. In all of them, the image of a human skull simultaneously evokes science and death. Finally, in the series *Brazilian Geometry* (2018), images of black and indigenous men and women are not only approached to examples of Brazilian flora and fauna, but their eyes are obstructed by colorful geometric elements, in a possible reference – suggested by the title of the series – to the abstract and geometric tradition of Brazilian art, legitimized as central to its history from the 1950s, with emphasis on concretism and, soon after, neoconcretism. In addition to the so-called natural sciences, Rosana Paulino seems to suggest that art history also has its strategies, explicit or not, to delete the identities and protagonism of those peoples who, in order to Brazil to be invented as a place governed by reason, were continually abused by the colonizer and then by the white Brazilian himself who did not recognize in natives and blacks the humanity he claimed for himself. In some of the artworks in this series

17 Bevilacqua, Juliana Ribeiro da Silva. "Metaphors of the Void". In Valéria Piccoli and Pedro Nery, *Rosana Paulino: the sewing of memory* (exhibition catalog). São Paulo: Pinacoteca de Sao Paulo, 2018, pp. 153-161. The author proposes that the use of silhouettes in various artworks by Rosana Paulino suggests, in addition to deletion, also the possibility of imprinting on these "empty" images, memories of many other black men and women, from the past and the present (including those who see these artworks in galleries and museums), also victims of racist discourses that deny the singularities of their lives.

animal eyes are similarly blindfolded by color blocks, as if remembering that, like men and women, they are at the mercy of an arrogant rationality that gives itself the right to define what can and what can not live.

***

By taking over representations of Brazil made by traveling European artists and extracting new meanings from them, contemporary Brazilian artists – those mentioned and others working in similar record – have produced an uncolonization of the Brasiliana. They are artists who, despite the specifics of their artistic programs, draw on a common, naturalized and soothing visual memory that one has from a distant Brazil in time – a memory built by European colonizers based on images created by travelers – just to explain how less or more explicitly inscribed in it are the racist violence that these same colonizers have imposed on natives and blacks since the invention of the country, causing serious damage to portions of its population that have hitherto persisted. They are artists who help to build through their works a representation of the remains in Brazil, demanding that those excluded from their hegemonic representations should be counted as inseparable *part* of them, widening the sensible equivalences of the country. Artists who help build another memory of Brazil and imagine, for a time to come, another distribution of bodies in the country. It is impossible to know how successful this strategy will be, for there is no guarantee that what art offers is made politically subjective and in any way influences the movements of a community in the indefinite future. In any case, they are gestures that, at a time of such intense symbolic disputes as the first decades of the 21st century have been, are added to other acts in a network of resistances to remind anyone of the ways in which past violences are articulated with present violences and metamorphosed into them. To remind that there is a contemporary colonial violence which must be confronted without any deception by those who oppose it, employing the instruments that each one has to make use of.

Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos.

Maria Lucia Bueno

Maria Lucia Bueno Ramos, é professora do Programas de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL) e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais(PPG-CSO,) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em Minas Gerais, Brasil.

No final do século XX assistimos a transformações na dinâmica do mundo da arte contemporânea, sendo uma das expressões o crescimento do protagonismo dos colecionadores a frente de revoluções parciais realizadas no interior dessa esfera, promovendo novos artistas e tendências, gerando reinterpretações e redirecionamentos das narrativas.

O valor da arte não é inerente. Ele é sempre o resultado de um processo de validação social (CRANE, 1987), que também pode ser chamado de artificação. Ou seja, a transformação daquilo que ainda não é arte em arte (HEINICH; SHAPIRO, 2012). Esta validação pode ocorrer em diversas escalas. De forma mais restrita, numa dimensão espacial local, ou mais extensa, numa dimensão mundial. Pode ser decorrente de uma validação temporária, confinada a um período histórico específico, ou mais perene, na longa duração. Mas toda ação de reconhecimento artístico encontra-se diretamente ligada à pré-existência de um universo no qual a arte se reveste de um significado e de uma relevância social, envolvendo regras e critérios próprios. O que Pierre Bourdieu designou como campo artístico (BOURDIEU, 2005) e o que Howard Becker (BECKER,1988) nomeou de mundo da arte, são diferentes abordagens teórico- metodológicas construídas para estudar esse universo. Ambas analisam os movimentos históricos, os rituais de passagem, as tradições, os critérios, os relatos, os agentes, as instituições, entre outros, que respaldam a construção da arte e seu valor em esferas específicas. Ou seja, o mundo da arte e campo artístico operam como um sistema, uma rede que integra diferentes polos e agentes.

O universo que designamos como campo ou mundo da arte contemporânea, refere-se a um segmento da arte atual, configurando-se como um sistema próprio, com alto reconhecimento intelectual e econômico, que opera em âmbito global, se desenvolvendo em continuidade e diálogo com o sistema social (instituições, mercado, etc) e ideológico da arte moderna. Para abordar o contexto da arte contemporânea na globalização,[1] no qual as fronteiras entre a esfera artística, econômica e outras dimensões sociais encontram-se bastante esgarçadas, achamos mais adequado trabalhar com o conceito de mundo da arte, forjado por Howard Becker, em razão de sua flexibilidade e abrangência. A proposta desta reflexão, em torno das coleções de arte-latino americanas nos Estados Unidos, é refletir sobre alguns processos de construção de valor (simbólico e econômico) no interior deste sistema da arte contemporânea a partir de um seus vértices, os colecionadores e as coleções.

Partimos do pressuposto de que existem três elementos de ligação entre o mundo da arte contemporânea e mundo da arte moderna, que podem nos fornecer chaves explicativas para entender a dinâmica dos processos de legitimação e consagração recentes.

Primeiramente, no plano institucional, os museus de maior prestígio e poder simbólico no contexto globalizado, são aqueles que agregam simultaneamente a arte moderna e arte contemporânea, como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), a Tate Modern, em Londres e o

1 Com relação aos conceitos de globalização e mundialização recorremos ao sociólogo brasileiro Renato Ortiz, que faz uma distinção entre estes dois termos. Para Ortiz a idéia de globalização aplica-se bem a realidade técnica e econômica, enquanto a noção de mundialização adapta-se melhor ao universo da cultura. “A categoria mundo articula-se assim a uma dupla dimensão: ela vincula-se ao processo de globalização econômica e tecnológica (…) mas também corresponde à noção *concepção de mundo,* um universo simbólico específico, que se tece no interior do processo mas não se confunde inteiramente com ele. Concepção de mundo que se contrapõe a outras visões de mundo e que marca a diversidade dos elementos culturais na situação de globalização.”(ORTIZ, 2007, p.11)

Centre George Pompidou, em Paris (LORENTE,2008). No caso do MoMA assinalamos o seu papel de instituição pioneira e fundadora do campo da arte moderna no início do século XX e que definiu um modelo de organização que permanece vigente até nossos dias, no século XXI. Essa força simbólica advém da competência desenvolvida por essas instituições para operarem na construção e reconstrução de narrativas reconhecidas pelo mundo da arte, convertendo concepções estéticas concebidas em lugares específicos, porque toda arte tem uma origem local, em concepções estéticas desterritorializadas, mundiais (BUENO, 2001). Para Renato Ortiz "[...] toda identidade é uma construção simbólica que se faz em relação a um referente, e há certamente uma multiplicidade deles: étnicos, nacionais, de gênero. Os relatos universais para construírem suas centralidades, necessitam de um referente mundial." (2007, p.13) Os museus de arte que mencionamos, transformando particulares em universais vem atuando nos últimos anos como um dos principais agentes nesse processo de construção/invenção de uma tradição artística universal/mundial.

A seguir destacamos o caráter ideológico universal e desterritorializado subjacente as noções de arte moderna e contemporânea, que se sobrepõe e excluem às produções artísticas definidas a partir designações regionais ou territoriais. Na primeira etapa de formação do mundo da arte moderna, nos anos 1920 e 1930 em Nova York, a concepção de universal que se consolidou nas primeiras instituições ficou restrita a algumas expressões de artistas que despontaram a partir da Europa ocidental, excluindo nesse processo inclusive o trabalho dos artistas modernos norte-americanos. Assim, contraditoriamente, sob a ideia de universal se encobria uma concepção estética eurocêntrica, que foi incorporada e naturalizada no continente americano. Elemento de importância central, a definição de universal vai sendo constantemente redefinida ao longo dos anos, a partir de debates no interior do circuito artístico internacional, que por sua vez resultam em constantes redefinições da produção classificada como moderna e como contemporânea, que foi sendo consideravelmente ampliada e segmentada (CRANE, 1987; GUILBAUT, 1989; BELTING, 1989; BUENO, 2001 e 2018; HEINICH,2014). É a partir dessa perspectiva que vamos analisar a introdução da arte brasileira no mundo da arte contemporânea, tendo como referências as coleções de arte latino-americanas.

Por fim, apontamos o protagonismo dos colecionadores baseados no Estados Unidos tanto na primeira etapa da arte moderna, quanto nas últimas transformações no domínio da arte contemporânea. Em ambas as ocasiões algumas coleções articuladas a práticas arquivistas tiveram um desempenho decisivo para o reconhecimento e a legitimação de novas perspectivas e valores estéticos.

Colecionadores de vanguarda e a construção de valor na arte moderna

A primeira catalogação e organização da arte moderna foi realizada por um grupo de milionários independentes, a maior parte herdeiros de fortunas recentes, que transformaram o ato de colecionar na ocupação central de suas vidas. Investiram seus esforços e recursos em uma produção artística que despontava em espaços marginais, ainda desprovida de reconhecimento simbólico e econômico, construindo uma notoriedade não apenas para esta produção, como para os primeiros museus modernos que a acolheram nos Estados Unidos (por meio de doações ou aquisições). Caracterizaram-se por uma relação de intimidade com o meio artístico e intelectual, tendo sido por meio desses laços, estritamente pessoais, que adquiriram, organizaram e institucionalizaram as suas coleções (BUENO, 2001).[2] Amigos dos artistas

2 Colecionadores como Gertrude Stein, Michael e Sarah Stein, Leo Stein, Katherine Dreier, Luise e Walter Arensberg, Peggy Guggenheim, Salomon Guggenheim, entre outros.

e literatos de vanguarda, construíram seus acervos em estreita relação com eles. Quase todos tinham aspirações artísticas e intelectuais que resolveram parcialmente, no projeto de suas coleções, ajudando a promover uma produção inovadora que ainda não tinha mercado. Utilizaram o colecionismo como um estilo de vida, para projetar uma identidade social própria, em contraposição a uma burguesia estabelecida, que se distinguia comprando uma arte já consagrada (ZOLBERG, 1992).

O protagonismo dos colecionadores de arte contemporânea

O colecionismo de arte moderna, nas primeiras décadas do século XX, se caracterizava por laços pessoais fortes entre artistas e mecenas, num mundo da arte no qual a institucionalização era incipiente. Os colecionadores de arte contemporânea, que assumem o protagonismo da cena artística a partir dos anos 1980, atuam a partir de um novo cenário, no qual as instituições e o mercado de arte são extremamente sólidos e globalizados, e as relações profissionais se sobrepõe as relações pessoais. As coleções se transformaram em empresas globais conduzidas por bilionários do mundo corporativo ou corporações (como a Fundação Luis Vuitton), que, frequentemente, encararam as artes como um investimento econômico e cultural que colabora para a difusão e legitimação simbólica das marcas que representam. Em **A privatização da cultura** (WU, 2006) a historiadora da arte Chin-Tao Wu, da Academia Sinica de Taiwan, aponta, a partir de extensa pesquisa de campo,[3] como a retração dos subsídios públicos para as artes visuais nos 1980, na Inglaterra e nos Estados Unidos, com a emergência das políticas neoliberais, criou um vácuo no suporte às artes que foi rapidamente preenchido pelo mecenato privado. Os investidores privados passaram a subsidiar as instituições artísticas e os processos de emergência dos artistas (por meio de editais e prêmios), promovendo intervenções e políticas culturais sintonizadas com os interesses de suas coleções particulares, muitas das quais convertidas em museus.

> Usando seu poder econômico, as empresas modernas, armadas com seus próprios curadores e departamentos de arte, emularam ativamente as prerrogativas anteriores de museus e galerias de arte públicos, organizando e apresentando coleções próprias nos seus países e no exterior. Também transformaram as galerias e museus de arte em veículos de relações públicas (...). A extensão de suas ambições é mais claramente ilustrada pelas galerias de arte e filiais de museus públicos instalados (...), como se a arte tivesse de fato se tornado parte das atividades normais de seus negócios. Não menos agressivas são as premiações organizadas por empresas. Ao premiar o trabalho artístico, as corporações vêm tentando se colocar diretamente no centro do palco e elevar-se à condição de árbitros do bom gosto da cultura de nossos dias. Em suma, a influência empresarial é hoje muito grande em todas fases da arte contemporânea – produção, disseminação e recepção. (WU, 2006, p.26)

Raymonde Moulin também identifica o aparecimento de novos personagens, que designa como megacolecionadores, a partir dos anos 1980. Atuando simultaneamente como “ator cultural e ator econômico, o megacolecionador desempenha alternativamente todos os papeis, o de marchand (ele compra e eventualmente revende), de curador, de mecenas

3 Realizou 150 entrevistas com envolvidos nos empreendimentos corporativos nas artes, além de duas pesquisas por questionário: uma sobre coleções de arte corporativas (289 companhias norte-americanas e 110 britânicas) e outra sobre patrocínio corporativo (303 companhias norte-americanas e 506 britânicas).

(doações e fundações)" (MOULIN, 2007, p.29), assumindo o controle da oferta no mercado global de arte contemporânea.

Para a economista francesa Nathalie Moureau a mecânica de formação do valor artístico na contemporaneidade reside na capacidade do mercado de arte e de seus atores de criar "pequenos eventos históricos (...) que consistem em sinais objetivados, tangíveis e duráveis de reconhecimento artístico que contribuem para fazer entrar o nome do artista na história" (MOUREAU, 2017, p.450). Ao analisar os diferentes atores dessa operação destaca o papel ativo dos colecionadores de arte contemporânea:

> (...) na criação desses pequenos eventos não somente através das fundações que os mais ricos entre eles estabelecem, mas também através de empréstimos de obras em vista de exposições nos lugares de legitimação. Os depósitos ou doações que alguns fazem a instituições são outros exemplos de sua capacidade de contribuir para a legitimação artística do trabalho de um artista. Cada um dos 'pequenos eventos' assim produzidos oferece um certificado tangível credenciando a qualidade de um trabalho artístico. Evidentemente, apenas um só "pequeno evento histórico" não basta para legitimar artisticamente um processo (...) É somente no processo de sedimentação desses pequenos eventos, que se sobrepõem uns aos outros, que o nome do artista se inscreve na trajetória da história por vir. (MOREAU, 2017, p.451.)

A partir dos anos 1980 e 1990, despontam grandes coleções como a de Bernard Arnault, na França, a do publicitário londrino Charles Saatchi, assim como as novas coleções de arte latino-americana de Patricia e Gustavo Cisneros e a de Diane e Bruce Halle, ambas baseadas nos Estados Unidos.

Arquivos na arte moderna e contemporânea: linhas de abordagem

Os arquivos de arte podem ser analisados a partir de duas vias, do ponto de vista da construção da memória e do ponto vista do desenvolvimento das pesquisas. Como estas duas funções se desenvolvem interligadas, a separação que estabelecemos entre elas é apenas um recurso metodológico, que diz respeito as diferentes finalidades de utilização dos arquivos. Podemos pensa-los a partir de uma perspectiva puramente científica, como podemos pensa-los como recurso de construção de memória, tendo como finalidade a produção de um valor simbólico (e consequentemente econômico) na longa duração.

Os arquivos trabalhados com a finalidade de construção da memória e do valor, operam geralmente combinados com a organização de coleções e exposições. A projeção da obra de artistas modernos, assim como a dos contemporâneos, tanto nas instituições, quanto no mercado tem ocorrido respaldada nessa operação combinada, considerando que arte é sempre um produto histórico, resultado de uma construção, que envolve um processo de artificação. Por esta via constituem-se não apenas a memória e a posteridade, mas também os relatos, interpretações e recortes históricos, que definem quem está dentro da história da arte e quem ficou de fora.

No contexto globalizado, entre as coleções públicas ou privadas, a construção de novas narrativas e a valorização das obras tem sido efetivada com o respaldo de práticas arquivistas, que se ampliaram consideravelmente desde os anos 1980. A pesquisadora argentina, Andrea Giunta, chama atenção para este movimento, que designa de "febre de arquivos", observando que os arquivos estão sendo "sacralizados, e simultaneamente desestruturados e desordenados, como forma de colocar em questão o *canon*, as instituições e as histórias construídas. Agora, como antes, constituem o repositório a partir do qual é possível escrever outras histórias. Sobretudo quando se trata da história da arte entendida como análise crítica que confronta as obras com as fontes e contextos, e não apenas com traços do estilo" (GIUNTA, p.251).

Os arquivos se encontram classificados a partir de inúmeras lógicas, como separações de ordem histórica, por estilos ou tendências (cubismo, surrealismo, expressionismo abstrato), por linguagens (performance, instalação, pintura, vídeo-arte, etc..) e até por critérios geopolíticos. Aparentemente a arte moderna e contemporânea, como uma produção transnacional, não deveria ser pensada a partir de critérios geopolíticos, que derivam em recortes regionais e nacionais. No entanto os estudos de gênero e os estudos pós-coloniais apontam como esses juízos, estrangeiros ao mundo da arte estão subjacentes na construção dos patrimônios artísticos ocidentais, assim como o nosso conceito de arte também

foi inteiramente forjado na Europa ocidental e na América do Norte, em indiferença aos conceitos e manifestações desenvolvidas no Oriente, na América Latina e outras regiões.

Memória e valor. Arquivos de artistas como peças fundamentais de construção de valor artístico.

Os artistas e grupos que não tiverem suas obras catalogadas e arquivadas correm o risco de ficar no esquecimento, uma vez que os arquivos são o fundamento sobre o qual se constitui a memória. Algumas abordagens de gênero atribuem a exclusão de grande parte das mulheres artistas dos relatos da história da arte, em muitos casos, como uma decorrência do fato de serem solteiras e solitárias, e por isso não tiveram suas obras arquivadas e catalogadas, uma vez que na maior parte dos casos foram as famílias que se ocuparam inicialmente dessa tarefa (TRASFORINI, 2007).

Neste sentido é exemplar o caso da obra de Pierre Matisse, que foi sendo catalogada e arquivada pela família enquanto o pintor ainda era vivo. No Brasil podemos apontar o papel crucial dos arquivos organizados pelas famílias de Cândido Portinari, Helio Oiticica e Ligia Clark, na construção de uma memória, que fundamentou a difusão da obra dos artistas.

Colecionadores de arte latino-americana no contexto globalizado

Desde os anos 1970 registramos um crescimento significativo de coleções e instituições de arte latino-americanas nos Estados Unidos. Inicialmente o esse aumento esteve associado, entre outros, à importância do contingente populacional latino no país, à uma demanda de maior diversidade cultural trazida pela globalização, assim como a expansão de instituições de arte contemporânea atuando em escala global (FIALHO, 2012). Mas um fator decisivo para a ampliação do “interesse dos centros hegemônicos pela produção artística de outros países”, apontado por Maria de Fátima Morethy Couto, foi” a necessidade de alimentar um mercado de arte em expansão e em busca de novos produtos a comercializar em circuito dilatado, cada vez mais empenhado em otimizar a circulação de obras e exposições”(COUTO, 2012, p.100) Nos anos 1990 assistimos a uma consolidação desta tendência, com impactos nas instituições e no mercado de arte, que vão derivar na organização de grandes arquivos institucionais de arte latino-americana no início do século XXI, reunidos e mantidos por uma rede de instituições e colecionadores, que operam conjuntamente para a projeção e integração da produção artística latino-americana no circuito mundial da arte moderna e contemporânea.

Uma das bases desse movimento foi o processo de desterritorialização e deslocalização da produção artística da América Latina. As obras de artistas como Frida Khalo e Fernando Botero, tão disputadas nos leilões de arte latino americanos, criados em 1977, representavam o outro, o exótico, o regional. Assim um caráter cultural radicalmente distinto da aura de universalidade que emana das coleções de arte moderna e contemporânea, armazenadas nas instituições mundiais, cujas conexões com os lugares específicos que as gestaram foram cuidadosamente apagadas.

O mundo da arte, cada vez mais globalizado e seletivo, foi se convertendo num braço do universo do luxo (ORTIZ, 2019), espaço de consagração de uma reduzida e seleta elite de artistas (QUEMIN, 2013). Ou seja, assumiu uma configuração cada vez mais exclusiva, com uma taxa de inclusão de novos artistas cada vez mais baixa, pautada cada vez mais pelos interesses de sua rede de instâncias específicas, dentre as quais, atualmente, se destacam os colecionadores.

No século XXI identificamos nos Estados Unidos um processo de reconhecimento simbólico e econômico da produção artística realizada na América Latina no interior do circuito mais legitimado do mundo da arte global, com um protagonismo inédito da arte brasileira (JAREMTCHUK,2014). A ação bem-sucedida de uma nova geração de colecionadores, que atua em parcerias com museus e universidades construindo uma série de “pequenos eventos históricos”, vem sendo apontada como uma das instâncias responsáveis por esse movimento.

Vamos trazer alguns aspectos dessas transformações tendo como referênciais principais a ação de dois casais de colecionadores de arte latino-americana, que constituíram suas coleções no final do século XX: Patricia e Gustavo Cisneros e Diane e Bruce Halle. Existem outros colecionadores importantes atuando a partir dos Estados Unidos, como Ella Fontanal-Cisneros e David e Estrelita Brodsky, mas os que selecionamos como exemplos foram os pioneiros. Nossa reflexão está respaldada em pesquisas

realizadas na Biblioteca do Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, em 2016, e na Bibliothèque do Institut National de Histoire de l'Art (INHA), em Paris, em 2018 e 2019, em torno de uma documentação, principalmente catálogos, sobre coleções e exposições de arte brasileira e latino-americana.

Em 1992 foi criada a *Colleccion Patricia Phelps de Cisneros* (CPPC),[4] baseada em Nova York e em 1995 a *Diane and Bruce Halle Collection*,[5] em Scottsdale (Arizona). Ambas coleções privadas, especializadas em arte latino-americana, geridas e organizadas por equipes de profissionais especializados, e constituídas em torno de uma visão da arte latino-americana que tem como matrizes a abstração geométrica e as tendências construtivas, numa perspectiva muito distinta da corrente até então nas coleções nos Estados Unidos. A primeira exposição da coleção Cisneros, *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection (CPPC),* aconteceu em 2001, no Havard University's Fogg Art Museum, em Cambridge, Massachusetts[6] e a primeira exibição da coleção Halle, *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston,* aconteceu em 2006, no Museum of Fine Arts of Houston,[7] ligado à Universidade do Texas.

As coleções Cisneros e Halle, introduzem um novo paradigma de colecionismo para a arte da América Latina, que passa a predominar a partir dos anos 1990, mas principalmente depois dos anos 2000, promovendo uma redefinição do conceito de arte latino-americana, agora fundada em critérios estéticos e identificada a partir das suas conexões históricas com as tendências construtivas e a geometria.

Colecionadores de arte latino-americana e novas formas de organização das coleções

A partir de informações que coletamos sobre a evolução e organização das novas coleções de arte latino-americana nos Estados Unidos consideramos que o sucesso na operação de transformação da arte latino-americana de produção marginal a um braço importante da história da arte moderna e contemporânea se deve a algumas estratégias de ação adotadas pelos colecionadores. Dentre elas destacamos particularmente quatro que seguem elencadas a seguir: 1) essas coleções, baseadas nos Estados Unidos, foram organizadas profissionalmente, como instituições e empresas, a partir de uma equipe de profissionais. A primeira etapa do trabalho, numa equipe menor composta por um curador e conselheiros, foi definir o conceito que iria nortear o projeto. Todas as coleções que mencionamos adotaram uma mesma perspectiva com ligeiras diferenças, centrando-se na tradição geométrica e construtiva, praticamente desconhecida nos Estados Unidos e na Europa, uma vez que as coleções de arte latino-americana que circulavam até então valorizavam uma produção mais figurativa, ligada a arte social, a referências folclóricas. A identificação dos artistas contemporâneos levou também em consideração os mesmos pontos de vista. Para vislumbrar a nova via de abordagem da arte foi fundamental a presença nas equipes de intelectuais e curadores das regiões, que conhecendo a história e a produção puderam romper com as expectativas e noções pré-concebidas dos críticos e historiadores europeus e norte-americanos.

Foi nessa etapa, a partir da orientação dos curadores e conselheiros, que se configurou um espaço relevante para a produção artística realizada no Brasil. Os Halle, em conjunto com um dos seus principais conselheiros, o galerista Roland Augustine de Nova York,[8] optaram por uma coleção

4 Patricia Phelps de Cisneros, nasceu em Caracas em 1947. Sua mãe e seu avô eram norte-americanos. Sua familia, proprietária de um canal de televisão privado, era amiga há gerações da familia Rockfeller. Fez seus estudos nos Estados Unidos, onde se bacharelou no Wheaton College. Em 1970 se casou com Gustavo Cisneros (1947), de uma familia também ligada ao audiovisual e proprietária da representação da Pepsi Cola na Venezuela. Cisneros, que teve formação superior nos Estados Unidos, ampliou consideravelmente o capital que havia herdado, sendo que nos anos 1980 ja constava na relação dos mais ricos do mundo elaborada pela revista Forbes. O casal começou a comprar obras de arte no final dos anos 1970. Amiga de juventude de artistas como Gego e Cruz Diez, Patricia Cisneros sempre foi encantada pela arte cinética. A coleção Cisneros no início era bastante diversificada, englobando obras de arte indígena, obras coloniais, artistas contemporâneos venezuelanos, entre outros. Nos anos 1980 passou a atuar em várias comissões no MoMA em Nova York, sendo que desde 1992 passou a fazer parte o conselho administrativo do museu, ao qual permanece integrada até hoje. Em 1991 os Cisneros foram os principais patrocinadores da exposição do artista brasileiro Roberto Burle-Marx no MoMA e 1992 estavam entre os principais financiadores da mostra sobre a arte da America Latina, realizada pelo museu por ocasião dos 500 anos da descoberta da América.

5 Diane Cummings Halle, se mudou para Phoenix em 1980 e começou a trabalhar como voluntaria no PAM (Phoenix Art Museum), passando da pesquisas na biblioteca à docência. Em 1993 se tornou presidente conselho administrativo do museu. Em 1994 adquiriu duas esculturas de Marina Nuñez del Prado(p,120). Mas a decisão de formar uma coleção aconteceu em 1995, quando se casa com Bruce Halle (1930- 2018), que era considerado o homem mais rico do Arizona, proprietário de uma rede de lojas de pneus, a Discount Tire. Ambos haviam ficado viúvos recentemente, e concluíram que uma coleção de arte seria uma oportunidade de construírem um projeto que fosse parte da vida do casal.

6 Acompanhada da publicação de livro catálogo com as 65 obras expostas reproduzidas a cores, com textos de apresentação do diretor do museu e da colecionadora, além de ensaios de

que apesar de manter um núcleo histórico, privilegiava a produção mais contemporânea, dos anos 1970,1980 e 1990. Por sugestão de Augustine viajaram para Nova York em 1995, num momento em que os museus e galerias da cidade se organizavam em torno de um evento denominado *Art from Brazil.* Na ocasião, visitando várias exposições, o casal identificou alguns dos artistas que viriam a colecionar, como os brasileiros Tunga, Jac Leirner, Waltercio Caldas e Cildo Meirelles.

Patricia e Gustavo Cisneros, que já eram colecionadores importantes desde o final dos anos 1970, iniciaram um projeto mais robusto em torno da arte latino-americana em 1992 com a criação da Coleção Patrícia Phelps de Cisneros (CPPC). Foi a partir dessa ocasião que a arte brasileira se converteu em um foco privilegiado do projeto. A citação de uma passagem de uma entrevista de Patricia Cisneros, discorrendo sobre a metodologia de aquisições da CPPC e a importância dos conselheiros é ilustrativa desse processo:

> Leio as revistas, vejo o que está acontecendo na internet, estudo, pesquiso e depois vou a ateliês de artistas, converso com eles, mas também acredito na necessidade de ter bons curadores. Uma das nossas curadoras é [a mexicana] Sofia Hernandez Chong, que será a próxima curadora da Bienal do Mercosul, em setembro [em Porto Alegre]. Sofia passa um mês na Colômbia, um mês no Peru, um mês na Venezuela e explora as cenas locais. Depois nos fala dos artistas. Às vezes traz as obras com ela. Às vezes, vamos onde ela foi. Ela faz o trabalho de campo. Depois conversamos. O Paulo Herkenhoff, [que foi] meu curador há algum tempo, abriu meus olhos para os artistas extraordinários que trabalharam no Brasil nas décadas de 1940, 1950, 1960 e os contemporâneos. (BORGES, 2013)

2) Uma vez definido o conceito, inicia-se uma seleção dos artistas e movimentos priorizados, o que envolve em pesquisas e viagens para diferentes regiões da América Latina. Só então implanta-se o programa de aquisições e a ampliação da equipe para organização do acervo (catalogar as obras, conservar, organizar a documentação, entre outros).

3) A seguir estabelecem parcerias com museus e universidades para a constituição de arquivos sobre arte latino-americana, que também serão localizados e recolhidos em diferentes países. Como estão construindo coleções em torno de uma obra pouco conhecida e que envolve uma produção intelectual extensa, como é caso do concretismo e neoconcretismo no Brasil e da arte cinética na Venezuela, reunir essa documentação foi uma estratégia fundamental, uma vez que se tratava também da preservação e da invenção da memória desse acervo.

4) Após todas essas etapas, as coleções começam a ser difundidas com exposições em museus, a publicação de catálogos luxuosos com muitos textos e ilustrações, contendo inclusive informações sobre a formação do acervo e entrevistas com os colecionadores. Simultaneamente os colecionadores passam a anunciar uma série de doações, inicialmente para os museus norte-americanos e um pouco mais a frente para os museus europeus.

Embora a tendência mais forte no contexto mundial, desde o final do século XX, venha sendo a criação de museus privados, nenhuma dessas coleções almeja a condição. Todas atuam em estreita conexão com instituições de prestígio (museus e universidades) fomentando, entre outros, organização e digitalização de arquivos, exposições e publicações,

Yves-Alain Blois, Mary Schneider Enriquez, Paulo Herkenhoff, Luis Pérez-Oramas e Ariel Jimenez.

7 Acompanhada de publicação de livro catálogo, com reprodução a cores das obras expostas, apresentação do diretor do museu, entrevista de Mari Carmen Ramirez com Diana Halle, além de seis ensaios, três dos quais dedicados a artistas que receberam um destaque especial na mostra: Tunga, por Sueli Rolnik, Ana Mandieta, por Juan Ledezma e Mira Schendel, por Sonia Salstzein. A capa do catálogo reproduz o detalhe de uma obra do artista brasileiro Tunga.

8 Roland Augustine é sócio da Luhring Augustine Gallery em Nova York, uma das principais da cidade e que representa o artista brasileiro Tunga.

com o objetivo de não apenas de inserir esse segmento da arte latino americana no circuito institucional mundial, mas também para construir uma narrativa que fundamente a inserção. Tanto Diane Halle, quanto Patrícia Cisneros, declararam em entrevistas recentes que não desejam se estabelecer como museus, com atuação restrita a um só espaço. Preferem atuar como coleções, fazendo seus acervos circularem nas principais instituições mundiais, por meio de exposições, empréstimos, doações, entre outros, tornando assim mais eficientes suas intervenções.

Destacamos algumas ações institucionais de cada uma das coleções analisadas que consideramos exemplares das estratégias adotadas. O casal Halle desenvolveu uma relação forte com duas instituições, o *Museum of Fine Arts Houston* (MFAH) e o *Phoenix Museum of Art* (PAM), que acolheram as principais exibições do acervo que construíram. A primeira mostra realizada a partir da coleção, em 1998 no PAM, foi uma individual do artista contemporâneo brasileiro Tunga que teve como centro a gigantesca escultura *Cadentes Lácteos* (1994). A exposição, inaugurada com uma performance do artista, também abarcava uma seleção de desenhos. A seguir, em 2000, promoveram um evento para assinalar a aquisição que fizeram, para o acervo do museu, da instalação *Todos os cem* (*All the hundreds*) da artista brasileira Jac Leirner. Beverly Adams, curadora da coleção Halle até 2013, e também do PAM, foi contratada recentemente em agosto de 2019 para ser curadora de arte latino-americana no MoMA em Nova York, o que é revelador da circulação dos curadores das coleções nos principais museus.

A relação dos Halle com o *Museum of Fine Arts Houston* (MFAH) é ainda mais abrangente. Desde 2001, quando foi criado no MFAH, o *Latin American Art Departament do International Center for the Arts of Americas* (ICAA), com a missão de colecionar, exibir, pesquisar, arquivar e educar o público sobre a produção artística dos latino-americanos e latinos, a Bruce Halle Fondation foi o segundo maior apoiador do projeto. Na segunda década do século XXI, com o patrocínio integral da Diane and Bruce Halle Collection os arquivos do ICAA foram digitalizados e disponibilizados publicamente. A coleção que encerrou as suas atividades com a morte de Bruce Hale, em 2018, esteve em 2017 emprestada para MFAH.

A ação da CPPC tem um escopo mais amplo, abarcando importantes instituições nos Estados Unidos e na Europa. Vamos nos ater aqui a descrição de algumas atividades e ligações com aquele que vem sendo o seu maior parceiro institucional, o *Museum of Modern Art* de Nova York. Ainda nos anos 1990, Patrícia Cisneros, que na ocasião já era membro do conselho administrativo do MoMA, criou o departamento de arte latino-americana do museu, com suporte de outros colecionadores. Os primeiros curadores do departamento, Paulo Herkenhoff e Luis Pérez Oramas eram ligados a Coleção Cisneros. Ainda no final do século XX instituiu o Fundo Cisneros de Viagens para os curadores do MoMA viajarem pela América Latina, com o propósito de conhecer a arte da região. No século XXI intensificou os programas institucionais no museu, criando uma biblioteca e um instituto de pesquisas, o *Patricia Phelps de Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America, The Museum of Modern Art*, ambos subsidiados pela Fundação Cisneros.

Paralelamente desenvolveu um programa de doações para o museu, desde o final do século XX, que foi se intensificando ao longo dos anos, até a maior doação de 106 obras em 2017, objeto da exposição *Sur moderno: Journeys of Abstraction –The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, inaugurada em 21 de outubro de 2019. A mostra é organizada pela historiadora da arte argentina Inés Katzenstein, curadora de arte latino-americana e diretora do Patricia Phelps de Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America, The Museum of Modern Art, tendo como colaboradoras a historiadora María Amalia García, do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e da Universidad Nacional de San Martín, em Buenos Aires, e Karen Grimson, curadora assistente do departamento de desenhos e gravuras do MoMA.

As doações recentes de Patrícia Cisneros introduziram 37 artistas originários da América Latina na coleção do museu de Nova York, 21 dos quais pela primeira vez. No texto do catálogo, editado a partir da doação de 2009, John Ederfield, na época curador do MoMA, assinala que o diferencial responsável pela eficácia e a grande qualidade da CPPC e suas doações, reside nas definições estratégicas que determinam todas suas atividades. Primeiramente segue uma orientação, se concentrando na abstração geométrica da região. Em segundo lugar privilegia uma sistemática, procurando construir uma narrativa representativa dos desenvolvimentos chaves na área. Por fim, opera a partir de um caráter ecumênico, situando esses desenvolvimentos na história geral do modernismo (ocidental) em seu conjunto (ELDERFIELD, in PÉREZ-BARREIRO, 2010, p.317)

Ou seja, deslocalizando, desterritorializando um segmento da produção artística da América Latina para transformá-la a seguir em uma referência universal, num novo braço da história da arte moderna ocidental, num processo de ampliação de uma tradição altamente seletiva (WILLIAMS, 1979), efetiva-se um movimento de legitimação e consagração de um patrimônio artístico latino-americano até então marginalizado. Embora todas as instâncias do mundo da arte globalizado tenham participado da operação, é evidente o protagonismo dos colecionadores, sem os quais a inserção da arte brasileira e latino americana nas novas narrativas da história da arte moderna ocidental promovidas pelo Museu de arte Moderna de Nova York, jamais teriam se materializado.

Arte latino- americana e mundialização

A partir dessa nova perspectiva, fartamente documentada nos arquivos e legitimada pelas teorias dos novos críticos e curadores, a arte latino-americana, sai do isolamento em que estava confinada e passa a integrar o universo mundializado da arte moderna e contemporânea (BARRIENDOS, 2009). Nesse movimento a produção artística brasileira adquire um espaço e um prestígio significativo. Um grupo de colecionadores, estabelecidos nos Estados Unidos, vem adquirindo desde os anos 1980 uma produção que não tinha valor no circuito da arte mundial, para a partir dos anos 2000 irem construindo um valor para ela.

A concepção de arte latino-americana passa por uma transformação nesse processo; deixa de ser percebida como uma referência de identidade regional, para ser reconhecida como uma nova categoria estética, constituída a partir de referências puramente artísticas. A produção, desde então, no caso dos artistas brasileiros, não será mais compreendida a partir do território, como uma massa informe de estilos, mas sob a luz de linguagens artísticas, como o concretismo e o neoconcretismo, vistos como momentos chaves da arte mundial. Naturalmente este movimento promoveu uma reclassificação no interior da produção até então designada de latino-americana, em função de novos critérios e valores.

Esse movimento de valorização das coleções de arte moderna e contemporânea latino-americanas, com grande inclusão da produção brasileira, não é uma evolução de dinâmicas do passado. Trata-se de um processo novo, mas que revisita o passado da arte moderna e sua institucionalização na primeira metade do século XX, realizando uma valorização seletiva de alguns artistas e tendências, para abrir um espaço no mapa da arte moderna e contemporânea mundial, para as tradições vanguardistas da América Latina, até então marginalizadas. Trata-se de uma estratégia iniciada nos Estados Unidos, a partir de acervos baseados no país, mas que se se projeta e entra em circulação porque está sendo operacionalizada pelos colecionadores a partir de instâncias consagradoras (museus, universidades, casas de leilão, feiras de arte e galerias) no circuito ultra restrito da arte global. As instituições brasileiras e de outros países da América Latina não tem protagonismo nessa operação. São meras coadjuvantes.

Referências

ADAMS, Beverly; DAVIDSON, Vanessa. *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection.* Phoenix e New York: Phoenix Art Museum e Artbook, 2013.

_____. *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston.* Houston: Museum of Fine Arts Houston, 2007.

ANJOS, Moacir. *Local/Global: arte em trânsito.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BARRIENDOS, Joaquin. “Geopolitcs of global art: the reinvention of latin-american in geoaesthetic”. In BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea. *The global art world: audience, markets and museums.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BECKER, Howard. *Les mondes de l’ art.* Paris, Flammarion, 1988.

BORGES, Robinson. “A década da América Latina. Entrevista com Patricia Phelps de Cisneros”, *Valor*, 9 de junho de 2013.

BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

BOWNESS, Alan, *The Conditions of Success. How the Modern Artist rises to Fame.* London, Thames &Hudson, 1989.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. Campinas, Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/Fapesp (2ª. Edição), 2001.

_____. "O Mercado de arte no Brasil em meados do século XX". IN BUENO, Maria Lucia (org.), *Sociologia das Artes Visuais no Brasil.* São Paulo: Editora do Senac, 2012.

_____. "Une modernité brésilienne : art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du XXème siècle" in Dossier Sociologie des Arts Visuels au Brésil (org. Alain Quemin), *Revue Sociologie de L'Art,* no 22, 2014.

_____. "La condition d'artiste contemporain: entre l'université et le marché", in *Art et Societé* (Org. A. Quemin e G. Villas-Boas), Marseille, Open Edition Press, 2016.

BULHÕES, Maria Amélia Garcia et Al. *As novas regras do jogo: o sistema da arte contemporânea no Brasil.* Porto Alegre: Zouk, 2014.

CARAGOL, Taína B; HUGHSTON, Milan. *Archival collections guide. Survey of archives of Latino and Latin American Art.* New York: MoMA, 2006.

CISNEROS, Patricia Phelps de. *Coleccionar en America Latina***.** Madrid: Coleccion Patricia Phelps de Cisneros e ARCO 97, 1997.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1960-1970)". *Arte & Ensaios. Revista do ppgav/eba/ufrj*, no. 24, agosto 2012, p.97-105.

CRANE, Diana. *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940-1985.* Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987.

FIALHO, Ana Letícia. "O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes". IN BUENO, Maria Lucia (org.), *Sociologia das Artes Visuais no Brasil.* São Paulo: Editora do Senac, 2012.

GARCIA, Maria Amélia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil.* Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.

GIUNTA, Andrea, "The glamour of archives" in ALBERRO, Alexander (org.) *What's is contemporary art today?*. Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2012.

GUILBAUT, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art modern.* Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

HEINICH, Nathalie. *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Paris: Gallimard, 2014.

JAREMTCHUK, Daria. "'Exílio artístico' e fracasso professional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970". ARS**,** no 28, ano 14, 2016, p.283-296.

LEENHARDT, Jacques, KALFON, Pierre, MATTELART Armand et Michele. *Les Ameriques Latines en France.* Paris: Gallimard, 1992.

LORENTE, Pedro. *Los museos de arte contemporâneo. Noción y desarollo histórico.* Asturias: Ediciones Trea, 2008.

MOULIN, Raymonde. *Les marches de l'art. Mondialisations et Nouvelles technologies.* Paris: Flammarion, 2000.

_____. *Mercado de arte. Mundialização e novas tecnologias***.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOUREAU, Nathalie e VIDAL, Marion. *Collectioneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique***.** Paris: Ministere de la culture et Communication, 2016.

_____. "Nem tudo que brilha é ouro", *Ouvirouve*r, v. 13, no. 2, julho-dezembro de 2017, p.436-457.

ORTIZ, Renato. "Anotações sobre o universal e a diversidade". *Revista Brasileira de Educação*, v.12, no. 34, janeiro-abril de 2007, p. 7-16.

_____. *O universe do Luxo.* São Paulo: Alameda, 2019.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *A constructive vision: Latin American abstract art from the Colección Patricia Phelps de Cisneros.* New York: Fundación Cisneros, 2010.

QUEMIN, Alain. *Les stars de l' art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels.* Paris: CNRS Editions, 2013.

TRASFORINI, Maria Antonietta. *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profisiones de arte y modernidad***.** Valencia: PUV, 2009.

VILLAS-BOAS, Glaucia. "Arte e geopolítica: a lógica das interpretações", *Sociedade & Estado,* no.26, 2011, p. 487-500.

VICARIO, Gilbert. *Cosmopolitan Routes: Houston collects Latin American Arts.* Houston, New Haven and London: The Museum of Fine Arts; Yale University Press, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980.* São Paulo: Boitempo; SESC-SP, 2006.

ZOLBERG, Vera, "Une marginalité créatice: les collectionneurs de l' art d'avant-garde". In: MAJASTRE, Jean-Olivier e PESSIN, Alain. *Art et contemporanéité.* Bruxelles; La lettre volée, 1992, p. 185-202.

Collections and archives as agents of globalization. The case of Brazilian art in Latin American collections in the United States

Maria Lucia Bueno

Maria Lucia Bueno Ramos is a professor at the Arts, Culture and Languages Postgraduate Programs, (PPG-ACL) and at the Social Sciences Postgraduate Program (PPG-CSO) of the Federal University of Juiz de Fora (UFJF) in Minas Gerais, Brazil.

At the end of the 20th century we witnessed transformations in the dynamics of the contemporary art world, one of the expressions being the growing of collectors' protagonism facing partial revolutions held within this sphere, promoting new artists and trends, generating narrative reinterpretations and redirects.

The value of art is not inherent. It is always a result of a process of social validation (CRANE, 1987), which can also be called artification. In other words, the transforming of what is not yet art into art (HEINICH; SHAPIRO, 2012). This validation can take place on several scales. More narrowly, in a local spatial dimension, or more extensive, in a world dimension. It may be a result of temporary validation, confined to a specific historic period, or more continual, in the long term. But every artistic acknowledge action is directly linked to the preexistence of a universe in which art dresses itself of social relevance and meaning, involving its own rules and criteria. What Pierre Bordieu has called as the artistic field (BOURDIEU, 2005) and what Howard Becker (BECKER,1988) has named as the art world, are different theoretical-methodological approaches constructed to study this universe. Both examine the historical movements, the rituals of passage, the traditions, the criteria, the reports, the agents, the institutions, among others, that hold the building of art and its value in specific spheres. That is, the art world and the artistic field operate as a system, a network integrating different poles and agents.

The universe we call as a field or world of contemporary art refers to a segment of current art, configuring itself as a system of its own, with high intellectual and economic recognition, which operates globally, developing itself in progression and dialogue with the social (institutions, market, etc.) and ideological system of modern art. To address the contemporary art context in globalization,[1] where the boundaries between the artistic, economic, and other social dimensions are very wide, we find it more appropriate to work with the art world concept, forged by Howard Becker, due to its flexibility and comprehensiveness. The purpose of this consideration, around the Latin American art collections in the United States is to reflect on some processes of value building (symbolic and economic) within this system of contemporary art from one of its vertices, the collectors and the collections.

We assume that there are three connecting elements between the contemporary art world and the modern art world, which can provide us analytical keys for understanding the dynamics of recent distinction and legitimation processes.

First, at the institutional level, the most prestigious and symbolic museums in the globalized context are those that simultaneously bring together modern and contemporary art, such as the Museum of Modern Art in New York (MoMA), the Tate Modern in London and the Center George Pompidou in Paris (LORENTE, 2008). Regarding MoMA, we point out its role as a pioneer institution and founder of modern art field in the

1 Regarding the concepts of globalization and globalization, we refer to Brazilian sociologist Renato Ortiz, who distinguishes between these two terms. For Ortiz, the idea of globalization applies well to technical and economic reality, while the notion of globalization is better adapted to the universe of culture." The world category is thus linked to a double dimension: it is linked to the process of economic and technological globalization (…) but it also corresponds to the notion *conception of the world*, a specific symbolic universe that weaves within the process but is not entirely mixed with it. A world conception that contrasts with other worldviews and that marks the diversity of cultural elements in the globalization situation." (ORTIZ, 2007, p.11)

early 20th century and which set a model of organization remaining as a reference today, in the 21st century. That symbolic power comes from the competence developed by these institutions to operate in the construction and reconstruction of narratives recognized by the art world, converting aesthetic conceptions conceived in specific places, because all art has a local origin, in deterritorialized aesthetic conceptions, worldwide (BUENO, 2001). For Renato Ortiz "…all identity is a symbolic building that is made in relation to a referent, and there are certainly a multiplicity of them: ethnic, national, gender. Universal narratives need a global referent to build their centralities." (2007, p.13) The art museums we have mentioned, shifting particular into universal, have been acting in recent years as one of the main agents in this process of building/inventing a universal/worldwide artistic tradition.

Next, we highlight the deterritorialized and universal ideological character underlying the notions of contemporary and modern art, that overlap and exclude themselves to the artistic productions defined from regional or territorial designations. In the first stage of the modern art world composition, in the 1920s and 1930s in New York, the conception of universal that consolidated itself in the first institutions was restricted to some artists' expressions that emerged from Western Europe, excluding in this process even the work of modern North-American artists. Thus, contradictorily, under the idea of universal a Eurocentric aesthetic conception was concealed, which was incorporated and adopted in the American continent. Element of nuclear importance, the definition of universal has been constantly redefined over the years, from debates within the international artistic circuit, which in turn result in constant redefinitions of production classified as modern and as contemporary, which has been considerably increased and segmented. (CRANE, 1987; GUILBAUT, 1989; BELTING, 1989; BUENO, 2001 e 2018; HEINICH,2014). It is from this perspective that we will examine the introduction of Brazilian art in the contemporary art world, having as references the Latin American art collections.

Finally, we indicate the protagonism of collectors based in the United States both in the first stage of modern art as in the latest transformations in the contemporary art realm. On both occasions, some collections articulated with archivist practices had a decisive role in recognizing and legitimating new perspectives and aesthetic values.

Vanguard collectors and the value building in modern art

The first cataloging and organization of modern art was accomplished by a group of independent millionaires, mostly heirs of recent fortunes, who made the act of collecting the main occupation of their lives. They invested their efforts and resources in an artistic production that emerged in marginal spaces, still lacking symbolic and economic recognition, building notoriety not only for this production, but for the first modern museums that hosted it in the United States (through donations or acquisitions). They constituted themselves by having an intimate relationship with the artistic and intellectual milieu and it was through these strictly personal bonds that they acquired, organized and institutionalized their collections (BUENO, 2001).[2] Friends of the artists and vanguard literati build their collections in a close relationship with them. Almost everyone had artistic and intellectual aspirations that were partially solved in their collections design, helping to promote an innovative production that had no market yet. They used the act of collecting as a lifestyle, to project their own social identity, as opposed to as established bourgeoisie that distinguished itself by acquiring

2 Collectors such as Gertrude Stein, Michael and Sarah Stein, Leo Stein, Katherine Dreier, Luise and Walter Arensberg, Peggy Guggenheim, Salomon Guggenheim, among others.

an already traditional art (ZOLBERG, 1992).

The protagonism of contemporary art collectors

Modern art collecting in the first decades of the 20th century characterized itself by strong personal bonds between artists and patrons in an art world in which institutionalization was incipient. Contemporary art collectors who have taken the protagonism in the artistic scene from the 1980s on operate from a new scenario in which the institutions and the art market are extremely solid and globalized, and professional relationships overlap personal ones. Collections have become global enterprises conducted by billionaires from the corporate world or by corporations (such as the Luis Vuitton Foundation) that, frequently, think art as an economic and cultural investment that contributes to the dissemination and symbolic legitimation of the brands they represent. In **Privatizing Culture** (WU, 2006), Chin-Tao WU, an art historian of the Taiwanese Academia Sinica points out, from extensive field research,[3] how the retraction of public subsidies for the visual arts in the 1980s in England and the United States, with the neoliberal policies emergence, had created a vacuum in arts support that was quickly filled by private patronage. Private investors began to subsidize artistic institutions and the emergence processes of artists (through public notices and awards), promoting interventions and cultural policies in tune with the inclinations of their private collections, many of which have been converted into museums.

> Using their economic power, modern corporations, armed with their own curators and art departments, have vigorously emulated the former prerogatives of public art museums and galleries by organizing and touring their own collections at home and abroad. They have also successfully transformed art museums and galleries into their own public-relations vehicles (…). The extent of their ambitions can be even more clearly illustrated by the art galleries or branches of public museums installed (...), as if art had in fact become part and parcel of their everyday business practices. No less aggressive have been the corporate art awards organized business. By rewarding artistic endeavor, corporations have been seeking to place themselves squarely in the spotlight and to elevate themselves to the level of taste arbiters of contemporary culture. In short, business influence is by now well advanced in every phase of contemporary art – in its production, its dissemination and its reception. (WU, 2006, p.26)

Raymonde Moulin also identifies the emergence of new players, which he calls as mega-collectors, from the 1980s on. Acting simultaneously as "cultural and economic actor, the mega-collector alternatively plays all roles, as an art dealer (he buys and sometimes resells), curator, patron (donations and foundations)" (MOULIN, 2007, p.29), taking control of supply in the global contemporary art market.

For French economist Nathalie Moureau the procedure in the formation of artistic value in contemporary times lie in the ability of the art market and its players to create "small historical events (…) consisting of objectified, tangible and lasting signs of artistic recognition that contribute to place the artist's name into history" (MOUREAU, 2017, p.450). When examining the different players of that operation she highlights the active role of contemporary art collectors:

3 Conducted 150 interviews with corporate entrepreneurs in the arts, as well as two researches using survey questions: one on corporate art collections (289 US and 110 British companies) and one on corporate sponsorship (303 US and 506 British companies).

> (...) in the creation of these small events not only through the foundations that the richest among them establish, but also by lending artworks for exhibitions at places of legitimation. The deposits or donations that some make to institutions are other examples of their ability to contribute to the artistic legitimation of an artist's work. Each of the 'small events' thus produced offers a tangible certificate accrediting the quality of an artwork. Evidently, just one "small historical event" is not enough to artistically legitimize a process (...) It is only in the process of sedimentation of these small events, which overlap each other, that the artist's name is inscribed in the upcoming trajectory of history. (MOREAU, 2017, p.451.)

From the 1980s and 1990s, large collections come out, such as Bernard Arnault in France, London publicist Charles Saatchi, as well as Patricia and Gustavo Cisneros's new Latin American art collections and Diane and Bruce Halle, both based in the United States.

Archives in modern and contemporary art: lines of approach

Art archives can be examined in two ways, from the memory building point of view and the research development point of view. As these two functions develop interconnected, the separation we have established between them is just a methodological resource, which relates to different purposes of using archives. We can think of them from a merely scientific perspective, as we can think of them as a memory building resource, aiming at the production of a symbolic (and consequently economic) value in the long term.

Archives designed for the purpose of memory and value building generally operate combined with the organization of collections and exhibitions. The relevance of modern and contemporary artists' work, both in institutions and in the market has been supported by this combined operation, considering art as always being a historical product, the result of a construction which involves an artification process. Not only memory and posterity are constituted this way, but also the accounts, interpretations and historical moments which define who is inside and who is outside of History of Art.

In the globalized context, between private or public collections, the building of new narratives and the valorization of artworks has been carried out with the support of archivist practices which have expanded considerably since the 1980s. Argentine researcher Andrea Giunta draws attention to this movement, which she calls the "archives fever", noting that the archives are being "sacralized and simultaneously disordered and unstructured, as a way of questioning canon, the institutions, and the constructed stories. Now, as before, they constitute the repository from which other stories can be written. Especially when it is about History of Art understood as a critical analysis that confronts the artworks with the sources and contexts, and not only with the elements of style" (GIUNTA, p.251).

The archives are classified from different logics such as separations of historical order, by styles or tendencies (cubism, surrealism, abstract expressionism), by languages (performance, installation, painting, video art, etc.) and even by geopolitical criteria. Apparently modern and contemporary art, as a transnational production, should not be considered from geopolitical criteria, which derive from regional and national focus. However, gender studies and postcolonial studies point out how these judgments, unfamiliar to the art world, underlie the building of Western artistic heritage, just as our concept of art was also entirely forged in Western Europe and North America, indifferent to the concepts and manifestations developed in the East, Latin America and other regions.

Memory and value. Artists' Archives as key blocs to build artistic value

Artists and groups that do not have their work cataloged and archived risk themselves to be forgotten since the archives are the foundation in which memory constitutes itself. Some gender approaches consider the exclusion of a great number of female artists from the History of Art accounts, in many cases, as a result of their being single and lonely, and therefore have not had their works archived or cataloged, since in most of the cases were the families that initially engaged in this task (TRASFORINI, 2007).

In this sense, Pierre Matisse's work is exemplary, which was cataloged and archived by the family while the painter was still alive. In Brazil, we can point out the crucial role of the archives organized by the families of Cândido Portinari, Helio Oiticica and Ligia Clark, in the building of a memory, which supported the artists' work dissemination.

Latin American art collectors in the globalized context

Since the 1970s we have registered significant growth in Latin American art collections and institutions in the United States. Initially this increase was associated, among other reasons, with the importance of the Latin population contingent in the country, to a demand for greater cultural diversity brought by globalization, as well as the expansion of contemporary art institutions acting on a global scale (FIALHO, 2012). But a determinant for the increase of the "interest of the hegemonic centers for other countries' artistic production", pointed out by Maria de Fátima Morethy Couto, was "the need to feed a growing art market in search of new products to market in enlarged circuit, increasingly committed to optimizing the circulation of artworks and exhibitions" (COUTO, 2012, p.100). In the 1990s we witnessed a strengthening of this tendency, with impacts on institutions and the art market, which will determine the organization of large institutional archives of Latin American art in the early 21st century, brought together and maintained by a network of institutions and collectors, that operate together to the projection and integration of Latin American artistic production into the world circuit of modern and contemporary art.

One of the bases of this movement was the Latin America artistic production deterritorialization and delocalization process. Frida Kahlo and Fernando Botero artworks, so disputed in Latin American art auctions, created in 1977, represented the unknown, the exotic, the regional. Thus, a cultural character radically different from the Aurea of universality that comes from modern and contemporary art collections stored in world institutions, whose connections with the specific places that conceived them have been carefully erased.

The increasingly selective and globalized art world has become a branch of the luxury universe (ORTIZ, 2019), a glorification space of a selected and limited elite of artists (QUEMIN, 2013). In other words, it has adopted a more exclusive configuration, with an increasingly low rate of inclusion of new artists, extensively based on the interests of its network's specific cases, among which currently, the collectors stand out.

In the 21st century in the United States, we have identified a process of symbolic and economic recognition of artistic production in Latin America within the most legitimated circle of global art, with an unprecedented protagonism of Brazilian art (JAREMTCHUK,2014). The successful action of a new collectors' generation, working in partnership with museums and universities building a series of "small historical events", has been presented as one of the reasons responsible for this movement.

Let us bring some aspects of these transformations having as main reference the action of two Latin American art collectors couples, who composed their collections in the late 20th century: Patricia and Gustavo Cisneros and Diane and Bruce Halle. There are other major collectors from the United States, such as Ella Fontanal-Cisneros and David, and Estrelita Brodsky, but those we selected as examples were the pioneers. Our thinking is supported by research carried out at the Museum of Modern Art (MoMA) Library in New York in 2016 and the Bibliothèque of the National Institute of Histoire de l'Art (INHA) in Paris in 2018 and 2019, using specific documentation, mainly catalogs, about collections and exhibitions of Brazilian and Latin American art.

In New York, 1992, the *Colleccion Patricia Phelps de Cisneros* (CPPC)[4] was created and in 1995, in Scottsdale (Arizona) the *Diane and Bruce Halle Collection*.[5] Both private collections specialized in Latin American

4 Patricia Phelps de Cisneros was born in Caracas in 1947. Her mother and grandfather were Americans. Her family, who owned a private television channel, had been friends with the Rockefeller family for generations. She studied in the United States, where she graduated from Wheaton College. In 1970 she married Gustavo Cisneros (1947), from a family also linked to the audiovisual and owner of Pepsi Cola representation in Venezuela. Cisneros, who had a college degree in the United States, considerably expanded the capital he had inherited, and in the 1980s was already in the list of the richest in the world by Forbes magazine. The couple started buying artworks in the late 1970s. A friend of artists such as Gego and Cruz Diez since they were young, Patricia Cisneros has always been amazed by kinetic art. The Cisneros collection at the beginning was quite diverse, having works of indigenous art, colonial works, Venezuelan contemporary artists, among others. In the 1980s, she worked on various committees at MoMA in New York, and since 1992 she has been a member of the museum's board of directors, to which she remains a member. In 1991 the Cisneros were the main sponsors of the Brazilian artist Roberto Burle-Marx exhibition at MoMA and in 1992 were among the main sponsors of the museum's Latin American art exhibition on the occasion of the 500th anniversary of the discovery of America.

5 Diane Cummings Halle moved to Phoenix in 1980 and began volunteering at the Phoenix Art Museum (PAM), moving from library research to teaching. In 1993 she became chair of the museum. In 1994 she acquired two sculptures by Marina Nuñez del Prado (p, 120). But the decision to form a collection came in 1995 when she married Bruce Halle (1930-2018), who was considered the richest man in Arizona, owner of a tire chain company, Discount Tire. Both had recently become widowed and concluded that an art collection would be an opportunity to build a project that was part of the couple's life.

art, managed and organized by teams of specialized professionals and established around a vision of Latin American art that has as its matrix the geometric abstraction and constructive tendencies, in a very different perspective from the current hitherto adopted by collections in the United States. The first exhibition of the Cisneros collection, *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps of the Cisneros Collection (CPPC)*, took place in 2001 at the Harvard University's Fogg Art Museum in Cambridge, Massachusetts[6] and the first exhibition of the Halle collection, *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston*, was held in 2006 at the Museum of Fine Arts of Houston.[7]

The Cisneros and Halle collections introduce a new collecting paradigm for Latin American art, which becomes predominant from the 1990s, but mainly after the 2000s, promoting a redefinition of the Latin American art concept now sustained on aesthetic criteria and identified from its historical connections with the geometric and constructive tendencies.

Latin American art collectors and new forms of organizing collections

Starting with the information, we have gathered about the evolution and organization of the new collections of Latin American art in the United States, we consider that the triumph in the operation of transforming Latin American art from marginal production to an important branch of modern and contemporary history of art, it is a result of some action strategies embraced by collectors. Among them we highlighted four that are listed below: 1) These collections, based in the United States were professionally organized as institutions and companies, by having a team of professionals. The first stage of the work, with a smaller team of a curator and some advisers was to define the concept that would guide the project. All the collections we have mentioned took the same perspective with slight differences, focusing on the geometric and constructive tradition, virtually unknown in the United States and Europe, since the Latin American art collections that had hitherto been exhibited, valued a more figurative production linked to social art and to folkloric references. The identification of contemporary artists also considered the same points of view. In order to understand the new approach of art, the presence of teams of local intellectuals and curators was fundamental because by knowing the history and the production they could break with the preconceived notions and expectations of the European and North American critics and historians

It was at that moment, based on the guidance of curators and counselors, that a relevant space for artistic production in Brazil was set up. The Halle, together with one of their top advisers, gallery owner Roland Augustine[8] from New York, decided for a collection that, while maintaining a historic nucleus, favored the more contemporary production of the 1970s, 1980s, and 1990s. Augustine suggested they traveled to New York in 1995, at a time when the city's museums and galleries were organized around an event called *Art from Brazil*. Visiting many exhibitions, the couple identified some of the artists they would collect, such as Tunga, Jac Leirner, Waltercio Caldas and Cildo Meirelles.

Patricia and Gustavo Cisneros, major collectors since the end of the 1970s, started a more vigorous project around Latin American art in 1992 creating the Patricia Phelps de Cisneros Collection (CPPC). Since this moment Brazilian art became the project's privileged focus. Quoting a piece of an interview by Patricia Cisneros discussing CPPC's purchasing methodology and the importance of advisors are illustrative of this process:

6 Followed by the publication of a catalog book with 65 exhibitions reproduced in color, with presentation texts by the museum director and collector, as well as essays by Yves-Alain Blois, Mary Schneider Enriquez, Paulo Herkenhoff, Luis Pérez-Oramas and Ariel Jimenez.

7 Followed by the publication of a catalog book, with color reproduction of the exhibited artworks, a presentation by the museum director, an interview by Mari Carmen Ramirez with Diana Halle, and six essays, three of which were dedicated to artists who received special attention at the exhibition: Tunga, by Sueli Rolnik, Ana Mandieta, by Juan Ledezma and Mira Schendel, by Sonia Salstzein. The cover of the catalog reproduces the detail of a work by Brazilian artist Tunga.

8 Roland Augustine is a partner at Luhring Augustine Gallery in New York, one of top in the city, representing Brazilian artist Tunga.

> I read magazines, I see what's happening on the internet, I study and research, and then I go to artists' studios, I talk to them, but I also believe in the need for good curators. One of our curators is [the Mexican] Sofia Hernandez Chong, who will be the next curator of the Mercosur Biennial in September [in Porto Alegre]. Sofia spends a month in Colombia, a month in Peru, a month in Venezuela and explores the local scenes. Then she tells us about the artists. Sometimes she brings the artworks with her. Sometimes we go where she has been. She does the fieldwork. We talk afterward. Paulo Herkenhoff, [who was] my curator for some time, opened my eyes to the extraordinary artists who worked in Brazil in the 1940s, 1950s, 1960s and to the contemporary ones. (BORGES, 2013)

2) Once the concept is defined, a selection of priority artists and movements begins, which involves research and travel to different regions of Latin America. Only then is the purchasing program implemented and the team expanded to organize the collection (cataloging of artworks, conservation, organizing the documentation, among others).

3) After that, partnerships with museums and universities are established in order to create archives on Latin American art, which will also be located and collected in different countries. Since they are building collections around an unfamiliar kind of artwork and which involves extensive intellectual production, such as the case of concretism and Neo-concrete movement in Brazil and kinetic art in Venezuela, bringing together such documentation was a fundamental strategy, once it was also about the preservation and the memory invention of this collection.

4) After all these stages, the collections begin to be promoted by museum exhibitions, the publication of luxurious catalogs plenty of texts and illustrations, including information on the formation of the collection and interviews with collectors. Simultaneously, collectors announce a series of donations, initially for North American and later for European museums.

Although the strongest world tendency since the late 20th century has been the creation of private museums, none of these collections pursue it. All of them work closely with prestigious institutions (museums and universities) promoting, among other actions, the organization and digitization of archives, exhibitions and publications, aiming not only to include this segment of Latin American art into the global institutional circuit, but also to build a narrative that underlies the same inclusion. Both Diane Halle and Patricia Cisneros have stated in recent interviews that they do not wish to establish themselves as museums, having their activities restricted to a single space. They prefer acting as collections, circulating their collections in the main world institutions through exhibitions, loans, donations, among others, thus making their interventions more efficient.

We emphasized some institutional actions of each of the examined collections that we consider exemplary of the adopted strategies. The Halle couple developed a strong relationship with two institutions, the *Museum of Fine Arts Houston* (MFAH) and the *Phoenix Museum of Art* (PAM), which hosted the major exhibitions of the collection they have built. The first exhibition held from the collection, in 1998 at PAM, was a solo show by Brazilian contemporary artist Tunga, centered on the giant sculpture Cadentes Lácteos (1994). The exhibition, opened with a performance by the artist, also included a selection of drawings. Then, in 2000, they promoted an event to evidence their acquisition of the installation *Todos os cem* (*All the hundreds*) by Brazilian artist Jac Leirner for the museum's collection. Beverly Adams, curator of the Halle collection until 2013 as well as the PAM, was recently hired in August 2019 to curate Latin American art at MoMA in New York, a fact that reveals the circulation of curators of collections in major museums.

The Halle's relationship with the *Museum of Fine Arts Houston* (MFAH) is even more expansive. Since 2001, when the *Latin American Art Department* of the *International Center for the Arts of Americas* (ICAA) was created at the MFAH, having the mission of collecting, exhibiting, researching, archiving and educating the public about the artistic production of Latin Americans and Latins, Bruce Halle Foundation was the project's second-largest supporter. In the second decade of the 21st century, fully sponsored by the Diane and Bruce Halle Collection, ICAA archives were digitized and made publicly available. The collection, which ended its activities due to Bruce Hale's death in 2018, was in 2017 lent to MFAH.

The CPPC acts in a broader scope, reaching important institutions in the United States and Europe. Let us describe a few activities and associations with the most important partner to the moment, the *Museum of Modern Art* in New York. Still, in the 1990s, Patricia Cisneros, who at the time was a member of the MoMA board of directors, created the Latin American art department supported by other collectors. The department's first curators, Paulo Herkenhoff and Luis Pérez Oramas were associated with the Cisneros

Collection. Still, at the end of the 20th century, she created the Cisneros Travel Fund for MoMA curators to travel throughout Latin America in order to know the region´s art. In the 21st century, she boosted the institutional programs at the museum, creating a library and a research institute, the *Patricia Phelps of Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America, The Museum of Modern Art*, both subsidized by the Cisneros Foundation.

Simultaneously, she has developed a donation program for the museum since the late 20th century, which has intensified over the years, to the largest donation of 106 artworks in 2017, the subject of the *Sur moderno: Journeys of Abstraction – The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, opened October 21, 2019. The exhibition is organized by Argentine art historian Inés Katzenstein, Latin American art curator and director of *Patricia Phelps of Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America, The Museum of Modern Art*, with the collaboration of historian María Amalia García of the *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)* and the *Universidad Nacional de San Martín in Buenos Aires*, and Karen Grimson, assistant curator of MoMA's department of drawings and prints.

Patrícia Cisneros's recent donations presented 37 Latin American artists to the New York Museum's collection, 21 of them for the first time. According to the catalog's text, published after the 2009 donation when John Ederfield was the MoMA's curator, the distinction responsible for the effectiveness and great quality of CPPC and its donations lies in the strategic definitions that determine all its activities. First of all, it follows an orientation focusing on the geometric abstraction of the region. Secondly, it privileges a method, seeking to construct a representative narrative of pivotal developments in the area. Finally, it operates from a general character, placing these developments in the general history of (western) modernism as a whole (ELDERFIELD, in PÉREZ-BARREIRO, 2010, p.317).

That is, delocalizing and deterritorializing a segment of Latin American artistic production and then transform it into a universal reference, a new branch of the Western modern history of art, in a process of broadening a highly selective tradition ((WILLIAMS, 1979), a movement of legitimation and consecration of a hitherto marginalized Latin American artistic heritage is implemented. Although all spheres of the globalized art world had taken part in the operation, the collectors' protagonism is evident, without which the insertion of Brazilian and Latin American art into the new narratives of Western modern history of art promoted by MoMA would never have taken place.

Latin American art and mundialization

From this new perspective, richly documented in the archives and legitimized by the theories of new critics and curators, Latin American art emerges from the isolation in which it was confined and becomes part of the mundialized universe of modern and contemporary art (BARRIENDOS, 2009). In this movement the Brazilian artistic production achieves a space and a significant prestige. A group of collectors established in the United States has been acquiring since the 1980s a production that had no value in the world art circuit, and from the 2000s onwards they could build value for it.

The conception of Latin American art undergoes a transformation during this process; It is no longer understood as a reference of regional identity, but to be recognized as a new aesthetic category, based on purely artistic references. Since then, the production of Brazilian artists will no longer be recognized from the territory, as a shapeless mass of styles, but in the light of artistic languages such as concretism and Neo-concretism, seen as crucial moments of world art. Naturally, this movement promoted a reclassification within the hitherto so-called Latin American production, according to new criteria and values.

This recognition movement of Latin American modern and contemporary art collections, with a large inclusion of Brazilian production, is not an evolution of the dynamics of the past. It is about a new process, but which revisits the past of modern art and its institutionalization in the first half of the 20th century, making a selective increase of the value of some artists and trends, to open a space in the map of modern and contemporary world art, to the avant-garde traditions of Latin America, hitherto marginalized. It is a strategy begun in the United States built on collections based in the same country, but which projects itself and comes into circulation because it is being conducted by collectors from distinguished spheres (museums, universities, auction houses, art fairs, and galleries) in the super restricted circuit of global art. Brazilian and other Latin American institutions have no protagonism in that operation. They are merely supporting actors.

References

ADAMS, Beverly; DAVIDSON, Vanessa. *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection.* Phoenix e New York: Phoenix Art Museum and Artbook, 2013.

_____. *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston.* Houston: Museum of Fine Arts Houston, 2007.

ANJOS, Moacir. *Local/Global: arte em trânsito.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BARRIENDOS, Joaquin. "Geopolitcs of global art: the reinvention of latin-american in geoaesthetic". In BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea. *The global art world: audience, markets and museums.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BECKER, Howard. *Les mondes de l' art.* Paris, Flammarion, 1988.

BORGES, Robinson. "A década da América Latina. Interview with Patricia Phelps de Cisneros", *Valor*, June 9, 2013.

BOURDIEU, Pierre, *As Regras da Arte.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

BOWNESS, Alan, *The Conditions of Success. How the Modern Artist rises to Fame.* London, Thames &Hudson, 1989.

BUENO, Maria Lucia. *Artes plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. Campinas, Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/Fapesp (2ª. Edição), 2001.

_____. "O Mercado de arte no Brasil em meados do século XX". IN BUENO, Maria Lucia (org.), *Sociologia das Artes Visuais no Brasil.* São Paulo: Editora do Senac, 2012.

_____. "Une modernité brésilienne: art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du XXème siècle" in Dossier Sociologie des Arts Visuels au Brésil (org. Alain Quemin), *Revue Sociologie de L'Art,* no 22, 2014.

_____. "La condition d'artiste contemporain: entre l'université et le marché", in *Art et Societé* (Org. A. Quemin e G. Villas-Boas), Marseille, Open Edition Press, 2016.

BULHÕES, Maria Amélia Garcia et Al. *As novas regras do jogo: o sistema da arte contemporânea no Brasil.* Porto Alegre: Zouk, 2014.

CARAGOL, Taína B; HUGHSTON, Milan. *Archival collections guide. Survey of archives of Latino and Latin American Art.* New York: MoMA, 2006.

CISNEROS, Patricia Phelps de. *Coleccionar en America Latina***.** Madrid: Coleccion Patricia Phelps de Cisneros e ARCO 97, 1997.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1960-1970)". *Arte & Ensaios. Journal of ppgav/eba/ufrj*, no. 24, August 2012, p.97-105.

CRANE, Diana. *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940-1985.* Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987.

FIALHO, Ana Letícia. "O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes". IN BUENO, Maria Lucia (org.), *Sociologia das Artes Visuais no Brasil.* São Paulo: Editora do Senac, 2012.

GARCIA, Maria Amélia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil.* Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.

GIUNTA, Andrea, "The glamour of archives" in ALBERRO, Alexander (org.) *What's is contemporary art today?* Navarra: Universidad Pública de Navarra, 2012.

GUILBAUT, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art modern.* Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

HEINICH, Nathalie. *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* Paris: Gallimard, 2014.

JAREMTCHUK, Daria. "'Exílio artístico' e fracasso professional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970". ARS**,** no 28, ano 14, 2016, p.283-296.

LEENHARDT, Jacques, KALFON, Pierre, MATTELART Armand et Michele. *Les Ameriques Latines en France.* Paris: Gallimard, 1992.

LORENTE, Pedro. *Los museos de arte contemporâneo. Noción y desarollo histórico.* Asturias: Ediciones Trea, 2008.

MOULIN, Raymonde. *Les marches de l'art. Mondialisations et Nouvelles technologies.* Paris: Flammarion, 2000.

_____. *Mercado de arte. Mundialização e novas tecnologias***.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOUREAU, Nathalie e VIDAL, Marion. *Collectioneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique***.** Paris: Ministere de la culture et Communication, 2016.

_____. "Nem tudo que brilha é ouro", *Ouvirouve*r, v. 13, no. 2, July-December 2017, p.436-457.

ORTIZ, Renato. "Anotações sobre o universal e a diversidade". *Revista Brasileira de Educação*, v.12, no. 34, January-April 2007, p. 7-16.

_____. *O universe do Luxo.* São Paulo: Alameda, 2019.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *A constructive vision: Latin American abstract art from the Colección Patricia Phelps de Cisneros.* New York: Fundación Cisneros, 2010.

QUEMIN, Alain. *Les stars de l' art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels.* Paris: CNRS Editions, 2013.

TRASFORINI, Maria Antonietta. *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profisiones de arte y modernidad***.** Valencia: PUV, 2009.

VILLAS-BOAS, Glaucia. "Arte e geopolítica: a lógica das interpretações", *Sociedade & Estado,* no.26, 2011, p. 487-500.

VICARIO, Gilbert. *Cosmopolitan Routes: Houston collects Latin American Arts.* Houston, New Haven and London: The Museum of Fine Arts; Yale University Press, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980.* São Paulo: Boitempo; SESC-SP, 2006.

ZOLBERG, Vera, "Une marginalité créatice: les collectionneurs de l' art d'avant-garde". In: MAJASTRE, Jean-Olivier e PESSIN, Alain. *Art et contemporanéité.* Bruxelles; La lettre volée, 1992, p. 185-202.

Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho

Nathalie Moureau

University of Paul Valery, Montpellier (France). Professora de Economia, membro do laboratório de pesquisa RIRRA21.

nathalie.moureau@univ-montp3.fr

Introdução

Desde as notórias pesquisas sociológicas de Raymonde Moulin nos anos 60, sabe-se bem que a formação do valor artístico acontece do encontro entre os mundos comercial e institucional. De acordo com a socióloga, a principal dupla responsável pela legitimação do valor no início do século XX era formada pelo crítico e pelo galerista (Moulin, 1992). Uma mudança aconteceu nos anos 60 com o aumento de museus dedicados à arte contemporânea e com a nova dupla no papel central da legitimação da arte, o curador e o galerista. Apesar desta supremacia, alguns pesquisadores destacaram o papel dos colecionadores de arte no reconhecimento de alguns movimentos como a vanguarda na Europa (Zolberg, 1992). No entanto, foi na virada do milênio que o poder dos grandes colecionadores realmente começou a se manifestar no mercado. A maneira pela qual colecionadores podem impactar o valor econômico é bastante óbvia. O impressionante aumento de lances recorde alcançados nos leilões caminha junto com o crescimento do número de bilionários. Em 2000, havia 12,9 milhões de milionários no mundo e, em 2018, 42,2 milhões (Credit Suisse, wealth report). Também cresceu o número de bilionários que em 1987 era de 137 e passou, em 2018, para 2208 (Forbes). Colecionadores ricos talvez também causem impacto na formação do valor artístico, já que muitos possuem museus privados e empregam curadores. De acordo com um estudo feito pela Artprice (2017), mais museus foram criados entre 2000 e 2014 do que durante ambos os séculos XIX e XX, a cada ano, por volta de 700 foram criados. Se nos atermos apenas à China, dos 4826 museus no país ao final de 2016, 1266 pertenciam à e operavam pela iniciativa privada, de acordo com os dados publicados pela administração do Patrimônio Cultural do Estado. Em 2009, apenas existiam 328. O grande impacto que os patronos podem ter sobre o valor passa por muitos canais que permanecem inexplorados na literatura acadêmica que, ao lidar com o tópico dos colecionadores, concentra-se principalmente nas motivações ou nas descrições ou em fornecer tipologias (ex. Belk e alii (1982), Cabannes (2004), Chen (2009), Laurence (2011), Muestenberger (1994), Pearce (1992) Zolfaghariann e Cortes (2011) etc.). Menos ainda conhecido é o impacto que pequenos e médios colecionadores possam ter no valor, especialmente o artístico. No entanto, a existência de uma densa rede de compradores – de todos os tamanhos – é essencial para o bom funcionamento do mercado, da mesma maneira que ocorre no mercado industrial.

Neste artigo, buscamos preencher essa lacuna ao providenciar uma análise de como colecionadores, grandes patronos, assim como os menores, causam um impacto na construção do valor econômico e artístico. A primeira seção é dedicada a um curto esclarecimento sobre a diferença existente entre o valor artístico e o valor econômico. A segunda seção se debruçará mais precisamente nas formas pelas quais

os colecionadores ricos possam influenciar o valor, alguns exemplos emblemáticos irão ilustrar o processo. Na última seção, mostramos que todos os colecionadores, qualquer que seja sua categoria, têm um papel fundamental na cena artística, distante da imagem de um ser egoísta que compulsivamente acumula obras – maneira pela qual os colecionadores são muitas vezes vistos pelo senso comum. Para essa demonstração, utilizaremos na última seção, os resultados de uma pesquisa a respeito dos colecionadores médios e pequenos que realizamos em 2015, para o Ministério da Cultura da França (Moureau e *alii*, 2015).

Os valores da arte: Distinguindo o Valor Artístico do Valor Econômico.

Quando falamos do valor de uma obra de arte, necessitamos diferenciar o valor artístico (qualidade) do valor econômico (preço). Ao passo que o valor artístico se refere à qualidade de uma obra de arte, ou seja, a sua importância em relação a história da arte, o valor econômico corresponde ao seu valor comercial e preço. Obviamente, há um vínculo entre esses dois valores, mas algumas interferências podem ocorrer, fazendo com que não proponham necessariamente a mesma hierarquia entre os artistas que consideram. Alguns artistas talvez tenham preços mais altos que gostaria sua qualidade artística e vice-versa. De maneira a entender essas diferenças, definamos primeiramente o valor artístico. A tarefa é mais complicada hoje do que nos séculos anteriores, quando algumas regras estavam disponíveis para que se avaliasse a qualidade de uma obra de arte – refiramo-nos aos tratados estéticos durante o período da academia real[1]-. Desde o início do século XX, não há uma referência artística pré-existente que ainda tenha o papel de julgar a qualidade de uma obra de arte. A qualidade artística de uma obra de arte depende principalmente de sua originalidade e sua habilidade de se diferenciar de obras anteriores e a proposta desenvolvida pelo artista é essencial, cada um estabelece seu próprio vocabulário artístico. Assim, a avaliação da qualidade artística depende do julgamento de autoridades legitimadas que reconhecem a originalidade da abordagem do artista, qualificando-a. Estas autoridades são compostas por curadores, galeristas, colecionadores, críticos que atuam criando “pequenos eventos históricos” que gradualmente trazem o nome do artista para a história da arte. Estes pequenos eventos são sinais artísticos objetivos e consistem, por exemplo, na aquisição de uma obra de arte por um museu, na edição de um catálogo, na escrita de uma crítica em uma revista de arte etc. Enquanto algumas dessas pessoas legitimadoras têm uma ação direta – ex. curadores que compram arte – outras agem mais indiretamente. Este é o caso dos galeristas, por exemplo, quando pedem que um curador cuide da exposição em sua galeria, ou quando convencem um curador a comprar uma obra de arte para seu museu. É a soma de inúmeros pequenos eventos históricos que intervém na carreira do artista e que progressivamente fazem o nome do artista entrar para a história da arte. Portanto, artistas iniciantes terão como referência as obras destes artistas afim de desenvolver sua própria pesquisa. Seguindo esta linha de raciocínio, a medida da qualidade artística depende do número e da intensidade desses sinais. Quanto mais sinais artísticos um artista obtém, maior é a sua qualidade artística.

No Mercado, a hierarquia entre artistas dada pelo valor econômico (ranking de preços) não é necessariamente a mesma que a dada pelo valor artístico. Por exemplo, Jeff Koons é o artista que atualmente atinge os maiores preços no mercado, mesmo que não seja o artista mais reconhecido pelas autoridades legitimadoras: no outono de 2019, seu

1 Alguns tratados até propuseram critérios diferentes para avaliar a qualidade e classificar o artista (ver, por exemplo, Roger de Piles cours de peinture par principes, Gallimard, 1766).

ranking artístico era 83, segundo a base de dados da *Artfacts*.[2]

Como podemos explicar essas diferenças? Precisamos considerar as motivações e os fatores que interferem na predisposição que as pessoas têm de pagar por uma obra de arte. Uma primeira motivação a se considerar é obviamente o gosto e a experiência em arte que o colecionador possui. A segunda é a informação artística. De fato, dependendo do conhecimento da trajetória das exposições passadas de um determinado artista, o colecionador aceitará pagar preços mais altos por uma determinada obra, caso o artista tenha exposto por várias vezes em alguns museus, ou tenha sido selecionado para participar de uma bienal. Se o artista estiver saindo de uma escola de arte, mesmo que o colecionador se encante pela sua obra, sua disposição para pagar é menor. Seguindo este raciocínio, a hierarquia entre o valor artístico e o econômico necessita ser bastante coerente quando os compradores apenas consideram seu próprio gosto e a informação dada pelos sinais artísticos. Artistas que tenham a qualidade artística mais elevada são aqueles que detém os preços mais altos. No entanto, a informação artística não é a única disponível no mudo da arte. Há também uma informação *hype*[3] que pode confundir os compradores a quanto a sua estimativa da qualidade artística. Informação *hype* corresponde a diferentes sinais que não causam impacto na entrada do artista na história da arte. Pode ser uma postagem no Instagram, um recorde de preço atingido em um leilão ou um escândalo ao redor da obra de um artista, por exemplo. Estes sinais determinam um significado *fashion*, social ou especulativo, porém não contribuem para nenhuma validação artística. Por exemplo, quando os meios de comunicação perguntam para as pessoas nas ruas o que sentem em relação a uma determinada obra de arte que tenha causado escândalo, talvez seja interessante de um ponto de vista sociológico, apesar de não corresponder a nenhum conhecimento artístico. Pessoas que buscam conhecer a qualidade artística de uma obra nem sempre distinguem entre as informações estritamente artísticas e informações midiática. As últimas constituem interferências. Quando a informação hype prevalece, as pessoas são desorientadas a respeito do valor artístico, elas aceitam pagar valores maiores pela obra de arte do que teriam caso tivessem considerado somente os sinais artísticos. Como consequência, a hierarquia de preços (valor econômico) difere da hierarquia artística (qualidade), um hiato surge entre os dois tipos de valores e bolhas especulativas aparecem. Foi o caso de artistas chineses, por exemplo, em 2007-2008.

Além disso, o gosto não é a única motivação que impulsiona a compra de obras de arte. As motivações dos colecionadores não são apenas artísticas, mas também podem ter natureza social ou financeira. As informações relevantes para essas motivações não são artísticas, mas correspondem a informações *hype*. Assim, com a chegada de uma nova geração de colecionadores ricos que dificilmente buscam reconhecimento social, a probabilidade de especulação é maior.

A Mão Visível dos Grandes Patronos sobre os Valores

Obviamente, o aumento de bilionários no mundo teve um impacto direto no nível dos preços do mercado de arte contemporânea. Georgina Adam (2014) relata que o número de compradores em leilões acima dos cinco milhões de dólares cresceu absurdamente e que, nos anos 2010, atingiu o número de 1000 ou mais; 'Nós nem os conhecíamos, e eles chegaram já no topo desde o começo' (Seydoux citado por Georgina Adam, 2014, p.30).

2 Um proxy de seu valor artístico pode ser encontrado no banco de dados da Artfacts. Dependendo do número de exposições que os artistas tiveram, da natureza dessas exposições, da variedade de países em que estavam etc., os artistas obtêm pontos diferentes que determinam sua posição no ranking.

3 N.T. Decidi não traduzir o termo por ser bastante utilizado em nosso contexto social. O significado, no entanto, é de algo que tenha valor promocional, relativo ao mundo do marketing mais agressivo.

No entanto, colecionadores de arte podem também enquadrar o valor artístico. De fato, o aumento espetacular dos preços das obras de arte contemporâneas desde os anos 2000, combinado à diminuição dos recursos dos museus, têm mudado a distribuição do poder dentro dos órgãos legitimadores em favor dos grandes patronos. O jornal de arte informa que Victor Pinchuk, um dos colecionadores mais importantes da Ucrânia, gastou cerca de 180 milhões de dólares durante um ano na galeria White Cube em 2011 (Londres), no mesmo ano em que o orçamento para compras de arte da Tate Modern de Londres correspondia a 3,9 milhões de libras esterlinas (Adam, 2014). Grandes colecionadores que possuem estrutura privada – museus ou fundações – competem com museus públicos, pois empregam curadores famosos para cuidar de suas coleções e exposições. A gama disponível aos colecionadores ricos para que se aumente o valor artístico das obras é muito mais ampla que a mera aquisição e/ou exposição das obras em um museu privado: estes podem pedir aos curadores que escrevam catálogos a respeito dos artistas que apoiam. Podem fazer doações para instituições públicas ou fazer empréstimos para exposições em muitas instituições. Alguns colecionadores também organizam prêmios. Por exemplo, na França o prêmio Marcel Duchamp é uma inciativa de um grupo de colecionadores franceses, o ADIAF, cujo objetivo é apoiar artistas que residam em território francês. Muitas vezes grandes colecionadores participam dos conselhos dos museus ou são convidados a participar dos seus comitês de compras. A famosa colecionadora Patrícia Phelps de Cisneros que ativamente apoia a arte sul-americana, é membro do conselho do MOMA desde 1982. Ela também é membro do conselho do Reina Sofia desde 2011. Está envolvida em muitas outras estruturas como o Museu de Artes Plásticas de Boston, o Instituto Aspen e o Museu Berggruen. Em 2017, Patrícia de Cisneros e seu marido anunciaram a doação de 102 obras para o Museu de Arte Moderna de Nova York e criaram um instituto de pesquisa para a América Latina no campus da rua 53. Também doaram 119 obras de arte colonial Latino Americana para vários museus (Museu de Arte Blanton, Museu de Arte de Denver, Museu de Belas Artes de Boston, Museu e Biblioteca da Sociedade Hispânica e Museu de Arte de Lima). Essas doações têm sido o objeto de uma itinerância que termina em dezembro de 2019. Em 2018, ela anunciou serão doadas mais de 200 obras para museus com os quais ela se relacionou (MOMA, Museu de Artes do Bronx, Reina Sofia, Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, Museu de Arte de Lima, Museu de Arte Blanton em Austin Texas).

Não só os colecionadores ricos causam impacto nos preços e no valor artístico, como também produzem informação *hype* já que suas vidas são frequentemente expostas na mídia. Artigos em revistas de moda, participação em festas ecológicas, vernissages, feiras de arte etc. Sinais *hype* também consistem nos preços altos que aceitam pagar nos leilões, e que não necessariamente equivalem à qualidade artística da obra. Na China, Wang Wei, uma das colecionadoras Chineses mais ricas diz que costuma comprar o que está na capa dos catálogos dos leilões, já que "a arte da capa é certificada. Nenhuma casa de leilões (com reputação) utilizaria arte falsa na sua capa. (...) E eles colocam a melhor arte na capa.[4]" Mesmo que a qualidade da obra de arte não seja má, o preço que o colecionador aceita pagar não necessariamente está ligado à sua qualidade artística e aparece o *efeito Veblen*,[5] ou bem de Veblen. Em outras palavras, pagar um preço muito alto permite que o colecionador mostre sua riqueza? O seu marido publicou nas mídias sociais uma foto sua tomando um chá em uma xícara rara do século XV adquirida em um leilão por 21 milhões de libras esterlinas. Através das informações *hype* que fornecem, colecionadores ricos podem contribuir indiretamente para

4 Patti Waldmeir, in Financial times, 29 de Janeiro, 2016.

5 Distinguir-se e mostrar sua riqueza ao pagar preços notoriamente altos

o surgimento de um bolha especulativa, já que tais informações, ao criar ruído no mercado podem influenciar outros colecionadores.

O crescente poder que os grandes colecionadores têm na construção do valor, apesar da influência das instituições públicas estar diminuindo, pode ser problemático para a evolução do mercado e domínio do valor – tanto artístico quanto econômico – por interesses privados. O mecanismo de tal dominação poderia ser descrito da seguinte forma: em uma primeira fase, um colecionador rico compra uma obra de arte e a exibe em seu museu particular, solicitando a um especialista reconhecido a curadoria da exposição. Isso proporciona um certo rótulo à obra e à abordagem do artista. A fim de ser plenamente alcançado, este reconhecimento necessita ser certificado por uma exposição ou por uma aquisição de um outro museu que não tenha interesse relacionado ao artista. Na segunda fase, o colecionador desenvolve estratégias para que, no leilão, possa atingir preços recorde que não refletem o valor artístico. Pode, por exemplo, utilizar o sistema de garantias.[6] Devido a esse registro, todos os jornais falam sobre a venda e o artista e criam informações *hype*. Na terceira fase, outros compradores não conseguem fazer a distinção entre a informação artística e a hype e aceitam pagar valores altos. Assim, cria-se uma bolha especulativa: os preços são mais altos do que estariam de acordo com a informação artística (sinais artísticos). Na quarta fase, devido à falta de verba, as instituições públicas decidem exibir obras do artista sabendo que o colecionador rico pagará pela produção, a preview ou o transporte. Fazendo isso, o museu aumenta o valor artístico, preenchendo a lacuna que existia entre este e o preço. Em outras palavras, temos uma profecia que se realiza em si em que a instituição pública realiza uma validação 'artificial' do valor artístico.

6 Quando existem garantias no leilão, a casa de leilões oferece ao vendedor um preço mínimo garantido. A casa e o vendedor negociam uma divisão acima do valor garantido se o trabalho for vendido por mais. Além disso, diz-se que existe um acordo de "oferta irrevogável" se a casa de leilões encontrar uma pessoa que aceite dar um lance por um valor não divulgado. Se ninguém fizer um lance por um preço mais alto, o comprador receberá a obra de arte; se o trabalho é vendido por mais, o "comprador irrevogável" recebe um corte da "vantagem", ou seja, a diferença entre o preço final e o preço secreto que ele concordou anteriormente em oferecer.

O Papel dos Colecionadores Padrão e dos Pequenos Colecionadores na Formação do Valor

Colecionadores de médio e pequeno porte também influenciam o valor. Certamente, não possuem os mesmos meios e sua vida não é exposta da mesma maneira que é para os grandes colecionadores. Eles não criam informações *hype* e não possuem museus, de modo que sua influência é menos importante. Mas, além da atividade direta no mercado através de suas compras, a maioria dos colecionadores se envolve na vida artística e desenvolve diferentes ações para apoiar os artistas e reforçar sua reputação. Com isso, criam pequenos eventos históricos e contribuem para a construção de valor artístico.

Para mostrar esse efeito, nos baseamos em uma pesquisa sobre colecionadores de arte, realizada para o Ministério da Cultura da França em 2015. Um questionário quantitativo foi enviado on-line a uma grande amostra de colecionadores de arte através de diferentes redes, a fim de alcançar uma grande variedade de perfis. Foram obtidas 323 respostas. Além disso, foram realizadas 70 entrevistas semi-direcionadas. Eram colecionadores de médio ou pequeno porte. Entre a amostra, 37% possui menos de 50 obras de arte, 23% entre 50 e 100, 19% entre 100 e 200 e 21% mais de 200 obras. O gráfico a seguir, que discrimina pelo preço máximo já pago pelos colecionadores por uma obra de arte, também mostra a predominância de colecionadores de pequeno ou médio porte na pesquisa (Gráfico 1). O valor mais alto já pago por uma obra de arte foi inferior a 10,000 euros para 46% deles. O perfil padrão do colecionador de médio e pequeno porte, como aparece na pesquisa, mostra ser de: homens (73% das respostas), altamente instruídos (três quartos dos colecionadores

concluíram o equivalente a quatro anos de ensino superior, ou seja, mestrado), mais velhos (já que cerca de dois terços dos colecionadores, 64%, estão acima dos 50 anos) e vivem principalmente em Paris e seus subúrbios (50% dos entrevistados).

Parte do questionário visava estudar o comportamento do colecionador em relação ao mundo artístico. Parece que a maioria dos colecionadores dedica grande parte de seu tempo de lazer à sua coleção. Criar uma coleção requer um investimento não apenas de dinheiro, mas também de tempo e energia: envolve coleta de informações, visitas a exposições, participação no cenário artístico mantendo-se atualizado com as últimas exposições etc. Dessa forma, um terço dos colecionadores passam a maior parte do tempo livre colecionando. Além disso, várias questões tratam do envolvimento do colecionador na vida artística, sete categorias de envolvimento foram especialmente examinadas a) se o colecionador já havia emprestado obras de arte pertencentes à sua coleção particular para uma exposição b) se ele estava apoiando financeiramente ou materialmente o artista c) se o colecionador pertence ao conselho de um museu ou ao comitê de aquisições de uma instituição dedicada à arte contemporânea d) se já encabeçou um projeto de exibição com um crítico ou um curador e) se houve envolvimento na produção de catálogo 6) se uma doação de uma obra de arte foi feita a um museu f) se o colecionador fez uma reserva técnica de obras em um museu.

De acordo com os resultados de nossa pesquisa, 80% dos colecionadores estão envolvidos em pelo menos alguma dessas atividades de apoio e 3,5% deles acumula de 6 a 7 compromissos de naturezas diferentes (veja gráfico abaixo).

O mais comum para um colecionador é emprestar uma obra de arte de sua coleção para uma instituição exibi-la em uma exposição. 60% dos colecionadores que responderam ao nosso questionário declararam tal atividade, 27% fizeram esses empréstimos somente na França, 29% na França e no exterior e 2% apenas internacionalmente. Uma porcentagem um pouco menor que 54% apoia os artistas financeiramente ou materialmente (dinheiro, produção de estúdio etc.). Um segundo passo é alcançado quando o colecionador participa da curadoria de uma exposição ou do financiamento de um catálogo. Mesmo que a porcentagem de colecionadores de arte que assumem esse envolvimento na vida artística seja menos relevante para aqueles que emprestam obras de arte de sua coleção a museus, mais de um terço dos entrevistados tem esse envolvimento (36% para projetos expositivos e 34% para catálogos). A variedade de maneiras pelas quais os colecionadores podem se envolver em projetos expositivos surgiu ao longo das entrevistas. Podem significar a criação, contratação ou financiamento de instalações, o empréstimo de seu próprio apartamento ou até a colaboração com instituições. Em alguns casos, os próprios colecionadores podem assumir o papel de organizador da exposição. Uma forma de envolvimento e reconhecimento mais forte do “poder” dos colecionadores consiste na participação de conselhos de museus ou de comitês institucionais de aquisição, no entanto, apenas 17% dos colecionadores estão preocupados. Um compromisso ainda maior – menos freqüente entre a comunidade de colecionadores – consiste nas doações ou depósitos de obras de arte que os colecionadores fazem nos museus (apenas 8% dos colecionadores declaram um depósito e a mesma proporção, uma doação). A lei que rege várias dessas práticas, sem dúvida, tem alguma relação com o relacionamento mais exclusivo que essa atividade implica, o que exige, além disso, uma estreita colaboração entre a instituição e o colecionador.

Mesmo que esses comportamentos digam respeito a colecionadores de pequeno e médio porte, sua probabilidade de ocorrência não é uniformemente difundida. Uma correlação positiva aparece entre o fato de terem adquirido a primeira obra de arte quando jovens (antes dos 20 anos) e de fazerem doações e empréstimos de longo prazo (46% dos colecionadores) além de empréstimos na França e no exterior (42%). Há também uma correlação entre o financiamento de um catálogo e o tamanho da coleção. Dois terços dos colecionadores (65%) que financiaram um catálogo possuem mais de 100 obras de arte, enquanto apenas um quarto (27%) daqueles que nunca se envolveram nesse tipo de financiamento se enquadram nessa categoria de propriedade.

Conclusão

A entrada de uma obra de um artista em uma coleção privativa, grande ou pequena, nunca é neutra. No caso das escolhas do colecionador estarem de acordo com as da instituição, esta entrada ajuda a assegurar a concordância entre o valor artístico (legitimação institucional) e o valor econômico (legitimação do mercado) . Naquele em que o olhar do colecionador difere do da instituição, abre-se uma oportunidade para uma possível futura redescoberta. Assim, a existência de uma densa rede de colecionadores cujas

escolhas reforçam ou complementam coleções institucionais é, portanto, essencial para a diversidade da cena contemporânea.

Mas o impacto dos colecionadores no mundo da arte vai muito além de suas aquisições. Colecionadores de arte contemporânea não são apenas compradores. Operam em ambos lados do mercado, não apenas criando demanda, mas também gerando pequenos eventos históricos que impactam a legitimação artística. Se esse envolvimento dos colecionadores na vida artística mostra que eles não são necessariamente pessoas egoístas apenas interessadas em possuir arte, mas que também oferecem diversidade e ajudam os artistas em suas carreiras, isso levanta algumas questões ao considerar a capacidade que os grandes colecionadores têm atualmente em manipular o mercado. Eles dispõem de todas as ferramentas para influenciar o valor e intervir nos preços mais altos que as instituições não conseguem pagar, isso devido ao domínio das informações artísticas e também as da mídia. Instituições para as quais existe uma grande tentação de reforçar os valores propostos por grandes coleções particulares, mesmo que não estejam entusiasmadas com elas, simplesmente porque sabem que parte dos custos da exposição serão bancados por colecionadores particulares em caso de colaboração (produção, transporte ou até mesmo o cocktail de abertura).

Influências que o mundo da arte prefere ignorar, no que diz respeito à regra da presunção da inoscência.

Gráfico 1: Distribuição dos colecionadores de acordo com o máximo que declaram ter pago por uma obra

Guia de leitura: 35% dos colecionadores que responderam à pesquisa declararam que o preço máximo que aceitaram pagar por uma obra de arte é entre 10 e 50 mil euros

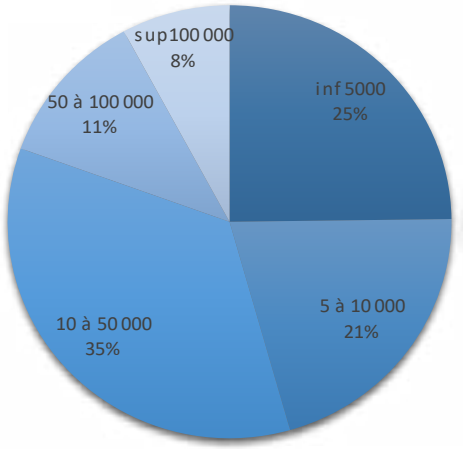
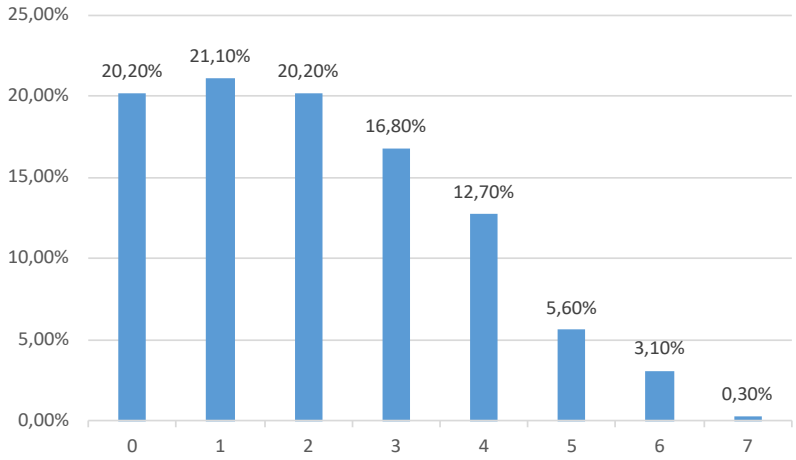


Gráfico 2: Número de envolvimentos que colecionadores de arte têm com a vida artística

Guia de leitura: 20,2% dos colecionadores declaram não ter envolvimento no mundo da arte, 21,1% declaram uma forma de envolvimento



Referências

Adam G. (2014), *Big Bucks, The Explosion of the Art Market in the 21st Century*, Lund Humphries Credit Suisse (2018), *Global Wealth Report.*

Belk R. W., Wallendorf M., Sherry J., Holbrook M. et Roberts S. (1988), "Collectors and Collecting", *Advances in Consumer Research*, 15, 548-553.

Cabannes P. (2004), *Les grands collectionneurs*, Paris, Editions de l'Amateur.

Chen, Yu (2009), "Possession and Access: Consumer Desires and Value Perceptions Regarding Contemporary Art Collection and Exhibit Visits", *Journal of Consumer Research*, 35, Abril, 925-940.

Moulin R., Vale M. (1995), ''The Museum and the Marketplace: The Constitution of Value in Contemporary Art'', *International Journal of Political Economy*, 25 (2), 33-62.

Muensterberger W. (1994), *Collecting: An Unruly Passion: Psychological Perspectives*, Princeton University Press.

Moureau N., Sagot-Duvauroux D., Vidal M. (2015), ''Collectors of Contemporary Art: The Unsung Influences on the Art Scene'', DEPS, Ministère de la culture et de la Communication CE-2015-1.

Pearce S.M. (1995), *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London Routledge.

Zolberg V. (1992), ''Une marginalité créatrice. Les collectionneurs de l'avant-garde'', dans Majastre J-O., Pessin A. (sous la dir. de), *Art et contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre volée, 185-201.

Zolfagharian M.A. & Cortes A. (2011), "Motives for Purchasing Artwork, Collectibles and Antiques", *Journal of Business & Economics Research*, 9(4), 27-42.

Art Collectors: from the Other Side of the Mirror

Nathalie Moureau

University of Paul Valery, Montpellier (France). Professor in Economics, member of the RIRRA21 research laboratory.

nathalie.moureau@univ-montp3.fr

Introduction

Since the famous sociological researches of Raymonde Moulin in the 1980s, it is well known that the formation of the art value takes place at the intersection of the institutional and the commercial worlds. According to the sociologist, the main couple for the value legitimation at the beginning of the XX century was made up of the critic and the gallerist (Moulin, 1992). A change happened in the 1960s with the growing number of museums dedicated to contemporary art and the new central couple for the art legitimation became the curator and the gallerist. Despite this supremacy, some researches underlined the role of art collectors for the recognition of some movements such as the avant-garde in Europe (Zolberg, 1992). Nevertheless, it has been at the turn of the millennium that the power of big collectors has really started to manifest in the market. The way by which collectors can have an impact on the economic value is quite obvious. The dazzling rise in the number of record bids reached at auctions goes hand with the growing number of billionaires. In 2000, there were 12,9 million millionaires in the world and in 2018, 42,2 million (credit Suisse, wealth report). So did the number of billionaires which has increased from 137 in 1987 to 2208 in 2018 (Forbes). Rich collectors may also have an impact on the formation of the artistic value, as many of them own private museum and employ famous curators. According to a study conducted by Artprice (2017), more museums were created between 2000 and 2014 than during the whole XIX and XX centuries, around 700 have been created each year. If we focus just on China, of the 4826 museums in the country at the end of 2016, 1266 were privately owned and operated, according to data published by the State Administration of Cultural Heritage. In 2009, there were *only* 328. The impact big patrons can have on the value goes through many channels that remain quite unexplored in the academic literature which, when dealing with the topic of collectors, focus mainly on motivations or portraitures or provide typologies (*e.g.* Belk and *Alii* (1982), Cabannes (2004), Chen (2009), Laurence (2011), Muestenberger (1994), Pearce (1992) Zolfaghariann and Cortes (2011), etc.). Even less known is the impact middle or small collectors may have on the value, especially the artistic one. Yet, the existence of a dense network of buyers – of all sizes- is essential for the proper functioning of the market, in the same way as it is the case in the industrial market.

In this paper, we aim at filling this gap by providing an analysis of how collectors, big patrons but also smaller ones, have an impact on the construction of the artistic and the economic value. The first section is dedicated to a short reminding of the difference that exists between the artistic and the economic value. The second section will focus more precisely on the ways by which rich collectors may influence the value, some emblematic examples will illustrate the process. In the last section, we show that all collectors, whatever the size, play an active role in the

artistic scene, far from the image of a selfish person who compulsively accumulates pieces as collectors appear quite often in the common spirit. For that demonstration, we will use in that last section the research results about medium and small collectors we conducted in 2015 for the French Ministry of Culture (Moureau and *Alii*, 2015).

The Values of Art: Distinguishing the Artistic Value from the Economic Value

When speaking about the value of an artwork, we need to differentiate the artistic value (quality) to the economic one (prices). Whereas the artistic value refers to the quality of a piece of art, that is to say, its importance regarding art history, the economic value corresponds to its commercial value and price. Obviously, there is a link between these two values, but some interferences can appear so that they do not necessarily propose the same hierarchy among the artists they consider. Some artists may have prices higher than their artistic quality alone would like and *vice versa*. In order to understand these differences, let's define at first the artistic value. The task is more complicated today than in previous centuries when some rules were available to assess the quality of an artwork –let's refer to the aesthetic treatises during the royal academy period[1]-. Since the beginning of the XX century, there is no pre-existing artistic benchmark that still exists to judge the quality of a piece of art. The artistic quality of an artwork depends mainly on its originality and its ability to differ from previous artworks and the approach developed by the artist is essential, each artist establishes his own artistic vocabulary. Thus, the assessment of the artistic quality depends on the judgment of legitimating authorities who recognize the originality of an artist's approach and qualify it. These authorities are composed of curators, gallerists, collectors, critics who act by creating 'small historical events' which gradually bring the artist's name into the art history. These small events are objective artistic signals and consist of the purchase of an artwork by a museum for example, in editing a catalog, in writing a critic in an art magazine, etc. Whereas some of these legitimating people have a direct action –*e.g.* curators who buy arts- others act more indirectly. This is the case for example of gallerists, when they ask a curator to care for an exhibition in their gallery, or when they convince a curator to buy a piece of art for their museum. It is the sum of numerous small historical events that intervene in the artist's career ad that progressively make the artist name entering in the art history. Thus, new artists are going to take these artists' artworks as a reference for developing their own research. Following this reasoning, a measure of the artistic quality depends on the number and on the intensity of these signals. The more artistic signals an artist obtains, the higher is its artistic quality.

On the market, the hierarchy between artists given by the economic value (ranking of prices) is not necessarily the same as the one given by the artistic value. For instance, Jeff Koons is the artist who reaches currently the higher prices on the market even he is not the artist who is the most recognized by the legitimating authorities: in autumn 2019, his artistic ranking was 83 according to *Artfacts* database.[2]

How can we explain these differences? We need to consider the motivations and the factors that intervene for the willingness that people have to pay for an artwork. A first motivation to take into account is obviously the taste and the art experience of the collector. A second one is the artistic information. Indeed, depending on the knowledge of the past exhibitions an artist had, the collector will accept to pay higher prices for a

1 Some treatise even proposed different criteria to assess the quality and rank the artist (see for example Roger de Piles cours de peinture par principes, Gallimard, 1766).

2 A proxy of his artistic value can be found in the database Artfacts. Depending on the number of exhibitions artists had, the nature of these exhibitions, the variety of countries in which they stood, etc. the artists obtain different points which determined their position in the ranking.

given artwork if the artist had obtained various exhibitions in some museums or if he had been selected to participate in a Biennale. If the artist is just coming out from an art school, even if the collector loves the artwork, his willingness to pay is lower. Following this rationale, the hierarchy between the artistic value and the economic value has to be quite coherent when buyers just take into account their taste and the information provided by the artistic signals. The artists with higher artistic quality are those for whom the prices are higher. Nevertheless, the artistic information is not the only one that is available in the art world. There is also hype information that can mislead buyers about their estimation of the artistic quality. Hype information correspond to different signals which do not have an impact on the artist entrance in art history. It can be a post on Instagram or a price record at auction or a scandal around the artwork of an artist for example. These signs convey a social, speculative or fashion meaning but do not contribute to any artistic validation. For example, when media ask people in the street what is their feelings regarding an artwork that caused a scandal, maybe it is interesting from a sociological point of view, but it does not correspond to any artistic expertise. People who seek to know the artistic quality of an artwork do not always distinguish between strictly artistic information and media information. The latter constitute interferences. When the hype information becomes prevalent, people are misled about the artistic value, they accept to pay higher prices for the artwork than they would have done if they had taken into account only the artistic signals. As a consequence, the hierarchy of prices (economic value) differs from the artistic hierarchy (quality), a gap appears between the two types of values and speculative bubbles appear. This was the case for Chinese artists for example in 2007-2008.

Moreover, taste is not the only motivation that drives the purchase of artworks. Collectors' motivations are not only artistical, but they can also have a social or financial nature. The relevant information for these motivations is not artistical but corresponds to hype information. Thus, with the arrival of a new generation of rich collectors who hardly look for social recognition, the probability of speculation is higher.

The Visible Hand of Big Patrons on Values

Obviously, the rise of billionaires in the world had a direct impact on the level of prices on the contemporary art market. Georgina Adam (2014) reports that the number of buyers at auction over 5 million had exploded and reached in the 2010s about 1000 or even more 'We don't even know them, and they come in at the top from the start' (Seydoux quoted by Georgina Adam, 2014, p.30).

Nevertheless, art collectors can also frame the artistic value. Indeed, the spectacular increase in prices for contemporary artworks since the 2000s, combined with the decrease in museum resources, has changed the distribution of power within the legitimization bodies in favor of big patrons. The art newspaper reports that Victor Pinchuk, one of the most important collectors in Ukraine, spent around $180 million during one year at White Cube gallery in 2011 (London), the same year the budget for art purchases of London's Tate Modern corresponded to £3,9 million (Adam, 2014). Big collectors who own private structure – museum of foundations- compete with public museums as they employ famous curators to manage their collections and exhibitions. The range available to rich collectors to increase the artistic value of works is much wider than the mere acquisition and/or exhibition of works in a private museum: they can ask curators to write catalogs about artists they support. They can make gifts to public institutions or make loans for exhibitions in many institutions. Some collectors also organize prizes. For example, in France the prize Marcel Duchamp is an initiative of a group of French collectors, the ADIAF, which aims at supporting artists who live on the French territory. Often, big collectors participate in the board of museums or are asked to attend the purchase committee of museums. The famous collector Patricia Phelps de Cisneros who actively supports South American Art has been a board member of the MOMA since 1992. She also has been a member of the board of the Reina Sofia since 2011. She is involved in many other structures such as the museum of fine arts in Boston, the Aspen Institute or the Berggruen Museum. In 2017, Patricia de Cisneros and her husband announced that they donate 102 works to the Museum of Modern Art in New York and established a research institute for Latin American dedicated to the 53rd Street campus. They also gave 119 artworks of Latin American colonial art to various museums (Blanton Museum of Art, the Denver Art Museum, the Museum of Fine Arts in Boston, the Hispanic Society Museum & Library, and the Museo de Arte de Lima). These gifts have been the subject of a traveling show that ends in December 2019. In 2018, she announced that a donation of 200 more artworks will be made to museums with whom she had relationships (MOMA, Bronx Museum of the arts, Reina Sofia, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina, Museo de Arte de Lima, Peru, Blanton Museum of Art, Austin Texas).

Not only rich collectors have an impact on prices and on the artistic value, but they also deliver hype information as their life is often mediatized. Papers in fashion magazines echo parties they take part in, openings, art fairs, etc. Hype signals also consist of high prices they accept to pay at auctions, and that do not necessarily fit the artistic quality of the artwork. In China, Wang Wei, one of the richest Chinese collectors says that she uses to buy what is on the front of auction catalogs, as "the art on the cover is verified. No [reputable] auction house would use fake art on their cover. (…) And they put the best art on the cover.[3]" Even if the quality of the artwork is not a bad one, the price the collector accepts to pay is not necessarily liked with its artistic quality and a *Veblen effect*[4] intervenes. In other words, paying a high price allows the collector to show off her wealth? His husband posted on the social media a photo of himself enjoying a cup of tea from a rare 15th-century antique he purchased at auction for £21million. Trough the hype information they deliver, rich collectors can contribute indirectly to the emergence of a speculative bubble as this information creates noise on the market that can influence other collectors.

The growing power big collectors have on building the value whereas the influence of public institution is decreasing may be problematic for the evolution of the market and the domination of value – both artistic and economic – by private interests. The mechanism of such domination could be described as following: In the first phase a rich collector buys an artwork and exhibits it in his private museum asking a recognized expert to curate the exhibition. This gives a certain artistic label to the work and the artist approach. To be fully achieved, this recognition needs to be certified by an exhibition or a purchase of another museum that has no interest related to the artist. In a second phase, the collector develops strategies at auction in order to reach record prices that do not reflect the artistic value. He can, for example, use the system of guarantees.[5] Because of this record, all newspapers speak of the sale and of the artist, and create hype information. In a third phase, other buyers do not distinguish between the artistic and the hype information and accept to pay important amounts. Thus, we have the creation of a speculative bubble: prices are higher than they would be according to the artistic information (artistic signals). In a fourth phase, because of their lack of money, public institutions decide to exhibit artworks of the artist as they know that the rich collector is going to pay for production, the preview or the transportation. Doing so, the museum increases the artistic value and fills the gap that existed between the artistic value and the price. In other words, we have a self-fulfilling prophecy with an 'artificial' validation by the public institution of the artistic value.

The Role of Average and Small Collectors on the Formation of Value

Medium and small collectors also have an influence on the value. For sure, they do not have the same means and their life is not mediatized in the same way as it is for big collectors. They do not create hype information and they do not own museums so that their influence is less important. But besides their direct activity on the market through their purchases, most collectors are involved in the artistic life and develop different actions to support artists and enforce their reputation. Doing so, they create small historical events and contribute to the building of the artistic value.

To show this effect, we based upon a survey conducted for the French Ministry of culture in 2015 about art collectors. A quantitative questionnaire had been sent online to a large sample of art collectors through different

3 Patti Waldmeir, in Financial times January 29, 2016.

4 Distinguish yourself and signaling your wealth by paying publicly high prices.

5 When there is a guarantee at auction, the auction house offers the seller a guaranteed minimum price. The house and the seller negotiate a split above the guaranteed amount if the work sells for more. Furthermore, it is said that there is an "irrevocable bid" arrangement, if the auction house finds a person who accepts to submit a bid for an undisclosed amount. If no one bids at a higher price, the buyer gets the artwork; if the work sells for more, then the "irrevocable bidder" gets a cut of the 'upside', that is to say the difference between the final price and the secret price he agreed previously to bid.

networks in order to reach a large variety of profiles. 323 answers were obtained. Additionally, 70 semi directive interviews had been conducted. These collectors are medium or small size. Among the samples, 37% owns less than 50 artworks, 23% between 50 and 100, 19% between 100 and 200 artworks and 21% more than 200 artworks. The following graphic showing the breakdown by maximum price ever paid by collectors for an artwork also shows the predominance of small or average collectors in the survey (Graphic 1). The maximum price ever paid for an artwork was less than 10 000 euros for 46% of them. The composite portrait of the medium-small size collector as it appears through the survey is a man (73% of the answers), highly educated (three-quarters of collectors having completed the equivalent of 4 years of higher education, i.e. master's degree), quite old (as around two-thirds of collectors (64%) are aged over 50), and mainly living in Paris and its suburbs (50% of the respondents).

Part of the questionnaire aimed at studying the behavior of the collector in the artistic world. It appears that most of the collectors dedicate a large part of their leisure time to their collection. Creating a collection requires an investment not just of money but also of time and energy: it involves information gathering, visits to exhibitions, engagement in the artistic scene by keeping up-to-date with the latest exhibitions etc. Thus, one-third of collectors spend the majority of their free time on collecting. Furthermore, various questions deal with the involvement of the collector in the artistic life, seven categories of involvements were especially explored a) if the collector had ever made loans of artworks belonging to his private collection for an exhibition b) if he had been supporting the artist financially or materially c) if the collector belongs to the museum board or to the purchase committee of an institution dedicated to contemporary art d) whether he had already driven an exhibition project with a critic or a curator e) if there had been any involvement in a catalog production 6) if a gift of an artwork had been given to a museum f) whether the collector had made a deposit of artwork(s) in a museum.

According to our survey results, 80% of collectors are involved at least in one of these supporting activities and 3,5% cumulate 6 or 7 engagements of different nature (see graphic 2 below).

The most common for a collector is to loan an artwork belonging to his collection to an institution for an exhibition. 60% of collectors who answered our questionnaire declared such an activity, 27% have made these loans in France alone, 29% in France and abroad and 2% on an exclusively international basis. A slightly less percentage of 54% have supported the artists' life financially or materially (money, studio supporting production, etc.). A second step is reached when the collector participates in the curation of an exhibition or in the funding of a catalog. Even if the percentage of art collectors who declare such an engagement in the artistic life is less important to those who loan artworks of their collection to museums, more than one-third of the respondents have such an involvement (36% for a project exhibition and 34% for a catalog). The variety of ways in which collectors might get involved in exhibition projects emerged over the course of the interviews. It may include the creation, hiring or financing of premises, the loan of their own apartment or even collaboration with institutions. In some cases, the collectors themselves may take on the role of the exhibition organizer. A stronger involvement and recognition of the collector 'power' consist of his attendance to museum's boards or institutional acquisition committees, however, only 17% of collectors are concerned. An even further engagement – less frequent among the community of collectors – consists of the donations or deposits of artworks collectors make to museums (only 8% of collectors declare a deposit and the same proportion a donation). The law governing a number of these practices no doubt has some bearing on the more exclusive relationship this activity entails, which moreover demands close collaboration between the institution and the collector.

Even if these behaviors concern medium and small collectors, their probability of occurrence is not uniformly spread. A positive correlation appears between the fact of having acquired one's first artwork at an early age (before 20) and making donations and long-term loans (46% of collectors), and loans in France and abroad (42%). There is also a correlation between financing a catalog and the size of the collection. Two-thirds of collectors (65%) who have financed a catalog possess over 100 works of art, whereas only a quarter (27%) of those who have never been involved in this kind of financing fit into this ownership category.

Conclusion

The entry of an artist's work into a private collection, large or small, is never neutral. In the case where the collector's choices are in agreement with those of the institution, this entry helps to ensure the concordance between artistic value (institutional legitimization) and economic value (legitimization by the

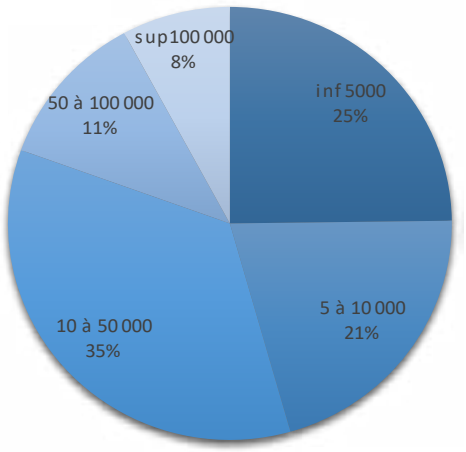
market). In the one where the collector's eye differs from that of the institution, it opens the possibility of a potential future rediscovery. Thus, the existence of a dense network of collectors whose choices reinforce or complement institutional collections is therefore essential for the diversity of the contemporary scene.

But the impact of collectors on the art world goes far beyond their purchases. Collectors of contemporary art are not merely buyers. They operate on both sides of the market, not only creating demand but also generating small historical events that have an impact on the artistic legitimation. If this involvement of collectors in the artistic life shows that they are not necessarily selfish people who are just interested in owning art, but that they also provide diversity and help artists in their careers, it raises some questions when considering the capacity big collectors have currently to manipulate the market. They have at their disposal all the tools to influence value, thanks to their mastery of the artistic but also the media information and to intervene at high price levels that institutions cannot follow. Institutions for which there is a great temptation to reinforce the values proposed by large private collections, even if they are not enthusiastic about them, simply because they know that part of the exhibition's costs will be borne by private collectors in case of collaboration (production, transport or even opening cocktail).

Influences that the art world prefers to ignore, with regard to the rule of the presumption of innocence.

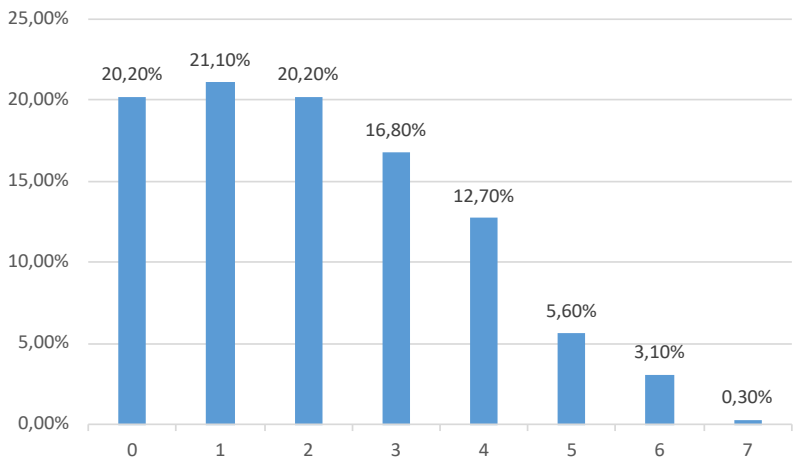
Graphic 1: Distribution of collectors according to the maximum price they declare to have paid for a work

Reading guide: 35% of collectors answering the survey declared the maximum price they ever accept to pay for an artwork is between 10 And 50 000 euros



Graphic 2: Number of engagements art collectors have in the artistic life

Reading guide: 20,2% of collectors declare no involvement in the art world, 21,1,1% declare one form of engagement



References

Adam G. (2014), *Big Bucks The Explosion of the Art Market in the 21st Century*, Lund Humphries Credit Suisse (2018), *Global Wealth Report.*

Belk R. W., Wallendorf M., Sherry J., Holbrook M. et Roberts S. (1988), “Collectors and Collecting”, *Advances in Consumer Research*, 15, 548-553.

Cabannes P. (2004), *Les grands collectionneurs*, Paris, Editions de l’Amateur.

Chen, Yu (2009), “Possession and Access: Consumer Desires and Value Perceptions Regarding Contemporary Art Collection and Exhibit Visits”, *Journal of Consumer Research*, 35, April, 925-940.

Moulin R., Vale M. (1995), ‘’The Museum and the Marketplace: The Constitution of Value in Contemporary Art’’, *International Journal of Political Economy*, 25 (2), 33-62.

Muensterberger W. (1994), *Collecting: An Unruly Passion: Psychological Perspectives*, Princeton University Press.

Moureau N., Sagot-Duvauroux D., Vidal M. (2015), ‘’Collectors of Contemporary Art: The Unsung Influences on the Art Scene’’, DEPS, Ministère de la culture et de la Communication CE-2015-1.

Pearce S.M. (1995), *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London Routledge.

Zolberg V. (1992), ‘’Une marginalité créatrice. Les collectionneurs de l’avant-garde’’, dans Majastre J-O., Pessin A. (sous la dir. de), *Art et contemporanéité*, Bruxelles, La Lettre volée, 185-201.

Zolfagharian M.A. & Cortes A. (2011), “Motives for Purchasing Artwork, Collectibles And Antiques”, *Journal of Business & Economics Research*, 9(4), 27-42.

Exposições como Formas Curatoriais Ready-made de Escape

Paul O'Neill

Curador, artista, escritor e educador irlandês. É diretor artístico da PUBLICS, em Vallila Helsinki.

Exposições como Constelações Curatoriais

Tentemos escapar juntos! Antes de começar, eu gostaria que você parasse para imaginar e que invocasse cinco coisas; cinco lugares de contato sem preconceito, sugestão, ou qualquer forma de persuasão em relação a como se parecem ou se sentem:

1. Uma pintura pequena e quase quadrada em uma parede cor de laranja

2. Uma criança sentada em uma cadeira colorida

3. Gosma rosa na madeira

4. Patolino sentado na cama

5. Um saco de dormir no chão

Neste texto tentarei realizar um escape, ou pelo menos uma tentativa de invocar seu espírito, e o que se segue é, portanto, mais uma investigação do que uma afirmação conclusiva. Antes da execução, eu gostaria de problematizar o termo "escape" junto a dois outros termos – "curatorial" e "pesquisa" – e examiná-los juntos. Argumentarei que o entendimento desses termos em diálogo mútuo é necessário para uma compreensão mais progressiva da "exposição" como forma de vir a ser, de ajuntamento, ou de um escape para a arte e o espectador. Ao fazê-lo, navegarei por algumas complexidades e contradições, ao mesmo tempo que, mantendo firme por todo o percurso, que a exposição, enquanto forma, proporciona um ambiente onde a arte é transformada pela lógica do escape – alterando-se de um estado a outro pelo fato de momentaneamente ser pública, em exibição, no processo de ser exibida. Aqui, o escape é um conceito-chave para o "curatorial", que se define como um ato de libertação – de algo, algum lugar, alguém – acompanhado pelo desejo de ser transformado. O escape implica a própria linguagem como cúmplice de nossa necessidade de ser capaz de, ao menos, nos imaginar num outro lugar. Ao estender uma concepção do "curatorial" no sentido de explicar múltiplos locais de contato, montagens e a reunião de diversos corpos e sujeitos, bem como suas conexões discursivas, desejo abrir a "exposição" sendo ela um modo potencial de pesquisa em seu próprio processo de formação. Concebidos dessa forma, distintos pontos de contato são possíveis na exposição, em que a maneira de exibir se torna uma maneira de escape tanto para as obras quanto para o espectador. Como, portanto, a linguagem das exposições nos permite refletir atentamente sobre o escape como forma curatorial?

Após mais de 30 anos de intensa e crescente produção e debate curatoriais, um aspecto dentro do discurso curatorial é a contínua e até

“renovada” contestação da existência e legitimidade de um campo de práxis especificamente curatorial. Resumindo: parece que estamos vivenciando um contínuo ciclo de consolidação na arena do discurso que trata da curadoria. Neste texto gostaria de explicar o “curatorial” como formas consteladas de emergência e como um processo de “tornar-se”, ou “devir”, e assim propor que a exposição, como forma, oferece um momento de escape para a arte.

A forma de exposição considerada como constelação é um “reunir e tornar-se unido”, em que o “curatorial” está alinhado a certas práticas concebidas de “pesquisa”. Esta interrelação entre o “curatorial” e a “pesquisa” parece ser essencial no momento em que há tanto foco na super produção artística, e quando o campo discursivo em torno da curadoria está pleno de tentativas de limitar, ou ao menos definir estritamente o que a curadoria deveria ser, ou procura ser, e determinar quais corpos do conhecimento deveriam ter uma consequência prolongada. Essa tendência tem sido particularmente aparente em recentes tentativas de construir conceitos do “curatorial” concebidos como formas de prática que operam distantes, paralelamente ou de modo suplementar ao ofício principal de curadoria como produção expositiva. Isso fica evidente quando brevemente observamos algumas tentativas recentes de descrever o “curatorial” como algo diferente de seus antecessores históricos – desde a curadoria (principalmente de museus do final do século XIX e início do século XX), na produção expositiva (nas mostras autorais pós Szeemann) até a curadoria (manifestando-se em práticas de curadoria criativa e coprodução desde os anos 90), nessa ordem. Por exemplo, Jean-Paul Martinon e Irit Rogoff, em seu prefácio da recente editada antologia sobre o “curatorial” afirmam que:

> Se “curadoria” é uma gama de práticas profissionais relacionada a montagem de exposições e outras formas de exibição, então o “curatorial” opera em um nível bastante diferente: explora tudo aquilo que acontece na montagem do espaço, tanto intencional ou não intencionalmente, pelo curador, e o enxerga como um evento do conhecimento. Portanto, para que levemos conosco uma distinção entre “curadoria” e o “curatorial” significa enfatizar uma mudança da organização do evento para o próprio evento: sua representação, dramatização e performance.[1]

Em um texto anterior, Rogot articula o evento do “curatorial” como pensamento crítico que não se apressa em se incorporar, pelo contrário, que levanta questões que deverão ser desvendadas com o passar do tempo.[2]

Enquanto a noção do “curatorial” de Maria Lind é igualmente temporal, pois envolve praticar formas de agência política que tentam ir além daquilo que já é conhecido,[3] o entendimento do “curatorial” de Beatrice von Bismark é de que seja um espaço contínuo de negociação, contribuindo para outros processos do devir.[4] A proposição de Emily Pethick sobre o “curatorial”, por sua vez, pressupõe uma estrutura ilimitada, permitindo que coisas, ideias e resultados surjam durante o processo de realização.[5] Ilustrativas do território contestado que envolve este campo expandido da curadoria, estas definições não podem ser reduzidas a um conjunto de posições que refutam à produção de exposições; ao contrário, elas corroboram formas de prática dialógica baseadas em pesquisa, em que o processual e o inesperado se sobrepõem às ações especulativas e às formas abertas de produção.

Certamente essas definições sutis do “curatorial” podem ser lidas como

1 Jean-Paul Martinon (ed.) The Curatorial: A Philosophy of Curating (Londres: Bloomsbury, 2013) p. ix.

2 See Irit Rogoff, “Smuggling–A Curatorial Model’, in Vanessa Joan Müller and Nicolaus Schafhausen (eds.) Under Construction: Perspectives on Institutional Practice (Colônia: Walther König, 2006) pp. 132-133.

3 Maria Lind, “The Curatorial,” Artforum, Outubro, 2009, pp. 103-105.

4 Beatrice von Bismarck, “Curatorial Criticality: On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art,” in Curating Critique, Marianne Eigenheer (ed.), (Frankfurt-am-Main: Revolver, 2007) pp. 62-69.

5 Emily Pethick, “The Dog that Barked at the Elephant in the Room,” The Exhibitionist, No. 4, pp. 81-82.

formas de resistência a primazia da prática da curadoria, resultando em uma “forma de exposição” fixa, ou ao modelo de curadoria autoral orientado pela narrativa, que pode ser definido como a encomenda de novas obras ou trabalhar com obras de arte existentes para uma manifestação pública dentro de um escopo de exibição ou princípio de organização estabelecido por um curador. Eu diria, porém, que este não é o principal objetivo do “curatorial”, que prioriza uma forma de trabalho com outras pessoas dentro de um espaço temporário de cooperação, coprodução, e discursividade que permite às ideias emergir no processo de fazer e falar juntos. Por mais controverso que possa parecer, o tempo passado em conjunto pode ser tornado público, verdadeiramente, e ao fazê-lo, o aspecto discursivo do trabalho curatorial ganha paridade com – ao invés de ser percebido como contingente – o principal evento da realização de exposições. Similarmente, o trabalho de produção de exposições é onde os processos são acionados em relação a outras atividades, ações e eventos dentro do “curatorial”.

Certas articulações do “curatorial” identificaram uma vertente de prática que busca resistir às resoluções categóricas, preferindo funcionar conforme Adorno; como uma constelação de atividades que não desejam se revelar na sua totalidade. Em vez de se conformar com a lógica do interior e do exterior – em termos da distribuição de trabalho – uma constelação de atividades existe de forma que a exposição, qualquer que seja seu formato, possa ser uma das muitas partes constituintes. Em lugar de forçar sínteses, esta ideia da constelação – como uma práxis sempre emergente – reúne incontáveis objetos sociais, ideias e relações de sujeito, como forma de demonstrar as falhas e falsidades estruturais inerentes à noção de que a exposição hermética seja o principal trabalho curatorial. Em vez de ser contra ou integrado, o “curatorial como constelação” de práticas propõe um campo de significação, forma, conteúdo e crítica mais justaposto ou simultâneo. A constelação, nesse sentido, é um *cluster* de elementos dinâmicos e em constante mudança que sempre resistem à redução de um único denominador comum. Ao preservar diferenças irreconciliáveis entre as coisas, ações, discursos no momento da exposição – sob qualquer forma pública que venha a ser – tal práxis retém a tensão entre o universal e o particular, entre essencialismo e nominalismo.

Com isso em mente, pode ser útil investigar como o “curatorial” e certas compreensões de “pesquisa”, recentemente se tornaram mais alinhados um ao outro, talvez como um meio de ir além do entendimento de que as exposições sejam o resultado principal de uma curadoria como produção. Em relação às possíveis conjunções e divergências entre o “curatorial” e “pesquisa”, o formato expositivo pode surgir como uma ação de pesquisa em si mesma, tanto quanto um modo curatorial de prática emergente. Nesse sentido, o “curatorial como pesquisa”, em vez de “como produção”, ou “como autoria”, desloca a ênfase na exposição como espaço-temporal, ou como encontro fenomenológico com a arte. Ao contrário, a arte (como objeto, como conceito, ou coisa, sob qualquer forma que se manifeste) torna-se parte de um processo investigativo de transformação através de um processo de estar em movimento, passando de um estado de ser em direção a outro, de arte para tornar-se exposição como parte do processo “curatorial”. Ao invés de ser percebida como estática, a própria arte é transformada por esse movimento, ao tornar-se pública, ao “ser exibida”. Além disso, a experiência significativa da arte como encontro vai em direção a um registro mais ontológico, em que a arte é transformada pelo seu próprio momento de tornar-se “exposição”. A arte deixa de ser arte – como era antes de sua exibição – para se tornar arte em exposição, no sentido de um momento temporário de estar presente de forma pública. Nesse momento, ou nesse encontro, a arte está “tornando-se” ou “estando com”: um movimento e uma evolução, “mudando para algo ou alguém” e um ser “em movimento”; o ôntico- como (ser) real, existência, como forma de viver.

Exposições como Formas Ready-made de Escape: Como descrever “AQUILO QUE NÃO ESTÁ AQUI”

Esse “devir”, de arte para a exposição, talvez seja melhor articulado através de uma investigação do fenômeno do *escape*, em que a arte pode escapar de ser “apenas” ela mesma através de sua “exibição”. Neste escape, passa do privado para o público, do conceito para a realização, e para o aqui e agora. É retirada de seu armazenamento para ser pública, fora de sua vida regulamentada e habitual de arte, como conceito, como mercadoria, como capital, como coisa, para tornar-se arte em exposição. É uma ideia difícil de explicar, especialmente pelo fato das exposições estarem sempre “em algum outro lugar”. Elas são o “AQUILO QUE NÃO ESTÁ AQUI” em imagens estáticas, em outros momentos, lugares, narrativas, experiências; em retrospecto. Eu gostaria de investigar esse estado do “AQUILO QUE NÃO

ESTÁ AQUI" através da estranha temporalidade do "escape" como uma forma de testar as distinções entre ser arte (como ideia, objeto ou coisa) e ser exibido (tronar-se público, ser exposto) e o que acontece à arte quando se torna parte da forma expositiva, quando escapa de si mesma e torna-se "AQUILO QUE NÃO ESTÁ AQUI". Tentarei isso descrevendo simultaneamente uma experiência individual de uma obra de arte sem nomeá-la, juntamente a uma experiência emocional pessoal relacionada à obra de arte, mas não limitada a ela. Tentarei múltiplas maneiras de interpretar o conceito de escape: em teoria, na memória, e na prática. Enquanto isso, gostaria que você fizesse o mesmo. Ou seja, dedique um momento para evocar uma única obra de arte em exposição que tenha te transformado, para repensá-la e trazê-la para o aqui e agora. Ao mesmo tempo, traga para essa memória um sentimento, uma sensação incrível, se possível. Isto é para lembrarmos que, quando vemos ou encontramos a arte, já lhe trazemos um estado emocional prévio. Já habitamos esses sentimentos, e nossas experiências da obra de arte são afetadas por eles.

ENFIM, AQUI ESTÁ, DE VOLTA AO INÍCIO, PARA 1993.

Não sou eu, é você meu bem. Desculpe, perdão, eu quis dizer, não é você, sou eu, ou é assim que as coisas acontecem? Eu nunca consigo lembrar corretamente. É um dos meus bloqueios de memória. Uma das minhas configurações padrão que sempre parece atrapalhar. Era você de frente para mim ou eu de frente para você quando estávamos lá em pé, um frente ao outro e um de nós disse algo assim? Qual dos dois estava procurando uma saída? Nenhum de nós admitiria estar procurando pela porta, a saída, com rapidez suficiente. De alguma forma, já era tarde demais antes que percebêssemos que era cada um, nós, você e eu, que estávamos atrapalhando um ao outro. Por onde entramos? Como poderíamos sair? De preferência separados, sem um notar o outro. Mas agora sabíamos, já não podíamos escapar um do outro. Não de onde estávamos. Não havia caminho em volta, nem para trás, nem para frente, nem esquerda e nem direita. Todo o senso de direção, até mesmo para cima e para baixo, parecia ser impossível de decifrar. Lembrando daquilo, acho que tinha a ver com desejo, queríamos nos ver de maneira diferente.

> Se é essa a ideia de escape – mesmo apenas a palavra em si – que nos liberta de algo, então a linguagem é cúmplice da nossa necessidade de ser capaz de, ao menos, nos imaginar em algum outro lugar.[6]

Ligado a um sentimento de fracasso e decepção com o mundo, o conceito de escape é frequentemente percebido como um ato de liberação ou libertação de algo, de algum lugar ou de alguém, acompanhado pelo desejo de ser transformado. É uma palavra que nos torna gratos. Somos gratos por podermos escapar, porque nos permite imaginar uma alternativa. O ato de escapar implica uma prática produtiva de desaparecimento ilusório e a possibilidade de um deslocamento do eu. Quando penso no fenômeno do escape, ele parece estar ligado às nossas primeiras experiências do brincar, sustentando muitos de nossos jogos de infância, desde o esconde-esconde até o cabra-cega, ou o beijo e a perseguição. Em cada cenário, há uma tensão inata entre o desejo de ser pego e o de escapar. Há também um paradoxo psicológico inerente tanto quanto uma modalidade regulatória do escape:

> A habilidade ao se esconder é tornar interessante ser encontrado ao invés de evitar ser encontrado. A brincadeira acaba se aquele que procura desiste ou aquele que

6 Adam Phillips, Houdini's Box: On the Arts of Escape (Londres: Faber & Faber, 2001) p. 157.

> se esconde desaparece. Essas são transgressões da economia psíquica do jogo, onde todos são certamente encontrados ao fim. Em um bem-sucedido esconde-esconde todos são encontrados: ninguém escapa de fato.[7]

O jogo depende, portanto de não sermos muito esquivos, bons ou ruins. O Jogo deve sempre manter uma dimensão amadora, ou até mesmo infantil. Nunca devemos nos retirar completamente do jogo como brincadeira, ou perderemos para sempre. Há uma psicologia da escapologia condicional, segundo a qual, a prática de evitar é a condição de preparação, uma espera a ser finalmente revelada. Escape, evasão e artimanha ardilosa estão de mãos dadas com o inevitável fracasso de estar escondido ou *fora do jogo*. Quando consideramos a ontologia da brincadeira e como isso se relaciona à vida... nossa vida, então o que Levinas chama de "o jogo prazeroso da vida (que) deixa de ser apenas uma brincadeira."[8] A impossibilidade de escapar da vida como jogo real e a devolução às coisas de sua utilidade lúdica, estão ligados ao momento específico da vida do indivíduo em que a infância termina e começamos a definir a própria noção de seriedade como parte do crescimento. O que importa, então, em toda essa experiência de ser, é a inevitabilidade da própria vida, o processo de crescimento e suas restrições, convenções sociais, realidades. O impulso de escapar é nosso reconhecimento dessa inevitabilidade, em que o ato de escape ou de fugir de nosso devir, de nossa realidade, é uma busca por refúgio. Não se trata de sair da vida, mas também de ir a algum lugar... e, portanto, é uma metáfora tanto temporal quanto espacial. A necessidade de escapar é idêntica a qualquer junção que a aventura a conduz... é como se o caminho percorrido não pudesse diminuir nossa insatisfação com a realidade da qual aventura tenta nos afastar, em direção a outro lugar.

Dessa forma, com nossa necessidade de escapar, o ser em si parece ser apenas um obstáculo que o pensamento livre tem que contornar ou superar, até mesmo com um aprisionamento, do qual o indivíduo deve sair. Escapar é quando o "eu" da existência quer sair de si mesmo, mas não escapa de si próprio como um ser limitado. O escape, logo, coloca em xeque a paz consigo mesmo como entidade geral, já que inspira a quebra das correntes do "eu" consigo mesmo. É ser aquilo mesmo ou o "eu-próprio" do qual o escape foge. No escape o "eu" foge de si mesmo; não em oposição à infinidade daquilo que não é ou aquilo que não se tornará, mas sim pelo próprio fato que é ou que se *torna*. O escape, então, permanece na estrutura interna do nosso ser como uma forma de auto suposição.

É um lembrete de que os eventos de nossas vidas individuais estão mascarando a inevitabilidade da toda a vida como algo que tenha tempo limitado ou que chega a um certo fim. O escape pode ser um passo além dessa limitação de tempo, da vida, mas é sempre enganador. Como todo(s) prazer(es) imediato(s), ele se dobra em si mesmo, fica dentro de um momento de sua própria experiência, porém inevitavelmente falhamos em escapar de nós mesmos.

Então, como isso se relaciona com a arte e aos seus termos artísticos ou quando a arte é exibida ou praticada? Se retomarmos a ideia do jogo como um elemento importante dessa "prazerosa brincadeira da vida", então consequentemente a arte pode ser vista como apenas um jogo que se joga, não de uma forma fictícia ou faceira, mas realmente como algo que *escolhemos* jogar, fazer parte, e que nos proporciona prazer, mas também como algo que nos *permite* escapar. Eu diria que o conceito de escape talvez seja mais bem incorporado no Ready-made, que – desde Duchamp até Koons – provocou a extração do objeto *do* mundo, sua

7 See Mark Hutchinson's essay, "An Art of Escape," disponível aqui (acessado em 9 de Julho, 2018), and Adam Phillips, Houdini's Box: On the Arts of Escape (Londres: Vintage, 2002).

8 Immanuel Levinas, On Escape (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003) p. 52.

remoção temporária e sua reconceituação, causando um ajuste de seu valor *no* mundo. O papel do Ready-made – como o que é adotado a partir de coisas que já existem no mundo – sugere uma atualização da figura do artista como escapologista que está mais para Houdini (que retorna) do que para Bas Jan Ader (que não). Simultaneamente, o artista como escapologista se envolve em atos de remoção e renovação, nos quais há um desvio constante entre ocultar, ressuscitar e ser descoberto – realizando múltiplos eus e algo relacionado com subjetividades fragmentadas, como um tipo de performance realizada em muitos lugares ao mesmo tempo. Ao encenar esse escape, aparentemente comum, coisas mundanas deixam de ser elas mesmas, sem nunca perder a identidade do que eram. Atores tornam-se espectadores, nos tornamos observadores de nós mesmos, o jogo se torna imagem e forma. O espaço, a galeria, se torna lugar de jogo estranho; o jogo se torna um lugar de exibição. A dimensão temporal da duração do jogo desmorona em uma multiplicidade de imagens de tempo: de momentos, de partes de corpos, de abstrações de corpos desejantes e de tempo de jogo numa experiencia proprioceptiva. Como o tenista cuja raquete se torna parte de seu corpo – as imagens e os jogos tornam-se extensões um do outro e de nós, como observadores e jogadores, por mais que entrem em colapso mutuamente.

A escapologia, portanto, propicia uma sensação de transporte melancólico. A obra de arte se envolve em um jogo duplo, uma alternância de associações. O medo de um mundo se perder para sempre é simultâneo ao desejo igualmente persuasivo de ser redescoberto, de forma diferente. “AQUILO QUE NÃO ESTÁ AQUI”, portanto, não é apenas um jogo, mas muitos, embora não seja um jogo. Nos tornamos as coisas ao nosso redor, que nos cercam, enquanto são reveladas como elas mesmas e algo a mais do que alguma vez foram. O local do trabalho final se esconde em vários lugares – pessoas, coisas, ações – e momentos de uma só vez, quase se perdendo, mas sempre desejando ser encontrado. Como uma caixa de truques investidos numa economia de troca de signos, objetos e corpos em ação são ao mesmo tempo estranhos e familiares. Empregando certas táticas – como remoção, revelação, deslocamento e desmonte – há uma reconfiguração, elementos são recarregados, repensados e reimplantados. Há uma re-imaginação das coisas e das ações como são, diferentemente, de modo que o “trabalho final” resultante do “curatorial” proporcione um sentido estranho, tanto de pertencimento como de separação do mundo do qual deriva, e ao para-mundo que inventou. Não é nem galeria nem jogo, nem exposição nem lugar. Em vez disso, a galeria desempenha seu papel principal do “AQUILO QUE NÃO ESTÁ AQUI”, onde a exposição é um tipo de jogo e o jogo se torna um tipo de galeria de atividades, ações, interações sociais e múltiplas formas de consumo e visualização.

Como encarnação derradeira do Ready-made, há uma retirada da noção de valor artístico como uma forma estável de expressão individual incorporada na prática material, com o trabalho resultante manifestando-se como uma rejeição da capacidade mimética do artista de refletir a vida social por suas únicas e próprias mãos. Em vez disso, baseado em um entendimento da produção pós-autônoma como fundamento da arte depois de Duchamp, há um *processo* de produção em que a proposição do trabalho não-artístico para outras pessoas está alinhada à intenção do artista. Jogadores tornam-se atores ou agentes do artista e vice-versa, enquanto a obra de arte como exposição torna-se um lugar de escape potencial para ambos. Talvez seja representativo de um colapso da divisão “entre trabalho intelectual e trabalho manual como base para a futura dissolução da arte em práxis social” que começou com as vanguardas iniciais.[9]

9 John Roberts, The Intangibilities of Form (Londres e Nova Iorque, NY: Verso, 2007) pp. 2-3.

Assim, o trabalho produtivo e trabalho imaterial se dissolvem na prática co-produtiva, para que a arte possa se estender para além do esteticismo alienado e alienante. Aqui, a noção de escape é aberta no ponto da produção artística, com a "dispersão da mão do artista em formas de trabalho heterônimo", permitindo uma dissolução e um deslocamento do artista para além do centro de sua própria autoria.[10]

> [Essa] disjunção radical [está] no centro da prática moderna após o Ready-made e, como tal, é o que distingue o moderno do pré-moderno: o fato de que, no momento da dissolução de suas formas tradicionais, a arte convida ambos, trabalho produtivo e não produtivo, para seu domínio como meio de refletir sobre as condições da arte e do trabalho sob as relações capitalistas.[11]

A assimilação do trabalhador no artista e do artista no trabalhador é uma transformação do caráter alienado de ambos, e eu diria que um escape de duas vias a partir de identidades predeterminadas. Apesar da aparente rejeição da autoria no sentido tradicional, há mais difusão do que uma recusa da autoria, algo está sendo feito – através da instrução, construção, invenção, regramento e desobediência, alteração, e engano – pois, embora haja vários atores e agências que trabalham no jogo do "AQUILO QUE NÃO ESTÁ AQUI", todos esses elementos compõem o trabalho "curatorial". Além disso, seus eventos formam múltiplas relações sociais, que se dissolvem em formas de espetáculo incorpóreo, em que principalmente experimentamos a produção da "exposição" (trabalhando com outras pessoas) e a própria "exposição" como parte de um espetáculo de grupo (raramente solitário) em que muitas vezes sua narração é construída em retrospecto (após o evento).

A partir dessa perspectiva do "AQUILO QUE NÃO ESTÁ AQUI", existe uma espécie de distanciamento nessa experiência particular do escape. Podemos, portanto, escapar, em um ato de liberação ou libertação de algo, de algum lugar ou de alguém – deste lugar e desta vez – por um momento, que sempre será acompanhado por alguma forma de desejo de ser transformado, mas não podemos escapar de nós mesmos. Podemos nos tornar alheios, podemos sair disso, distantes de nossas cabeças se quisermos, fora do jogo, mas não de nossas cabeças ou de nós mesmos. Portanto, o escape também é sempre um lugar de retorno, volta e descida – não importa o quão imersiva seja a experiência de se perder, não importa quão alto, quão distante do aqui e agora – o ato de escape sempre nos leva de volta ao espaço pré-imersivo, de volta para onde estávamos, apenas com um leve ruído nos ouvidos. Depois lembramos: não era você, afinal era eu.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

FIM

Este texto foi escrito durante várias etapas em um período de 5 anos, com início em 2013 no CCS Bard College. Se desdobrou em aulas, leituras públicas, textos mais curtos e seminários. Sua forma atual é uma reescrita considerável de uma palestra performática encomendada pela Equipe de Pesquisa e Publicações do Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea (MMCA), Coreia, como parte de seu simpósio "O que os Museus Pesquisam?" em abril de 2018 no MMCA. Como texto escrito foi primeiramente publicado em Jina Choi, Helen Jungyeon Ku, Song Sujong, Kim Seong Eun (eds.), What Museums Do 1: The Curatorial in Parallax (Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2018). Este ensaio foi publicado em Inglês em Paul O'Neill, Simon Sheikh, Lucy Steeds, Mick Wilson, eds., *Curating After the Global: Roadmaps for the Present* (Cambridge, MASS., the MIT Press, 2019).

Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape

Paul O'Neill

Irish curator, artist, writer and educator. He is the artistic director of PUBLICS, in Vallila Helsinki.

Exhibitions as Curatorial Constellations

Let us try escape together! Before we begin, I would like you to take a moment to imagine, and to invoke five things; five sites of contact without prejudice, suggestion, or any persuasion as to what they look or feel like:

1. A small almost square painting on an orange wall

2. A young child sitting on a colourful chair

3. Pink Goo on wood

4. Daffy Duck sitting on a bed

5. A Sleeping Bag on the floor

In this text, I will try to enact an escape, or at least attempt to invoke its spirit, and what follows is therefore more an exploration than a conclusive statement. Before the enactment, I would like to problematize the term 'escape' alongside two other terms – 'the curatorial' and 'research' – and put them all under the microscope together. I will argue that an understanding of these terms in dialogue with each another is necessary for a more progressive understanding of the 'exhibition' as a form of becoming, of togetherness, or of an escape for both the art and the viewer. In doing so, I will navigate through some complexities and contradictions, while maintaining steadfast throughout that the exhibition as form provides an environment where art is transformed through the logic of escape – from being in one state to transforming into another by way of momentarily being public, on show, in the process of being exhibited. Here, escape is a key concept for 'the curatorial,' which defines itself as an act of release – from something, somewhere, someone – accompanied by the wish to be transformed. Escape implicates language itself as being complicit with our need to be able to, at least, imagine ourselves elsewhere. By extending a conception of 'the curatorial' to account for multiple sites of contact, assemblages and gathering of diverse bodies and subjects as well as their discursive connections, I wish to open up the 'exhibition' itself as a potential mode of research in its own process of becoming. Conceived as such, different points of contact are made possible in the exhibition, where exhibiting becomes a form of escape for the artwork as much as for the viewer. How can the language of exhibitions therefore enable us to think attentively about escape as a curatorial form?

After more than 30 years of increasingly intense curatorial production and debate, one aspect within curatorial discourse is the continued and even 'renewed' contestation of the existence, and legitimacy, of a specifically *curatorial* field of praxis. In short: it seems that we are experiencing a

continuous cycle of consolidation in the discursive arena around curating. In this text I wish to account for 'the curatorial' as constellated forms of emergence, and as a process of 'becoming,' or 'becomingness,' and propose that the exhibition as form offers a moment of escape for art.

The exhibition-form considered as constellation is a 'bringing and becoming together,' whereby 'the curatorial' is aligned with certain conceived practices of 'research.' This interrelation between 'the curatorial' and 'research' appears to be essential at a moment when there is such a focus on artistic over-production, and when the discursive field around curating is riddled with attempts to limit, or at least narrowly define what curating should be, or seeks to be, and to determine which bodies of knowledge shall have enduring consequence. This tendency has been particularly apparent in recent attempts to construct concepts of 'the curatorial,' conceived as forms of practice operating away from, alongside or supplementary to the main work of curating-as-exhibition-making. This is evident from the briefest of glances at a number of recent attempts at describing 'the curatorial' as somewhat distinct from its historical predecessors – from curatorship (of primarily late-nineteenth and early-twentieth-century museums), to exhibition-making (in post-Szeemann authored shows) and to curating (having manifested itself in co-productive and creative curatorial practices since the 1990s), in that order. For example, Jean-Paul Martinon and Irit Rogoff, in their preface for the recent edited anthology on 'the curatorial' state that:

> *If 'curating' is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then 'the curatorial' operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator, and views it as an event of knowledge. So to drive home a distinction between 'curating' and 'the curatorial' means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance.*[1]

In an earlier text, Rogoff articulates the event of 'the curatorial' as critical thought that does not rush to embody itself, instead raising questions that are to be unraveled over time.[2] Whereas Maria Lind's notion of 'the curatorial' is equally temporal as it involves practicing forms of political agency that try to go beyond the already known,[3] Beatrice von Bismark's understanding of 'the curatorial' is that of a continuous space of negotiation, contributing to other processes of becoming.[4] Emily Pethick's proposition of 'the curatorial,' in turn, presupposes an unbounded framework, allowing for things, ideas and outcomes to emerge in the process of being realized.[5] Illustrative of the contested territory around this expanded field of curatorship, these definitions cannot be reduced to a set of positions that exist in opposition to exhibition-making; rather, they support forms of research-based, dialogical practice in which the processual and the serendipitous overlap with speculative actions and open-ended forms of production.

Certainly, these nuanced definitions of 'the curatorial' can be read as forms of resistance to the primacy of the practice of curating as resulting in a fixed 'exhibition-form,' or to the narrative-oriented authorial model of curation, which might be defined as commissioning new or working with extant artworks for a public manifestation within an exhibitionary frame or organizing principle defined by a curator. I would argue, though, that this is not the primary objective of 'the curatorial,' which prioritizes a type of working with others within a temporary space of co-operation, co-

1 Jean-Paul Martinon (ed.) The Curatorial: A Philosophy of Curating (London: Bloomsbury, 2013) p. ix.

2 See Irit Rogoff, "Smuggling–A Curatorial Model', in Vanessa Joan Müller and Nicolaus Schafhausen (eds.) Under Construction: Perspectives on Institutional Practice (Cologne: Walther König, 2006) pp. 132-133.

3 Maria Lind, "The Curatorial," Artforum, October, 2009, pp. 103-105.

4 Beatrice von Bismarck, "Curatorial Criticality: On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art," in Curating Critique, Marianne Eigenheer (ed.), (Frankfurt-am-Main: Revolver, 2007) pp. 62-69.

5 Emily Pethick, "The Dog that Barked at the Elephant in the Room," The Exhibitionist, No. 4, pp. 81-82.

production, and discursivity that allows ideas to emerge in the process of doing and speaking together. However dissensual, this time spent together can be made public, warts and all, and in doing so, the discursive aspect of curatorial work is given parity with – rather than being perceived as contingent on – the main event of staging exhibitions. Similarly, the work of exhibition-making is where processes are set in motion in relation to other activities, actions and events within 'the curatorial.'

Certain articulations of 'the curatorial' have identified a strand of practice that seeks to resist categorical resolution, preferring to function in the Adornian sense; as a constellation of activities that do not wish to fully reveal themselves. Instead of conforming to the logic of inside and outside – in terms of the distribution of labor – a constellation of activities exists in which the exhibition, whichever form it takes, can be one of many component parts. Rather than forcing syntheses, this idea of a constellation – as an always-emergent praxis – brings together incommensurable social objects, ideas and subject relations in order to demonstrate the structural faults and falsities inherent in the notion of the hermetic exhibition as primary curatorial work. Rather than being either contra to or integrated in, 'the curatorial as constellation' of practices proposes a more juxtaposed or simultaneous field of signification, form, content, and critique. The constellation, in this sense, is an ever-shifting and dynamic cluster of elements that are always resisting reduction to a single common denominator. By preserving irreconcilable differences between things, actions, discourses at the moment of exhibition – in whatever public form this takes – such praxis retains a tension between the universal and the particular, between essentialism and nominalism.

With this in mind, it may be useful to explore how the 'the curatorial' and certain understandings of 'research' have become more aligned with another recently, perhaps as a means of moving beyond an understanding of exhibitions as the main outcome of curating-as-production. In relation to the possible conjunctions and divergences between the 'the curatorial' and 'research,' the exhibition-form can be conceived as a research action in itself, as much as a curatorial mode of emergent practice. In this sense, the 'curatorial as research' rather than primarily 'as production,' or 'as authorship,' shifts the emphasis away from the exhibition as spatio-temporal, or as a phenomenologicial encounter with art. Instead, art (as object, as concept, or thing, in whatever form it manifests itself) becomes part of an exploratory process of transformation through a process of being in motion, moving from one state of being toward another, from being art to becoming exhibition as part of 'the curatorial' process. Rather than perceived as static, art is itself changed by this movement, by becoming public, by 'being exhibited.' Additionally, the eventful experience of art as encounter moves toward a more ontological register, where art is transformed by its own moment of becoming 'exhibition.' Art stops being art – as it was prior to its showing – and becomes art-in-exhibition, in terms of a temporary moment of being publicly present. At that moment, or in that encounter, art is 'becoming' or 'being with': a movement and evolution, 'changing to something or someone' and a being 'in motion'; the ontic- as (being) real, existence, as living-form.

Exhibitions as Readymade Forms of Escape: How to Describe 'THAT WHICH IS NOT HERE'

This 'becomingness', from art to exhibition, is perhaps best articulated through an exploration of the phenomenon of *escape*, where art gets to escape from being 'just' itself through being 'exhibited'. In this escape, it moves from private to public, from concept to realization, and into the here and now. It is taken out of its storage and is made public, out of its habitual regulated life as art, as concept, as commodity, as capital, as thing, to become art-in-exhibition. This is a difficult idea to explain, especially given that exhibitions are always 'somewhere else.' They are the 'THAT WHICH IS NOT HERE' in still images, in other times, locations, accounts, experiences; in retrospect. I would like to explore this state of 'THAT WHICH IS NOT HERE' through the strange temporality of 'escape' as a way of testing the distinctions between being art (as idea, object or thing) and being exhibited (becoming public, being shown) and what happens to art when it becomes part of the exhibition-form, when it escapes itself and becomes 'THAT WHICH IS NOT HERE'. I will attempt this by simultaneously describing an individual experience of one work of art without naming it, alongside a personal emotional experience related to the artwork, but not limited by it. I will engage in multiple ways of interpreting the concept of escape: in theory, in memory, and in practice. In the meantime, I would like you to do the same. That is, to take a moment to evoke a single work of art-in-exhibition you have been transformed by, to re-imagine it and bring it into the here and now. At the same time, bring to this memory a feeling, an overwhelming sensation even, if possible. This is to remind ourselves that when we see or encounter art we already bring to it an a priori emotional state.

We already inhabit these feelings and our experiences of the artwork are affected by them.

ANYWAY, HERE GOES, BACK TO THE BEGINNING, TO 1993.

It's not me, it's you babe. Sorry, my apologies, I meant to say, it's not you, it's me, or is that the way it goes? I can never remember correctly. It is one of my memory blocks. One of my default settings that always seems to get in the way. Was it you facing me, or me facing you when we both stood there, opposite each other, and one of us said something like that? Which one of us was looking to find a way out? Neither of us would admit to looking to find the door, the exit, quickly enough. Somehow, it was too late before we realized that it was each other, us, you and me, who were getting in each other's way. Where did we come in? How could we get out? Preferably separately, without each other's knowing. But, now we knew, we just could not escape each other. Not from where we were. There was no way around, no way backward nor forward, no left, nor right. All sense of direction, even up and down, seemed to be impossible to decipher. Looking back, I think it was something to do with desire, wanting to visualize ourselves differently.

> If it is this idea of escape – even the mere word itself – that releases us from something, then language is complicit with our need to be able to, at least, imagine ourselves elsewhere.[6]

Linked to a sense of failure and disappointment with the world, the concept of escape is often perceived as an act of release or liberation from something, somewhere or someone, accompanied by the wish to be transformed. It is a word that makes us grateful. We are thankful that we can escape, because it makes it possible for us to imagine an alternative. The act of escape entails a productive practice of illusory disappearance and the possibility of a displacement of the self. When I think of the phenomenon of escape, it appears to be bound up in our earliest experiences of play, underpinning many of our childhood games, from hide-and-seek to blind man's bluff, or kiss and chase. In each scenario, there is an innate tension between the desire to be caught and to get away. There is also an inherent psychological paradox as much as a regulatory modality of escape:

> *The skill when hiding is to make it interesting to be found rather than to try to avoid being found altogether. The game fails if the seeker gives up or the hider disappears. These are transgressions of the psychic economy of the game, where everyone is reassuringly found in the end. In a successful game of hide-and-seek everyone is found: no-one, in fact, escapes.*[7]

Play is therefore reliant upon us not being too elusive, too good, or too bad. Play should always retain an amateurish, or even childish dimension. We must never extract ourselves completely from the game as game, or we will be lost forever. There is a psychology of tentative escapology, whereby the practice of avoidance is the condition of preparation, a waiting to be eventually revealed. Elusion, elusiveness and artful dodgery go hand-in-hand with an inevitable failure to stay hidden or *out of the game*. When we consider the ontology of play and how it relates to life… our life, then what Levinas calls "the pleasant game of life [which] ceases to be just a game."[8] The impossibility of getting out of the life-as-reality game, and of

6 6 Adam Phillips, Houdini's Box: On the Arts of Escape (London: Faber & Faber, 2001) p. 157.

7 See Mark Hutchinson's essay, "An Art of Escape," available online here (accessed July 9, 2018), and Adam Phillips, Houdini's Box: On the Arts of Escape (London: Vintage, 2002).

8 Immanuel Levinas, On Escape (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003) p. 52.

giving back to things their toy-like 'usefulness,' is bound to the specific moment of one's life when infancy comes to an end, and we begin to define the very notion of seriousness as part of growing up. What counts then, in all this experience of being, is the inescapability of life itself, the process of growing up, and its very constraints, its social conventions, its realities. The urge to escape is our recognition of this inevitability, where the act of escape or flight from our becoming, from our reality, is a search for refuge. It is not a matter of getting out of life, but also of going somewhere… and it is therefore a spatial as much as a temporal metaphor. The need to escape is found to be identical at every juncture to which its adventure leads… it is as though the path traveled along could not lessen our dissatisfaction with the reality the adventure tries to lead us away from, toward somewhere else.

Therefore, with our need to escape, being itself appears not only as an obstacle that freethinking has to surmount or overcome, it appears as an imprisonment even, from which one must get out. Escaping is when the 'I' of existence wants to get out of itself, but does not flee itself as a limited being. Escape therefore puts into question peace with the self as a general entity, since it aspires to break the chains of the 'I' to the self. It is being itself or the 'one-self' from which escape flees. In escape the 'I' flees itself; not in opposition to the infinity of what it is not or what it will not become, but rather due to the very fact that it *is* or that it *becomes*. Escape therefore sits at the very inner structure of our being as a form of self-positing. It is a reminder that the events of our individual lives are masking the inevitability of all life as something which is time limited, or comes to a certain end. Escape can be a stepping outside of this time limitation, of life-time, but it is always deceptive. Like all immediate pleasure(s), it folds in on itself, it is within a moment of its own experience, but we inevitably fail to escape from ourselves.

So what has this got to do with art and its artistic terms or when art is exhibited or practiced? If we think back to the idea of play as an important element of this 'pleasant game of life,' then by extension art can be seen as just a game that is played, not in a fictitious, or facetious way, but really as something we *choose* to play, be part of, and that brings us pleasure, but also as something which *allows* us to escape. I would argue that the concept of escape is perhaps best embodied in the readymade, which – from Duchamp to Koons – has brought about the object's extraction *from* the world, its temporary removal and its re-conceptualization, leading to an adjustment of its value *in* the world. The role of the readymade – as that which is adopted from already existing things in the world – proffers an update on the figure of the artist-as-escapologist that is more Houdini (who returns) than Bas Jan Ader (who does not). Simultaneously, the artist as escapologist engages in acts of removal and renewal, in which there is a constant slippage between concealing, resurrecting and being uncovered – performing multiple selves and something to do with fragmented subjectivities as a kind of performed being in many places at once. In enacting this escape, seemingly ordinary, mundane things get away from being themselves, without ever losing sight of what they once were. Actors become spectators, we become observers of ourselves, playing becomes image, and form. The room, the gallery, becomes a strange play space; a game becomes a space of display. The temporal dimension of play-time collapses into a multiplicity of time-images: of moments, of body parts, of abstractions of desiring bodies and of game-times into a proprioceptive experience. Like the tennis player whose racket becomes part of their body – the images and the games become extensions of each other and us, as viewers and players of the game, as much as they collapse into one another.

Escapology, therefore, provides a sense of melancholic transportation. The artwork engages in a double game, a shifting to-and-fro of associations. Fear of a world being lost forever is paralleled with an equally persuasive desire to be rediscovered, differently. 'THAT WHICH IS NOT HERE' is therefore not really *a* game, but many games, while not being a game at all. We become the things around us, which surround us, while they are revealed as both themselves and something more than they once were. The locus of the end-work hides in many places – people, things, actions – and times at once, almost getting lost, but always wanting to be found. As a box of tricks invested in an exchange economy of signs, both objects and bodies in action are at once strange and familiar. Employing certain tactics – such as removal, revelation, displacement or dismantling – there is a reconfiguration, elements are re-charged, re-thought and re-deployed. There is a re-imagining of things and actions as they are, differently, so that the resultant 'end-work' of 'the curatorial' provides an uncanny sense both of its own belonging within, and separateness from, the world it derives from and the para-world it has invented. It is neither gallery nor game, neither exhibition nor site. Instead, the gallery plays its own cameo role as the 'THAT WHICH IS NOT HERE', where the exhibition is a kind of game and the game becomes a kind of gallery of activities, actions, social interactions and multiple modes of spectation and consumption.

As a latter-day incarnation of the readymade, there is a withdrawal of the notion of artistic value as a

stable form of individual expression embodied in material practice, with the resultant work manifesting itself as a rejection of the mimetic capacity of the artist to reflect social life through their own, singular hand. Instead, based on an understanding of post-autonomous production as the foundation of art after Duchamp, there is a *process* of production in which the delegation of non-artistic labor to others is aligned with the artist's intent. Players become actors or agents of the artist and vice versa, while the artwork as exhibition becomes a site of potential escape for both. It is perhaps representative of a collapse of the division "between intellectual labour and manual labour as the basis for the future dissolution of art into social praxis" that began with the early avant-garde.[9]

Productive labor and immaterial labor thus dissolve into co-productive practice, so that art can extend itself beyond alienated and alienating aestheticism. Here, the notion of escape is opened up at the point of artistic production, with the "dispersal of the artist's hand into forms of heteronymous labour" enabling a dissolution as much as a displacement of the artist from the center of their own authorship.[10]

> *[This] radical disjunction [is] at the heart of modern practice after the readymade, and as such, is what distinguishes the modern from the pre-modern: the fact that, at the moment of dissolution of its traditional forms, art invites both productive and non-productive labour into its realm as a means of reflecting on the conditions of both art and labour under capitalist relations.*[11]

The assimilation of the worker into the artist and the artist into worker is a transformation of the alienated character of both, and I would argue a two-way escape from predetermined identities. Although there is seemingly rejection of authorship in the traditional sense, there is a diffusion rather than a refusal of authorship, something is being made – through instruction, construction, invention, rule setting and breaking, alteration, and deception – for although there are multiple actors and agencies at work in the game of 'THAT WHICH IS NOT HERE,' all these elements make up 'the curatorial' work. Additionally, its events makes up multiple social relations, which become dissolved into forms of disembodied spectacle, where we primarily experience the making of 'the exhibition' (working with others) and 'the exhibition' itself as part of a group spectacle (rarely alone) where often its narration is constructed in retrospect (after the event).

From this perspective of the 'THAT WHICH IS NOT HERE,' there is a kind of remoteness to this particular experience of escape. We can, therefore, escape, in an act of release or liberation from something, somewhere or someone – from this place and this time – for a moment, which will always be accompanied by some kind of wish to be transformed, but we cannot escape from ourselves. We can become abstracted, we can get out of it, off our heads if we like, out of the game, but not out of our heads or out of ourselves. Escape is therefore also always a site of returning, coming back, coming down – no matter how immersive the experience of getting lost, no matter how high, how removed from the here and now – the act of escape always brings us back to the pre-immersive space, back to where we were, only with a slight din ringing in our ears. Then afterward we remember: it was not you, it was me after all.

9 John Roberts, The Intangibilities of Form (London and New York, NY: Verso, 2007) pp. 2-3.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

THE END

This text was written in numerous stages over the course of a five-year period, beginning in 2013 at CCS Bard College. It has developed through classes, public lectures, shorter texts and seminars. Its current form is a considerable reworking of a commissioned performative lecture by the Research and Publication Team of the National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Korea, as part of their symposium "What Do Museums Research?" in April 2018 at MMCA. As a written text it was first published in Jina Choi, Helen Jungyeon Ku, Song Sujong, Kim Seong Eun (eds.), What Museums Do 1: The Curatorial in Parallax (Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2018). This essay has been published in English in Paul O'Neill, Simon Sheikh, Lucy Steeds, Mick Wilson, eds., *Curating After the Global: Roadmaps for the Present* (Cambridge, MASS., the MIT Press, 2019).

Que outro fim do mundo é possível e o que a arte, a educação e nós todxs temos que ver com isso?[1] [um texto para ser lido em voz alta]

Mônica Hoff Gonçalves

Artista e investigadora. Doutora em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde de 2015 a 2019 desenvolveu investigação sobre a criação de escolas como prática artística e como metodologias artísticas (não) se convertem em pedagogias instituintes.

Ou: em tempos tão impressionantes, e contraditórios, como o que estamos vivendo – de visível politização da arte e estetização da política mas, principalmente, de uma superestetização da *arte como política* – como podemos nos situar desde nossas práticas e construir pensamento crítico e espaços de resistência no campo da arte sem cair em lógicas de dominação, despojo e superexposição? É realmente possível estar taticamente dentro e estrategicamente fora? Como não negociar o inegociável? O que é inegociável? Como escapar às pedagogias do poder? Em que consiste pensar e atuar contrapedagogicamente? Isso é realmente viável? Que outro mundo da arte é possível, e como podemos nos situar?

E ainda: como frente à ultra-direitização do mundo; ao aparente regresso de um fascismo que em realidade nunca se foi; às medidas cada vez mais antidemocráticas; ao racismo estrutural, recreativo, descarado, presente; à misoginia; ao dito "segundo estado"; às pedagogias da crueldade; à legitimação da violência; aos memes; às *fake news*; aos acordos políticos, aos acordos estéticos, aos acordos comerciais; à neoevangelização; aos debates pos-des-anticolonialistas; ao ódio; à empatia branca; à militarização; à redistribuição da violência; ao bio-poder teórico e à "bio-lência"; à criminalização dos movimentos sociais; aos problemas relativos à água; ao extrativismo dos territórios; ao extrativismo epistêmico; ao loteamento da amazônia; ao "Future-se"; às lutas dos guarani, dos araweté, das mona, das mina, das mana, das preta, das trava, pode o campo da arte, seu sistema y todxs nós operarmos para além das simulações de experiências, dos falseamentos de situações, da lógica dos modelos, das capturas programáticas para agendas convenientes e dos gases institucionais paralisantes?

Me parece que repensarmos o amplo projeto pedagógico no qual estamos metidos e que alimentamos de formas e em doses diferentes, pode ser um primeiro passo. Com isso não me refiro de forma alguma ao sistema educacional escolarizado, pelo menos não apenas, mas ao sistema de crenças, epistemologias, vozes, corpos, modos de pensar, fazer e intervir que amalgamam as relações, ações e o nosso inconsciente em pedagogias do poder.

Não adianta mudar o objeto se a episteme não muda – das melhores frases que escutei nesses três dias de simpósio. Não adianta mudar o tema se a metodologia continua a mesma. Não adianta mudar o nome das coisas se as práticas seguem iguais. E isso é básico, pelo menos em teoria.

Na vida há pelo menos 5 coisas básicas maravilhosas [_____, _____, _____, _____, _____]. Nenhuma delas, contudo, é a educação. Na ordem historicamente construída como natural das coisas, a educação é o departamento da vida destinado à construção do conhecimento. Sendo assim, de acordo com a matemática mais

1 Texto apresentado por Mônica Hoff Gonçalves na Mesa de Encerramento do 2o SIRSA – Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, realizado de 29 a 31 de julho de 2019 no Centro de Pesquisa e Formação do SESC/SP. Este texto foi escrito para ser lido em voz alta e consiste em um desdobramento de um texto anterior da autora cujo título é *Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar*, publicado na Revista *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, jan/jun 2019.

elementar idealizada por esta mesma ordem, onde não há educação, não poderia haver conhecimento. Nossa sorte é que não vivemos apenas de matemáticas elementares – mas de desvios, formas insurgentes, encontros inesperados e aprendizagens enviesadas os quais não identificamos como educativos, mas que operam mudanças extraordinárias na nossa maneira de pensar, sentir e estar no mundo. E isto, à revelia das teorias, é educação. No entanto, não é pedagogia. Se a segunda tem como motivo a primeira, a primeira não necessariamente é resultado da segunda. E este pode ser um ponto interessante para pensarmos os tempos apocalípticos que estamos vivendo.

[Falar de pedagogia é sempre algo bastante pedregoso. Sobretudo porque, devido ao seu sentido etimológico, é mais fácil relacioná-la à educação de crianças do que às estruturas de poder vigentes numa trama social. Eu gostaria, porém, de ir um pouco além.]

Compreendida como a ciência que estuda a educação e, portanto, as técnicas, princípios, métodos e estratégias que originam tal campo a pedagogia pode ser entendida como um conjunto de metodologias que asseguram a adaptação de um "conteúdo" àquelas e aqueles que deseja formar. A serviço "do saber" ela tem a poderosa capacidade de atravessar toda a trama social construindo discursos, práticas, formas de conhecimento e de vida. Trata-se portanto de um lugar de poder, e falar de poder é igualmente muito arriscado. Não apenas porque há muitas formas de abordá-lo, como bem nos mostraram Althusser, Foucault, Freire, Illich, Arendt, Rosler, mas principalmente porque é muito mais fácil cair na tentativa de inverter sua lógica do que de subervetê-la, e toda tentativa de inversão, neste caso, será sempre uma perpetuação do mesmo.

Por pedagogia do poder podemos entender uma pedagogia do patriarcado – regida não apenas por um mandato de masculinidade, mas por ideais de corporativismo, crueldade, burocratismo, distanciamento, universalismo, desapego e baixa vincularidade, como sugere Segato,[1] e com isso, todos os atos e práticas que ensinam, habituam e programam os sujeitos a transmutar o vivo e sua vitalidade em coisas – ela ensina algo que vai muito além de matar, ensina a matar de uma morte desritualizada.

Neste sentido, e seguindo este raciocínio, poderíamos dizer que o que a crueldade e a variedade de complexidades que o termo carrega consigo aportam é uma pedagogia da crueldade. Que a instauração do medo é sobretudo a criação de uma pedagogia do medo. Que o controle é fruto de uma pedagogia do controle. Também que a pedagogia das instituições são as próprias instituições – em seus enunciados, visibilidades, poderes e saberes, e não apenas aquilo que apresentam publicamente com o nome de "educação". Que a construção da ideia de ordem cria a própria pedagogia da ordem. Que a pedagogia da opressão é a opressão ela mesma. E que a pedagogia da violência nada mais é do que o aparato de violência construído para que possamos reconhecê-la como tal. Sendo assim, e por fim, que a pedagogia do progresso, por sua vez, é cruelmente civilizatória, chegou nestas terras há 500 anos, branca, vestida, de boa família e devastadora. Assim nos "ensinaram" os das caravelas. Assim seguem atuando as pedagogias do poder em 2019. As contrapedagogias são outra coisa.

A pedagogia do oprimido[2] é uma pedagogia que existe a partir do sujeito e de sua luta diária contra as forças opressoras. A pedagogia da autonomia, aliada a esta, pressupõe o respeito ao que é próprio a este sujeito, ao seu acervo de conhecimentos empíricos, à sua individualidade. A pedagogia da pergunta é a pedagogia que se encharca de vida para existir em potência como questionamento do mundo todos os dias. A

1 SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. As três aulas que originaram o livro estão disponíveis (aula 1) aqui (aula 2) aqui (aula 3) aqui.

2 Neste parágrafo tomamos como exemplo metodológico a proposta de Freire quando este propõe a Pedagogia da Esperança (publicada na década de 1990) como um reencontro com a Pedagogia do Oprimido (publicada em 1968). Seguindo seu exercício, o que se apresenta aqui é um encontro entre as pedagogias freirianas – da pedagogia do oprimido às pedagogia da autonomia, da esperança, da pergunta e como prática da liberdade – a fim de pensar suas relações intrínsecas e poder, com isso, visualizar as conexões, fricções e campo de reflexões que estabelecem com o que hoje podemos chamar contrapedagogias. Ver FREIRE, Paulo. Pedagogia da Esperança. Um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

pedagogia da esperança, por sua vez, é uma pedagogia que *aspira mais do que espera,* utópica e desejante como as demais, ela se faz vida na renovação da luta diária. Ainda há a pedagogia da marcha, reunião de todos estes questionamentos existindo coletivamente como resistência. Por fim, a pedagogia como prática da liberdade, a soma de todas as anteriores, aquela que só existe na transformação do outro enquanto transformação de si mesma, o que não é pouco. As contrapedagogias, no entanto, são ainda outra coisa.

Quando, em 2016, secundaristas de todo o Brasil ocuparam suas escolas em defesa da educação pública, mobilizando famílias, vizinhos, amigos, professores e parte da sociedade brasileira promovendo assembléias e debates públicos, reformando, limpando e gerindo suas escolas, debatendo e alterando currículos, negociando com os governantes e virando o jogo político da reforma do ensino médio proposta pelos governos estaduais e federal à época, aquele foi um dos maiores movimentos contrapedagógicos que o país já viu.

Quando Alessandra Korap Munduruku,[3] em 2019, toma a palavra em audiência pública da Câmara dos Deputados, em Brasília, e assume seu lugar de fala não-branco, não-ocidental, não-cartesiano, não-patriarcal, para defender seu povo, sua terra, sua história e seu direito à existência fora das pedagogias do patriarcado capitalista de supremacia branca, isso é contrapedagogia.

Quando, em 1987, Ailton Krenak,[4] em seu pronunciamento em defesa da Emenda Popular da União das Nações Indígenas junto à Assembleia Constituinte em Brasília pintou o rosto com jenipapo enquanto defendia a existência, a cultura, o jeito de pensar e de viver dos povos indígenas no Brasil, seu cuidado com a natureza, seu respeito à vida e seu comprometimento com cada pedaço de terra deste país, isso é contrapedagogia.

Quando, em 2019, um grupo de mulheres camponesas se reúne por três dias no centro de artes de uma universidade pública brasileira em defesa da reforma agrária para discutir publicamente sobre a agricultura camponesa, a produção agroecológica dos alimentos, a importância da demarcação das terras indígenas e a violência que sofrem como mulheres, isso é contrapedagogia.

Quando Conceição Evaristo escreve “A gente combinamos de não morrer” em um de seus contos de Olhos D’Água,[5] a relação entre ficção e realidade se mistura e, se por um lado, a autora encharca a ficção de uma realidade que lhe atravessa por completo, por outro ela afirma – numa desobediência semântica e, portanto, política – que há um pacto de luta e resistência contra esta realidade. E isso é contrapedagogia.

Quando Mariana Berta, na apresentação pública de sua monografia de graduação em arte, apresenta SAGU,[6] um trabalho que se constrói em corpo, texto e linguagem a partir de sua vivência camponesa, não repeitando regras acadêmicas tampouco normas do português dito culto e questionando a distância entre prática e teoria nas escolas de arte, assim como os parâmetros do que pode ou não ser considerado conhecimento, isso não é crítica institucional, é contrapedagogia.

Quando Carmem Silva,[7] em 2016, ocupa com 130 famílias um prédio abandonado há mais de três décadas no centro de São Paulo, organizando e garantindo moradia para cerca de 450 pessoas (sem contudo garantir a sua) criando modos outros de convivência, trabalho e colaboração, construindo uma biblioteca comunitária, uma brinquedoteca, uma marcenaria entre outros espaços comuns, isso é contrapedagogia.

3 Fala feita em abril de 2019, disponível aqui.

4 O pronunciamento de Ailton Krenak está disponível aqui.

5 Ver EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas / Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 99.

6 Ver BERTA, Mariana. *Sagu*. Monografia apresentada para conclusão do curso de Artes Visuais, UDESC, 2017.

7 Fala de Carmen Silva sobre a Ocupação 9 de Julho e a luta diária do MSTC por moradia. Disponível aqui.

Quando Marielle Franco,[8] brutalmente assassinada no dia 14 de março de 2018 pela negligência do estado, em seu último pronunciamento realizado em sessão da Câmara de Veradores do Rio de Janeiro alguns meses antes diz: “Não serei interrompida! Não aturo o interrompimento dos vereadores desta casa, não aturarei o cidadão que veio aqui e não sabe ouvir a posição de uma mulher eleita!”, ela não estava defendendo naquele momento apenas o exercício de um direito, mas encarnando uma luta da qual não era alheia, a luta diária que “nasce no asfalto”, como mencionara, que lhe cruzava o corpo, a vida e a existência pelos direitos humanos daquelas e aqueles que não raramente não são considerados humanos pela sociedade brasileira. Isso, num país racista, colonialista, escravocrata e misógino como o Brasil, também pode ser chamado de contrapedagogia.

Quando a artista peruana Daniela Ortiz, vivendo na Espanha há muitos anos, se debruça sobre as leis de imigração e custódia de crianças e expõe em seus trabalhos o racismo estrutural do estado colonial espanhol para com imigrantes e pessoas racializadas, isso é contrapedagogia. Quando Ortiz escreve, publica e apresenta em oficinas para famílias e crianças o *ABC de la Europa Racista*,[9] isso é novamente contrapedagogia. Quando Daniela, em palestra pública no Creative Time Summit Miami,[10] faz uma análise do racismo europeu ao apresentar imagens da celebração feita na Espanha com relação ao dia 12 de outubro como festa nacional, que nos EUA é conhecido como Dia de Colombo ou Dia da Hispanidade, e no México, Argentina e em outros países latino-americanos como *Día de la Raza,* enquanto cuida e amamenta seu filho Inti, declarando desde sua existência e seu lugar de resistência, portanto, o imperialismo e a lógica colonialista como um perpetuo contínuo[11] há mais de 500 anos, isso é duplamente contrapedagogia.

Quando o artista mexicano Jhoel Zempoalteca cria e encarna a *Nossa Senhora da Transmissão*[12] expondo os discursos neoliberais que enunciam o que pode ou não ser considerado saúde, também a ficção da auto-suficiência, a heteronormatividade como parâmetro de controle dos corpos e relações, e as noções de enfermidade e corpo enfermo como construções estrategicamente excludentes e discriminatórias, isso é contrapedagogia.

Quando McCarol aceita o convite da Brown University, uma das mais antigas e respeitadas universidades dos EUA, para dar uma palestra sobre a situação política e social do Brasil e faz sua fala entoando um funk feminista ela não esta palestrando sobre uma dada conjuntura, está encarnando tal situação a partir da própria vida. Isso de novo é contrapedagogia.

Quando Daniel Sepúlveda cria o Círculo Permanente de Estudos Independentes Menos Foucault Más Shakira[13] na Cidade do México para analisar coletivamente produtos culturais a partir de teorias feministas latino-americanas e do pensamento anti-colonial, chamando de antemão nossa atenção para o fato de que a teorização sobre o biopoder (Foucault) não é o biopoder na prática (Shakira), isso já é contrapedagogia. Quando Sepúlveda, convidado a fazer uma residência no Museo Reina Sofía em Madri, ocupa o espaço de seu workshop para pintar faixas que questionam aquele lugar, seus enunciados e suas práticas e as coloca numa das paredes de uma das salas onde está sendo apresentado *Hospício de Utopías Fallidas*, exposição retrospectiva de Luis Camnitzer, artista uruguaio conhecido por questionar e desestabilizar a relação de subserviência entre arte e educação, isso é contrapedagogia ao quadrado.

Quando o Coletivo Ayllu,[14] grupo colaborativo de investigação e ação artístico-política formado em Madri por agentes migrantes, racializadxs e dissidentes sexuais e de gênero provenientes das ex-colônias españolas

8 Ver FRANCO, Marielle. *UPP A REDUÇÃO DA FAVELA EM TRÊS LETRAS: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

9 Ver ORTIZ, Daniela. El ABC de la Europa Racista. Cidade do México: Pensare Cartonera, 2017. Disponível aqui.

10 O registro videográfico da fala de Daniela Ortiz disponível aqui.

11 Sobre as leis de imigração e “integração de imigrantes à sociedade espanhola” como um processo de construção de soberania colonialista ver ORTIZ, Daniela. *A cultura da colonialidade*. Disponível aqui. Acesso em 28/08/19

12 *Nuestra Señora de la Transmisión* é uma performance do artista mexicano Jhoel Zempoalteca, realizada no Centro Cultural Border, na Cidade do México, em 2018. Parte de sua documentação, como o texto mencionado e um registro em imagem, pode ser acessada na publicação CORRERIO. Org. Leo Felipe e Jorge Bucksdricker. Florianópolis, 2019.

13 O link do projeto está disponível aqui.

14 O link do blog do Colectivo Ayllu está disponível aqui.

realiza a exposição *Devuélvannos el oro*,[15] ele não está apenas apresentando o resultado de uma residência realizada no Centro de Residências Artísticas do Matadero Madrid, mas convocando de maneira incisiva e direta o espectador e a comunidade local a que pense e reflita sobre o que aquele título em tom imperativo está dizendo. A partir da apresentação de documentos de conquistadores e crônicas coloniais, da documentação de ações e performances anti-coloniais realizadas dentro de museus locais, e com uma recepção que incluía a distribuição de moedas de ouro (destas feitas de chocolate) Ayllu convidou o público a ingerir e digerir o saque colonial, de maneira viva e crítica, e isso é contrapedagogia. Quando ainda Ayllu propõe o P.O.P.S. (Programa Orientado a Práticas Subalternas), como parte de sua residencia no Matadero, aberto apenas a pessoas imigrantes, sexo-dissidentes e racializadas, para analisar justamente "fenômenos como a imigração e as dissidências sexuais e promover a produção de conhecimento crítico coletivo desde perspectivas (in)conscientes de raça, sexo e classe como ferramentas de câmbio social e prática libertadora", isso é mais do que nunca contrapedagogia.

Quando Ventura Profana[16] monta um culto travesty dentro de um museu isso não se trata de uma afronta à igreja evangélica, mas da criação de uma outra noção de deus, de culto, de liturgia, de pregação. E isso, uma vez mais, é contrapedagogia.

Quando Sallisa Rosa[17] planta mandioca no terreno de um museu para agradecer e escutar a terra e, assim, devolvê-la a sua condição de terra como lugar de vida, isso nada tem a ver com liar (bagunçar ou confundir) o sistema da arte. Isso vai além da arte. E é, assim, contrapedagogia.

Quando a artista Dayane Tropicaos[18] cria uma série de camisetas con a frase "Filha da empregada" o que será que ela está fazendo? Esfregando na nossa cara o aparato pedagógico racista e cruel que criamos. Está com toda a força que lhe cabe redistribuindo, pra não dizer devolvendo, a violência recebida. E isso é contrapedagogia pra lá de poderosa!

Quando Jota Mombaça[19] defende que o pós-colonialismo não existe, que se trata de uma construção politicamente ambígua e desmobilizadora, ela está nos dizendo não somente que há neste termo uma mentira confortável e alienada construída a partir de uma ideia de que o colonialismo é um acontecimento histórico vivido há 500 anos que chegou ao seu fim após os processos de independência levados a cabo pelas ex-colônias no século XVIII, como principalmente que a "bio-lência" é um dos maiores produtos de um processo de colonização que nunca efetivamente acabou, sendo constantemente atualizado em seus modos de dominação e na "sofisticação e rearticulação do poder colonial" em tempos contemporâneos, e isso é contrapedagogia racista e colonialista.

Quando bell hooks, em *ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*[20] relata que, ao viver uma infância difícil sem nunca sentir que tivesse um lar, encontrou na teorização, isto é, em entender o que estava acontecendo, o seu refúgio, ao mesmo tempo um lugar de cura e onde ela podia imaginar futuros possíveis, hooks está nos apresentando a uma ideia de pedagogia que não é externa mas que se constrói desde si e que, portanto, é contrapedagógica.

De acordo com a autora "quando a nossa experiência vivida na teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática", pelo contrário, essa experiência evidencia ainda mais "o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita [e fortalece] a outra". Nesse sentido, hooks nos alerta: "nenhuma teoria que

15 Sobre a mostra *Devuélvannos el oro* ver aqui.

16 Projeto da artista Ventura Profana desenvolvido no decorrer da edição 2018/2019 da Bolsa Pampulha e que será apresentado na mostra organizada pelo programa em setembro de 2019, no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte.

17 UMUARAMA, em tupi "local ensolarado onde se encontram os amigos, lugar de descanso", é o nome do projeto desenvolvido pela artista Sallisa Rosa ao longo de sua participação no Bolsa Pampulha 2018/2019 e que acontece no terreno anexo ao Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte. Para Sallisa a mandioca é "um caminho artístico ancestral, uma possibilidade de enraizar a cultura indígena na cidade. […] também um ser encantado, que será cultivado coletivamente".

18 O projeto "Filha da empregada" da artista Day Tropicaos "parte de questionamentos sobre os espaços sociais que pertence a 'filha da empregada'", expressão tão pejorativamente usada pela sociedade colonialista, racista e classista brasileira para menosprezar e humilhar alguém como se esta fosse incapaz de mudar sua posição social e como se a sua posição social servisse de regulador de caráter, capacidade cognitiva e inteligência. O trabalho foi apresentado na exposição Histórico Escolar, realizada na Escola de Belas Artes da UFMG em outubro de 2017. Junto à camiseta, exposta em um cabide e também usada pela artista quando esta visitava a exposição, estavam fragmentos de manchetes de jornais e revistas, além de relatos coletados pela artista, em que esta expressão foi usada. Ver registros fotográficos no website da artista aqui.

19 Ver *Bio-lencia descolonial, matar la academia*. Entrevista com Jota Mombaça. Disponível aqui.

20 Ver hooks, bell. *ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 85-86

21 Ver CUSICANQUI, Silvia Rivera.

não possa ser comunicada numa conversa cotidiana pode ser usada para educar".

Ao que muito provavelmente Silvia Rivera Cusicanqui[21] complementaria dizendo que nada que não é produzido no cotidiano tem alguma validade para a contrução de outros mundos possíveis. Quando Cusicanqui elege e defende a sociologia em sua dimensão criativa, a "busca por uma episteme própria" e a oralidade como um lugar que potencializa à experiência vivida estimulando, com isso, a insurgência de outras formas de cognição, ela está nos convidando a irmos além das pedagogias, a escapar dos mecanismos da política, a construir espaços fora do estado, mas ao mesmo tempo ao exercício de abrir brechas e rachar as esferas molares do capital e do estado. Está sem dúvida nos convidando a pensar menos com a cabeça clara, ou seja, racional, e mais com um modo de pensar que reside en el *chuyma*, ou coração, mas que tampouco é só o coração. Trata-se das entranhas superiores formada pelo coração, pelos pulmões e pelo fígado. Trata-se, portanto, como sinaliza Segato, da construção de um projeto histórico dos vínculos,[22] e não mais de um projeto histórico das coisas tal qual propõe o sistema patriarcal.

Deste modo, quando milhares de pessoas saem às ruas em Porto Rico pedindo a renúncia do governador, e o fazem cantando e dançando reggaeton,[23] isso não é uma simples manifestação, é contrapedagogia colonialista.

Seguramente, se caminharmos um pouco para atrás, e tomarmos como referência e mirada as pedagogias críticas libertadoras de Paulo Freire e Ivan Illich[24] que defendiam, respectivamente, a desescolarização da escola e da sociedade, é possível que encontremos alguns vínculos com o que estamos chamando contrapedagogia, a ponto de, se não de todo pelo menos em parte, questionarmo-nos se as contrapedagogias não seriam a exaltação – a ocorrência na prática e em seu grau máximo – das pedagogias libertadoras propostas pelos dois pensadores nos anos 60, e portanto sua transmutação também. A principal aproximação entre elas, a mais visível talvez, é o fato de que ambas buscam revisar as pedagogias do poder propondo, com isso, um questionamento das normas que sustentam e conferem sentido a tais pedagogias.

No entanto, se as pedagogias libertadoras o fazem como programa, desejo ou proposição a um, dois ou dois milhões, as contrapedagogias são a sua realização na prática, são pedagogias de/desde si. São a materialização dos inéditos viáveis de Freire e a sua desobediência também. São uma outra pedagogia da esperança – menos utópica e mais tópica[25] –, levada a cabo por outros sentidos de vida que desobedecem não apenas as pedagogias do poder como principalmente o sentido de pedagogia. E isso não é pouco.

Diferente das pedagogias, as contrapedagogias não se estruturam como respostas palatáveis ou mesmo reconhecíveis às estruturas de poder, tampouco se preocupam em ensinar novas formas de aprender, se tratam pois de processos vivos, individuais e coletivos, de desaprendizagem do mundo e do conjunto de saberes, normas e maneiras que este mundo considerou que deveriam ser aprendidos até então. Elas não nos estão falando portanto somente do direito de existir como cidadãos, mas do direito à existência fora das normativas determinadas pelo estado e pela ordem social que definem o que é um cidadão.

Desviantes, descolocadas, dissidentes, desobedientes, e portanto desconhecidas para as forças colonizadoras, opressivas, racistas, misóginas das pedagogias do poder, as contrapedagogias não são teorias que se pode

Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.

22 De acordo com a antropóloga argentina Rita Segato (2018, p. 9-16), atualmente, é possível dizer que há dois projetos históricos em curso no planeta, orientados por concepções divergentes de bem-estar e felicidade: o projeto histórico das coisas, que tem como meta a satisfação e que está centrado no capital e na produção de indivíduos; e o projeto histórico dos vínculos que apela à reciprocidade e que produz comunidade. Para Segato, ainda que seja impossível estar num ou noutro – uma vez que esta não é uma escolha, pois vivemos com um pé em cada um –, através de uma contrapedagogia da crueldade, ou seja, de uma contrapedagogia do poder, seria possível construir um mundo mais vincular que conseguiria colocar limites à coisificação da vida imposta pelo projeto histórico das coisas.

23 Em 24 de julho de 2019 o governador de Porto Rico, Ricardo Rosselló, renunciou ao mandato após 12 dias de protestos nacionais organizados pela população da "colônia mais antiga do mundo". Em uma das tantas noites de manifestações populares os participantes organizaram um "perreo combativo", uma festa de rua para dançar reggaeton, em frente à catedral de San Juan, demonstrando a força do poder popular e construindo coletivamente novas maneiras de se pensar o país. A partir da renúncia, que ocorreu no início de agosto, a população de Porto Rico passou a se organizar em assembleias públicas diárias para definição dos rumos do país. Muitas matérias foram publicadas ao longo do mês de julho registrando este processo de insurgência popular, ou de contrapedagogia do poder. Ver FRANCO, Marina Reyes. *Puerto Rico's Arts Community Reacts to Protests: 'The Country We Are Making Together Has to Be Forged in Equity'*. Publicado em 12 de agosto de 2019. Disponível aqui.

24 Embora discordassem em muitos pontos, os pensamentos de Ivan Illich e Paulo Freire acabavam por se cruzar no tocante à ideia de desescolarização. Se, por um lado, Freire defendia a desescolarização da educação substituindo as escolas pelos círculos de cultura, Illich acreditava na importância de desescolarizar a sociedade como um todo e o sentido de educação criado por ela, materializado no aparelho-escola. Em contrapartida propunha a criação de redes de convivialidade. Para Illich, a escola escolariza para perpetuar os processos de desigualdade social que diz querer sanar; e o faz produzindo uma série de manipulações que nos fazem "confundir processo com substância, ensino com aprendizagem, obtenção de

tercerizar em práticas e modelos reprodutíveis; não são "civilizadas" nem civilizatórias pois não acreditam no conceito imposto de civilização; não são salvadoras nem pedem permissão; não se adaptam nem querem se adaptar; são elas as pedagogias (enquanto episteme própria, tal qual defende Cusicanqui) daquelas e aqueles que já não se deixam mais oprimir; são pedagogias cuja existência está diretamente relacionada a sua capacidade de desobedecer à própria noção de pedagogia. Por isso nos custa tanto entender, porque demandam que mudemos a nossa lógica de entendimento.

Mas, afinal, o que isso tem a ver com arte?

Muito! Pois elas não apenas lançam os regimes de visibilidade (e de representação) pelos ares como o fazem desde uma prática potencialmente estética porque política e potencialmente política porque estética, não porque atuam e nublam tais regimes, mas porque os excedem. Elas não ilustram debates, são o debate propiamente dito. Portanto não são a sobra, senão aquilo que em tempos tão imperiosos como o que estamos vivendo estão nos dizendo que outro fim de mundo sempre foi possível. Que mesmo a retórica sobre as forças paralizantes continua vindo do mesmo lugar, que não é nem de lá nem de acolá mas daqui.[26] E que a superestetização da *arte como política* pode muito bem ser um outro nome para apropriação. Estão definitivamente para além da arte, não porque não cabem no campo mas porque o transbordam – e, assim, o forçam a deslocar-se epistemologicamente, a rever suas relações e a expor-se, sobretudo para si mesmo, em suas insuficiências e debilidades senão congênitas, históricas.

Com isso nos convocam a compreender a arte não apenas como um campo que nos permite aprender e colocar coisas no mundo como se fosse pela primeira vez mas principalmente como um potente estado, lugar, forma e ferramenta que nos possibilita desaprender. Desaprender o que está posto. E isso em 2019 não é pouca coisa.

graus com educação, diploma com competência, fluência no falar com a capacidade de dizer algo novo [...] saúde com tratamento medico, melhoria da vida comunitária com assistência social, segurança com proteção policial, segurança nacional com aparato militar, trabalho produtivo com concorrência desleal". Ou seja, em que a imaginação é "escolarizada" a aceitar serviço em vez de valor. Considerando os tempos que estamos vivendo, as ideias de Illich parecem assumir uma centralidade singular, pois elas nos dizem que não há maneira de (re)pensar tal momento e imaginar outras possibilidades sem antes nos desescolarizarmos, isto é, sem descolonizarmos nosso inconsciente, nosso vocabulário, nossas práticas e nossas relações. Ver ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas.* Petrópolis: Vozes, 1985. p. 16.

25 Aqui nos referimos a uma pedagogia cuja prática política é de fundo feminina e feminista e, portanto, contrária às pedagogias do poder e da crueldade e, assim, ao mandato da masculinidade que dá sustentação ao sistema patriarcal capitalista de origem racista e colonialista. De acordo com Segato (2018, p. 15-16), "uma politicidade de fundo feminina e feminista é, não por essência mas por experiência histórica acumulada, em primeiro lugar uma política do enraizamento espacial e comunitário; não é utópica senão tópica; pragmática e orientada pelas contingências e não principista em sua moralidade; próxima e não burocrática; que investe mais no processo que no produto; e sobretudo solucionadora de problemas e preservadora da vida no cotidiano". Segundo Segato, a ideia de utopia faz parte de um projeto de modernidade baseado em pedagogias do poder e da crueldade e traz consigo a ideia de conquista, avanço, progresso. Neste sentido, uma contrapedagogia do poder e da crueldade é uma prática política que vai contra isso: é feminina e feminista, é tópica e cotidiana, dos vínculos e não das coisas, dos cuidados e processos e não dos produtos.

26 Cusicanqui (2018, p. 40-41) nos alerta para o fato de que acreditamos entender-nos porque assumimos o que significam palavras como mercado, cidadania, desenvolvimento, descolonização, entre outras. De acordo com a antropóloga, são palavras que tranquilizam, mas de um modo enganoso. Ela as chama de "palavras máginas" pois têm a magia de acabar com inquietudes e fazer com que deixemos as perguntas de lado. Para Cusicanqui, o que os momentos de crise fazem é quebrar tais certezas movendo-nos o chão e obrigando-nos a pensar o que realmente queremos dizer com elas.

What other end of the world is possible and what art, education and all of us have to do with it?[1] [a text to be read aloud]

Mônica Hoff Gonçalves

Monica Hoff Gonçalves is an artist and a researcher. Ph.D. in Contemporary Artistic Processes by the Visual Arts Post Graduation Program of the Santa Catarina State University, where from 2015 to 2019 conducted research over the creation of schools as an artistic practice and how artistic methodologies (do not) become instituting pedagogies.

Or: in such amazing and contradictory times, as we are living in – of noticeable art politicization and politics aestheticization but, mainly, of an over-aestheticization of art as politics – how can we place ourselves from our practices and develop critical thinking and resistance spaces in the art without falling into the logic of domination, overexposure, and spoil? Is it really possible to be tactically in and strategically out? How not to negotiate the non-negotiable? What is non-negotiable? How to escape the pedagogies of power? What is thinking and acting counter-pedagogically? Is it truly feasible? What other art world is possible, and how can we place ourselves?

And yet: being against the world´s extreme right tendency; the likely return of fascism that has never disappeared; the increasingly undemocratic measures; the structural, recreational, obvious, present racism; the misogyny; the known "second state"; the pedagogies of cruelty; the legitimization of violence; the memes; the fake news; the political agreements, the aesthetic agreements, the trade agreements; the neo-evangelization; the post-anti-colonialist debates; the hate; to white empathy; the militarization; the redistribution of violence; the theoretical bio-power and "bio-lence"; the criminalization of the social movements; the water problems; the territories extractivism; the epistemic extractivism; the Amazon allotment; to "Future-se" (a neoliberal managing program to the public universities); to the struggles of the Guarani, the Araweté, the gays, the girls, the sisters, the blacks, the trans, how can the field of art, its system and all of us operate beyond the simulations of experiences, the falsification of situations, the logic of models, the programmatic captures to convenient agendas and the paralyzing institutional gases?

It seems to me that rethinking the broad pedagogic project we are inserted and that we feed in different ways and doses might be the first step. By this, I do not refer at all to the schooled educational system, at least not only, but to the system of beliefs, epistemologies, voices, bodies, ways of thinking, doing and intervening which bring together relationships, actions, and our unconsciousness into pedagogies of power.

It is no use changing the object if the episteme doesn't change – one of the best sentences I've heard on these three days of the symposium. It is no use changing the theme if the methodology remains the same. It is not worth changing the name of things if practice seems to be the same. And this is basic, at least in theory.

In life there are at least five wonderful basic things [_____, _____, _____, _____, _____]. None of them, nevertheless, is education. In the historically constructed natural order of things, education is the life department designated to build knowledge. Thus, according to the most elementary mathematics devised by this same order, where there is no education, there could be no knowledge. Fortunately, we live not only on elementary mathematics – but deviations, insurgent forms, unforeseen

1 Text presented by Monica Hoff Gonçalves at the Closing Table of 2nd SIRSA – International Symposium on Systemic Art Relations, taken place from July 29th to 31th, 2019 at SESC/SP Training and Research Center. This text was written to be read aloud and consists of an offshoot of a previous text of the author which title is Reflexões contrapedagógicas: desaprender e incendiar não são coisas que se pode separar, published at Revista Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, jan/jun 2019.

encounters, and biased learning which we don't identify as educational, but which operate extraordinary changes in our way we think, feel and be in the world. And this, unlikely theories, is education. However, is not pedagogy. If the second has as its motive the first, the first is not necessarily the result of the second. And this might be an interesting fact to think about the apocalyptic times we are living in.

[Talking about pedagogy is always quite tough. Mainly because, due to its etymological meaning, it is easier to relate to children's education than to current power structures in a social fabric. I would, instead, like to go a little further.]

Understood as the science that studies education and, therefore, the techniques, principles, methods and strategies which originate such a field, pedagogy can be understood as a set of methodologies that can ensure the adaptation to a "content" to those it wishes to form. In the service of "knowledge", it has the powerful ability to cross all the social fabric building discourses, practices, forms of knowledge and life. Therefore, it is about a place of power and speaking of power is equally risky. Not only because there are many ways to approach it, as Althusser, Foucault, Freire, Illich, Arendt, Rosler have shown us, but mainly because it is much easier to fall into trying to reverse its logic than to subvert it, and every subversion attempt, in this case, will be always a perpetuation of the same.

By pedagogy of power we can understand a patriarchy pedagogy – ruled not only by a masculine mandate, but by ideals of corporatism, cruelty, bureaucracy, detachment, universalism, disengagement and low connectivity, as Segato[1] suggests, and along with it, all actions and practices that teach, habituate and program people to transmute the living and its vitality into things – it teaches something that goes far beyond killing, it teaches how to kill from a non-ritualized death perspective.

In this sense and following this reasoning, we could say that what cruelty and the variety of complexities the term carries within itself is a pedagogy of cruelty. That the establishment of fear is above all the creation of a pedagogy of fear. That control is a result of a pedagogy of control. Also, the pedagogy of institutions is the institutions themselves – in their statements, visibilities, powers and knowledge, and not only what they publicly present as "education". That the construction of the idea of order creates the very pedagogy of order. That the pedagogy of oppression its oppression itself. And that the pedagogy of violence is nothing more than the apparatus of violence built so that we can recognize it as such. Thus, and finally, that the pedagogy of progress its cruelly civilizing, it arrived here 500 years ago, white, dressed, of good family and devastating. This is how we were "taught" by the caravels people. And that is how the pedagogies of power keep acting in 2019. Counter-pedagogies are something else.

The pedagogy of the oppressed[2] is a pedagogy that exists from the subject and his/her daily struggle against the oppressive forces. Allied to this, the pedagogy of autonomy presupposes respect for what is proper to this subject, his/her collection of empirical knowledge and individuality. The pedagogy of questioning is the pedagogy soaked of life in order to exist in potency as a questioning of the world every day. The pedagogy of hope, in turn, is a pedagogy that aspires more than it expects, utopian and desiring as the others, it becomes life in the renewal of the daily struggle. There is also the pedagogy of the march, a gathering of all these questionings collectively existing as resistance. Finally, the pedagogy as freedom practice, the sum of all the previous ones, the one that only exists in the transformation of the other as a transformation of itself, which is not little. Counter-pedagogies, however, is yet something else.

1 SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. The three classes that originated the book are available (class 1) here (class 2) here (class 3) here.

2 In this paragraph we take as a methodological example Freire's proposal when he proposes the Pedagogy of Hope (published in the 1990s) as a reunion with the Pedagogy of the Oppressed (published in 1968). Following this exercise, what is presented here is an encounter between Freirean pedagogies – from the pedagogy of the oppressed to the pedagogy of autonomy, of hope, of questioning and as a practice of freedom – in order to think about their intrinsic relations and power, with that, visualize the connections, frictions, and reflections that establish what we might today call counter-pedagogies. Ver FREIRE, Paulo. Pedagogia da Esperança. Um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

When, in 2016, high school students from all over Brazil occupied their schools in defense of public education, mobilizing families, neighbors, friends, teachers, and part of Brazilian society promoting assemblies and public debates, renovating, cleaning and managing their schools, debating and changing curricula, negotiating with the government and turning the political game of high school reform proposed by the state and federal governments at the time, it was one of the largest counter-pedagogical movements the country has ever seen.

When Alessandra Korap Munduruku,[3] in 2019, took the floor in a public hearing at the Chamber of Deputies in Brasilia and took up her non-white, non-Western, non-Cartesian, non-patriarchal speech to defend her people, her land, her history and her right to exist outside the pedagogies of the white supremacist capitalist patriarchate, this is counter-pedagogy.

When, in 1987, Ailton Krenak,[4] in his statement in defense of the Popular Amendment of the Union of Indigenous Nations before the Constituent Assembly in Brasilia painted his face with genipap while defending the existence, the culture, the way of thinking and living of Brazil's indigenous peoples, their care for nature, their respect for life and their commitment to every piece of land in this country, that's counter-pedagogy.

When, in 2019, a group of peasant farmer women gather for three days at the arts center of a Brazilian public university in defense of land reform to publicly discuss peasant agriculture, agroecological food production, the importance of indigenous land demarcation and the violence they suffer as women, this is counter-pedagogy.

When Conceição Evaristo writes "A gente combinamos de não morrer" (we agreed not to die) in one of her short stories of *Olhos D'Água*,[5] the relation between fiction and reality blends, and if, on the one hand, the author soaks fiction with a reality that runs through it, on the other she states – in a semantic and therefore political disobedience– that there is a pact of fight and resistance against this reality. And this is counter-pedagogy.

When Mariana Berta, publicly presenting her art graduation monograph shows SAGU,[6] a work that is built on body, text, and language from her living experience among the peasant, not following academic rules nor the accepted cult Portuguese grammar and questioning the distance between practice and theory in art schools, as well as the parameters of what may be or, may not be considered knowledge, this is not institutional criticism, it is counter-pedagogy.

When Carmem Silva,[7] in 2016, takes along another 130 families, a building that has been abandoned for more than three decades in São Paulo city center, organizing and providing housing for about 450 people (without providing her own) creating other ways of living, working and collaborating, building a community library, a playground, a carpentry shop among other common spaces, this is counter-pedagogy.

When Marielle Franco,[8] brutally murdered on March 14, 2018, by state disregard, in her last speech given at a Rio de Janeiro City Council session a few months earlier, she says: "I will not be interrupted! I cannot stand the interruption of the councilmen of this house, I will not put up with the citizen who came here and cannot hear the position of an elected woman!", she was not defending at that moment the only exercise of a right, but embodying a fight of which she was not unaware, the daily struggle that "is born on the asphalt", as she mentioned, that crossed her body, life and existence for the human rights of those not infrequently considered human by Brazilian society. This, in a racist, colonialist, slave-based, and misogynist country such as Brazil can also be called counter-pedagogy.

3 Speech given in April 2019, available here.

4 Ailton Krenak's pronouncement is available here.

5 See EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas / Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 99.

6 See BERTA, Mariana. *Sagu*. Monography presented for the conclusion of the Visual Arts course, UDESC, 2017.

7 Carmen Silva's speech on the Ocupação 9 de Julho and MSTC's daily struggle for housing. Available here.

8 See FRANCO, Marielle. *UPP A REDUÇÃO DA FAVELA EM TRÊS LETRAS: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

When Peruvian artist Daniela Ortiz, living in Spain for many years, looks at immigration and child custody laws and shows in her works the structural racism of Spanish colonial state towards immigrant and racialized people, this is counter-pedagogy. When Ortiz writes, publishes and presents in workshops for families and children her *ABC de la Europa Racista*,[9] this is again counter-pedagogy. When Daniela, in a public talk at the Creative Time Summit Miami,[10] makes an analysis of European racism by showing images of the celebration held in Spain regarding October 12th as a national holiday, known in The USA as Columbus Day or Hispanic Day, and in Mexico, Argentina and other Latin American countries as *Día de la Raza* (Day of the race), meanwhile caring and breastfeeding her son Inti, declaring from her existence and her place of resistance, therefore, the imperialism and the colonialist logic as a continuous perpetual[11] over 500 years, this is twice counter-pedagogy.

When Mexican artist Jhoel Zempoalteca creates and embodies *Nossa Senhora da Transmissão*[12] *(Our Lady of Transmission)* exposing the neoliberal discourses that enunciate what may be or may not be considered health, also the self-sufficient fiction, the heteronormativity as a parameter of body and relations control, and the notions of sickness and sick body as strategically excluding and discriminatory constructions, this is counter-pedagogy.

When McCarol accepts the invitation from Brown University, one of the oldest and more respected universities in the United States, to give a talk about the social and political situation in Brazil and makes her speech singing a feminist funk, she is not talking about a given circumstance, she is embodying such situation from life itself. This is once again counter-pedagogy.

When Daniel Sepúlveda creates the Permanent Circle of Independent Studies Less Foucault More Shakira[13] in Mexico City to collectively examine cultural products from Latin-American feminist theories and from anti-colonial thinking, drawing our attention firstly to the fact that theorizing about biopower (Foucault) is not biopower in practice (Shakira), this is already counter-pedagogy. When Sepúlveda, invited for a residency at Reina Sofia Museum in Madrid uses his workshop space to paint banners criticizing that place, its statements and its practices and places them in one of the walls of one of the rooms where *Hospício de Utopías Fallidas* is being exhibited, a retrospective exhibition of Luis Camnistzer, Uruguayan artist known by questioning and destabilizing the subservience relation between art and education, this is counter-pedagogy squared.

When Collective Ayllu,[14] a collaborative group of investigation and artistic-political action, formed in Madrid by immigrant, racialized, and sexual and gender dissident people coming from Spanish former colonies carry out the exhibition *Devuélvannos el oro*[15] *(Give us back the gold),* they are not just presenting the result of a residency accomplished at the Matadero Madrid Artistic Residency Center, but in a direct and incisive way calling on the viewer and the local community to think and reflect on what that imperative title is saying. From the presentation of colonial conquerors documents and chronicles, the registering of anti-colonial actions and performances held within local museums, and a reception which included the distribution of gold coins (the ones made of chocolate) Ayllu invited the public to ingest and digest the colonial looting in a lively and critical way and this is counter-pedagogy. And yet, when Ayllu proposes the P.O.P.S. (Program Oriented to Subaltern Practices) as part of its residency at Matadero, open only to the immigrant, sex-dissident and racialized, to examine precisely "phenomena such as immigration and sexual dissidence

9 See ORTIZ, Daniela. El ABC de la Europa Racista. Cidade do México: Pensare Cartonera, 2017. Available here.

10 The video-graphic record of Daniela Ortiz's speech available here.

11 On immigration laws and "integration of immigrants into Spanish society" as a process of building colonialist sovereignty see ORTIZ, Daniela. *A cultura da colonialidade*. Available here. Accessed on 28/08/19

12 *Nuestra Señora de la Transmisión* is a performance by Mexican artist Jhoel Zempoalteca, held at the Border Cultural Center in Mexico City in 2018. Part of his documentation, such as the text mentioned and an image register can be accessed at the publication CORRERIO. Org. Leo Felipe e Jorge Bucksdricker. Florianópolis, 2019.

13 The project link is available here.

14 The Ayllu Collective blog link is available here.

15 About the show *Devuélvannos el oro* see here.

and to promote the production of collective knowledge from (un)conscious race, sex and class perspectives as social exchange and liberating practice tools", this is more than ever, counter-pedagogy.

When Ventura Profana sets up a travesty cult within a museum this is not a provocation to the evangelical church, but the creation of another notion of god, of worship, of liturgy and preaching. And that, once again, is counter-pedagogy.

When Sallisa Rosa[16] plants cassava on the grounds of a museum to thank and listen to the land and thus return it to its status as a place of life, it has nothing to do with derange (messing up or confusing) the art system. This goes beyond art. And it is thus counter-pedagogy.

When artist Dayane Tropicaos[17] creates a series of t-shirts with the sentence "Maid's daughter" what exactly is she doing? Rubbing in our faces the cruel and racist pedagogical apparatus we have created. With all her strength she is redistributing, not to mention giving back, the violence taken. And this is counter-pedagogy beyond powerful!

When Jota Mombaça[18] defends that post-colonialism doesn't exist, that it is a politically ambiguous and demobilizing construction, she is not only telling us that there is in this term a comfortable and alienated lie built on the idea that colonialism is a historical event lived 500 years ago that came to an end after the independence processes carried out by the former colonies in the eighteenth century, but mainly that "biolence" is one of the greatest products of a colonization process that never effectively ended, being constantly updated in their ways of domination and "sophistication and re-articulation of colonial power" in contemporary times and this is racist and colonialist counter-pedagogy.

When bell hooks, in *ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*[19] *(teaching how to transgress: education as a practice of freedom)* reports that when living a hard childhood without ever feeling she had a home, she found in theorizing, that is, in understanding what was going on, her refuge, at the same time a place of healing and where she could imagine possible futures, hooks is introducing us to an idea of pedagogy which is not external but which is built from within and therefore is counter-pedagogical.

According to the author "when our experience lived in theorizing is fundamentally linked to self-recovery processes, of collective freedom, there is no gap between theory and practice", on the opposite, this experience evidence even more "the link between both – a process that is ultimately reciprocal, where one empowers [and strengthens] the other". In this sense, hooks warns us: "no theory that cannot be communicated in everyday conversation can be used to educate".

To which most likely Silvia Rivera Cusicanqui[20] would complement by saying that nothing that is not produced in everyday life has any effectiveness for the construction of other possible worlds. When Cusicanqui elects and defends sociology in its creative dimension, the "search for an episteme of its own" and orality as a place that empowers the lived experience, thereby stimulating the insurgency of other forms of cognition, she is inviting us to go beyond pedagogies, to escape the mechanisms of politics, to construct spaces outside the state, but at the same time to the exercise of opening gaps and crack the molar spheres of capital and state. She is no doubt inviting us to think less with a bright head, that is, rational, but more with a way of thinking that takes in account *el chuyma*, or heart, but that is not just the heart either. It means the upper bowels formed by the heart, lungs and liver. Therefore, as Segato points out, it is the construction of a historical

16 UMUARAMA, in Tupi "sunny place where you can meet friends, resting place" is the name of the project developed by artist Sallisa Rosa during her participation in Bolsa Pampulha 2018/2019 and which takes place on the grounds attached to the Pampulha Art Museum, in Belo Horizonte. For Sallisa cassava is "an ancestral artistic path, a possibility to root indigenous culture in the city. […] Also an enchanted being, which will be cultivated collectively".

17 The project "Maid's daughter" from artist Day Tropicaos "starts from questioning the social spaces that belong to the 'maid's daughter'", an expression so pejoratively used by Brazilian colonialist, racist and classist society to depreciate and humiliate someone as if she were. unable to change their social position and as if their social position served as a regulator of character, cognitive ability, and intelligence. The work was presented at the exhibition Histórico Escolar, held at the School of Fine Arts of UFMG in October 2017. Next to the t-shirt, which was exposed on a hanger and also worn by the artist while visiting the exhibition, there were fragments of newspaper and magazine headlines, as well as reports collected by the artist, in which this expression was used. View photographic records on the artist's website here.

18 See *Bio-lencia descolonial, matar la academia*. Interview with Jota Mombaça. Available here.

19 See hooks, bell. *ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 85-86

20 See CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.

project of bonds,[21] and no longer a historical project of things proposed by the patriarchal system.

Therefore, when thousands get out on the streets of Puerto Rico asking for the governor's resignation and they do it dancing and singing reggaeton,[22] this is not a simple manifestation, it is colonialist counter-pedagogy.

Surely, if we move back a little and take, as our reference, Paulo Freire and Ivan Illich's[23] liberating critical pedagogies that defended, respectively, the unschooling of school and society, we may find some links with what we are calling counter-pedagogy, to the point that, if not at least in part, to question ourselves if the counter-pedagogies would not be the reverence – the occurrence in practice and to its greatest degree – of the liberating pedagogies proposed by the two thinkers in the 1960s, and therefore, also their transmutation. The main approach between them, the most visible perhaps, is the fact that both seek to review the pedagogies of power, thus proposing a questioning of the norms that support and give meaning to such pedagogies.

However, if the liberating pedagogies do so as a program, desire or proposition to one, two or two million, the counter-pedagogies are their accomplishment in practice, they are pedagogies of/from themselves. They are the materialization of Freire's possible unpublished and also his disobedience. They are another pedagogy of hope – less utopian and more topical[24] – carried out by other senses of life that disobey not only the pedagogies of power but especially the sense of pedagogy. And that is no small thing.

Unlike pedagogies, counter-pedagogies are not structured as tolerable or even recognizable responses to power structures, nor are they concerned with teaching new ways of learning, instead they are living, individual and collective processes, and again processes of unlearning the world and the set of knowledge, norms, and ways that this world considered should be learned by then. They are not speaking to us, therefore, only of the right to exist as citizens, but of the right to exist outside the set of rules determined by the state and social order that defines what a citizen is.

Deviant, displaced, dissenting, disobedient, and therefore unknown to the colonizing, oppressive, racist, misogynist forces of pedagogies of power, counter-pedagogies are not theories that can be outsourced into reproducible practices and models; they are neither "civilized" nor civilizing because they do not believe in the imposed concept of civilization; they are neither savior nor ask permission; neither adapt nor want to adapt; they are the pedagogies (as episteme itself, as Cusicanqui argues) of those who no longer allow themselves to be oppressed; they are pedagogies which existence is directly related to their capacity to disobey the very notion of pedagogy. That's why it takes us so much to comprehend because they demand that we change our logic of understanding.

But, after all, what does this have to do with art?

A lot! For they not only blow up the visibility (and representation) regimes, but they do it from a potentially aesthetic practice because it is political and potentially politically because it is aesthetic, not because they act and cloud such regimes, but because they outpace them. They do not portray debates; they are the debate itself. Therefore, they are not the leftover, but what in such imperious times as we are living is telling us that another end of the world has always been possible.

That even the rhetoric about the paralyzing forces keeps coming from the same place, which is neither there nor over there but here.[25] And that

21 According to Argentine anthropologist Rita Segato (2018, p. 9-16), it is currently possible to say that there are two ongoing historical projects on the planet, guided by divergent conceptions of well-being and happiness: the historical project of things, which aims at satisfaction and is centered on capital and the production of individuals; and the historical project of bonds that calls for reciprocity and that produces community. For Segato, even though it is impossible to be in one or the other – since this is not a choice, because we live in both – through a counter-pedagogy of cruelty, that is, a counter-pedagogy of power, it would be possible to build a more binding world that would be able to place limits on the life thingification imposed by the historical project of things.

22 On July 24, 2019, the governor of Puerto Rico, Ricardo Rosselló, resigned from office after 12 days of national protests organized by the population of the "oldest colony in the world". On one of the many nights of popular demonstration, the participants organized a "perreo combativo", a combative reggaeton street party, in front of the San Juan Cathedral, demonstrating the strength of popular power and collectively building new ways of thinking about the country. From the resignation that occurred in early August, the population of Puerto Rico began to organize daily public assemblies to define the direction of the country. Many articles were published throughout the month of July recording this process of popular insurgency, or of counter-pedagogy of power. See FRANCO, Marina Reyes. *Puerto Rico's Arts Community Reacts to Protests: 'The Country We Are Making Together Has to Be Forged in Equity'*. Published in August 12th, 2019. Available at here.

23 Although they disagreed on many points, the thoughts of Ivan Illich and Paulo Freire eventually crossed over the idea of unschooling. If, on the one hand, Freire advocated the unschooling of education by replacing schools with the circles of culture, Illich believed in the importance of unschooling society as a whole and the sense of education it created, materialized in the school apparatus. On the other hand, he proposed the creation of networks of coexistence. For Illich, the school educates to perpetuate the processes of social inequality it says it wants to remedy; and it does so by producing a series of manipulations that make us "misunderstand process with substance, teaching with learning, obtaining degrees with education, degree with competence, fluency

the over-aestheticization of *art as politics* may well be another name for appropriation. They are definitely beyond art, not because they do not fit in the field but because they overflow it – and thus force it to move epistemologically, to reconsider its relations and to expose itself, especially to itself, in its vulnerabilities and weaknesses, if not congenital, historical.

With this, they call us to understand art not only as a field that allows us to learn and put things in the world as if it was the first time but mainly as a powerful state, place, form, and tool that enables us to unlearn. Unlearning what is put. And that in 2019 it is no small thing.

in speaking with the ability to say something new [...] health with medical treatment, improving community life with social assistance, security with police protection, national security with military apparatus, productive work with unfair competition." That is, where the imagination is "schooled" to accept service instead of value. Considering the times we are living, Illich's ideas seem to take on a singular centrality, for they tell us that there is no way to (re) think about such a moment and imagine other possibilities without first unschooling ourselves, that is, without decolonizing our unconscious, our vocabulary, our practices, and our relationships. See ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 16.

24 Here we refer to a pedagogy whose political practice is feminine and feminist, and therefore, contrary to the pedagogies of power and cruelty, and thus to the mandate of masculinity that supports the capitalist patriarchal system of racist and colonialist origin. According to Segato (2018, p. 15-16), "a feminine and feminist political background is, not in essence but from accumulated historical experience, first and foremost a politics of spatial and communal rooting; it is not utopian but topical; pragmatic and contingency-oriented and not principled in its morality; close and not bureaucratic; which invests more in the process than in the product; and above all problem solver and preserver of daily life". According to Segato, the idea of utopia is part of a modernity project based on pedagogies of power and cruelty and brings with it the idea of conquest, advancement, progress. In this sense, a counter-pedagogy of power and cruelty is a political practice that goes against it: it is feminine and feminist, it is topical and daily, from the bonds and not from things, from care and processes and not from products.

25 Cusicanqui (2018, p. 40-41) alerts us to the fact that we believe we understand ourselves because we assume the meaning of words like market, citizenship, development, decolonization, among others. According to the anthropologist, these words are reassuring, but in a misleading way. She calls them "magic words" because they have the magic of ending worries and getting us to put questions aside. For Cusicanqui, what moments of crisis do is to break these certainties by moving the ground and forcing us to think what we really mean by saying them.

COMUNICAÇÕES

Sonhos xamânicos: diálogos entre Claudia Andujar e Davi Kopenawa

Ana Carolina Albuquerque de Moraes

Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Professora assistente do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe.

carolina.moraes@gmail.com.

RESUMO: Este artigo propõe-se a analisar duas imagens da série *Sonhos* (1974-2003), da fotógrafa Claudia Andujar (n. 1931), tomando por base a cosmovisão yanomami, conforme expressa pelo xamã Davi Kopenawa no livro *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Nessa série, Andujar revela seu desejo de evocar visões de xamãs yanomami durante o transe provocado pela inalação da substância denominada *yãkoana*. Trata-se de buscar nas palavras de Kopenawa, mediadas pelo etnólogo francês Bruce Albert, pistas de compreensão para elementos visuais nas imagens de Andujar, considerando esse exercício de confrontação como parte do processo, sempre aberto, de construção de significados nas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Claudia Andujar, *Sonhos*, Davi Kopenawa, *A queda do céu*.

ABSTRACT: This article proposes to analyze two images of the series *Sonhos* [*Dreams*] (1974-2003), by the photographer Claudia Andujar (b. 1931), based on the Yanomami cosmovision, as expressed by the shaman Davi Kopenawa in the book *A queda do céu* [*The falling sky*] (KOPENAWA; ALBERT, 2015). In this series, Andujar reveals her desire to evoke visions of Yanomami shamans during the trance provoked by the inhalation of the substance called *yãkoana*. The present work seeks in the words of Kopenawa, mediated by the French ethnologist Bruce Albert, clues for understanding visual elements in the images by Andujar, considering this exercise of confrontation as part of the constantly open process of constructing meanings in these works.

KEYWORDS: Claudia Andujar, *Sonhos*, Davi Kopenawa, *A queda do céu*.

Introdução

Este artigo propõe-se a analisar duas imagens da série *Sonhos* (1974-2003), da fotógrafa Claudia Andujar (n. 1931), com base, sobretudo, na cosmovisão yanomami, conforme expressa pelo xamã Davi Kopenawa no livro *A queda do céu*, concebido em parceria com o antropólogo Bruce Albert (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Em entrevista, Andujar afirma que as sobreposições de imagens operadas em *Sonhos* nasceram do desejo de evocar visões xamânicas em seu trabalho artístico (MAUAD, 2012). Trata-se, portanto, de buscar significações para fotografias da série a partir de (possíveis) compreensões yanomami para elementos visuais nas obras, tendo em mente a própria noção yanomami de "imagem", muito distante da nossa, como elucida Viveiros de Castro (2006).

Iniciado em publicação anterior (MORAES, 2018), e parte de pesquisa de doutorado em andamento, o esforço para compreender imagens de Andujar ligadas ao xamanismo com base em aspectos do livro de Kopenawa e Albert tem-se mostrado fecundo, por permitir perceber relações de sentido inacessíveis ao olhar não iniciado na etnografia yanomami. Na esteira de Aníbal Quijano (2000), que situa a ideia de raça como categoria mental da modernidade, legitimando todo o mecanismo da colonialidade do poder, da conquista das Américas aos dias atuais, torna-se fundamental, para uma obra tão intimamente ligada aos yanomami como a de Andujar, buscar compreensões que não se limitem a pressupostos "ocidentais" de arte, mas que procurem surgir, sobretudo, da visão de mundo do povo ao qual a fotógrafa dedica sua trajetória artística e política há quase cinquenta anos.

Raça e produção de conhecimento

Para Aníbal Quijano, a ideia de raça é a mais poderosa categoria mental forjada para justificar as relações sociais de dominação surgidas a partir da chegada ibérica ao continente americano, nos séculos XV e XVI. Nascida talvez das diferenças fenotípicas entre dominantes e dominados, e tendo na cor sua característica definidora, a noção de raça serviria para naturalizar relações de poder historicamente construídas pelo processo de colonização da América: os brancos (europeus) assumiriam posições privilegiadas na hierarquia social porque constituiriam raça biologicamente superior, enquanto ameríndios e negros deveriam contentar-se com posições sociais inferiores, determinadas pelos brancos, por sua suposta inferioridade biológica (QUIJANO, 2000).

Dentre vários aspectos da vida social, a ideia de raça passou a organizar a hierarquia das produções culturais dos diferentes povos. Como seres biologicamente superiores, os brancos europeus teriam alcançado o estágio cultural mais avançado da humanidade, estando aptos a produzir conhecimentos válidos para todos os povos do mundo. Impunha-se uma nova ordem cultural global, dualista e evolucionista, na qual os europeus não apenas concebiam seu arcabouço cultural como superior àqueles dos não-europeus, mas também o viam como o ponto de chegada da história humana: o processo natural de evolução da espécie levaria os povos não-europeus a deixarem um estado de natureza (mítico, mágico, primitivo, irracional) e a migrarem paulatinamente para um estágio civilizatório avançado (científico, moderno, racional), até então apenas atingido pelos europeus (*Ibid*.).

Dentre os povos dominados, Quijano aponta os ameríndios como aqueles que mais sofreram repressão de sua herança intelectual. Considerados pelos dominadores "uma subcultura camponesa, iletrada" (*Ibid*., p. 111), foram forçados a afastar-se de suas próprias cosmovisões e aderir ao monoteísmo cristão, por meio da persistente catequese jesuítica. No processo de produzir conhecimentos sobre si mesmos – levando em conta a visão eurocêntrica de produção de conhecimento: escrever, publicar, ser lido –, eles sempre estiveram em posição desvantajosa, por dois motivos principais: sua herança cultural transmite-se entre as gerações por meio da oralidade e do exemplo vivido, e as línguas que utilizam para comunicar-se são, em grande medida, desconhecidas fora de suas comunidades. Tradicionalmente, em comunidades ameríndias, registrar conhecimento por escrito não é tido como necessidade: parece ter emergido como questão a partir do imperativo de defesa de suas terras contra as ameaças dos brancos. Exemplo disso é o livro *A queda do céu*, concebido em coautoria por Davi Kopenawa, xamã e líder político yanomami, e Bruce Albert, etnólogo francês (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

No livro, Kopenawa explicita os modos próprios de agir, pensar e sentir de seu povo, incluindo o longo processo de iniciação xamânica e o papel dos xamãs na organização da vida florestal, assim como as consequências nocivas do contato com os brancos, ávidos por explorar riquezas em suas terras. Seu longo testemunho carrega o desejo – meio cético – de que suas palavras contribuam para uma mudança de

atitude dos brancos em relação à invasão das terras yanomami, ao desmatamento, à poluição ambiental.

No processo de escrita, há a mediação ativa de Albert, transcrevendo as falas de Kopenawa, gravadas em yanomami ao longo de mais de dez anos, traduzindo-as para o francês, e organizando a estrutura do livro de modo palatável ao leitor "ocidental". Para a edição em português, há ainda a inevitável mediação da tradutora Beatriz Perrone-Moisés. No prefácio, Eduardo Viveiros de Castro lembra "a sensação de *perda inevitável*", da qual Albert se mostraria perfeitamente ciente, "suscitada por todo trabalho de tradução, seja esta interlinguística, intercultural, intersemiótica", e ainda inter ou intrapessoal (VIVEIROS DE CASTRO, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 30-31; grifo do autor). Evidentemente, sem tais mediações tradutórias, as palavras de Kopenawa não nos seriam acessíveis, e o objetivo do xamã de que seu depoimento alcançasse um público amplo, a fim de angariar apoio para a causa yanomami, não seria atingido.

Diálogos entre Claudia Andujar e Davi Kopenawa

Além de Bruce Albert, outra estrangeira que veio a se relacionar duradouramente com Kopenawa e seu povo foi a suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (n. 1931). Em 1971, Claudia e outros fotógrafos foram enviados à Amazônia pela revista Realidade, da Editora Abril, que preparava um número especial, com 320 páginas, dedicado a apresentar a região (dimensões territoriais, riquezas naturais), ressaltando a importância dos projetos desenvolvimentistas do governo militar para integrá-la ao restante do país: construção de estradas atravessando a mata, implantação de fazendas de gado, migração de colonos nordestinos para habitarem as margens das rodovias. O receio da revista em abordar o impacto desses projetos sobre comunidades ameríndias não impediu que Claudia chegasse às terras dos yanomami, em Roraima, e se sentisse atraída pelo grupo e seu modo de vida. Financiada, em diferentes ocasiões, pela Fundação Guggenheim e pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), a fotógrafa retornou àquelas terras diversas vezes, chegando a ali permanecer ininterruptamente por mais de um ano (NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018).

Após ser enquadrada pela Lei de Segurança Nacional, em 1977, e impedida, pelos militares no poder, de frequentar a região durante um ano, Claudia engajou-se acirradamente na luta política em defesa daquela comunidade. Foi coordenadora da Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), organização não-governamental que batalhava pela demarcação de um território contínuo e suficiente às necessidades do grupo, além de empreender "programas de saúde, de educação bilíngue e de proteção ambiental" (ALBERT, In: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 48), como afirma Bruce Albert, um de seus fundadores. Em determinado momento, diante do caráter emergencial dos problemas yanomami, a arte não mais parecia a Claudia um campo de ação suficiente, levando-a a declarar: "Não tenho mais tempo de fotografar. (...) Na verdade faço muito mais que isto, a fotografia, que é uma coisa mínima" (ANDUJAR, *apud* HERKENHOFF, In: ANDUJAR (Org.), 2005, p. 234).

De suas incursões pelas terras do grupo, a artista construiu um amplo arquivo fotográfico, com dezenas de milhares de negativos. No início do século XXI, mais afastada do confronto político direto, voltou-se para o trabalho a partir de seu arquivo, por meio de um exercício constante de inter-relação de imagens, interpolando tempos diversos e experiências distintas (MAUAD, 2012). *Sonhos* (1974-2003), uma das séries nascidas desse esforço, foi concebida a convite do curador Hervé Chandes para integrar a exposição *Yanomami, l'esprit de la fôret*, em cartaz em 2003, na Fundação Cartier, em Paris (BRANDÃO; MACHADO, In: ANDUJAR (Org.), 2005, p. 174). Em entrevista, Claudia revela que, nessa série, desejou evocar, por meio de superposições de fotografias, visões de xamãs yanomami em seus habituais momentos de transe:

> As superposições que eu chamo de sonhos, sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. (ANDUJAR, *apud* MAUAD, 2012, p. 139).

Em *A queda do céu*, Kopenawa refere-se, com grande frequência, a espécies de espíritos habitantes da floresta chamados *xapiri*. Para os yanomami, os *xapiri* coexistiriam na floresta com humanos e animais, mas apenas poderiam ser vistos pelos xamãs durante o transe induzido pela inalação da *yãkoana*,

substância em pó obtida pelo aquecimento da casca da árvore *yãkoana hi* (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

No passado absoluto, não haveria diferença entre humanos e animais, nem entre humanos e não-humanos. Tudo o que havia eram numerosíssimos bandos de *xapiri*, cada qual mobilizando uma gama específica de afetos e responsável por determinadas funções para a manutenção da ordem florestal. Antropomorfos, os *xapiri* assemelhar-se-iam a minúsculos seres humanos. Com o passar do tempo, teria ocorrido a diferenciação entre espécies: surgiram homens e animais, como os conhecemos hoje, mas cada um desses seres teria preservado a ligação primordial com seus respectivos *xapiri*, que permaneceriam vivos no plano celestial, mantendo intactas suas características humanoides. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006). Mesmo em um mundo de seres mortais, os *xapiri*, em sua imortalidade e potência, seguiriam exercendo decisiva influência em todos os aspectos da vida: a alternância dos tempos seco e chuvoso, a fertilidade do solo para plantações, a abundância de frutos, a gordura dos animais de caça, a fertilidade das mulheres, o sexo dos fetos, a cura de enfermidades, o impedimento da queda do céu, etc. Essa lista poderia estender-se infinitamente. Caberia ao xamã, considerado "o pai dos *xapiri*", mobilizar, conforme o caso, os espíritos específicos para solucionar cada questão. A fim de invocar sua presença, o xamã precisaria inalar *yãkoana* com persistência e, sob efeito da substância, cantar e dançar para os *xapiri*, até que estes, atendendo ao seu chamado, deixassem suas casas no topo das montanhas e viessem, em bandos numerosos e barulhentos, cantar e dançar para o xamã, que, em seu transe, tornar-se-ia apto a vê-los e ouvi-los. (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Cada ser florestal, portanto, estaria ligado a seus respectivos *xapiri*, definidos por Viveiros de Castro como "*utupë*, imagem, princípio vital, interioridade verdadeira ou essência" (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.321). O autor explica que a noção de "imagem", para os yanomami, é muito próxima à de "*xapiri*": algo imaterial que existe antes e depois do ser material que lhe corresponde, constituindo-se, inclusive, na condição de existência deste. No contexto desse modo de pensar, a relação entre imagem e referente é indicial, e não icônica: a imagem *xapiri* de determinado animal, por exemplo, não se pareceria com ele, por ter aspecto humanoide, mas guardaria consigo afetos relacionados àquele animal (coragem, agressividade, agilidade, por exemplo), que poderiam ser acionados pelo xamã em situações específicas. Além disso, essas imagens não seriam visíveis ao sentido comum da visão: o xamã precisaria inalar *yãkoana* e entrar em transe para vê-las em sonho. Para várias culturas ameríndias, o verdadeiro conhecimento seria obtido por meio das visões de imagens ancestrais (*xapiri*) dos seres da floresta, e não por meio da leitura de palavras escritas. Os xamãs são tão valorizados nessas culturas por serem considerados os únicos capazes de acessar o conhecimento verdadeiro (*Ibid*.).

Em uma imagem da série *Sonhos*, intitulada *Desabamento do céu / Fim do mundo*, um extenso grupo humano movimenta-se numa cena agitada [Figura 1]. À esquerda, dois homens em primeiro plano comunicam-se entre si oralmente; o braço de um deles pousa sobre o ombro de um terceiro, formando um trio que se sobressai sutilmente. A contraluz intensa permite às figuras pouquíssima definição. Os homens seguram objetos compridos e finos, um dos quais, evoluindo em diagonal descendente, estabelece a ligação entre o pequeno grupo à esquerda e o mais numeroso à direita. Este, composto de negras silhuetas, parece dirigir-se predominantemente para a direita, para fora das margens do quadro, embora nenhum movimento configure-se em gesto claramente discernível. Uma espécie de jato de luz lateral – etéreo, descontínuo – atravessa as figuras aproximadamente na altura dos quadris, dividindo-as em troncos e cabeças que praticamente se perdem na escuridão e membros inferiores delineados pela contraluz de finas linhas pontilhadas.

A maior parte das figuras ocupa a metade inferior da composição. A exceção mais relevante situa-se no grupo menor à esquerda, em que dorsos e cabeças projetam-se para o alto, ao mesmo tempo em que parecem na iminência de esmagamento por espessas formas abauladas, de luminosidade ofuscante. Os abaulamentos tornam-se menos espessos em direção à direita, até finalmente perderem-se em pontos de luz. O equilíbrio da composição é assimétrico, servindo a mais tímida zona de luz à direita como contrapeso às espessas massas claras e aos corpos mais volumosos à esquerda.

Segundo Kopenawa, os yanomami temem veementemente a queda do céu. Ela já teria ocorrido uma vez, exterminando grande parte dos seres vivos no primeiro tempo, quando a floresta ainda era habitada pelos ancestrais das gentes de hoje. O céu e a floresta eram jovens e frágeis, facilitando seu retorno ao estado geral de indeterminação, o caos. Então o céu teria desabado sobre a floresta, esmagando seus habitantes ou lançando-os ao mundo subterrâneo, onde teriam passado a conviver com os seres do vendaval (*Yariporari*) e do caos (*Xiwãripo*). Nas entranhas da terra, tornaram-se *aõpatari*, ancestrais devoradores dos restos de doenças que os xamãs lhes arremessavam (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

[Figura 1] ANDUJAR, Claudia. *Desabamento do céu / Fim do mundo* (1974-2003). Fotografia.
In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, p.190-191.

Uma parte das gentes do primeiro tempo, porém, teria resistido à queda do céu. Isso teria acontecido no centro da floresta yanomami, onde um poderoso cacaueiro, suportando o peso do céu, teria entortado sem quebrar. Os habitantes da região sobreviveram, e mais tarde, tiveram a oportunidade de atravessar aquele pedaço de céu, depois que um papagaio, bicando-o continuamente, conseguira abrir nele uma passagem. Saíram nas costas do céu caído, onde se havia formado a floresta atualmente existente, e lá passaram a viver. Por acreditarem que a floresta localiza-se nas costas do antigo céu, os yanomami a chamam *wãro patarima mosi*, "o velho céu", ou *hutukara*, denominação usada pelos xamãs para aquele céu primeiro. Também os xamãs nomearam os que teriam chegado à floresta pela travessia do céu de "a gente que saiu do céu", *hutu mosi horiepë theri pë*. Como essa gente teria sido extinta, em virtude de cheias ou incêndios, os habitantes atuais da floresta acreditam-se "os fantasmas da gente que saiu do céu" (*Ibid*., p. 195-196).

Após a queda do céu, o demiurgo yanomami, Omama, teria decidido construir um céu novo, mais sólido e estável que o primeiro. Para isso, teria utilizado inúmeras varas de metal como elementos de sustentação. Mesmo mais sólido e difícil de quebrar, o novo céu ainda tremeria, estalaria e ameaçaria desabar em situações específicas (*Ibid*.).

Entre os yanomami, uma morte violenta precisa ser vingada. Quando morre um guerreiro, flechado por alguém de outra aldeia, os parentes da vítima partem em sucessivas excursões até conseguirem matar o homicida. Alcançado o intento, são os parentes deste último que se incumbem da missão de matar seu assassino. A rivalidade persiste até que os membros de ambas as casas decidam-se pela trégua. Quando é a vez de um xamã ainda jovem, com "uma casa de espíritos muito alta", morrer violentamente, "flechado por guerreiros ou comido por feiticeiros inimigos", são alguns de seus *xapiri* que assumem o papel de vingadores. Furiosos pela repentina orfandade, golpeiam o céu com muita força, munidos de machados e facões afiados, desejando quebrá-lo por vingança. "Pedaços inteiros da abóbada celeste começam a quebrar, com estrondos tão fortes que até os xamãs sobreviventes ficam apavorados!" (*Ibid*., p. 196).

Cabe então aos xamãs vivos enviarem seus próprios *xapiri* para aplacar a fúria dos *xapiri* órfãos. Os

espíritos seguem em bandos numerosos, liderados pelo espírito macaco-aranha. Eles têm a missão de acalmar os espíritos órfãos inconformados e impedir que seus golpes vorazes levem o céu a um novo desabamento. Cada tipo de *xapiri* tem uma função específica na empreitada:

> Os espíritos preguiça atiram varetas de metal com suas espingardas, para preencher as brechas. Os espíritos formiga *ahõrõma asi* despejam visgo nas rachaduras para vedá-las. Então, os estalos vão parando aos poucos. No fim, quando o silêncio retorna à floresta, a gente de nossas casas – e até quem costuma duvidar dos xamãs – diz a si mesmo: 'Não é mentira! Eles viram espíritos mesmo e sabem conter a queda do céu!' (*Ibid*., p. 197).

Kopenawa assegura que, se seus ancestrais não realizassem continuamente esse trabalho, o céu já teria desabado há muito tempo. Mas uma grande ameaça pairaria sobre a terra. Nas últimas décadas, muitos dos xamãs mais experientes teriam morrido, vítimas das epidemias contraídas dos brancos. O céu, então, estaria cada vez mais cheio de espíritos furiosos pela morte de seus pais, dificultando a tarefa dos xamãs sobreviventes. Um dia, quando todos os xamãs tiverem sido extintos, pela destruição da floresta e o alastramento das epidemias, não mais haverá quem realize o trabalho de manter o céu no lugar. Órfãos, todos os *xapiri* irão golpeá-lo impiedosamente, até que ele se desprenda de seus sustentáculos de metal e desabe sobre a terra mais uma vez. Não restarão sobreviventes, índios ou brancos. O relato de Kopenawa sobre o fim do mundo é permeado de imagens de terror:

> O céu ficará coberto de nuvens escuras e não haverá mais dia. Choverá sem parar. Um vento de furacão vai começar a soprar sem jamais parar. Não vai mais haver silêncio na mata. A voz furiosa dos trovões ressoará nela sem trégua, enquanto os seres dos raios pousarão seus pés na terra a todo momento. Depois, o solo vai se rasgar aos poucos, e todas as árvores vão cair umas sobre as outras. Nas cidades, os edifícios e os aviões também vão cair. (...) A mata vai ficar escura e fria, para sempre. Não terá mais nenhuma amizade por nós. Marimbondos gigantes vão atacar os humanos e suas picadas irão transformá-los em queixadas. Todos os garimpeiros vão morrer, mordidos por cobras caídas do céu ou devorados por onças, que vão aparecer de todos os lados na floresta. Seus aviões vão se despedaçar nas árvores grandes. A terra vai se encharcar e vai começar a apodrecer. Depois será pouco a pouco coberta pelas águas, e os humanos vão virar outros, como aconteceu no primeiro tempo (*Ibid*., p. 492-493).

Como clímax da narrativa, há o temido desabamento do céu:

> Se nosso sopro de vida se apagar, a floresta vai ficar vazia e silenciosa. Nossos fantasmas então irão juntar-se aos muitos outros que já vivem nas costas do céu. Então, o céu, tão doente quanto nós por causa da fumaça dos brancos, vai começar a gemer e se rasgar. Todos os espíritos órfãos dos antigos xamãs vão cortá-lo a machadadas. Vão retalhá-lo por inteiro, com muita raiva, e vão jogar os pedaços na terra, para vingar seus pais falecidos. Aos poucos cortarão todas as amarras do céu e ele vai despencar totalmente; e dessa vez não vai haver nenhum xamã para segurá-lo. Vai ser muito assustador mesmo! As costas do céu sustentam uma floresta tão grande quanto a nossa, e seu peso enorme vai nos esmagar de repente com toda a sua força. Toda a terra na qual andamos será empurrada para o mundo subterrâneo, onde nossos fantasmas vão, por sua vez, virar vorazes ancestrais *aõpatari*. Vamos morrer antes mesmo de perceber. Ninguém vai ter tempo de gritar nem de chorar. Depois, os *xapiri* em fúria vão acabar atirando na terra também o sol, a lua e as estrelas. Então o céu vai ficar escuro para sempre (*Ibid*., p. 493-494).

O título da obra de Andujar e o conhecimento de aspectos da cosmovisão yanomami levam-nos a imaginar a cena em *Desabamento do céu / Fim do mundo* como os yanomami na iminência da queda do céu. Seriam as formas abauladas à esquerda pedaços da abóbada celeste em desabamento? A textura espessa dessas formas, seus tons claros, que lembram espuma d'água, e a zona de linhas pontilhadas à direita remeteriam à terrível tempestade que precederia a queda do céu? A silhueta ao fundo que levanta um braço faria a última tentativa para segurar o céu que desaba em sua cabeça?

Toda a luz da cena parece advir de um intenso clarão, causado talvez pela chuva e/ou pelos "seres dos raios" pousando incansavelmente seus pés sobre a terra nos momentos derradeiros. A luz ora ofusca

ora é quase inexistente, indicando a opção deliberada pela baixa definição dos motivos. Os extremos contrastes claro-escuro, que escondem muito mais que revelam, dão-nos a dimensão da singularidade da cena, mostrando que não se trata de uma reunião corriqueira, nem festa nem incursão guerreira. Talvez sim uma batalha, mas não a tradicional incursão contra o inimigo que teria matado um parente, com a intenção de vingar o morto; antes, a singular batalha final contra o fim do mundo premente, em favor da sobrevivência.

Mas o grupo sabe que o fim se aproxima? A baixa definição das figuras não permite afirmar. A posição corporal do homem de costas em primeiro plano sugere calma e repouso: com o braço no ombro de um colega, volta o tronco para outro com quem parece comunicar-se. “Vamos morrer antes mesmo de perceber. Ninguém vai ter tempo de gritar nem de chorar”, diz Kopenawa. Os tons escuros ao fundo parecem antever o futuro próximo em que “não haverá mais dia” e a terra desabitada estará imersa na escuridão.

Em outra obra da série *Sonhos*, negros galhos secos em primeiro plano, além de uma vegetação densa, também negra, como moldura inferior, sugerem silhuetas em contraluz [Figura 2]. Na zona central, por trás dos galhos secos, surge animal similar a um macaco – provavelmente um macaco-aranha. Um dos galhos negros em primeiro plano, mais espesso que os demais, age como contrapeso, à esquerda, ao corpo do macaco que se acomoda à direita. Ao centro, seu rosto peludo sugere ar de sabedoria e mistério, com expressivos olhos claros, azulados, que nos fitam detidamente, e boca que talvez esboce um leve sorriso. Os galhos e a vegetação em primeiro plano intensificam o aspecto enigmático da cena, servindo ao jogo de ocultação/revelação da figura. Ela se apoia num galho ou está suspensa no ar? É matéria ou energia, animal ou espírito?

Os tons escuros predominam, com algumas zonas de luz, sobretudo na figura (olhos, principalmente) e ao redor dela. A luz que banha o céu – fluida, modulada, inverossímil, oscilando entre tons de azul e lilás – assemelha-se àquela que banha a figura, gerando certa continuidade entre figura e fundo pela similaridade de modulação cromática. A figura está no espaço, ou o espaço está na figura?

[Figura 2] ANDUJAR, Claudia. Sem título (1974-2003). Fotografia. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, p. 195.

Para os yanomami, a imagem do macaco-aranha é muito poderosa. A ela, há diversas referências no livro de Kopenawa e Albert. O espírito macaco-aranha aparece, por exemplo, segurando os pedaços de céu quando este ameaça desabar. Vem de muito longe e, mesmo assim, chega antes dos outros *xapiri* para cumprir a tarefa, por "ser de todos o mais corajoso" (*Ibid*., p. 196). "Não é um macaco da floresta, é um ser celeste, um espírito antigo e poderoso de mãos muito habilidosas", diz Kopenawa (*Ibid*., p. 196). Lidera a empreitada, sendo auxiliado por outros espíritos na difícil missão de reforçar o céu, "como os do macaco-da-noite, do jupará, da irara *hoari* e do esquilo *wayapaxi*", e "os espíritos celestes *hutukari*, os espíritos raio *yãpirari* e os espíritos trovão *yãrimari*" (*Ibid*., p. 196-197).

O espírito macaco-aranha também é associado à masculinidade, à fertilidade e à fartura de alimentos. Como "mulheres-plantas", as bananeiras precisariam ser fecundadas para gerarem bananas, fecundação que caberia ao "valor de fertilidade" dos espíritos morcego e macaco-aranha. As alusões a relações sexuais são diretas. Esses espíritos "brincam e copulam com os brotos de bananeira quando ainda são moças", para que engravidem e tragam à vida as bananas; "colocam seus filhos e o sabor do açúcar nos brotos novos das bananeiras, como os humanos com seu esperma nas suas mulheres" (*Ibid*., p. 212). Kopenawa assegura que "é assim com tudo o que cresce nas roças e na floresta", não apenas com bananas: as "mulheres-plantas" engravidam, gestam e parem seus frutos, tal como ocorre entre humanos e animais (*Ibid*., p. 212).

Além de bananeiras, o espírito macaco-aranha também fertilizaria mulheres com dificuldade de engravidar. Após outros *xapiri* desobstruírem seu útero, caberia a tal espírito copular com as imagens dessas mulheres, para que, em seguida, seus corpos pudessem ser fecundados por seus maridos (*Ibid*., p. 633).

Ainda que, na cosmovisão yanomami, os *xapiri* sejam seres humanoides, mesmo quando mobilizam afetos relacionados a determinado animal, a arte, em sua licença poética, pode basear-se na etnologia sem segui-la a rigor. Assim, o macaco celestial de Claudia poderia evocar o espírito macaco-aranha, com toda a sua mobilização de afetos, mesmo que, em visões xamânicas, esse espírito venha a adquirir outras formas.

Porém, em uma situação no mínimo, a imagem xamânica seria semelhante a um macaco-aranha, embora gigante e muito barrigudo. Trata-se da "imagem da gordura da caça", ou "a gordura dos espíritos animais" (*yarori pë wite*) (*Ibid*., p. 215). Os xamãs a fariam descer do céu para engordar a caça, gerando fartura de alimento animal na floresta. Kopenawa enfatiza que também os brancos seriam beneficiados pela presença dessa imagem, que faria engordar seu gado.

> Ela vem de um ser muito antigo que, aos olhos dos xamãs, parece um macaco-aranha gigante. Este ser fica escondido a montante do céu, onde nasce o sol. É muito barrigudo, porque guarda em si toda a gordura da caça, que só cede aos poucos, com avareza. De modo que, quando ele demora a distribuí-la, os animais podem continuar magros e fracos demais para serem caçados. Porém, quando sua imagem resolve dançar na floresta, todos eles começam a engordar novamente: macacos, veados, antas, queixadas, mutuns, cujubins, araras e papagaios, e também jabutis e peixes. Assim, quando dormimos em estado de fantasma, saciados de caça gorda, somos nós que encorpamos por efeito da imagem dessa gordura! (*Ibid*., p. 215).

Apenas os xamãs mais experientes estariam aptos a chamar esse ser, muito antigo e poderoso. "Eu ainda não sei fazer isso, e não quero fingir. Tentarei quando tiver certeza de conhecê-lo de verdade", diz Kopenawa, afirmando tê-lo visto apenas uma vez em sonho, ao beber *yãkoana* (*Ibid*., p. 215). A pouca familiaridade do xamã com o ser macaco-aranha gigante não parece repetir-se em relação ao espírito macaco-aranha. "No tempo do sonho", Kopenawa afirma tê-lo visto muitas vezes copulando com brotos novos de bananeiras, além de tê-lo flagrado a "conter a queda do céu e jogar picos rochosos uns contra os outros para testar sua solidez" (*Ibid*., p. 465).

Na imagem de Andujar, o olhar penetrante da figura e seu quase meio-sorriso sugeririam o aspecto sedutor e autoconfiante do macho viril, capaz de engravidar bananeiras ou mulheres, conforme surja o desejo por frutos ou filhos? E/ou remeteriam à segurança interior de um ser ciente da capacidade de "conter a queda do céu", liderando um grupo heterogêneo de *xapiri* na missão de impedir o tão temido fim do mundo? Ou, ainda, comporiam a expressão de poder – sadismo talvez – de uma entidade capaz de dar ou retirar gordura a todos os animais da floresta e dos pastos, incrementando ou debilitando a saúde

deles, conforme sua simples presença ou ausência? Faria a continuidade de modulação cromática entre figura e fundo alusão a esse ser etéreo, “escondido a montante do céu, onde nasce o sol”, camuflando-se talvez com o próprio céu?

Apesar da impossibilidade de certeza em qualquer resposta, é possível pensar que, na série *Sonhos*, as imagens de Andujar assumiriam talvez o lugar da própria *yãkoana*, como “próteses visuais” para o invisível. Se a *yãkoana* permitiria aos xamãs ver em sonho os *xapiri*, em suas múltiplas redes de relações entre si e com o mundo, as imagens de *Sonhos* também nos abririam passagem para esse universo, tornando-nos *voyeurs* de um mundo secreto que não necessariamente conhecemos, mas do qual sentimos pulsar uma estranha potência latente.

Conclusão

Compreender visões de mundo diferentes e coexistentes é resistir à perspectiva eurocêntrica, dualista e evolucionista, e constatar que povos como os yanomami existem no presente, não constituindo o passado de uma humanidade que evoluiu. O longo testemunho de Kopenawa, mediado por Albert, e as visões xamânicas construídas por Andujar oferecem-nos oportunidades de refletir sobre o modo de pensar yanomami, vislumbrando estratégicas micropolíticas de tensionar relações raciais historicamente assimétricas.

Andujar e Kopenawa conhecem-se há décadas. Embora os yanomami sustentem que todos os objetos ligados a um morto devam ser destruídos, de modo a diminuir a dor da perda, as fotografias de Claudia – mesmo aquelas que mostram pessoas já falecidas – passaram a ser aceitas pelo grupo, que aprendeu a entendê-las como parte da ação política em defesa de seus direitos. (NOGUEIRA, In: NOGUEIRA (Org.), 2018, p. 198). Como coordenadora da CCPY e autora de obra artística de intenso cunho político, a fotógrafa ganhou a confiança daquele povo, que passou a reconhecer nas imagens aspectos muito peculiares de seu próprio modo de vida. Andujar, por sua vez, para construir sua poética, alimenta-se dos mais variados aspectos de sua longa convivência com o grupo, e, mais tarde, do próprio arquivo fotográfico construído a partir dessa convivência. Trata-se de uma relação de troca muito estreita e duradoura.

No contexto desse sólido relacionamento, as imagens de *Sonhos* podem ser em parte entendidas por meio de relações entre seus elementos visuais e aspectos da cosmovisão yanomami, sobre a qual o livro de Kopenawa e Albert oferece amplo respaldo. Porém, por mais férteis que sejam essas teias de relações, as imagens sempre sobram. Há nelas algo de opaco, que escapa à busca de significados fora da obra, e que advém de sua própria natureza enquanto imagem (na perspectiva ocidental): seu caráter de artificio, invenção, construção. As imagens de Andujar remetem-nos ao modo de pensar yanomami e trazem-nos de volta ao modo de pensar das imagens, mediado pela artista, num constante movimento em ricochete.

Referências

ALBERT, Bruce. Prólogo. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.43-53.

ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005.

BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Álvaro. Ritual e reconstrução. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, p.170-175.

HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, p.228-237.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar. Rio de Janeiro: *Revista Eco-Pós*, v.15, n.1, p.124-146, 2012. Disponível aqui. Acesso em: 17 mar. 2017.

MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. Claudia Andujar e Marcello Tassara: o transe yanomami na fotografia e no cinema. Paris: *Artelogie*, n.12, p. 1-17, 2018. Disponível aqui. Acesso em: 24 set. 2018.

NOGUEIRA, Thyago. Claudia Andujar: a luta yanomami. In: NOGUEIRA, Thyago (Org.). *Claudia Andujar*: a luta yanomami. São Paulo: IMS, 2018, p. 161-248.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *La colonialidad del saber*: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. São Paulo: *Cadernos de campo*, n. 14/15, p.319-338, 2006. Disponível aqui. Acesso em: 4 jul. 2018.

_____. Prefácio – O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.11-41.

Arte Ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização

Ana Emília Jung

Ana Emília Jung (Milla) é artista e pesquisadora em artes visuais, interessada em questões sobre imagem e esfera pública a partir da relação entre práticas artísticas e espaços sociais. Atualmente é docente na graduação de Cinema e Audiovisual da UNESPAR e em diversas pós-graduações nas áreas de fotografia, artes e cinema.

millajung@gmail.com

RESUMO: O *Arte Ocupação* foi um movimento de artistas e estudantes que aconteceu nas escolas ocupadas no Brasil em 2016, e que, por meio de intervenções diretas, gerou uma série de proposições que interpelam o campo da arte sugerindo um território de desbordes com imagens por vir. O eixo problematizador desse processo é o que denominados como "prática modal", conceito pensado a partir das ideias do artista e ativista espanhol Marcelo Expósito, para quem a arte pode ser tomada como a invenção de modos de organização. O Arte Ocupação configura-se como um *namoro-trança* no qual três partes se atravessam – o *Arte Ocupação*, as ocupações e as práticas modais – para coincidir num processo comum, de onde surgem efeitos que reverberam em diferentes esferas – a arte, a política, o ativismo – ao mesmo tempo em que se articulam com a produção social. Este processo possibilitou a invenção de modos de ser, mesmo que por breves períodos, um *nós*, e o esforço para as considerações finais está em compreender o que constitui um diálogo real, e não ideal, nos processos colaborativos/cooperativos para que um "efeito" de democracia não tome o lugar do verdadeiro encontro, complexo, cheio de negociações e falhas.

PALAVRAS-CHAVE: Prática Modal; Imagem e Esfera Pública; Ocupações; Arte e Política.

ABSTRACT: *Arte Ocupação* was a movement in between artists and students at occupied schools in Brasil, in 2016 and that, through direct interventions, has generated a series of propositions which interpellated the art field suggesting a land of overflows with coming images. The problematic of this artistic process is here indicated as "modal practice", conceptual referential based upon the ideas of the artist, thinker and activist Marcelo Expósito, to whom art should be articulated by means of an organizational function. Arte Ocupação configures itself as a courtship-braid in which three parts cross – the Arte Ocupação, the occupations and the modal practices – to coincide in a common process, from which emerge effects that reverberate in different spheres – art, politics, activism – at the same time as they are articulated with social production. In a process that allowed the invention of modes of being, even for brief periods, an "us", the effort for the final considerations lies in understanding what constitutes a real, not an ideal, dialogue in the collaborative / cooperative processes so that "effects" of democracy does not take the place of the true encounter, its complexity, and full of negotiations and failures.

KEY-WORDS: Modal Practice; Image and Public Sphere; Occupations; Arts and Politics.

Figura 1. Documentação Arte Ocupação. Foto de Felipe Prando.

No segundo semestre de 2016, as ocupações secundaristas emergem rapidamente e tomam o país tornando-se o palco da maior onda de protestos de estudantes secundaristas do mundo. Sem a cobertura da mídia, mas com pautas definidas (contra o desmonte e a precarização do ensino público, que inclui a aprovação da PEC 241, a qual congela os investimentos públicos por 20 anos, contra uma reforma do ensino médio proposta e organizada por agentes de instituições privadas da educação, contra a proposta de "Escola sem partido", entre outras), os secundaristas posicionam-se e tornam-se protagonistas da luta em nome do sistema público de educação. Na esteira das insurgências de junho de 2013 (que começou com o movimento *Tarifa Zero* contra o aumento no preço do transporte público), e das ocupações nas escolas secundaristas de São Paulo em 2015 (que tinham outras pautas, estaduais, como por exemplo a reorganização escolar executada por Geraldo Alckmin e a *Máfia da Merenda*), estas ocupações também espelharam movimentos revolucionários internacionais, tais como a Primavera Árabe, que aconteceu no Oriente Médio e no Norte da África a partir de 2010 e depunha contra as condições de vida e as ditaduras políticas de países daquelas regiões, o movimento *Occupy,* de 2011, em Manhattan, nos Estados Unidos, que depunha contra o poder financeiro e o responsabilizava pela crise mundial e pela discrepante desigualdade social, ou ainda o 15-M, também chamado *Indignados* na Espanha, também de 2011, que reivindicava mudanças radicais no aparato democrático e na representação política daquele país.

Assimiladas algumas ferramentas e inventadas outras, o que os alunos secundaristas fizeram no Brasil foi montar de forma bastante orgânica e horizontal um novo modo de atuar na política, resgatando o espaço público como território público. Articulando as questões práticas a partir de um modelo colaborativo de gestão, que se delineou nas assembleias, jograis, aulas públicas, manifestações, tarefas diárias, arrumações e consertos das escolas, na execução da segurança e num sistema eficiente de comunicação, os secundaristas rapidamente ganharam autonomia, que refletiu na aquisição de um determinado vocabulário político, novo e instituinte.

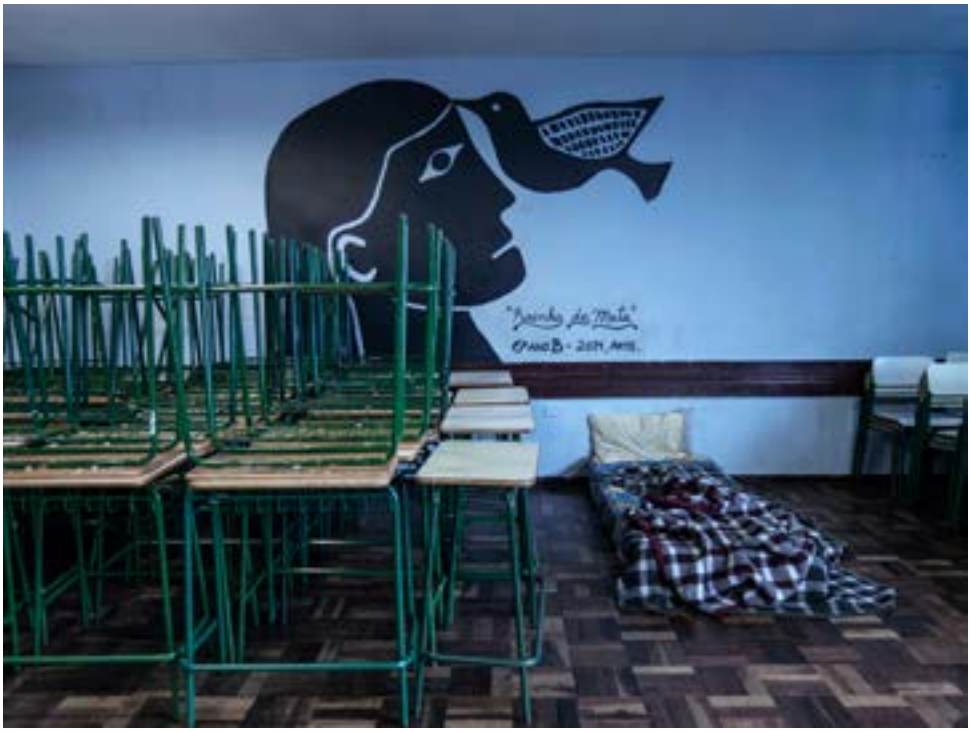


Figura 2. Documentação Arte Ocupação. Foto de Milla Jung.

O **Arte Ocupação** é uma experiência artística de leitura, relação, produção e trabalho mútuo (entre artistas, estudantes e professores) nessas escolas ocupadas do Paraná em 2016 que, por meio de intervenções diretas, realizou oficinas, ações, relatos, debates, roteiros, entrevistas, traduções de textos, reuniões e finalmente produziu trabalhos, audiovisuais e sonoros, constituindo uma rede de ações/situações que até hoje problematizam a experiência desse agrupamento voluntário, inventam modos de produção e fundam um léxico singular baseado nesta experiência, consolidando-a como laboratório de processos de produção de subjetividades.

Partindo de um referencial conceitual baseado nas ideias do artista, teórico e político espanhol Marcelo Expósito,[1] que traduzo e apresento no contexto brasileiro como *prática modal,* todo seu desenvolvimento foi concebido, interrogado ou ampliado a partir de um vínculo prático e vivo com o cotidiano nas ocupações.

Resumidamente a noção de *Prática modal* refere-se a tornar o lugar de encontro entre a arte e outras disciplinas um território *instituinte*[2] onde saberes e competências são disponibilizados em favor de construir algo para o bem comum. Tal bem comum é aqui tomado como o horizonte de sentido humano do que não é valorado no sistema capitalista e por isso fortifica o que a filósofa espanhola Marina Garcés denomina como *força do anonimato*,[3] quando cada um faz de sua vida um problema comum. A noção de "prática", no termo *prática modal*, é enfatizada na medida em que este pensamento, negando o paradigma da arte como representação ou como produção de objetos, busca afirmar-se como processo, no caso como processo de socialização, no interior do qual justamente inventam-se modos de se organizar (a produção, as relações circunscritas nas práticas sociais, a circulação dos trabalhos, entre outros).

1 Marcelo Expósito é um artista, teórico e crítico de arte, professor, curador, tradutor, ativista e político espanhol, com vasta produção artística (videográfica, de música experimental e suportes variados). É professor e codiretor acadêmico do Programa de Estudos Independentes (PEI) do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e Professor Associado na Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Castilla-La Mancha, em Cuenca. Cofundou e coeditou a Revista Brumária entre 2002 e 2006 e participou das redes Universidade Nômade e Conceptualismos del Sur. Entre suas principais investigações, estão a relação entre arte e política na Espanha a partir dos anos 1960, narrativas não-hegemônicas da arte como reconfiguração da cartografia vigente, reformulações das tradições estéticas a partir de desbordamentos institucionais, produção cultural, ativismo e cinema experimental e político. Militante e ativista, participou do movimento de insurgência antimilitarista, do movimento antiglobalização, das redes europeias contra a precarização e das plataformas cidadãs Movimento 15M, Democracia Real Já e a PAH (Plataforma dos afetados pela hipoteca). Atualmente é o terceiro deputado da mesa do Congresso dos Deputados pelo partido En Común Podemos, na Espanha.

Figura 3. Documentação Arte Ocupação. Foto de Milla Jung.

Desse modo, se as ocupações, como campo de disputa cultural, ressignificam a noção de cidadania, e inclusive tornam visíveis o surgimento de outros sujeitos políticos, resultantes de políticas de redistribuição de renda, os chamados "desorganizados"[4] – sujeitos culturais, de nenhum partido ou instituição, que até então não se viam representados – isso diz respeito a inventar modos inaugurais de vida, como coloca Peter Pál Pelbart, abrindo um campo de possíveis, criando novas formas de resistência e ação quando o trivial passa a ser intolerável.[5] Assim, entra-se em questão a inflexão possibilitada por essa "outra geografia da conflitualidade"[6] nas ocupações, na qual a potência psícopolítica recusa as formas de vida disponíveis, esgota-se frente à noção de produtividade, consumo e representatividade política e abre esforços, linhas de força e desejo para o novo: o novo como dispositivo de imaginação social e política. Imaginação pensada como "imagem(ação)", termo que aponta para a força inquietante do desejo, desejo que quando despertado *faz agir*. Se imaginar é estar em movimento, imagem(ação) é movimento e causa.

Para alcançar tal reverberação, nós artistas e os ocupas, assumimos essa proposição como um ***namoro-trança***, no qual as 3 partes se atravessam – o **Arte Ocupação**, as ocupações e as práticas modais – para coincidir num processo comum, de onde surgem efeitos que reverberam em diferentes esferas – a arte, a política, o ativismo – ao mesmo tempo em que se articulam com a produção social.[7]

É nessa cena que se armam as perguntas crucias que circundam o esforço em desenvolver um campo de ação e pensamento para o **Arte Ocupação**, são elas: como fazer para que, no processo de conjunção entre diferentes circuitos, um campo não neutralize nem estetize o outro, abolindo o que seria a finalidade comum a ambos, a dizer, a convocação à experiência pública e ao exercício de alteridade?; é possível sugerir um desborde – do campo da arte, do ativismo, da política – que desfaça a própria noção de campo e constitua um território ainda não nomeado e por isso mesmo dinâmico e em expansão?

Diante deste embate, ocupamos as ocupações percebendo-as por meio do que chamamos de **condição-ocupação**, termo que especifica o tempo além do fato histórico, mas em sua possibilidade de ser um devir de cada sujeito ali implicado. Trata-se de uma condição que permite traçar a cartografia de nossa experiência, a dizer, a **transformação da dimensão psicológica do sujeito** que participa de uma ocupação e problematizar as questões apontadas acima.

2 Tomando a noção de instituinte como "o exercício da crítica como uma condição necessária daquelas práticas que operam contra as formas atuais de governabilidade sem se limitar exclusivamente a apontá-las ou desmascará-las, mas extraindo consequências daquilo que Foucault chama o 'não querer ser governados dessa forma'". Citado por Expósito em EXPÓSITO, Marcelo. ***Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional.*** Coleção Mapas nº20, *Traficantes de Sueños*, Madrid, 2008, p.17.

3 "Força do anonimato é o nome de uma subjetividade política que escapa à lógica dos nomes: nomes da representação política, identidades que nos separam entre maiorias e minorias, e marcas que fazem de cada uma das nossas vidas uma empresa de valorização capitalista. A força do anonimato é a que tem um nós que desocupa, portanto, nomes, identidades e marcas. É um nós que não tem uma resposta fácil para o 'quem?' que o interroga, mas que, com sua presença, desarticula a própria interrogação do poder." Marina Garcès em entrevista. Acesso aqui. Acesso em 14/04/2017. Marina Garcès é filósofa, ensaísta e ativista espanhola, propulsora do projeto coletivo de pensamento crítico e experimental Espaço em Branco.

4 BENTES, Ivana. Em *A última maça do Paraíso*. Artigo publicado na Revista Cult, em 24 de outubro de 2016.

5 PELBART, Peter Pál . *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

6 *Ibid*

7 RAUNIG, Gerald. *La industria creativa como engano de masas* em EXPÓSITO, Marcelo *et al*. ***Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional.*** Coleção Mapas nº20, *Traficantes de Sueños*, Madrid, 2008. Tradução nossa.

O léxico da condição-ocupação

Figura 4. Documentação Arte Ocupação. Foto de Milla Jung.

Quando as ocupações começam, o que está colocado é um vetor que aponta para o fora, uma reivindicação bastante pontual para certas instâncias da sociedade. Mas, durante as ocupações, o tempo corre diferente e por isso rapidamente constrói-se, em estado de urgência, uma cena inédita que dê conta daquele espaço-tempo provisório, num estar junto acima de tudo. Assim, no exercício para falar o imprescindível, pontuar o fundamental e colocar-se por inteiro, os corpos chocam-se, resvalam-se e enfrentam-se. A linguagem expande-se. Todos são afetados, contaminados e, consequentemente, o que em princípio se direcionava para este fora, gira e passa a demarcar também um dentro, num deslocamento para uma **arquitetura-situação** de construção de comunidades em espaços improváveis.

Estar-ali
Dimensão psicológica
Fala-posição
Ser-político
Desejo-ação
Ocupar e existir
Arquitetura-situação
Comunidades
voz

Tornar visível a posição a partir da qual o sujeito fala é um também um trabalho de alteridade, um trabalho de implicar-se na **fala-posição** do outro. O jogo exercitado do que é comum [x] singular afina os princípios constitutivos do **estar-ali** nas ocupações. Só assim, nesse refinamento, é possível um eixo reflexivo de **compreender-se naquilo que se compreende**.

Dessa percepção, nasce uma outra questão que nos interessa nesse processo que é a da apropriação do desejo como força de ação. Esse **desejo-ação** é enfim o que articula a potência das ocupações como acontecimento, não puramente como fato histórico, mas fundamentalmente como a inscrição efetiva, a

médio e a longo prazo do **ser-político**. Nesta matemática comum, constitui-se o nosso assunto das ocupações, ou assim dizendo, a sua **voz**.

Proposições Arte Ocupação

As imagens propositivas, que surgem no **Arte Ocupa*ção***, reorganizam os modos de produção quando nascem deste novo léxico, no qual seus produtores estão implicados com uma fala-devir. E na medida em que não correspondem à *imagem-estereótipo*, que é "quando a imagem circula amputada de seu contexto, como modo de vida que se oferece para ser consumido"[8]x, desfazem as correlações de forças dadas na esfera pública e introduzem modos mais democráticos de ocupar esses espaços. Para Rosalyn Deutsche, um espaço político de apresentação pública está condicionado a ser realmente público somente na medida em que se oferece como um espaço de alteridade.

Propondo uma desnaturalização do plano discursivo e político e uma reflexividade capaz de questionar o sujeito sobre suas certezas, as imagens propositivas do **Arte Ocupa*ção*** almejam responder ao que Deustche nomeia de *imagem-crítica,* imagens que abrem um novo tipo de relação significante no espaço de interatividade entre a imagem e o sujeito que a olha, "forçando-o a outros modos de ver e a construir-se pelo mesmo objeto diante do qual anteriormente afirmava uma distância".[9]

Figura 5. Documentação Arte Ocupação. Foto de Glaucia Andrea Domingos.

A oficina **Imagin(Ação) Narrativas poético-políticas para estados de crise. Atelier-oficina para manifestações-exposições-ópera**[10] consistia em refletir sobre o que podia a arte oferecer num momento de impasse. Partimos da premissa que os movimentos político-sociais, antiglobalização na Europa, a resistência latino-americana e os artistas brasileiros na ditadura militar tinham acumulado um conhecimento no campo da arte que precisava ser partilhado. Nossa primeira intenção era a de produzir as imagens (fotos, cartazes, fantasias, espelhos) que formatariam uma *Manifestação Ópera* englobando várias escolas ocupadas de Curitiba e região. Porém, muito rapidamente, compreendemos que nossa expectativa (a dos artistas e não a dos ocupas) sobre a *Manifestação Ópera* já era preenchida em cada oficina, em cada relato em que a narrávamos. A necessidade de estar nas ruas passou, além de certa impossibilidade prática, e entendemos que o *acontecimento imaginário* daquela manifestação bastava, pois as narrativas sobre a manifestação por si só já impregnavam os ocupas de vontade e desejo de ação.

8 *Colectivo Situaciones. Inquietudes en el impasse. In*: ***Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente***. Buenos Aires, *Tinta Limón Ediciones*, 2009, p. 59. Tradução nossa.

9 DEUTSCHE, Rosalind. ***Agorafobia.*** *Quaderns portàtils*, MACBA, Barcelona, s/ ano, p. 30.

10 Entre os vários artistas que participaram das oficinas, citamos...(por questões de identificação, tiramos os nomes das pessoas). Outros se juntaram momentaneamente em algumas ocasiões pontuais. As escolas a que fomos são as seguintes: em Pinhais, no Paraná, a Escola Castelo Branco, em Curitiba,

Entre outros trabalhos, apresentamos as festas de rua do *Reclaim the Streets* (1991), os projetos imagéticos e estratégicos contra-midiáticos do *Las Agencias* (2001), as sátiras táticas como os *Book Blocks* (2010) e os *Pink Blocks* (2000), as manifestações inventivas dos italianos *Tute Bianche* (1994- 2001), as estratégias de inversão do EZLN ou Neo-Zapatistas (1994), o humor poético do Poesia Viva de Paulo Bruscky (1977), o tocante Divisor de Lygia Pape (1968), a suspensão causada pelo *El Siluetazo* (1983) e a força dos escraches (1995) na Argentina.

De cada oficina foram escritos, pelos artistas, relatos das principais percepções daqueles encontros. Destes relatos, as principais questões foram levantadas e, finalmente, viraram roteiros de proposições artísticas e de ações experimenatos, que foram produzidas ao longo do ano de 2017.

Figura 6. *Still* de *Mato*, vídeo em tela plana de TV com fone de ouvido, 3'46", 2018.

Em **Mato** a potência do desejo tremula, estremece, enfurece, exaspera, em humores para a explanação do papel da dimensão cultural nos processos de individuação psicológica e coletiva. Um *nós* conquistado por e construído em comunidades improváveis. Ana Júlia Ribeiro (da ocupação da Escola Senador Manuel Alencar Guimarães de Curitiba, que discursou no plenário da Assembleia Legislativa do Paraná em defesa das ocupações secundaristas, em 10/2016) representa uma espécie de erva daninha, erva que insiste em aparecer nos terrenos mais aparentemente estáveis, destituindo a forma dada de sua condição homogênea. É *mato* na medida em que pode ser pensado como aquilo que, como pontua Henry Miller, só existe entre espaços não cultivados, que preenche os vazios, crescendo entre, no meio de outras coisas: "A flor é bela, o repolho é útil, a papoula enlouquece. Mas o mato é transbordante, é uma lição de moral".[11] Assim, Ana Júlia aparece com uma força que nasce dos subterrâneos e que convoca uma nova dinâmica para as coisas dadas, *corpo-vibrátil*[12] em estado nascente.

> O mato sempre escapa ao projeto; ele cresce onde não se espera, instaura a surpresa. Ao contrário do calque – que reproduz, repete as formas ou os espaços conhecidos –, o mato cria outros novos, formando cartas sempre mutáveis. Uma cartografia da desterritorialização, do transbordamento, do escoamento ou da infiltração. O mato forma encraves, territórios vegetais, como é o caso das ervas ditas daninhas.[13]

Uma política de natureza rizomática, não de estrutura binária, como

o Colégio Estadual do Paraná, a Escola Lysimaco Ferreira da Costa, a Escola Estadual Loureiro Fernandes, o Instituto de Educação do Paraná, o Colégio Estadual Professor Algacyr Munhoz Maeder, e também em Curitiba, na Universidade Federal do Paraná, o Departamento de Artes (DEARTES) e o Departamento de Comunicação (DECOM).

11 MILLER, Henry, citado por DELUZE, Gilles, citado por JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011, p. 141.

12 ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas do Desejo.** Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

13 JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**, Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011, p.142.

a convocada pela dinâmica das ervas daninhas, uma *Micropolítica*. A Micropolítica refere-se às questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva.[14] Uma política que condicionalmente desestabiliza o mapa e constitui impensáveis cartografias e que, reorganizando os modos de ser e de estar, organiza também os modos de produção.

É desse modo que ali na **condi*ção*-ocupa*ção*** pensamos que se forma uma resistência ativa ao estado radical do neoliberalismo. Não porque o neoliberalismo impeça a ativação desse estado de invenção constante (ou de qualquer produção cultural), pois, ao contrário, o incentiva – para dele se apropriar, como aponta Rolnik, em *Furor de Arquivo* incorporando-o a seus desígnios, destituindo-o de suas potências singulares e denegando os conflitos que essa construção necessariamente implicaria[15] – mas porque as ocupações expõem o sujeito a novas experiências, não só de modo consciente, mas também de modo inconsciente – vivido no próprio corpo – acabando por liberar imagens e potencializar mudanças singulares. O **Arte Ocupação** faz desse processo a sua matéria e tenta pôr em prática o que nomeamos como *prática modal*.

Figura 7. *Still* de *Colar de Chaves*, 2'31", 2018.

Na mesma perspectiva, em **Colar de Chaves**, Bruna e Greyce do *Ocupa DEARTES* tomam para si a chave da ação no mundo. Um reconhecer-se como parte da comunidade, como engrenagem ética de algo maior, como responsáveis pelo destino daquela comunidade. Possuir as chaves da universidade cria um ponto de inflexão que gira a posição dos alunos de reativa, que produziria repetição e homogeneidade, para uma posição ativa, que produz diferenças. E por isso mesmo torna-se reagente ao capitalismo, porque recupera para uso próprio a potência desejo. Um *colar- inflexão*, que assim como os parangolés de Oiticica, é um objeto a ser incorporado ao corpo, e o corpo ao objeto.

14 ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas do Desejo.** Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

15 ROLNIK, Suely. *Furor de arquivo*. Revista Arte & Ensaios. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, ano XVII, no19, 2009, p. 99.

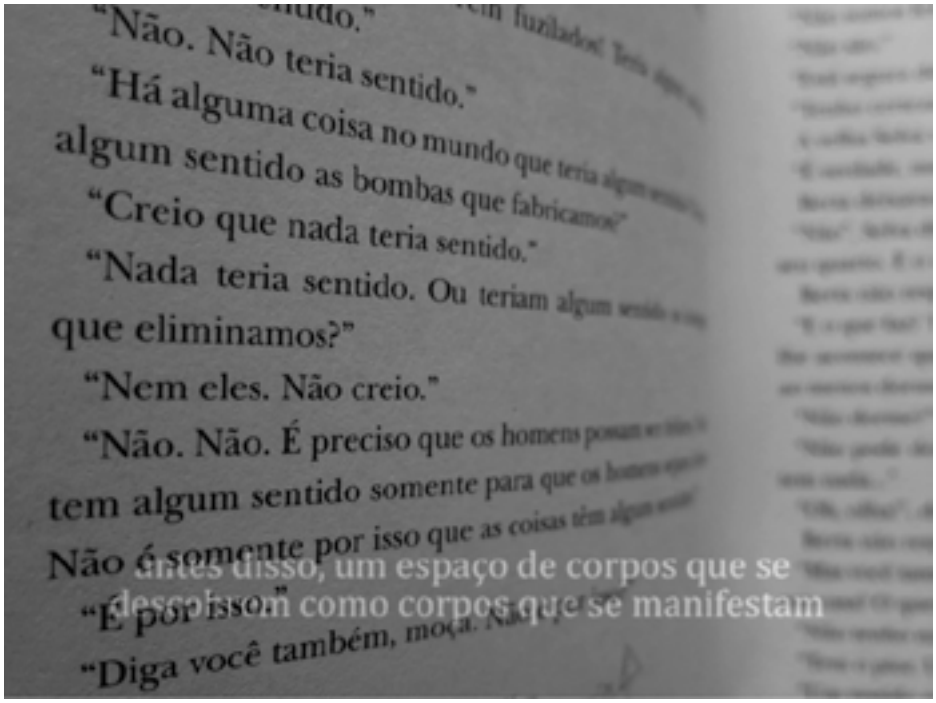


Figura 8. *Still* de *Corpos que se descobrem como corpos que se manifestam*, instalação audiovisual, 4'17", 2018.

Em **Corpos que se descobrem como corpos que se manifestam** a potência desse desejo é o amor apaixonado, amor que resiste a paisagem mais insalubre e a humilhação. Na instalação audiovisual estão realçadas as sensações do verde sanatório e do vermelho paixão, e como pano de fundo só há narração sem imagens videográficas. Palavra para ser escutada e visualizada, palavra que não traz o mundo para a tela, mas que compartilha a **condição ocupação**.

Figura 9. *Still* da instalação multimídia *A Revolução Francesa*, 6'32", 2018.

Em **A Revolução Francesa** a voz é também o que escapa e serve como laço entre *desejo-ação* e mundo. Professor Gasparetto, encenando a si mesmo, engaja o corpo numa *toma da palavra*, como coloca Zumthor, esta uma "necessidade vital de revanche".[16] Num não querer estar só com aquilo que pulsa, ou num querer transmitir aquilo que sabe que sabe.

16 ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Editora *Cosac Naify*, coleção Portátil nº 27, São Paulo, 2007, p.19.

Nós, do movimento estudantil,
Nós, do movimento estudantil,
estamos aqui hoje
estamos aqui hoje
ocupando
ocupando...

Quando eu cheguei devia ser tarde,
Quando eu cheguei devia ser tarde,

já tinham dividido tudo
já tinham dividido tudo

pelos outros e seus descendentes.
pelos outros e seus descendentes.

tudo medido,
dividido tudo a régua e compasso...

...Acabou-se a resistência passiva,
o exílio interior,
o conflito por subtração,
a sobrevivência.
A gente tá recomeçando.
Em vinte anos, a gente teve tempo pra ver.
A gente entendeu direitinho.

A gente viu, entendeu.
entendeu.
Os métodos e os objetivos.
Os métodos e os objetivos.
O destino que ELES reservam para nós.
que ELES reservam para nós

E o que ELES nos negam.

O que ELES nos negam
O estado de exceção. As leis que colocam a polícia, a administração, a **magistratura acima das leis.**

COMO FAZER?
Não o que **fazer.**
Como fazer?
COMO desertar?

O que se passa entre os corpos numa ocupação é mais interessante que a própria ocupa ção!

Figura 10. Trecho de Jogral, proposição sonora, 2017-18.

Jogral é uma proposição sonora que foi realizada no dia 1º de abril de 2017 no pátio e no auditório da Reitoria da UFPR por cerca de 30 pessoas, os quais tinham estado direta ou indiretamente envolvidos com as ocupações no Paraná. É baseado em três fontes diferentes: o jogral falado pelos alunos que ocuparam o Núcleo Regional de Educação em Curitiba (no dia 31/10/2016, em reação à determinação da justiça de reintegração de posse e desocupação de 25 escolas estaduais), um trecho do poema *Primeira manhã* de *As Quatro Manhãs* (1915-1945) do artista e poeta português Almada Negreiros e alguns trechos do *Manifesto Anarquista do grupo Tiqqun – Org*ão Consciente do Paí*s Imaginário*.[17]

A atualização de uma leitura de caráter intertextual – na qual cada texto aponta para o outro reciprocamente e conjuntamente absorvem os diferentes sentidos – com os fatos cotidianos e o cruzamento do lírico, do poético e do político, falados como jogral, visou ampliar o imaginário dos participantes, fato este que está intrinsecamente ligado à formação de públicos. Estes três textos, com diferentes origens e datas distantes entre si, abordam a mesma questão e sobrepô-los também pretendeu ser um modo de atualizar os versos de Almada Negreiros e do Manifesto do *Tiqqun* em relação aos fatos políticos atuais do Brasil.

Nesta proposição sonora a relação artista – obra – espectador se desvanece para surgirem novas articulações a partir da noção de construção de públicos, que são aqueles que deliberadamente aparecem com um discurso e o tornam visíveis. E que, nestas subjetividades ressonantes, sustentam imaginários sociais, ativam a cidadania e num movimento aberto e múltiplo, dotam a esfera pública de sentido(s). Manter

17 *Tiqqun* (palavra hebraica que significa redenção) é um coletivo francês de ativistas insurgentes (composto por intelectuais anônimos) que surgiu em 1999 a partir da publicação de textos e revistas dedicados aos "exercícios de metafísica crítica", nos quais o argumento central era "recriar as condições para uma comunidade outra", dado que o sistema neoliberal só tem a oferecer ao humano seu esgotamento. Suas principais publicações tem como subtítulos: *Órg*ão Consciente do Partido Imaginário / *Exercícios de Metafísica Crítica* e *Órgão de liga*ção no seio do Partido Imaginário / Zona de Opacidade Ofensiva. Considerados terroristas pelo governo Francês pelo teor revolucionário, anarquista, esquerdista e comunista de seus textos, o grupo dissolveu-se em 2001 após os atentados ao *World Trade Center*. O diagrama *Como fazer?* foi escrito para ser publicado na Itália, na primavera de 2001 e foi somente recentemente traduzido para o português pelos artistas: Fabio Tremonte, Fernando Scheibe e Kamilla Nunes, em Florianópolis e São Paulo em dezembro de 2016. Acesso aqui.

viva a entidade social constituída pelos secundaristas nas ocupações – seus ímpetos, sua força, suas colocações e antagonismos – é o vital do trabalho; fazer dos públicos – agentes, de modo que essa entidade social não se desmobilize como ação no mundo, possibilitando que, mesmo que por momentos, o novo se institua e a experiência de produtor possa sobrepor-se a de espectador.

É desse modo que as proposições tentam apontar os atravessamentos que organizam a experiência e colocam as ocupações como laboratório de **imagem(ação)** no mundo. Como diz Deleuze, em entrevista a Toni Negri,

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. É no nível de cada tentativa que se avalia a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle.[18]

E é neste sentido latente, de uma resistência que suscita acontecimentos, que as ocupações podem ser pensadas como prática modal, ou seja, na medida em que mobilizam interações e agenciamentos críticos, fazendo circular novos paradigmas sociais capazes de inaugurar outros modos de subjetivação.

18 DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: editora 34, 2008.

Referências

BENTES, Ivana. Em *A última maça do Paraíso*. Artigo publicado na Revista Cult, em 24 de outubro de 2016.

Colectivo Situaciones. Inquietudes en el impasse. In: *Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: editora 34, 2008.

DEUTSCHE, Rosalind. *Agorafobia. Quaderns portàtils*, MACBA, Barcelona, s/ ano, p. 30.

EXPÓSITO, Marcelo. *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional.* Coleção Mapas nº20, *Traficantes de Sueños*, Madrid, 2008.

EXPÓSITO, Marcelo. *El arte como producción de modos de organización.* Em gravação da apresentação no Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León – MUSAC – dentro do VIII Curso de Introdução à Arte Contemporânea: Estéticas e Políticas do Comum, em 02 de abril de 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.

MILLER, Henry, citado por DELUZE, Gilles, citado por JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.

PELBART, Peter Pál. *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

RAUNIG, Gerald. *La industria creativa como engano de masas* em EXPÓSITO, Marcelo *et al*. *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional.* Coleção Mapas nº20, *Traficantes de Sueños*, Madrid, 2008.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas*

do Desejo. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2007.

ROLNIK, Suely. *Furor de arquivo*. Revista Arte & Ensaios. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, ano XVII, no19, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Editora *Cosac Naify*, coleção Portátil nº 27, São Paulo, 2007.

Dominique Gonzalez-Foerster: chambres, atomic park, desert park, empty park

André Nascimento Arçari

Possui graduação em Artes Visuais (2014) pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestrado em Artes (2018) – Área de concentração: Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte – pela mesma instituição. Artista multimídia, pesquisador, teórico e crítico independente.

andrearcari@outlook.com.

RESUMO: O presente artigo se inicia com uma breve introdução ao modernismo, perpassando as noções críticas dos primeiros trabalhos da artista Dominique Gonzalez-Foerster durante a década de 1990, o qual ela representa quartos, e posteriormente a ênfase é dada nas produções Atomic Park (2003), e Desert Park (2010). Sequencialmente uma discussão do ponto de vista crítico institucional é elaborado, tomando a noção de deserto pelo livro *The Burning World* de J.G. Ballard, bem como na relação entre arte e instituição através escritos de Hans Haacke e Andrea Fraser. Como conclusão, indaga-se o problema contemporâneo inerente as produções de Gonzalez-Foerster. Como pensar, por exemplo, Atomic Park, uma produção que se propõe crítica e que lida com questionamentos de um futuro do pretérito? Assim, este estudo tangencia a análise dos trabalhos como forma de extensão da percepção acerca da experiência crítica sobre a obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica institucional, sistema da arte, Dominique Gonzalez-Foerster, Atomic Park, Desert Park.

ABSTRACT: The present article begins with a brief introduction to modernism, crossing the critical notions of the first works of the artist Dominique Gonzalez-Foerster during the 1990s, which she represents rooms, and later the emphasis is given in the productions Atomic Park (2003), and Desert Park (2010). Yet as part of this writing, a critically institutional discussion is held, which takes the notion of desert by going to JG Ballard's *The Burning World*, and in the relationship between art and institution through writings by Hans Haacke and Andrea Fraser. The conclusion calls into question the contemporary problem inherent in these productions. How to think, for example, Atomic Park, a production that proposes criticism and that deals with questions of a future of the past? Therefore, this study touches the analysis of the works as a form of extension of the perception about the critical experience about the work of art.

KEYWORDS: Institutional critic, art system, Dominique Gonzalez-Foerster, Atomic Park, Desert Park.

The stocky man pushed Gunn aside. "No, I wanted water to drink! We've comethree hundred miles today--look at my kids, they're so dry they can't even weep!" He took out his leather wallet and spread out a fan of greasy bills. "I'm not asking for charity, I'll pay good money." Johnstone brushed aside the money with the barrel of the shotgun. "We take no cash for water here, son. You can't buy off the droughts of this world, you have to fight them.

J. G. Ballard.[1]

DGF: CHAMBRES, 1990

Os movimentos artísticos modernistas alargaram as percepções acerca das condições da arte e expandiram seus entendimentos. Uma entre as condições que problematizaram o universo artístico e avançou de maneira intensa na contemporaneidade é a dissipação das categorias que permitiam o seguro reconhecimento de uma obra de arte e também seu julgamento. Num campo onde defrontou-se o afrouxamento das categorias, com a disponibilidade de um crescente expandir-se de envolvimento dialético entre as formas modernistas e formas da cultura de massa, arte e vida, questões crítico-reflexivas abarcam dúvidas sobre como portar-se com relação ao trabalho em arte, consideradas as expectativas que este implica e as *contradições* que expõe. No campo da arte no Brasil esse processo de transformação a partir de 1950, e principalmente considerando a morosidade do circuito que o antecedia, se faz com extrema rapidez. A década de 1960 recebe o legado e intensifica a critica ao sistema oficial da arte. A ação de artistas engajados em direção ao espírito essencialmente contemporâneo vai engendrar uma arte que dialoga com a atualidade da arte internacional. A reviravolta e a *liberdade experimental* refletidas nas obras enfatizam a negação de princípios formalistas e valorizam a alteração do *lugar* da obra de arte, assim como a apropriação da cultura de massa em um envolvimento com sua imagística e sua materialidade. Dessa posição, de uma arte cujo a extensão se expande para fora de seu contexto autorreferente, dois pontos são de interesse de Dominique Gonzalez-Foerster, artista francesa que vive entre Rio de Janeiro-Brasil e Paris-França, e que se pode dizer, tem suas implicações nos legados de trabalhos atuantes desse recente passado tanto nacional quanto internacional.

O primeiro, a saber, é o interesse por esse *clima experimental*[2] ressonante do século XX, seguido da vontade de um trabalho que "[...] se situa nessa história da ideia que exposição sempre tem que ser um dispositivo experimental."[3]

O segundo, por sua vez, por ser entendido como um desdobramento da relação conquistada pelos modern(ism)os, a dicotomia *arte-vida*, a qual perpassa a produção dessa artista de modo a tornar-se ponto rumo a uma posição autobiográfica em alguns de seus trabalhos da década de 1990. Este fato pode ser visto de modo mais claro, por exemplo, nos *ambientes-exibições* intitulados *Nos années 70 (chambre)* (1992), um espaço o qual Gonzalez-Foerster busca a recriação do quarto de sua mãe nos anos 1970, valendo-se de objetos afetivos como um tapete indiano e fotografias coladas diretamente na parede do espaço, onde outrossim uma cama está posta no chão, além dos trabalhos *Et La Chambre Orange* (1992), *Une Chambre en Ville* (1996), e ainda outros de importância histórica. Esses espaços concebidos pela artista, a partir de memórias e relações afetivas, tencionam sua produção rumo a uma lógica que transita entre realidade e ficção, e, nesses casos específicos, com aporte de uma volta

1 BALLARD, J.G. *The Burning World*. Nova York: Berkley Medallion Books, 1964.

2 Termo utilizado por Pablo Léon de La Barra no texto da exposição *Temporama*, realizada por Dominique Gonzalez-Foerster no MAM-RJ, 2015. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 02h24min.

3 GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. *Temporama*. Entrevista entre a artista e o curador Pablo Léon de La Barra para a exposição *Temporada*, MAM-RJ, 2015. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 02h31min.

ao passado. É por isto que, pontua Nicolas Bourriaud nessa época, o fato de que esses ambientes chocavam a crítica "por ser 'demasiado íntimos' ou 'demasiado atmosféricos'",[4] mas que, ao mesmo tempo, colocavam em questão "problemáticas sociais mais candentes"[5] através da materialidade dos objetos presentes na organização espacial.

Das noções de íntimo para as de público, Gonzalez-Foerster analisa não apenas relações domésticas, como também problemáticas de caráter específicos. Aonde estão os limites entre o que pode ser visto como público e o que se percebe como privado? O quarto e a cama, lugares máximos do conforto e privacidade são exibidos como objetos de percepção pública, criam fricções entre a ausência de seus donos e uma presentificação dos objetos os quais os pertencem, exibindo assim índices de suas próprias vidas íntimas, suas personalidades, gostos e interesses pessoais. *Nos années 70 (chambre)* (1992) pode ser percebido, então, como um retrato *desfocado* da mãe de Gonzalez-Foerster, *retrato-ausente*, *retrato-cristal,* solidificado na memória como uma peça imersa no centro de um bloco de gelo. É interessante pensar que, em muitas de suas produções, Foerster lida com relações de afetividade e memórias de períodos de sua vida. A partir disso, realiza uma *démarche* para por esses recortes contingenciais como ideais de seus trabalhos, como quando explora suas lembranças de medo vividas na infância. De suas pesquisas em que a memorialística se faz importante, proponho analisar dois de seus trabalhos recentes.

Figura 01
Nos années 70 (chambre). 1992.
Ambiente: colchão de espuma de casal, tecido rosa, almofada violeta, pulseiras indianas, lâmpada Boalum, tecido com motivos indianos, 8 fotografias e imagens diversas pregadas na parede, tapete, parede pintada de violeta. Dimensão mínima: 400 x 400cm.
Cortesia: Esther Schipper, Berlim.

DGF: ATOMIC PARK, 2003

Filmado no *White Sands Desert* (Deserto de Areia Branca) no Novo México, *Atomic Park* é um filme experimental de 8 minutos, sonoro, preto & branco e colorido. Com uma câmera em mãos, Gonzalez-Foerster filma certas estruturas arquitetônicas de descanso, localizadas em meio ao deserto, e sequencialmente capta imagens de um carro posicionado próximo a uma dessas construções, bem como de famílias de turistas em um momento de lazer no local.

4 BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009: 61.

5 Idem ibidem.

Inicialmente o filme parece ser realizado numa praia, porém a sequência de imagens apresenta apenas um contingente de bancos de areia, que possuem sua cor contrastada em relação ao preto & branco proposital da película. O cenário parece uma distopia construída ficcionalmente para o filme, ao passo que de fato não o é. A fluidez fílmica se deve, outrossim, em detrimento de uma ausência de roteiro. Os planos abertos da paisagem desolada do deserto não exibem índices de sua localidade, e ainda, são contrapostos a zooms em pessoas que estão presentes no espaço, fato que constitui um jogo entre o grão de areia do deserto e o grão da película em Super 8.

A performatividade da vida cotidiana é sobreposta a sons extraídos do filme *The Misfits*, (1961), de John Huston (diretor do noir *O Falcão Maltês*, 1941). O som de uma bomba pode ser ouvido de modo longínquo na filmagem, quase remoto, ao passo de que também se escuta a voz furiosa Marlyn Monroe no filme de Huston. Esse é um dos principais filmes em que Marlyn interpreta um personagem dramático ao invés de uma atriz comediante loira, um papel o qual ela tentou desesperadamente mudar.

Retirado do trecho do roteiro de *The Misfits*, feito por Arthur Miller, para *Atomic Park*, Roslyn, a personagem de Marlyn grita furiosa a seguinte sentença:

> Roslyn (Marlyn Monroe): Horse killers! Killers! Murderers! You're liars! All of you, liars! You're only happy when you can see something die! Why don't you kill yourself to be happy? You and your God's country! Freedom! I pity you! You're three dear, sweet, dead men![6]

É nesse momento que Gonzalez-Foerster põe Roslyn como Marlyn, numa metáfora entre a prisão social – *imagem-ícone* da atriz – criada pela cultura e seu eterno estereótipo, assim como é, através dessa sentença, que a política americana de ataque ao Japão no momento da segunda guerra mundial é criticada.

Compreende-se então que um dos dados essenciais de *Atomic Park* se encontra fora dele, situado na história do próprio espaço. A saber, foi através do *Manhattan Project* que, em 16 de julho de 1945 foi testada a primeira bomba atômica em Los Alamos, Novo México, na área de testes de *Trinity*. Atualmente o local da explosão fica na região de *White Sands Missile Range*. A explosão aconteceu cerca de 100 milhas de distância de Alamogordo e foi o único teste nuclear ocorrido no local.

Em 6 de agosto de 1945, as 8h45min, *Little Boy*, uma bomba atômica de urânio foi lançada sobre a cidade de Hiroshima, seguido por *Fat Man* em 9 de agosto, às 7h50min (fuso horário japonês), uma explosão nuclear de plutônio que recai sobre Nagasaki.

Dentro dos primeiros 2-4 meses após os ataques atômicos, os efeitos agudos das explosões mataram entre 90 mil e 166 mil pessoas em Hiroshima e 60 mil e 80 mil seres humanos em Nagasaki; cerca de metade das mortes em cada cidade ocorreu no primeiro dia. Durante os meses seguintes, vários morreram por causa do efeito de queimaduras, envenenamento radioativo e outras lesões, que foram agravadas pelos efeitos da radiação. Em ambas as cidades, a maioria dos mortos eram civis, embora Hiroshima tivesse muitos militares.

6 THE MISFITS. Direção: John Huston. Fotografia: Russell Metty. Studio: MGM. Formato: Amazon Vídeo (Cópia digital). 125min, p&b.

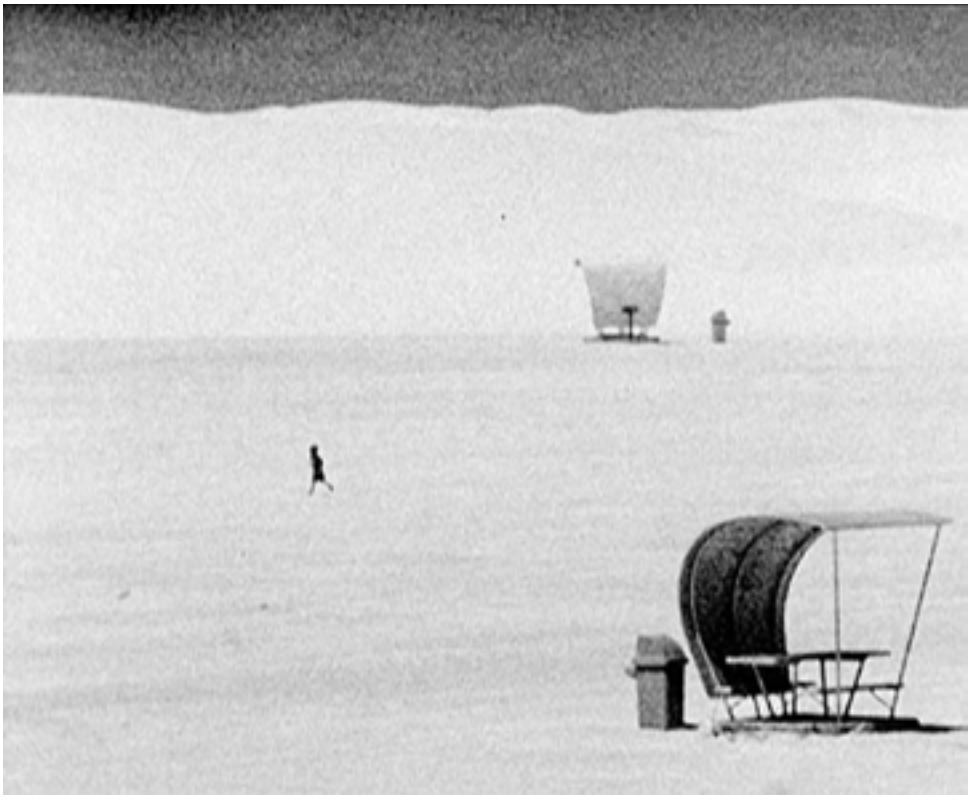


Figura 02
Atomic Park. 2003.
Super 8 transferido para 35mm, posteriormente transferido para Digital Betacam, 1.66.
Preto & Branco e Colorido. Sonoro. Duração: 8'14''.
Edição de 5. Foto: Still do filme.

O cenário de *Atomic Park* joga então com essas questões, de um futuro que chegou muito cedo, e de uma subversão cruel dos avanços tecnológicos rumo a um massacre da vida humana. Em uma entrevista sobre o trabalho e uma certa angústia de um apocalipse atômico, Gonzalez-Foerster comenta:

> Sou de uma geração que nasceu em 1965 e era totalmente assustada pela bomba atômica. A guerra fria estava ocorrendo e como criança eu pedia a meus pais para construir um abrigo atômico. Estava lendo muita ficção científica... Em Grenoble (França), cientistas trabalhavam muito em ciência atômica e durante os anos 70 havia também muitos protestos ecológicos contra a estação de potência nuclear próxima a Grenoble. Então eu estava muito preocupada. Eu tenho desde Hiroshima, até hoje em dia, pesadelos relacionados com a bomba atômica.[7] (tradução nossa).

A desolação de *Atomic Park* faz alusão a um mundo árido, e assim como a película, sobreexposto a uma ausência de razão e lógica, um lugar inabitável, e as arquiteturas construídas naquele deserto reforçam os ideais de uma modernidade fracassada.

DGF: DESERT PARK, 2010

Através da explosiva lógica histórica presente em *Atomic Park*, *Desert Park* – concebido para Inhotim-Minas Gerais – é uma intervenção direta na paisagem do parque. O trabalho, que se encontra, como pontua Foerster,

7 No original: I am from this generation born in 1965 that was totally scared of the atomic bomb. The cold war was going on and as a child I would ask my parents to build an atomic shelter. I was reading too much science fiction… In Grenoble, scientists were working a lot on atomic science and during the 1970's there were also a lot of ecological protesters fighting the nuclear power station next to Grenoble. So I was very concerned. I've since been to Hiroshima and whenever I have nightmares nowadays it has to do with atomic bomb. Entrevista concedida por Dominique Gonzalez-Foerster para Tobi Maier, Rio de Janeiro/Brasil, 2006, publicada em *Untitled*, privamera, 2007. Disponível aqui. Acesso realizado em: 7 de dezembro de 2015 as 18h05min.

“nos trópicos de Inhotim”,[8] lugar onde em seu entorno é possível encontrar plantas tropicais, ainda estabelece uma relação curiosa com a paisagem de Belo Horizonte. Inicialmente, pensando seu *site-discursivo*, a obra situa Inhotim como um ponto isolado de Brumadinho. Posteriormente, há um comentário acerca de cidades próximas com arquiteturas coloniais históricas, como Ouro Preto, Mariana e Tiradentes serem turvadas pelo modernismo de Oscar Niemeyer, que emerge no contexto a partir da construção de arquiteturas na Pampulha. Ainda, ulteriormente, uma classe burguesa acaba contratando Niemeyer para construir casas modernistas na cidade mineira, assim como ele o serve de referência para outras casas das quais não necessariamente assina o projeto.

Figura 03
Desert Park. 2010.
Ambiente externo:[1] Coleção de cinco pontos de ônibus de concreto pré-fabricados (aonde pode-se encontrar livros de literatura em alguns assentos) sobre um grande campo de areia branca desértica próximo a uma floresta tropical.
Coleção Particular: Inhotim/Brumadinho-Minas Gerais. Foto: Arquivo do autor.

1 Em inglês utiliza-se o termo *outdoor environment.*

A Cidade Administrativa de Minas Gerais, por exemplo, espaço governamental, é um lugar quase miragem dentro da paisagem mineira, uma vez que soa completamente deslocado do centro da cidade, o que fricciona uma imobilidade urbana ao próprio funcionamento de seu centro. Belo Horizonte tangencia relações, nos termos utilizados por Maria Angélica Melendi, a uma *Ruína do Futuro*,[9] através dessas monumentais construções, e isto é reverberado no trabalho da artista. Melendi ainda pontua a cidade de Brasília como marco moderno do século XX, obra referencial do modernismo, da arquitetura brasileira e de Niemeyer, como “Ruínas do sonho utópico da modernidade”.[10]

8 GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. *Dossier Desert Park, In The Tropics of Inhotim.* 2010. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 20h25min.

9 MELENDI, Maria Angélica. *Sobre as Ruínas do Futuro. In:* Espaços da Arte Contemporânea. Maria de Fátima Morethy Cout; Sylvia Helena Furegatti (Orgs.) São Paulo: Alameda, 2007: 45-65.

10 Idem ibidem: 46.

Figura 04
Desert Park. 2010. [Detalhe]
Ambiente externo:[1] Coleção de cinco pontos de ônibus de concreto pré-fabricados (aonde pode-se encontrar livros de literatura em alguns assentos) sobre um grande campo de areia branca desértica próximo a uma floresta tropical.
Coleção Particular: Inhotim/Brumadinho-Minas Gerais. Foto: Arquivo do autor.

1 Em inglês utiliza-se o termo *outdoor environment*.

Por um deserto de areia branca, onde em seu arredor estão localizadas as estruturas, Dominique Gonzalez-Foerster se apropria de uma referência importante do mobiliário urbano modernista. Um conjunto de pontos de ônibus construídos com concreto armado, com diferentes configurações arquitetônicas, são postos próximos, em diálogo, em um lugar sem trilha de passagem. Trata-se de uma construção sem mobilidade, que soa como uma miragem as avessas na paisagem, um elemento tomado pela distopia de um futuro que nunca veio, e por isto mesmo a alusão ao ponto de ônibus, e a um esperar coletivo de uma ordem nunca concretizada, ainda que de maneira física seja construída com o próprio concreto, material sólido/rígido, pré-fabricados localmente e *feitos para durar*, dos quais são comumente usados em projetos de arquitetos brutalistas modernos.

Para além do mobiliário urbano e a arquitetura utópica modernista de Brasília, *Desert Park* parte ainda de uma referência ao *Atomic Park* e as construções arquitetônicas encontradas no *White Sand Desert*, Novo México, das quais surgem no filme. Há então a formulação desse oásis distópico e de uma miragem sem água. Já a cor da areia branca do trabalho, como aponta a artista, também toma como site-discursivo a mesma areia encontrada na Lagoa do Abaeté na Bahia.

No que tange a questão da água, ou a falta dela, a proposta pontua o livro *The Burning World*[11] (1964) de J.G. Ballard. Cita além disso os conceitos de nomadismo cultural e *psico-geográficos*[12] de um lugar. Nesses lugares de espera sem fim, onde não há passagens de um local ao outro, o espectador fica a esperar, sentado sob um clima de desolação e desconforto físico.

11 O livro, atualmente fora de catálogo no Brasil, foi traduzido para o português no mesmo ano, sob o título *Mundo em Chamas*, através da filial da Editorial Bruguera, uma editora originalmente fundada na Espanha. Atualmente fechada, a editora alterou seu nome para Cedibra (Companhia Editora Brasileira) pós alguns anos de funcionamento no Rio de Janeiro-Brasil.

12 O estudo psicogeográfico pode ser encontrado em *A Teoria da Deriva* de Guy Debord. A partir do movimento comum no espaço urbano, de qualquer pessoa e de um lugar qualquer no espaço para um outro sem definição prévia, aquele que anda segue um caminho deixando que o próprio espaço o guie, sem camadas de mapeamento que podem ser realizadas a priori. A formação mental do mesmo lugar e seus espaços específicos presentes se dão de acordo com o caminhar, gerando assim um mapa mental naquele que experiência o meio urbano. Esse mesmo mapa, aponta Guy Debord, é formado de modo afetivo, intuitivo e empírico. A esta cartografia do espaço, Debord chamou de mapa psicogeográfico.

Figura 05
Desert Park. 2010. [Detalhe]
Ambiente externo:[1] Coleção de cinco pontos de ônibus de concreto pré-fabricados (aonde pode-se encontrar livros de literatura em alguns assentos) sobre um grande campo de areia branca desértica próximo a uma floresta tropical.
Coleção Particular: Inhotim/Brumadinho-Minas Gerais. Foto: Site da Artista.

1 Em inglês utiliza-se o termo *outdoor environment*.

Além de Ballard, alguns livros de literatura postos nos bancos dos pontos completam o trabalho, dos quais destaco *O Livro de Areia* de Jorge Luis Borges, *Pergunte ao Pó* de John Fante e *2666* de Roberto Bolaños.

Cabe aqui citar que em 1964, ano de publicação da primeira edição do livro *The Burning World*, por sua vez classificado como um texto de ficção-científica, J.G. Ballard escrevia sobre um mundo onde a água, essencialmente dos rios, se tornava elemento escasso, e a causa disto se concentrava no fato de que resíduos industriais haviam sido despejados na água, formando assim uma camada impenetrável pela vida, e, nas palavras do enredo, uma barreira permeável pelo oxigênio de polímeros saturados os quais evitavam que a mesma água evaporasse para a atmosfera e destruísse o ciclo vital do meio ambiente.

DGF: EMPTY PARK, 2015

Passados mais de meio século após o lançamento do livro – sob um pensamento *in situ* no espaço-tempo do presente texto[13] e através do autor que o escreve[14] – classificá-lo como ficção-científica parece soar irônico. Isto é justificado através do fato da água do Rio Doce e uma parte do mar estarem contaminadas, assim como as águas da narrativa literária, devido ao recente desastre ambiental ocorrido em Minas Gerais – no subdistrito de Bento Rodrigues, localizado a 35km do centro de Mariana – com o rompimento de uma barragem de dejetos de mineração da empresa Samarco Mineração S.A., uma subsidiaria da empresa brasileira Vale S.A. e a anglo-australiana BHP Billiton.

Este porvir do pretérito e esta ficção que se tornou realidade em tão pouco tempo – ao que já é classificado como o maior desastre ambiental da história brasileira e o maior da história a qual envolvem barragens de rejeito de minério – nos põem a pensar se o futuro não chegou muito cedo. Exilando uma cidade como um sopro, os dejetos apagaram do mapa

13 A saber, este texto foi escrito em Vitória, Espírito Santo, Brasil, no verão de dezembro de 2015.

14 A saber, ressalto a importância a qual tenho pelo Rio Doce, um rio que perpassa a cidade de Linhares, interior do Espírito Santo, e que dá nome ao hospital em que nasci.

Bento Rodrigues, ocasionaram mortos, bem como exterminaram todo um sistema ambiental e ecológico de seu entorno, e ainda, escoaram para dentro do Rio Doce em direção ao mar, um rio o qual sua bacia hidrográfica representa a quinta maior do país e a primeira da região Sudeste, com cerca de 853km de extensão. De Minas Gerais ao Espírito Santo, esse mesmo condensado, de aproximadamente 62 milhões de metros cúbicos de lama misturada a dejetos tóxicos seguiu um curso dentro do Rio Doce durante duas semanas. Isto ocorreu desde a data de 5 de novembro de 2015, dia do rompimento da barragem de Fundão, na unidade industrial de Germano, até chegar em sua foz – no encontro com o mar – na Vila de Regência-Linhares, uma cidade situada no interior do Espírito Santo.

Essa mesma lama química, a qual, após laudos técnicos realizados pelo laboratório Tommasi Analítica LTDA, localizado na cidade de Vila Velha-Espírito Santo, a pedido do SAAE (Serviço Autônomo de Água e Esgoto)[15] de Baixo Guando-Espírito Santo, acusou altos índices de elementos tóxicos. Uma das análises de água do Rio Doce, coletada no dia 10/11/2015,[16] cujo a avaliação iniciou-se no mesmo dia e que teve seu relatório analítico parcial emitido em 12/11/2015, apresentou uma série de compostos químicos os quais foram encontrados em nível acima de seus valores referenciais, o que torna a água altamente prejudicial a saúde. A saber, foram encontrados os seguintes elementos e níveis: arsênio (2,6394mg/L – VR: <=[17] 0,01mg/L); bário (5,385mg/L – VR: <= 0,7mg/L), boro (0,010mg/L – VR: <= 0,5mg/L); cádmio (0,0010mg/L – VR: <= 0,001mg/L); chumbo (1,03mg/L – VR: <= 0,01mg/L); cobre dissolvido (0,0103mg/L – VR: <= 0,009mg/L); ferro dissolvido (2,784mg/L – VR: <= 0,3mg/L); mercúrio (0,00010mg/L – VR: <= 0,0002mg/L); níquel (1,275mg/L – VR: <= 0,025mg/L); prata (0,0010mg/L – VR: <= 0,01mg/L); selênio (0,010mg/L – VR: <= 0,01mg/L); zinco (2,029mg/L – VR: <= 0,18mg/L); alumínio (1,405,500mg/L); antimônio (0,2560mg/L – VR: <= 0,005mg/L); cromo (3,484mg/L – VR: <= 0,05mg/L); cobalto (0,568mg/L – VR: <= 0,05mg/L); ferro (3.914,900mg/L); manganês (61,221mg/L – VR: <= 0,1mg/L); vanádio (3,734mg/L – VR: <= 0,1mg/L); urânio (0,010mg/L – VR: <= 0,02mg/L); fósforo (35,190mg/L); lítio (0,254mg/L – VR: <= 2,5mg/L); berílio (0,0010mg/L – VR: <= 0,04mg/L) e alumínio dissolvido (1,752mg/L – VR: <= 0,1mg/L).

É possível perceber, portanto, que esta água, imprópria, e este cenário real distópico que soa como o livro de J.G. Ballard usado por Gonzalez-Foerster para compor o trabalho *Desert Park*, advém de uma irresponsabilidade das mineradoras Vale S.A. e BHP Billiton, controladoras da Samarco S.A. Ainda é válido pensar que *Desert Park*, trabalho o qual se propõe criticar a instituição/parque Inhotim com seu deserto as avessas, torna-se frágil quando posto em voga a empresa a qual a produção foi comissionada. A percepção do entorno rumo a um ponto de criticidade perde seu potencial, sendo desativado em sua potência pelo próprio ambiente em que se encontra.

Muito desse entendimento deve-se ao fato de que a própria gestão do parque ser uma constante, uma vez que como informação de domínio público, o império de mineradoras de Bernardo Paz – criador de Inhotim – a contar com a maior delas, o grupo Itaminas Comércio de Minérios S.A., hoje mantém o espaço praticamente sem apoios externos. Se, a partir desse eixo, pensarmos a pontuação de Hans Haacke sobre inserção de grandes corporações no campo da arte através das declarações dadas por grandes chefes de empresas, ou seja, se refletirmos que esses mesmos magnatas se utilizam da arte como lubrificante social para ampliarem seus impérios de ordem ambiental devastadora, como no caso de uma mineradora, o trabalho de Gonzalez-Foerster acaba por cair numa armadilha onde

15 Empresa de serviço de tratamento de água local do município de Baixo Guando-Espírito Santo, um dos locais que fora atingido pela lama, tendo seu abastecimento de água potável paralisado, ainda que localizado a quilômetros de distante o rompimento da barragem.

16 Laudo comprova alta concentração de metais pesados em lama barragens. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 20h45min.

17 A abreviatura *VR* <= dizem respeito ao *Valor de Referência*, os quais deveriam ser *menores que* <= os indicados a posteriormente as siglas.

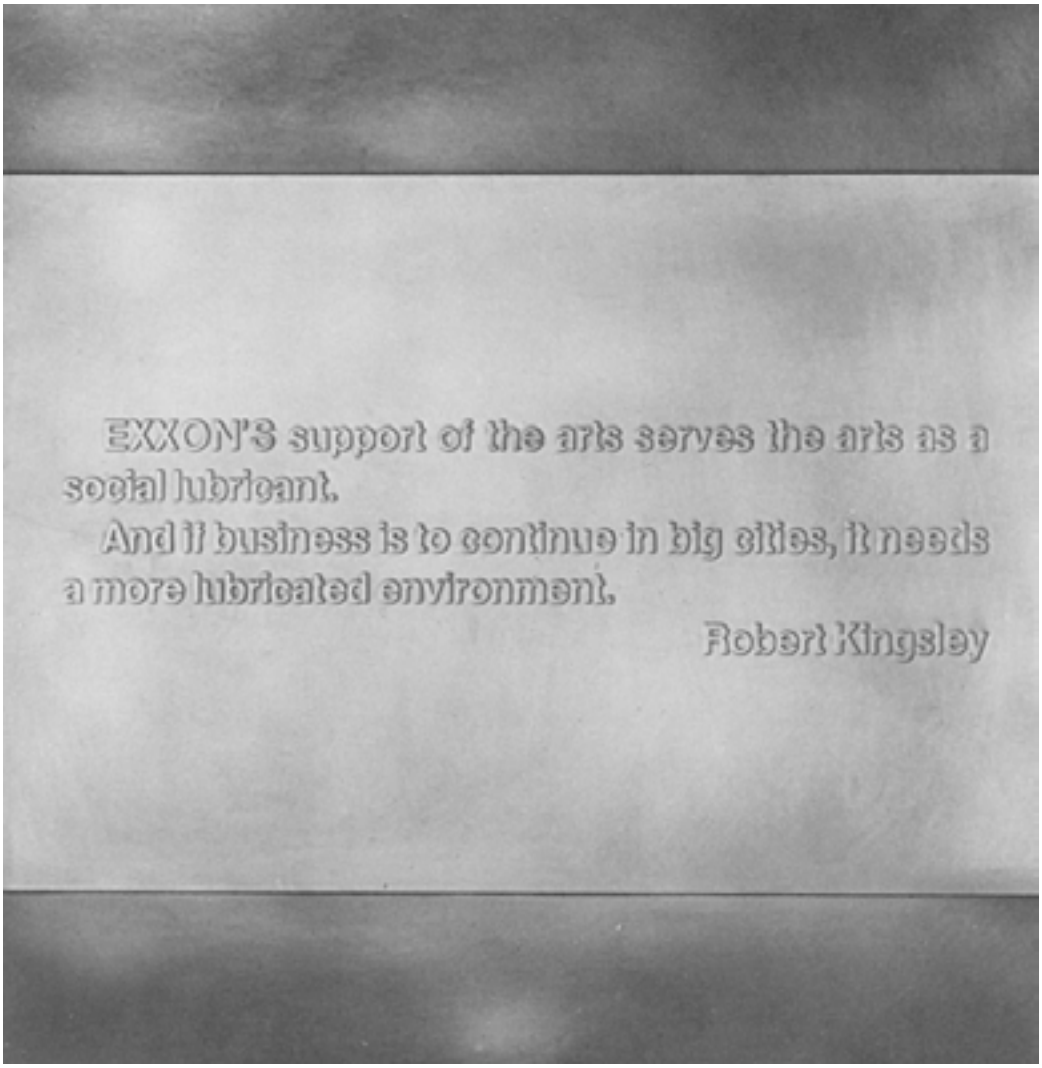


Figura 06
On Social Grease. 1975. [Robert Kingsley]
6 Placas. 76,2 x 76,2cm (Cada).
Placas de magnésio fotogravadas e montadas em alumínio com revestimento maçante.
Foto: Walter Russel, Nova York.

a própria bomba que atacava a corporação tende a voltar-se para si, ou ser desarmada pelo mesmo sistema a qual se apresenta conivente.

É ainda Haacke, com sua astúcia, em *On Social Grease* (1975), e diversos outros trabalhos como o anterior *MoMA Poll* (1970), bem como os posteriores – realizados na década de 1980 – *Der Pralinenmeister*, (The Chocolate Master), (Galerie Paul Maenz, Colônia), 1981; Mobil Observations, 1981 e MetroMobilitan, (John Wever Gallery, New York), 1985, que se propõe a investigar a cooptação entre a arte e um solidificado mercado que se vale do meio empresarial para se manter, fazendo ver através da abertura dessas frestas o contingencial lugar em que se encontram as relações antes camufladas entre as políticas das instituições e seus investidores, tanto públicos quanto privados.

Em Haacke, as estruturas de poder ficam à vista, formam o corpo das obras e isto as marcam, bem como ele próprio acaba sendo marcado. O artista instaura uma impossibilidade de negar a instituição, e pelo contrário, propõe por em questão a possibilidade de enfrentá-la cara-a-cara. Na declaração pública do executivo Robert Kingsley em *On Social Grease* – na década de 1970, um dos responsáveis pelo gerenciamento da multinacional de petróleo e gás norte-americana Exxon, fundador e presidente da organização *Arts and Business Council* – Haacke expõe um discurso em que Kingsley diz utilizar a arte como *lubrificante social*, afirmando que, se as empresas necessitarem expansão em grandes cidades, é preciso que haja um ambiente mais lubrificado para que sua inserção se dê veemente.

Mediane esta contextualização que seu trabalho *Der Pralinenmeister*, (The Chocolate Master), concebido alguns anos depois, em 1981, se efetiva. Exibido tanto como uma publicação monográfica como um conjunto de textos impressos apresentados como dípticos, Haacke explora as relações entre

expansão do império de fábricas de chocolate *Trumpf* do magnata Peter Ludwig e seu museu, com sua vasta coleção de obras de arte. A cada vez que Ludwig requeria abrir uma filial de sua empresa em uma nova cidade, ele se valia de investimentos maiores no campo da arte, usando-a socialmente a seu favor para eliminar subsídios fiscais e redução de impostos. Quando abria uma nova fabrica, com suas defesas discursivas de oportunidade de emprego, seu império ia se solidificando, e outrossim, isto possibilitava a Ludwig a redução do valor de sua mão de obra de trabalho.

Dentro desse contingente de relações entre os trabalhos de arte e seus sistemas de comissionamento feito por grandes corporações é que se pode pensar a relação equivalente entre Kinglsey, Ludwig e Bernardo Paz. É por isto que, sobre esse sistema crítico institucional, Andrea Fraser argumenta:

> A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte [...][18]

Figura 07
Rio Doce em Linhares. 2015.
Imagem do Rio Doce feita em 22 de novembro de 2015. Foto: Daria Arçari

18 FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In*: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, no 13, dezembro de 2008. Disponível aqui. Acesso realizado em: 02 de dezembro de 2015 as 14h45min.

Como pensar *Atomic Park*, uma produção que se propõe crítica e que lida com questionamentos de um *futuro do pretérito*? Ao que me parece, atualmente, ela se faz conivente e apagada mediante a este jogo mercadológico.

Se algumas coisas fogem do artista ao conceber a obra, e ela acaba por arguir pontos outros, em Duchamp, o coeficiente artístico pessoal escapa o problema individual, ou seja, sempre haverá na obra de arte aquilo que é expresso embora não intencionado, e aquilo que fora intencionado embora não expresso. Esta noção de sujeito que está implícita em Duchamp acaba trazendo em questão o problema do inconsciente coletivo. O Ato Criador depende de um campo social para ocorrer, não surgindo de uma expressão única, solitária e individual. Ainda, para Duchamp, o julgamento de um trabalho artístico acontece a posteriori, e não a priori. É a nomeação *isto é arte* que faz o trabalho como tal, e não um julgamento que a antecede. Analisar *Atomic Park* como um *Empty Park* ideológico é cabível, essencialmente, porque ele está lá, pronto para ser indagado.

Referências

Publicações impressas e notícias em sites da internet

BALLARD, J.G. *The Burning World*. Nova York: Berkley Medallion Books, 1964.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.* São Paulo: Martins, 2009.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador. In*: BATTCOCK, Gregory (org.). A nova arte. São Paulo: Ed. Perspectiva, col. Debates, 1975.

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In*: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, no 13, dezembro de 2008. Disponível aqui. Acesso realizado em: 02 de dezembro de 2015 as 14h45min.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. *Dossier Desert Park, In The Tropics of Inhotim.* Galeria Ester Schipper, Berlim, Alemanha. 2010. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 20h25min.

LEON DE LA BARRA, Pablo. *Dominique Gonzalez-Foerster – Temporama.* Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. 2015. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 02h24min.

MAIER, Tobi. *Entrevista concedida por Dominique Gonzalez-Foerster para Tobi Maier.* Rio de Janeiro, Brasil. 2006. Publicada originalmente em *Untitled*. 2007. Disponível aqui. Acesso realizado em: 7 de dezembro de 2015 as 18h05min.

MELENDI, Maria Angélica. *Sobre as Ruínas do Futuro. In:* Espaços da Arte Contemporânea. Maria de Fátima Morethy Cout; Sylvia Helena Furegatti (Orgs.) São Paulo: Alameda, 2007.

SOUSA, Erahsto F. (org.). *Internacional Situacionista. Deriva, Psicogeografia e Urbanismo Unitário.* Porto Alegre: Deriva. 2007.

LAUDO comprova alta concentração de metais pesados em lama barragens. *Notícias R7.* 13 de novembro de 2015. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 20h45min.

Produtos Audiovisuais

THE MISFITS. Direção: John Huston. Fotografia: Russell Metty. Studio: MGM. Formato: Amazon Vídeo (Cópia digital). 125min, p&b.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique; LEON DE LA BARRA, Pablo. *Temporama – Dominique Gonzalez-Foerster.* Entrevista entre a artista e o curador Pablo Léon de La Barra para a exposição Temporama, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. 5 de agosto de 2015. Disponível aqui. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 02h31min.

Situações na sociedade do espetáculo: 4 dias, 4 noites e Não-Happening

Anelise Tietz

Anelise Tietz é professora de Arte no IFFluminense campus Quissamã e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, na linha História e Crítica da Arte. Mestre no mesmo programa e linha. Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio.

anelisektietz@gmail.com

RESUMO: Este artigo objetiva refletir sobre o conceito de espetáculo nas sociedades modernas, apresentado por Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo* (1967), principalmente nas teses 01 a 34, e propor uma discussão de duas ações artísticas*: 4 dias, 4 noites* (1970) do artista luso-brasileiro Artur Barrio e o *Não-Happening* ou o *Happening para un Jabalí Difunto* (1966), ação dos artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escarí e Roberto Jacoby. Estas duas ações parecem tensionar a noção de espetáculo e o próprio campo da arte, através de um jogo entre ação artística e registro de ação. O fenômeno arte oscila entre existir e não-existir, em experiências artísticas que confrontam ou ironizam uma sociedade do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Espetáculo, situação, arte contemporânea, arte latino-americana.

ABSTRACT: This article aims to reflect about the concept of spectacle in modern society, as presented by Guy Debord in The Society of the Spectacle (1967), mainly on the thesis 01 to 34, and propose the discussion of two artistic performances: 4 Days, 4 Nights (1970) from the Luso-Brazilian Artur Barrio and the Non-Happening or the Happening para un Jabalí Difunto (1966), performed by Argentinian artists Eduardo Costa, Raúl Escarí and Roberto Jacoby. These two performances seem to stress the notion of spectacle, as well as the field of arts, through a game between artistic performance and the action record. The art phenomenon oscillates between existing and not-existing, in artistic experiences that confront and ironize the society of the spectacle.

KEYWORDS: Spetacle, situation, contemporary art, latin-american art.

Introdução

Em sua compreensão mais tradicional e simplória, a arte poderia ser entendida como uma imagem construída por um indivíduo que se destina a contemplação de outro indivíduo. Sabemos que o campo da arte vem gradativamente ampliando o que tradicionalmente se entende como arte: a abstração, as experiências em colagem, *assemblage*, instalação, *ready-made*, performance. Diversas experimentações a partir do século XX questionam o que é arte e o que define a arte. Nestas práticas, o conteúdo e a forma da arte se transformam e se multiplicam em um campo de possibilidades. No entanto, mesmo as experimentações mais radicais preservam uma constante: a existência de uma imagem que ateste a existência do fenômeno *arte*.

Embora a arte efêmera, a *land art*, a arte feita com materiais perecíveis, a performance, o *happening*, entre outros exemplos, sejam essencialmente manifestações artísticas que não perduram no tempo e no espaço, a grande maioria dos artistas que utilizam estas linguagens empregam também a fotografia e o vídeo como ferramentas. Em geral, estes artistas também entendem que a arte é a ação em si, que se perde por ser efêmera, e o vídeo e a fotografia são apenas registros desta ação. Seja qual for a hierarquia atribuída para fotografia e vídeo, estes registros existem e são estes que fazem com que muitas obras de arte circulem e se integrem a história da arte.

As duas situações artísticas que desejamos discutir acionam reflexões sobre a produção de imagem ou de registros de uma obra de arte. No trabalho *4 dias, 4 noites*, o artista luso-brasileiro Artur Barrio realiza uma caminhada na cidade do Rio de Janeiro, com uma série de instruções, como não se alimentar e não se hidratar. A caminhada seria finalizada quando o artista chegasse em um ponto de completa exaustão física, o que ocorre após quatro dias de caminhada. Durante o percurso, o artista caminhou solitariamente e não realizou registros, mas se propôs a elaborar um *CadernoLivro*[1] ao término da experiência – elaboração que nunca foi feita. A obra existe apenas através de relatos do artista.

A segunda situação foi realizada pelo grupo composto pelos artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escarí e Roberto Jacoby, que organizou e publicou uma série de reportagens e publicidades sobre uma exposição de arte que nunca ocorreu. Foi um evento de arte que existiu somente dentro dos jornais.

Entendemos que ambas as situações criadas acionam críticas a sociedade do espetáculo, termo desenvolvido por Guy Debord, mas atuam em sentidos opostos: se Barrio busca uma experiência de imersão total na cidade do Rio de Janeiro e não produz nenhuma imagem desta ação, inviabilizando a espetacularização desta, o grupo argentino atua no sentido oposto, tratando justamente da espetacularização do fenômeno arte, onde apenas a imagem existe e supera a realidade. Se no primeiro caso, a radicalidade da ação impede a elaboração de imagens de registro, no segundo caso, o jogo se inverte e a elaboração de imagens passa a atestar a realidade. Em ambos os casos, lidamos com situações-limite para a arte, onde o objeto artístico oscila entre existir e não-existir.

A Sociedade do Espetáculo

Ao longo das teses do texto *A Sociedade do Espetáculo* de 1967, Guy Debord, membro da Internacional Situacionista, apresenta o conceito de espetáculo, relacionando-o com a sociedade moderna, espaço ideal para

1 O artista intitula de *CadernoLivros* a sua vasta produção de cadernos, que registram e planejam suas ações artísticas.

a acumulação de espetáculos. Para este autor, nestas sociedades existe uma grande divisão, vivenciada a partir da divisão e alienação do trabalho, que se manifestaria em todas as esferas sociais. Esta divisão marcaria a forma como nos relacionamos e existimos socialmente.

Com o avanço do capitalismo, o trabalhador vivencia a separação e alienação do trabalho, que se manifesta com uma força tão violenta que levaria a alienação da própria vida. A organização do trabalho no mundo moderno prevê a separação do trabalhador do objeto que se produz, responsável apenas por uma ínfima etapa do processo e tem como consequência a perda da noção da totalidade do indivíduo. Esta situação nos coloca diante de uma dúvida: a humanidade pode estar desvinculada daquilo que produz, daquilo que trabalha?

Se em tempos anteriores, os trabalhadores tinham as dimensões do prazer e do entretenimento – e, portanto, sua humanidade – suprimidas, a partir do momento em que passa a existir excedente de produção, o trabalhador passa a ser entendido também como consumidor. Desse modo, o lazer, o entretenimento, o prazer, passam para o campo da mercadoria. Para Debord, não basta uma crítica ao trabalho, ou a luta pela diminuição de carga horária de trabalho, mas seria necessária uma modificação absoluta da organização social e a construção de uma nova relação com trabalho.

Esta nova relação passaria obrigatoriamente pelo sentimento de totalidade. O trabalho enquanto algo que está cindido para o trabalhador nunca poderá oferecer uma experiência humanizante. Se o trabalho cindido é capaz de desumanizar o indivíduo, também o lazer, o entretenimento e o prazer o são igualmente. Enquanto estas esferas se concretizarem no plano do espetáculo e da mercadoria nunca serão capazes de saciar o desejo de totalidade. Em sociedades capitalistas, todo os aspectos da cultura são mediados pelo espetáculo, isso geraria um empobrecimento das experiências em si.

Situações na Sociedade do Espetáculo

Artur Barrio possui uma trajetória marcada pelo experimentalismo e, assim como muitos artistas contemporâneos, oferece uma resistência ao sistema institucional da arte que se manifesta no formato de suas obras e nos discursos produzidos por ele em diferentes momentos. Muitos de seus trabalhos, por serem efêmeros sobrevivem apenas através de relatos e registros elaborados em seus *CadernosLivros*, como tentativas de unir em um mesmo objeto temporalidades e espacialidades distintas. Podemos pensar nos *CadernosLivros* de Barrio através do desejo de unidade. Seus cadernos são projetos e espaços de registros. São embriões e conclusões de obras, porque aspiram ser um novo suporte que unificaria esses dois instantes, como escreve Barrio em agosto de 1978 (BARRIO, 2000, p. 73). Devido ao seu desejo de unidade, podemos entender estes espaços como opostos ao espetáculo de Guy Debord.

Barrio parece ter laços com o situacionismo, pois intitula muitas de suas obras como *situações*. Mas compartilha, também, um entendimento do fenômeno da arte. Para o artista e para o grupo francês, não se trata de criar obras de arte que se encerram em si mesmas, mas sim de colocar as esferas do objeto, sujeito e espectador em tensão. As situações construídas por Barrio parecem embaralhar as disposições daquilo que é convencional. O seu manifesto contra as categorias de arte (BARRIO, 2000, p. 100), no qual Barrio escreve sobre a escolha de utilizar materiais perecíveis em detrimento aos materiais caros e inacessíveis tradicionalmente utilizados na produção artística, escrito a mão em uma folha de papel, foi inscrito no II Salão de Verão do MAM RJ, na categoria desenho, em uma clara ironia com as comissões avaliadoras (CALIRMAN, 2013, p. 110). Com o aceite do seu manifesto nesta categoria, Barrio tem uma reação negativa e usa o espaço expositivo para discutir sobre os critérios da arte (BARRIO, 2000, p. 101), em uma ação próxima a Duchamp, com o urinol. Percebemos que Barrio deseja criar uma situação que tensione o campo da Arte.

Já na ação de *4 dias, 4 noites*, deriva realizada na cidade do Rio de Janeiro em 1970, nos deparamos com mais uma situação em que há referência ao situacionismo, pois nos remete as derivas realizadas pelo grupo. A Internacional Situacionista entendia que as cidades modernas deveriam se tornar ambientes criativos e estimulantes, que promovessem experiências anti-espetáculos para o sujeito moderno. Dessa forma, para entender as cidades e planejá-las de uma forma mais eficiente, Debord e seu grupo elaboram o conceito da psicogeografia, o estudo de como as sensações estão relacionadas com os ambientes físicos. Também desenvolvem a prática da deriva, caminhada pela cidade a fim de detectar o relevo psicogeográfico das cidades. Após as derivas situacionistas, eram produzidos mapas onde as sensações e percepções eram relacionadas com os dados concretos dos espaços percorridos. O urbanismo proposto

pelo situacionismo se baseava nos mapas e derivas realizadas pelo grupo.

Mas a deriva de Barrio apresenta uma característica desconcertante: não possui nenhum registro, nem documentação e apenas 8 anos após a realização desta ação Barrio emite seus testemunhos. No relato de 1978, Barrio escreve que *4 dias 4 noites* foi um trabalho "ligado ao acúmulo de percepções sendo o corpo e o cérebro o captador e motor dessas percepções e sensações" (BARRIO, 2000, p. 81). O cansaço físico foi uma espécie de estímulo de sua percepção corporal, pois como escreve no mesmo texto, "todo um desgaste físico que me abriu uma percepção fantástica pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era uma máquina" (Ibidem, p. 79-80). Ao se tornar corporalmente mais consciente através do cansaço e alcançar uma experiência improvável e atípica no espaço urbano, Barrio realiza um uso desviado do caminhar na cidade e, portanto, se aproxima das experiências situacionistas.

O artista afirma que iniciou sua deriva com roupas brancas (BARRIO et al., 2001, p. 86) e finaliza sua caminhada quando percebe que seu tênis estava furado (Ibidem, p. 92). Não há nenhuma sobrevivência material desses itens, mas imaginamos que ao final dos quatro dias elas trariam as marcas visíveis dessa experiência. Sobre esse aspecto, nos voltamos a Debord (2003, p. 125-126) quando este fala do tempo cíclico e do tempo espetacular. A sociedade moderna constrói uma aversão ao tempo cíclico: suprime o tempo biológico da vida. Envelhecer, se cansar, adoecer, falecer, acontecimentos biológicos e inevitáveis da vida humana se tornam experiências proibidas, não desejadas ou invisíveis. Ao optar pela exaustão, Barrio coloca seu corpo a disposição do tempo biológico: deixar o tempo agir sobre si. Somente quando percebe que seu sapato havia chegado a seu limite é que Barrio interrompe seu processo.

A ação de Barrio ocorre no tempo e parece indicar uma tentativa de resistência a ele: determinar por quanto tempo Barrio consegue caminhar em situações tão adversas.

> O título da obra *4 dias, 4 noites* é uma referência à passagem desorientada do tempo nessa experiência. Como escreve Barrio, sobre a duração desta experiência, "três, quatro, qual é a diferença? É, o número quatro... Não sou muçulmano, mas '4 dias 4 noites' é mais arranjado que três, a trindade, ou um dia e uma noite ou dois dias... Eu não tenho noção se foram quatro dias e quatro noites, mas isso ficou no registro. (BARRIO et al., 2001, p. 92).

Neste ponto, podemos discutir o conceito de tempo pseudocíclico apresentado por Debord (2003, p. 122-123). Se em sociedades anteriores à moderna, o consumo e a organização do tempo estavam de acordo com o trabalho real efetuado (época de colheita, festividades na época do plantio, fases lunares, etc.), o tempo pseudocíclico se constrói na abstração do trabalho empregado. O tempo cíclico é o tempo real, pautado por experiências palpáveis. O tempo pseudocíclico é o tempo do espetáculo, que imita o tempo cíclico: dia e noite; trabalho e férias; dias úteis e finais de semana. Desse modo, a organização ocorre pela divisão entre dois polos opostos absolutamente abstratos. O descanso do final de semana está desvinculado do trabalho real efetuado nos dias úteis.

Esta mesma organização do tempo pseudocíclico prima pela economia de tempo: as invenções tecnológicas da sociedade moderna ampliam o número de horas livres. No entanto, os tempos de ócio, que deveriam ser destinados a vida em si, se tornam buscas pelo espetáculo. Vendem-se blocos de tempos de espetáculos, que prometem a impressão de uma experiência real, mas que apenas reproduzem a lógica do espetáculo. Ou seja, o entretenimento, o lazer, o prazer, e todas as atividades executadas em horários de ócio já foram a muito tempo capturadas pela sociedade do espetáculo: viaja-se para os mesmos destinos, nos mesmos períodos; tira-se as mesmas fotografias; frequenta-se os mesmos eventos culturais; consume-se os mesmos produtos culturais, e assim, o tempo destinado a vida, se reduz a uma experiência de mercadoria. Nas horas vagas, "a realidade do tempo foi substituída pela publicidade do tempo" (DEBORD, 2003, p. 125).

Desse modo, entendemos que ao escolher caminhar pela cidade do Rio de Janeiro em uma deriva, Barrio está em clara oposição ao fenômeno do espetáculo e vivencia um tempo que se opõe ao tempo pseudocíclico. A sua busca por uma experiência que seja totalizante, o leva a uma deriva marcada por uma experiência sensorial radical, onde todas as suas percepções são aguçadas e possibilitam que se vivencie o aqui e o agora em sua excelência. Barrio (2000, p. 80) escreve que ao caminhar, suas rotas eram decididas instantaneamente, como uma livre associação do caminhar: um local leva a outro, que leva a outro. Além de se entregar a esta situação auto imposta, Barrio não constrói nenhum registro desta

ação: se recusa a construir uma imagem para esta experiência, algo que já vinha a algum tempo o incomodando em suas ações, onde convidava um fotógrafo para o auxiliar nos registros.

Se Barrio busca uma experiência total de seus sentidos, absolutamente não mediada por meios de comunicação, o grupo composto pelos artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escarí e Roberto Jacoby, em 1966, na Argentina, realiza a mesma crítica a sociedade do espetáculo, mas opera ferramentas diametralmente opostas. O grupo argentino cria uma situação a partir do uso desviado de mídias e constrói um evento de arte fictício, um *happening* que nunca existiu, exceto por meio de imagens e textos em jornais. Entendemos que o grupo argentino cria um espetáculo, mas enquanto uma tática para colocar em questão a própria sociedade do espetáculo. Após a ação, o grupo de artistas lança um manifesto no qual deixa explícito os objetivos de tal ação.

> Propomos entregar à imprensa o relato escrito e fotográfico de um acontecimento que não aconteceu. Este relatório falso incluirá os dados do participante, uma indicação do local e da hora em que foi feito e uma descrição do espetáculo que inventou ter ocorrido, com fotos tiradas dos supostos participantes em outras circunstâncias. Assim, no modo de transmitir a informação, no modo de "realizar" o evento inexistente, nas diferenças que surgem entre as diversas versões do mesmo evento feitas por cada emissor, o significado da obra aparecerá. (tradução nossa).[2]

Neste trecho, identificamos que *Não-happening*, ou *Happening que nunca existiu* ou *Happening para un jabalí difunto* (DURO, 2016, p. 58) almejou mobilizar as esferas da arte ao criar uma *situação* de instabilidade. Neste ponto, notamos semelhança com a prática artística de Barrio, principalmente com seu trabalho mais conhecido, *Trouxas Ensanguentadas* (1970), na qual Barrio dispôs pedaços de carne e outros materiais orgânicos envolvidos em tecido e os abandonou em locais públicos nas cidades de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. As trouxas chamavam atenção dos pedestres, que imaginavam se tratar de corpos e rapidamente acionavam a polícia, o que causava uma enorme mobilização até a descoberta de que eram carcaças de animais. Esta obra supõe esse tipo de comoção por parte do público, comoção que também é registrada pelo artista. Nestes dois casos, a obra se realiza no planejamento e execução de uma ação do artista, mas também na recepção desta ação pelo público. Barrio se interessava em registrar a reação da comunidade, e ao grupo argentino interessava perceber como os meios de comunicação e o público se apropriariam do *happening* ao criar novas versões para este falso acontecimento.

O grupo argentino salienta que existiu uma tripla criação nesta situação: a criação de um evento imaginário, a transmissão deste em meios de comunicação e, por fim, a recepção por parte do público que cria uma espessura para esta realidade imaginada através dos dados fornecidos (COSTA et al, 1966, p. 3). Novamente podemos voltar a Barrio e ao *4 dias, 4 noites*. Esta deriva se constrói no paradoxo entre o reconhecimento de Barrio de que seu testemunho não irá dar conta da experiência e a necessidade do historiador em conhecer este acontecimento artístico. Os diversos relatos que Barrio fornece são, em geral, relatos a partir de críticos e historiadores da arte a fim de conhecer os dados cronológicos deste acontecimento. Mas saber esses fatos cronológicos não implica em entender esse acontecimento. O livro permanece em branco devido a

2 No original: nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happening quo no ha ocurrido. Este falso informe incluirá los nembros de los participantos, una indicación del lugar y momento en que se realizó y um descripción del espectáculo que se finge que ha ocurrido, oon fotos tomadas a los supuestos participantes en otras circunstancias. Así, en el modo do transmitir la información, en el modo de "realizar" el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las diversas versionos que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra.

esta percepção de Barrio: o que aconteceu está inacessível. Já os dados fornecidos por Barrio nas diversas entrevistas carregam uma característica que o próprio Barrio aponta: são inconsistentes. Em entrevista (BARRIO et al., 2001, p. 92) traz à tona uma dúvida em relação a durabilidade desta ação: teriam sido mesmo quatro dias? Quem se lembra? O artista se coloca como incapaz – e pouco preocupado – com este dado.

O grupo argentino e Barrio propõem um jogo com essa fragmentação entre realidade e representação: existiria alguma diferença entre ver notícias e registros de uma exposição ou de um *happening* que de fato ocorreu e de um que não ocorreu? Como diferenciar essas experiências? Segundo Debord (2003, p. 17), "o espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é 'o que aparece é bom, o que é bom aparece'". A partir da lógica do espetáculo e pelo juízo atribuído a aparência, poderíamos nos questionar sobre a realidade destas duas situações e inverter suas lógicas: a deriva de Barrio não existe porque não tem registro, não aparece; o *happening* existe porque aparece nos meios de comunicação, ainda que através de registros e relatos falsos.

O grupo argentino constrói a exata definição de espetáculo de Debord (2003, p. 14): "O espetáculo é uma relação social entre pessoas mediatizada por imagens". O grupo cria uma imagem para um evento que nunca ocorreu e prevê a relação destas pessoas com estas imagens. Já Barrio realiza o oposto: realiza uma ação, mas não produz nenhum registro, não há imagens para o público se relacionar, exceto as imagens mentais criadas a partir da leitura dos relatos dados anos depois.

Desse modo, entendemos que Artur Barrio, Eduardo Costa, Raúl Escarí e Roberto Jacoby estavam interessados em discutir a realidade da arte e a sua imagem. O grupo argentino escreve em seu manifesto:

Em uma civilização de massa, o público não está em contato direto com eventos culturais, mas é informado deles através dos meios de comunicação. O grande público não vê, por exemplo, uma exposição, não presencia um acontecimento ou um jogo de futebol, mas vê sua projeção em um noticiário. Os fatos reais artísticos deixam de ser de extrema importância em termos de disseminação e atingem apenas uma pequena audiência. (...) No último caso, não importa para os consumidores de informação se uma exposição é realizada ou não; só importa a imagem desse fato artístico que se constrói nos meios de comunicação. (tradução nossa).[3]

Neste ponto, cabe lembrar que o grupo de artistas atua na Argentina e, portanto, distante dos grandes centros de produção, exposição e comercialização de arte contemporânea que se localizam na Europa e Estados Unidos. Os artistas latino-americanos, à margem dos centros, conheceriam grande parte da produção artística ocidental apenas por registros, por relatos. Soma-se a isso, o período histórico (anos 1960), quando a circulação de imagens ocorria com precariedade. Esta crítica dialoga diretamente com a prática de Barrio que, entre outras questões, trata do trânsito entre centro e periferia. Por exemplo, em seu manifesto onde justifica sua escolha por materiais perecíveis por ser um artista brasileiro e estar margem do sistema de arte (BARRIO, 2000, p. 100). No campo específico da produção artística, estar à margem dos grandes centros se torna um agravante para uma experiência frágil da arte, o acesso da arte não é direto, mas mediado pela mídia e pela publicidade: se torna, muitas vezes, uma relação de consumo e, portanto, espetáculo.

Em *Against the Happening*, texto escrito após o *Não-Happening*, Roberto Jacoby (apud DURO, 2016, p. 59-60) escreve que uma das

3 No original: En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los hechos culturales, sino que se informa de ellos a través do los medios de comunioación. La audiencia de masas no ve, por ejemplo, una exposición, no presencia un happening o un partido de fútbol, sino quo ve su proyección en un noticiero. Los hechos artisticos realos dejan de tenor importancia on cuanto a su difusión ya quo sólo llegan a un público reducido. (...) en último caso, no interesa a los consumidores do información si una exposición se realiza o no; sólo importa la imagen que de este hecho artístico construye el medio do comunicación.

questões suscitadas por esta ação, e que muitas vezes escapa à crítica, seria o mito da comunicação direta do *happening*. Esta ilusão ignora o fato de que a maioria dos *happenings* são realizados apenas uma vez a um público limitado e elitizado, o que não permite a sua circulação enquanto fenômeno no presente, mas somente como registro. Portanto, necessita ser mediada pelos meios de comunicação.

Percebemos que as duas situações de Barrio e do coletivo argentino também referenciam duas experiências situacionistas: a deriva e o desvio. Barrio realiza uma *deriva* pela cidade. A deriva para os situacionistas é um instrumento da psicogeografia: é necessário percorrer a cidade à deriva para melhor conhecer e intervir na cidade. Já o grupo argentino opera no campo do *desvio*: constroem novas relações com o que já existe, causam estranhamento e levam ao aumento da consciência em uma sociedade do espetáculo. Como escreve Duro (2016, p. 61), os artistas transformam o jornalismo em um acontecimento artístico. Ao intervir nos meios de comunicação, o grupo precisa conhecer a estrutura a ser modificada. Segundo Jacoby (1967),

Para colocar nossa ideia em prática, recorremos a certas técnicas usadas em "relações públicas" e não a técnicas "artísticas". Tivemos que entrevistar pessoas que são dignas de notícia, ser educadas com elas, ganhar o apoio de jornalistas: enfim, entrar nesses grupos com a estratégia de roubar a dinâmica destes grupos, congelando-a. (tradução nossa).[4]

Conclusão

Barrio e o coletivo argentino atuam no campo do desaparecimento da obra de arte. No manifesto do coletivo (COSTA et al, 1966, p. 3), estes apresentam a estrutura tradicional de uma obra de arte. "atualmente, a obra de arte é a conjunção dos resultados de um processo que começa com a realização de um trabalho (tradicional) e continua até que esse trabalho se transforme em material transmitido pelos meios de comunicação de massa" (tradução nossa).[5] A partir desse entendimento tradicional de uma obra de arte, podemos entender que Barrio promove o desaparecimento da segunda etapa desta obra – o material transmitido para os meios de comunicação – e o coletivo argentino realiza o desaparecimento na primeira etapa – a própria realização da obra.

O coletivo argentino opera uma crítica a sociedade do espetáculo baseada na ironia. Realizam uma apropriação, um uso desviado dos meios de comunicação com uma finalidade *outra*: discutir a espessura das imagens produzidas nos meios de comunicação, que muitas vezes superam a própria existência real e material. Já Barrio realiza uma crítica por outra via: busca uma experiência sensorial totalizante, algo que o fizesse sair de um estado de espetáculo.

Barrio tinha a expectativa de que o processo de *4 dias, 4 noites* desencadearia uma série de ações de grande rompimento com o sistema de arte. Segundo Barrio, "o resultado esperado seria criar outro tipo de trabalho, ou fazer um tipo de ação que realmente criasse uma nova compreensão, uma nova visão da arte. Mas eu acho que, finalmente, o '4 dias 4 noites' não resultou, ficou sendo o que é" (2001, p. 84). Mas, nem mesmo o *CadernoLivro* proposto foi executado. Já a ação dos artistas argentinos resultou em uma enorme produção literária (DURO, 2016), mas também finaliza com um desaparecimento. O grupo esperava produzir um livro sobre *happening* e sobre os debates suscitados com a ação de 1966, este livro também nunca foi elaborado.

4 No original: To put our idea into practice, we resorted to certain techniques used in "public relations" and not to "artistic" techniques. We had to interview people who are news- worthy, be polite to them, earn the support of journalists: in short, move inside these groups with the strategy of robbing the group of its dynamic, freezing it.

5 No original: Actualmente, la obra de arte es el conjucto de los resultados de un proceso que comieza con lá realizacion de uma obra (tradicional) y continua hasta que dicha esta obra se convierta en material transmitido por loss mass media.

Referências

BARRIO, Arthur. *A metáfora dos fluxos 2000/1968*. Secretaria de Estado da Cultura/Paço das Artes, 2000.

_____. No Hemisfério Sul. *Arte & Ensaios.* Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 6-15, 2008.

_____ et al. Entrevista com Artur Barrio: 4 dias, 4 noites, p. 81-97, 2001. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Panorama da Arte Brasileira 2001.* (catálogo). São Paulo: MAM, 2001.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar:* Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Réptil, 2014.

COSTA, Eduardo, Raúl Escari, and Roberto Jacoby. "Un arte de los medios de comunicación," 1966. Personal archive of Roberto Jacoby, Buenos Aires. Disponível aqui. Acesso em: 08 de março de 2019.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. 2003. Disponível aqui. Acesso em: março de 2019.

DOCTORS, Marcio. *Situações: Artur Barrio: registro.* (catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

DURO, Paul. *Theorizing Imitation in the Visual Arts:* Global Contexts. John Wiley & Sons, 2016. p. 58-61.

JACOBY, Roberto. *Against the Happening.* 1967. Disponível aqui. Acesso em: março de 2019.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva:* escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TIETZ, Anelise. A deriva em Barrio: a experiência do 4 dias, 4 noites. *Revista-Valise*, v. 8, n. 15, p. 101-112.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Feminismo, exposições e derivas presentes: a presença de mulheres artistas na arte contemporânea

Anelise Valls Alvarez

RESUMO: Esse artigo propõe analisar as produções de duas exposições sobre mulheres artistas contemporâneas apresentadas em espaços privilegiados e que trataram do pensamento feminista, confrontando o cânone estabelecido e problematizando a constituição das subjetividades femininas. As mostras "Radical Women**:** Latin American Art, 1960–1985" – que passou pelo Hammer Museum em Los Angeles (2017), Brooklyn Museum em New York (2018) e pela Pinacoteca de São Paulo (2018) – e "Not 30%" (2018) que marcou a 30ª edição da The Other Art Fair em Londres, com The College, um espaço inteiramente dedicado a mulheres artistas, – oferecem inúmeras pistas para a compreensão da práticas que vêm ocorrendo a nível global e que se inserem num contexto de tensões culturais e de intervenções críticas que atravessam temas de gênero, política e sexualidade na atualidade. Busca-se refletir sobre as formulações das críticas culturais nessas exposições, sobretudo em seu potencial de transformação e crítica histórica aos modelos impostos e normas sociais que lidam com o desequilíbrio entre os homens e mulheres e o *status quo* no mundo da arte. A partir destes casos, considera-se, três noções: 1) os reconhecimentos importantes que essas práticas expositivas fazem e as difusões sobre o feminismo que são feitas nas instituições de arte, 2) a possibilidade de pensar acerca das subjetividades dissidentes como crítica produtiva e 3) os novos movimentos que o mercado de arte faz para abranger a arte feminina e a arte feminista.

PALAVRAS-CHAVE: Feminismo, Arte contemporânea, Radical Women, Not 30%.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of two exhibitions about contemporary women artists set in privileged spaces. These exhibitions explored feminist thinking, defied established canon and discussed the constitution of feminine subjectivities. "Radical Women: Latin American Art, 1960-1985", which went through the Hammer Museum in Los Angeles (2017), the Brooklyn Museum in New York (2018) and the Pinacoteca of Sao Paulo (2018), and "Not 30%" (2018), which marked the 30th edition of The Other Art Fair in London with The College, a site dedicated entirely to women artists, offer numerous clues to understanding practices that are occurring globally. These two exhibitions fit the trend of disrupting contextual cultural preconceptions and critical interventions that confront current issues of gender, politics and sexuality. The analysis reflects on the formulations of cultural criticism in these exhibitions. It focuses on the potential for transformation away from the status quo in the art world and historical criticism of imposed models and social norms that rely on the imbalance between men and women. Both exhibitions examine three concepts. The first is the important recognitions that these expositive practices assert and the diffusions about feminism that are made in art institutions. The second is the possibility to think about the dissident subjectivities as productive criticism, and finally, the new movement launched by the art market to embrace feminine and feminist art.

KEYWORDS: Feminism, Contemporary Art, Radical Women, Not 30%.

Introdução

A crescente participação de mulheres artistas em exposições a nível nacional e internacional, bem como a presença de trabalhos que discutem as desigualdades entre homens e mulheres, leva ao reconhecimento de que o circuito latino-americano e europeu estão desenvolvendo leituras diferentes ao longo da história, buscando outros enfoques e vieses, realizando resgates importantes; trata-se, portanto, de um fenômeno mundial. Curadores, diretores de museus e donos de galerias, críticos, artistas e pesquisadores, se não estão participando ativamente no esforço coletivo que reivindica visibilidade e maior espaço às mulheres, estão já a reboque em movimentos consequentes seja de revisão, seja de reconsideração ou de destaque da presença feminina (ou de minorias) nas artes. Mesmo em setores mais conservadores, como os de feira de arte, já nota-se mudanças de mentalidade nos últimos anos nas estratégias que expõem mulheres artistas e que visam a dilatação de aquisições.

No entando, antes de abordar os fatos presentes, vale relembrar o passado: historicamente as mulheres foram constantemente impedidas, afastadas e ignoradas no meio artístico. Durante um tempo significativo, elas foram tidas como simples modelos ou musas, sexualizadas e passivas enquanto vistas como objetos, interditadas e obliteradas quando encaradas como sujeitos. Aos homens, cabia toda a gama de considerações que os elevavam a gênios, mentes criativas, os grandes autores e mestres. Não é demais reforçar como as academias foram bloqueadas às aspirantes a artistas durante séculos, tal como a possibilidade de desenvolverem o seu trabalho em condições de paridade (basta lembrarmo-nos de como pintar nus era algo impedido a boa parte das mulheres ainda no começo do século XX). E mais, ao longo dos anos, muitas artistas fizeram uso de pseudônimos masculinos para assinarem as suas obras, outras, por exemplo, assistiram a autoria do que faziam ser atribuída aos maridos ou aos pais.

É somente na segunda metade do século XX que a extensão das estruturas sociais e institucionais ao longo da história da arte é confrontada com um gesto consistente e notório a ponto de mobilizar os mecanismos invisíveis de resistêmcia, dificuldade e obstáculos enfrentados pelas artistas mulheres. A pergunta questionadora de Linda Nochlin "*Why have there been no great women artists?*" no início da década de 1970 veio a revolucinar o mundo da arte, demasiado confortável em seus canônes masculinos, brancos e ocidentais, com uma força que desestabilizava a legitimidade da força contrária – um conhecimento presente em livros, programas de ensino e instituições que dava como "normal" a ausência de mulheres –, jogando luz para a realidade e existência de um número enorme de mulheres e suas carreiras artísticas e que, por milagre, prosseguiam e o faziam com qualidade.

Em 1976, poucos anos depois de sua publicação, Nochlin e Ann Suthterland Harris curaram a exposição *Women artists 1550-1950,* em Los Angeles no County Museum, em que pela primeira vez diferentes mulheres de distintas nacionalidades e períodos eram apresentadas sob o mesmo teto, constituindo uma espécie de genealogia de mulheres artistas e suas abordagens feministas. Sem dúvida, esta foi uma das primeiras exposições que apresentava ao público novas premissas para o valor artístico definido pela história da arte – baseado nas noções de "qualidade", "originalidade" e "estilo".

Ficar às margens perdurou como determinação de uma sociedade operante sob uma lógica absolutamente patriarcal e portanto, conivente a homens e seus interesses. A noção de qualidade é um valor, ou podemos dizer um recurso, solicitado a cada vez que se fala de representação igualitária: na arte, não importaria o gênero, mas a "qualidade". No entanto, ainda na arte, definir qualidade é tarefa inexequível. O que deriva desta qualidade, certamente, é um certo gosto, um gosto dominante. Tal gosto está formatado por critérios patriarcais – as obras que vemos são sempre de artistas homens, são as que conhecemos e por isso as apreciamos, as consideramos boas – que se reproduzem em estereótipos e deixam a todos, sobretudo a todas, presos em um sentido estético definido, restrito, desafetuoso.

Women artists 1550-1950, foi uma das exposições contemporâneas pioneiras que deu a ver vários nomes desconhecidos, expondo-os para serem reconhecidos, estudados, apreciados e certamente, para romper com a mitologia da "qualidade" e o poder que ela exercia. Foi também palco para a enunciação de outros imperativos para uma "boa arte", evidenciando enormes contribuições durante quatrocendo anos de história da arte. Nomeamos exposições que se fiem a esses movimentos como derivas, por desviarem dos padrões e trajetos tidos como princípios e fundamentos do status quo, seja no mundo da arte, ou mesmo fora dele.

Essas derivas, ou esses desvios de concenso ou ainda os deslocamentos da estrututra homegeneizante também se aproximam do conceito de antagonismo conforme proposto por Ernesto Laclau

e Chantal Mouffe. Os autores chamam “antagonismos” a estas fracturas ou feridas que impedem a sutura do discurso, a esses “pontos de fuga” onde se genera a instabilidade dos objetos e a contingencia do social. Neste sentido, ponderamo, através de práticas e manifestações artísticas feministas que contribuiram para a desconstrução das expectativas e normativas de gênero na Arte contemporânea, e que encarnaram a construcción de contrahegemonías sustentadas nas demandas en torno da expansión de direitos, de visibilidade e legitimação que permite enlaçar tal luta em meio ao campo das artes.

A seguir, analisaremos dois casos específicos que portam um certo tipo de deriva, ocorridos no ano de 2018, levando em consideração os reconhecimentos importantes que essas práticas expositivas fazem e as difusões específicas que são operadas dentro das instituições de arte, bem como a possibilidade de pensar acerca das subjetividades dissidentes como crítica produtiva e, por outro lado, as novas articulações que o mercado de arte lança para abranger a arte feminina ou a arte feminista. Se obras e exposições de artistas mulheres são marginalizadas por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal, há de se abrir generosamente um desdobramento para duas exposições que resultaram em torsões e resgates de sujeitos, em cenários bastante distintos entre si e que situam experiências feministas em dois níveis: a primeira, *Radical Women: latin American Art, 1960-1985* (Mulheres Radicais, arte latino americana, 1960-1985) que se faz valer aqui em termos de conteúdos, discursos e narrativas dos países ditos menos dominantes ou poderosos no mundo das artes e que deslocam as práticas artísticas à outra ordem e, de outra parte, a exposição *Not 30%* que nos interessa aqui por disparar uma série de dados do cenário econômico e do mercado em um território dito de primeiro mundo. É a partir desses contrates que analisaremos as vantagens e desvantagens que aqui se encerram no âmbito artístico quando pautamos o gênero feminino. É o que veremos a seguir nas duas sessões a seguir:

Mulheres Radicais

Cecilia Fajardo-Hill, venezuelana radicada nos Estados Unidos e Andrea Giunta, argentina, são as curadoras de uma das exposições mais exponenciais dos últimos anos sobre o rompimento com o lugar do olhar que se tem ao corpo feminino e o lugar da mulher, dado que, sabe-se, até o modernismo era um olhar voltado para fora, para a superfície, a aparência e o físico e que posteriormente, volta-se para dentro, para a interioridade, tratando de aspectos que dizem respeito à uma exitência e suas intimidades, emoções, introspecções, desejos, medos, memórias, etc. Em outras palavras, uma exposição que trata do olhar da mulher para ela mesma e seus pares.

Andrea Giunta, começou a trabalhar a partir de uma perspectiva de gênero nos anos 1990, seguindo por esse caminho até 2008, quando publicou na revista espanhola *ExitBook* um artigo sobre arte e feminismo na América Latina. Foi precisamente por conta desse artigo que Cecilia Fajardo-Hill chegou à ela em 2010, momento então, que iniciaram as conversas sobre a exposição *Mulheres Radicais*. Ao longo das pesquisas, começaram a trabalhar com outros dados que provinham de estatísticas, não mais a nível teórico. Foi a própria teoria e as perspectivas de gênero que possibilitaram resolver problemas que na prática estavam quase intactos e que se materializaram por essa escassa representação das mulheres no mundo da arte.[1] Nesse sentido, pode-se dizer que um duplo trabalho foi realizado:

1 As curadoras, em suas buscas e cartografias, encontraram mapas de desejos, impulsos e zonas reprimidas. Encontraram, por exemplo o diagnóstico de classificações médicas de histeria feminina, como trabalhou Feliza Bursztyn, além de referências irônicas à noção freudiana da inveja do pênis que podem ser encontradas nos trabalhos de Maris Bustamante. Em São Paulo não houve performance, porém, no Museu Hammer, em Los Angeles, onde a mostra foi anteriormente exibida, um ritual de celebração marcou a presença de Regina Silveira. Os visitantes consumiram os famosos biscoitos em forma da palavra, que ela criou em 1976, cujo molde pertence ao acervo da galeria Luisa Strina.

> por um lado, desarmar os ideologemas que mantêm o status quo do mundo da arte – noções como "qualidade" ou "gueto", usadas para se referir a exposições que só apresentam artistas mulheres – a partir do trabalho com estatísticas. Por outro, focar em casos que possibilitassem uma abordagem, com instrumentos específicos, de obras que praticamente não são analisadas ou que sequer são denominadas como obras.[2]

As curadoras realizaram uma intensa pesquisa, desde 2010, que incluiu viagens, entrevistas, análise de publicações nas bibliotecas da *Getty Foundation*, da University of Texas, entre diversas outras instituições. Em 2010, elas imaginavam que a pesquisa levaria cerca de dois anos para viabilizar a exposição, porém, por conta da escala do projeto e pesquisa, o estudo tomou um caráter histórico cujos primeiros estágios, – envolvendo troca de informações com colegas e artistas da América Latina, com a intenção de criar um argumento curatorial completo bem como a montagem de um arquivo de obras de arte, – cresceu num nível difícil de administração. Em um primeiro momento, a exposição foi pensada para o periodo de 1945-1980 – repensando o mondernismo até a arte conceitual; depois desses dois anos de intensa pesquisa, tinham uma lista com mais de trezentos nomes de artistas, o que tornou toda a logística de realização inviável.[3] Assim, as curadoras reduziram o período de mostragem para 1960-1985 e transportaram o enfoque conceitual para a noção de corpo político. Com as devidas alterações, a mudança radical na iconografia do corpo se torna o eixo norteador: experiências com exílio, tortura, censura, repressão, etc. Em diversas camadas de lugares, implicando sobretudo a tensão entre território e subjetividade perpassados pelo corpo feminino, foram selecionadas 125 artistas[4] e coletivos, vindos de quinze países, que se expressam por meio de performances, vídeos, pinturas, fotografias, esculturas, cerâmicas, desenhos. Conforme Giunta:

> Em termos gerais, reconheçam-se elas como feministas ou simplesmente como artistas mulheres, essas artistas estiveram imersas em um horizonte histórico que continuamente ativava uma agenda feminista, que punha em relevo a forma como se dava a transformação social do lugar da mulher. É por isso que as selecionamos. Nossa perspectiva como curadoras e historiadoras é feminista. E, nesse sentido, esta é uma exposição feminista. Mas isso não quer dizer que as artistas sejam feministas. Muitas, inclusive, afirmam isso. Por exemplo, muitas artistas brasileiras: no Brasil, arte e feminismo não se vincularam entre os anos 1960 e 1980.

Em três montagens distintas, a exposição se estendeu a três espaços expositivos: Hammer Museum, em Los Angeles de setembro a dezembro de 2017, depois no Brooklyn Museum, em Nova Iorque de abril a julho de 2018 e, por fim, na Pinacoteca de São Paulo, de agosto a novembro de 2018. A exposição funcionou sob a divisão de nove capítulos: Autorretrato, Paisagem do Corpo, Mapeando o corpo, Performance do corpo, Resistência e Medo, O Poder das Palavras, Lugares Sociais, O Erótico, Feminismos, sempre sob o fio condutor de uma pesquisa profunda da expressão de mulheres invisibilizadas na sua época. Ao contrário da divisão expositiva, as curadoras adotaram outra abordagem no catálogo, organizando o trabalho de cada artista por país, de modo a tornar os recursos o mais acessível possível, pretendendo sublinhar a sutileza e a sofisticação das práticas pioneiras que o programa inclui.

2 Cf. Entrevista de Andrea Giunta concedida à Luiza Mader Paladino para a Revista Figas. Disponível aqui. Acesso em: 26 de julho de 2019.

3 Em outubro de 2012 o Hammer Museum concorda em sediar e desenvolver o projeto de pesquisa como parte da *Pacific Standard Time: Latin American & Latino Art in LA (LA/LA)* fundada pela Getty Foundation. Foram tais apoios que tornaram possível que a pesquisa fosse conduzida de forma mais profunda e intensa. Antes, as curadoras estavam apenas em bibliotecas, depois passaram a viajar pelos países latino-americanos. Elas se dividiram por zonas e cada curadora deu conta de alguns territórios. No ano de 2014 em um workshop no Hammer, levantou-se a questão de se incluir ou não artistas chicanas e latinas.

4 Muitas das artistas não eram conhecidas pelas curadoras, foram descobertas durante a pesquisa e, para a mostra em São Paulo, foram inseridas mais quatro brasileiras. No Brasil, Valéria Piccoli, curadora chefe da Pinacoteca auxiliou na indicação dos trabalhos de Wilma Martins, Yolanda Freyre, Maria do Carmo Secco e Nelly Gutmacher.

As três versões também contaram com um amplo mobiliário expositivo, uma vez que os próprios trabalhos se davam em distintos suportes, que incluíam módulos, vitrines, telas para projetor e divisórias de gesso, que faziam as vezes de paredes. Vale ressaltar que houve variadas saídas pensadas para apresentações sobretudo dos vídeos que a exposição comportava: de paredes brancas e telas específicas para projeção a exibições em televisores de tubo antigos ou ainda os monitores mais modernos, de tela fina e imagem digital.

De acordo com as curadoras, as artistas expostas provocaram, em suas produções, uma inversão fundamental do ponto de vista representacional. O corpo feminino, historicamente atrelado ao olhar masculino, emancipou-se ao originar novos saberes e outras formas de representação. Desta maneira, os núcleos temáticos conduziam o público a esse precedente essencial inaugurado pelas artistas, que condizia justamente à mudança da autoria do olhar. As obras expostas evidenciaram que o olho externo, guiado pelo desejo masculino, perdia o sentido diante da potência do olhar interno que se autodescobre, possibilitando novas experimentações com o corpo. Com efeito, Giunta afirma:

> Nós pensamos a noção de corpo político, que é um conceito muito rico e muito complexo, de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, porque muitas dessas obras foram realizadas em situações de vigilância extrema, durante a ditadura. Outras foram realizadas em relação com a militância e o compromisso político, acreditando que fosse possível uma transformação da sociedade (Margarita Paksa ou Gracia Barrios, por exemplo). E também nos referimos ao corpo político porque muitas das artistas estiveram presas ou exiladas. E é igualmente político porque elas atuaram sobre os acordos estéticos estabelecidos: as iconografias do feminino estavam predominantemente nas mãos dos artistas homens, que foram os que realizaram 99% dos nus que conhecemos na história da arte. Trata-se de um olhar externo, patriarcal, guiado pelo desejo masculino. O que a exposição faz é evidenciar que o corpo é observado, experimentado, conceitualizado a partir de um olhar interno, que navega o corpo, que o representa de uma maneira nova, quase sem precedentes. Por isso, no meu ensaio no catálogo, me refiro a um giro iconográfico radical: temas que nunca haviam sido representados começam a sê-lo. […] Por fim, o sentido político do corpo também reside no fato de que utilizaram seus próprios corpos como ponto de partida e objeto de exploração e de investigação, levando-os a extremos inéditos, e recorreram, ademais, às linguagens mais experimentais: a performance, o vídeo, a fotografia.[5]

Assim, a atitude notória e exemplar em Mulheres Radicais se ampara em temas e conteúdos que correspondem a realidades e existências genuínas, suas condições e desdobramentos. Ainda sobre o olhar e o espaço, um tema que não passou despercebido entre as artistas mulheres foi a violência. A figura do feminicídio e a violência com o corpo e a psique das mulheres foram se generalizando de forma impressionantes ao longo da pesquisa, conforme afirma Giunta, de modo que o poder e a repressão, bem como as realidades produzidas sob essas forças e relações tramam o papel da mulher e sua transformação.

Outro ponto interessante a se refletir, diz respeito aos arranjos financeiros e viabilizações de Mulheres Radicais: parte considerável dos

5 Idem nota 1.

trabalhos vieram do acervo das próprias artistas, o que indica uma reunião de obras pensada mais a partir da proposta das curadoras do que por possíveis intervenções de colecionadores e galeristas. No entando, há de se ter em vista que dado o porte da exposição, sobretudo em nível internacional, as ofertas e demandas no mercado da arte com relação às artistas, são reordenadas e rearranjadas. Ainda que a intenção de Cecilia Fajardo fosse levar a exposição a diversas capitais da América Latina, nos cinco anos de concepção do trabalho, apenas a Pinacoteca de São Paulo, com a ajuda de seu diretor Jochen Volz, conseguiu viabilizar a itinerância, mesmo com a crise econômica do país.[6] Se o intuito da exposição consistia em colaborar com a reflexão sobre o lugar da mulher, cabe também refletir em que medida se realizou tais propósitos. Vale lembrar que a vinda ao Brasil foi viabilizada e financiada por um *Exhibition Circle*, – prática bastante comum nos Estados Unidos e na Europa para arrecadar fundos – isto é, um grupo de patrocinadoras que, na ocasião foi composto por 30 mulheres convidadas[7] pela Pinacoteca, todas inspiradoras e pioneiras em suas áreas de atuação, sendo galeristas, colecionadoras, empresárias e donas de organizações sociais. Segundo Paulo Vicelli, diretor de Relações Institucionais da Pinacoteca:

> Convidamos mulheres que refletem o espírito desta exposição e que, para nós, são fonte de admiração e merecem reconhecimento público. O grupo que chamamos carinhosamente de 'Mulheres Extraordinárias' representa o engajamento e o pioneirismo feminino em diversas áreas da sociedade.[8]

Ao observar os trabalhos das artistas na exposiõn, se revelaa uma pluralidade de metodologias e enfoques para abordar temas amplos e heterogêneos, que vão desde a discriminação, sexismo, religião, passando pelo amor, repressão sexual, a dor, o racismo, a maternidade, a morte, o feminismo, como exemplos mais paradigmáticos. A exposição escancara espíritos de um tempo que se veem às voltas com agitações e movimentos também ligados ao feminismo ao longo do continente americano, sobretudo de 1970 e 1980 quando há o controle por ditaduras militares ou governos nao democráticos em vários países da América Latina. Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985, toca em críticas e reflete sobre um o corpo que de fato se constrói socialmente, é uma estrutura simbólica e uma representação imaginária. Ele inflama a representação de tabus, expõe a moral hipócrita, fala de censura e recriminação a corpos que foram uma história inteira sexualizados e fetichizados. É uma exposição que se presta enquanto deriva, pois trata de corpos que são espaço de resistência e meio de expressão para sucitar novos estados de consciência, compreensão do mundo e/ou de si. Os desvios que se expõem, convertem o corpo feminino em uma expressão libertária e a potência que isso acarreta é valor mesmo que transmuta a exposição em um caso emblemático no cenário cambiante a que deve rumar continuamente o mundo das artes.

Not 30%

Em 2012, a *East London Fawcett* (ELF) lançou a campanha chamada *Great East London Art Audit* para avaliar a representação das mulheres no mundo artístico de Londres. Tal campanha foi resultante da *ELF Talks Art* em outubro de 2011, um evento com excesso de inscrições que motivou os defensores da igualdade de gênero do *East London Fawcett Group* a descobrir a verdadeira extensão do sexismo nas artes.[9] As organizadoras

6 A apresentação de Mulheres Radicais na Pinacoteca de São Paulo contou com o patrocínio do Itaú, Itaú Carros, escritório Mattos Filho, Veiga Filho, Marrey Jr. e Quiroga Advogados, BTG Pactual e Vicunha Têxtil, além do apoio das revistas Select, ArtNexus, Claudia e Capricho. A exposição além de ser realizada graças ao apoio da Getty Foundation, teve a maior parte dos recursos promovidos por Diane and Bruce Halle Foundation e Eugenio López Alonso. Também contou com o apoio oferecido por Vera R. Campbell Foundation, Marcy Carsey, Betty e Brack Duker, Susan Bay Nimoy, e Visionary Women.

7 Integra a lista de homenageadas: Adriana Cisneros, Ana Lucia de Mattos Barretto Villela, Catherine Petigás, Estrellita Brodsky, Luisa Strina, Fernanda Feitosa, Lygia da Veiga Pereira Carramaschi, Luiza Helena Trajano, entre outras.

8 Cf. link.

9 A ELF, a filial de East London da Fawcett Society, também voltou sua atenção para a representação de gênero em programas individuais apresentados nos programas de exibição de 29 galerias não comerciais em Londres. Quase um terço das galerias não apresentou exposições individuais femininas durante este período e apenas um dos programas da galeria contou com todos os espectáculos femininos. A arte pública também foi analisada pela auditoria do ELF. Das 386 obras públicas de arte que foram gravadas em Westminster e na cidade de Londres, apenas 8% foram criadas por artistas do sexo feminino.

foram Rachel Blake, Hannah Philp e Gemma Rolls-Bentley (também diretora da campanha), que entendiam a distância em que se encontrava a política agressiva de gênero no campo artístico. Estas são mulheres que têm formação profissional nas finanças em Londres e no governo local, bem como na cena de galerias; elas querem uma igualdade de gênero positiva e estão em uma missão colaborativa para fazê-lo.

Hannah Philp afirma que as artes "sempre estiveram na agenda" para o ELF, que também está estudando a igualdade nos esportes e na publicidade. É, diz ela, "onde o maior desafio permanece para o feminismo porque o ataque é muitas vezes intangível e não necessariamente ilegal". O grupo diz se inspirar no diretor artístico de *Southbank*, Jude Kelly, que afirmava:

> se a cultura é a expressão de quem somos, e se as histórias das mulheres são pequenas nessa paisagem, você continua a idéia de que as mulheres não realmente desempenham um papel no mundo. E isso é ruim para todos".[10]

Delineando os planos da auditoria, Gemma diz:

> nós decidimos que para convencer as pessoas de que ainda há desigualdade nas artes, precisamos usar uma combinação de estatísticas pesadas e experiência pessoal. Essas duas coisas juntas podem construir uma campanha de sucesso.[11]

De abril de 2012 a abril de 2013 a auditoria reuniu e analisou dados sobre 134 galerias comerciais de Londres, que representavam coletivamente 3.163 artistas. O resultado revelou a desigualdade persistente no cenário em que apenas 5% das galerias representavam um número igual de artistas masculinos e femininos. Desse total, apenas 31% dos artistas representados eram mulheres, com 78% das galerias representando mais homens do que mulheres. Kira Cochrane comenta: "Aqui está um teaser. Quantas mulheres artistas participaram das 100 maiores vendas de leilão, classificadas por preço, no ano passado?", a ELF tratou de responder tal questão e descobriu que nenhuma mulher aparecia na lista dos 100 melhores desempenhos de leilão em 2012.

Gemma Rolls-Bentley,[12] que além de diretora da campanha é curadora independente, ao fazer o mesmo movimento conta que sentada com a lista de 2012, "passei algumas horas escrevendo M ao lado dos artistas. Cheguei ao fim e não havia um único F". Alguns desses artistas estavam vivos, alguns estavam mortos, todos eram altamente valorizados – claramente considerados "grandes" ou "geniais" – e todos eram homens.

Jennifer Thatcher argumenta que as mulheres ainda estão tristemente subrepresentadas no mundo da arte. Em seu artigo "50/50"(2013),[13] são expostos dados e realidades sobre as artistas mulheres, a falta de apoio para cuidados infantis e licença de maternidade, e os obstáculos e as políticas de organizações artísticas que confrontam as mulheres, particularmente durante a fase intermediária da carreira.[14] Ela argumenta sobre cada um dos principais obstáculos para as mulheres que alcançam cargos de alto escalão sobretudo no meio da carreira e expõe como o mundo da arte inglês não está isento destas condições a partir de falácias presentes em galerias e instituições de arte. A autora narra que "foi encorajador constatar que a maioria dos conselhos de instituições de Londres tinha uma divisão de gênero de 50/50, com algumas exceções notáveis: a Serpentine Gallery

10 Cf. Worse Than The Boardroom: Meet The Women Challenging Sexism In The Arts Disponível aqui.

11 Idem.

12 Gemma, na época do levantamento, já tinha em posse outros dados, aquecidos pelo grupo de campanha do UK Feminista em 2010. Elas mostraram que 83% dos artistas da Tate Modern eram homens, juntamente com 70% dos que estavam na Saatchi Gallery.

13 Cf. Art Monthly 367: June 2013. Disponível aqui.

14 A diferença de gênero é o inverso se compara as estatísticas da universidade. Em sua obra do Datablog, examinando a lacuna de gênero nas universidades por instituição e assunto, Rebecca Ratcliffe descobriu que 61,7% da graduação em artes criativas e design de entrada nas universidades do Reino Unido em 2011-12 era do sexo feminino.

tem nove homens para duas mulheres, a diretoria do Southbank Centre apresenta nove homens a cinco mulheres, e a Photographers' Gallery que é composta por seis homens e duas mulheres".[15] No geral, os registros da A*rts Council England (ACE)* mostraram que para as organizações sediadas em Londres que financia regularmente (incluindo as três acima), as mulheres representam 47% do total.

Tatcher também cita Nina Power em seu livro *One-dimensional Woman* de 2009, para falar que o capitalismo opera um feminismo seletivo: não importa quem faz o trabalho, desde que seja feito – de fato, para o poder, o emblema da economia neoliberal é o jovem bem sucedido, profissional (sem filhos). Ou seja, enquanto a mulher não engravidar ou se tornar menos disponível, a partir de então, considera-se que essa mulher traiu a economia. Power argumenta que a feminização do trabalho (e seu corolário, a laborização das mulheres) é representativa da crescente precariedade do trabalho e sua dependência de características estereotipicamente "femininas": flexibilidade, pragmatismo e profissionalismo.

O resultado da *Great East London Art Audit* foi disponibilizado em site e continua a fornecer uma base objetiva e um recurso útil para o discurso sobre as mulheres nas artes em Londres. Apesar da persistente desigualdade que os resultados revelaram, a campanha de auditoria também comemorou e inspirou-se nas mulheres que obtiveram sucesso, assim como nas galerias e museus que as apoiaram. Como tal, foi complementada por um variado programa de eventos, incluindo visitas a galerias, oficinas lideradas por artistas, palestras de curadores e discussões em grupo, que abordaram questões contemporâneas que cercam a desigualdade de gênero em Londres.[16]

Os números da ELF de 2012 podem ser contrastados com os publicados pela *Freelands Foundation* que forneceu um conjunto de dados objetivos em relação à representação de artistas femininas em 2014-2015. Nesse relatório constatou-se que embora o número de mulheres graduadas em arte e design superassem os homens, os homens superavam as mulheres na maioria das atividades que significam o desenvolvimento da carreira de um artista, como ter uma exposição individual em um museu nacional em Londres, ou em galeria de grande escala fora de Londres.

Os dados de 2014–15 mostraram que 40% das xposições individuais em galerias não comerciais fora de Londres eram de artistas femininas. No entanto, como encontrado em Londres, a representação das mulheres nas principais instituições é muito menor do que equivalente. Apenas 33% das exposições individuais das maiores instituições fora da capital foram de artistas mulheres.

Dado que muitas dessas comissões remontam a anos, esses números refletem a marginalização das mulheres na história da arte – é frequentemente estimado que apenas cerca de 5% do trabalho apresentado em grandes coleções permanentes em todo o mundo é feito por mulheres. A National Gallery de Londres, por exemplo, contém mais de 2.300 obras; um pedido de informação feito pelo ativista Tim Symonds no início de 2011 revelou que apenas 11 dos artistas nessa enorme coleção são mulheres.

Ainda sobre 2012, a Frieze Art Fair, uma mostra anual de importantes artistas internacionais, forneceu alguns resultados interessantes: 27,5% dos artistas representados na feira de arte em 2012 eram mulheres. Os resultados foram um reflexo de uma pesquisa que envolveu 3.441 artistas em 135 galerias internacionais que foram representadas na seção comercial da Frieze Art Fair 2012. No entanto, 23,3% das exposições individuais realizadas por galerias comerciais na capital durante a semana

15 Idem nota 13.

16 Para ficar em números referentes à cidade, no leste de Londres, de 43 obras públicas de arte, 14% foram criadas por mulheres. Em Westminster e na cidade de Londres, das 386 obras públicas de arte, a proporção criada pelas mulheres é de apenas 8%.

Frieze apresentaram artistas do sexo feminino – um aumento no valor de 11,6% que Laura McLean-Ferris encontrou em 2008, ocasião em que ela realizou uma pesquisa semelhante.

Ao aumentar a conscientização sobre os desafios específicos das mulheres artistas, a campanha ampliou o diálogo em torno dessa questão e, no ano de 2018, Kate Bryan curou a exposição *Not 30%*, que também consistiu em uma espécie de protesto contra um mundo da arte dominado pelos homens. A exposição fez parte da The Other Art Fair[17] no Old College, na Old Central St Martins, na Southampton Row, em Londres, ficando em cartaz de 04 a 7 de outubro de 2018. Kate foi chamada para curar a mostra do 30º aniversário da feira com o pedido de apresentar 30 artistas,[18] cujos números simbólicos falavam por si mesmo: Kate considerou um imperativo tratar da exposição sob estes termos, dado o terrível cenário que as pesquisas citavam e do qual ela tinha conhecimento.[19] Apresentar apenas artistas mulheres emergentes pareceu um caminho natural à Kate, que convidou cada uma artistas na intenção de fazer uma declaração em um ambiente seguro sobre as desigualdades que sofriam as mulheres. A mostra se deu em um edifício à parte, no The College, perto do principal no Victoria House, da Bloomsbury (cuja exposição contava com 140 artistas), o que já nos diz muito sobre uma certa segregação ainda vigente.

Kate Bryan,[20] curadora da mostra, também é diretora global de coleções do Soho House, o que significa que ela é responsável pela compra da obra de arte instalada nos hotéis e clubes da cadeia de luxo em todo o mundo. Durante o período da exposição, ela deu visitas guiadas gratuitas para que o público conhecesse as artistas e explorasse oportunidades para investir. Dos trinta trabalhos, vinte e um estão à venda no site da galeria de arte online líder mundial Saatchi Art e, até o momento, foram vendidos apenas 8.[21]

Referências

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). *Radical Women: Latin American Art 1960 – 1985*. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017 RASMUSSEN, Waldo. Latin American Artists of the Twentieth Century. New York: The Museum of Modern Art, 1993.

GIUNTA, Andrea. Revista Figas. 15 de outubro de 2018. Entrevista concedida a Luiza Mader Paladino. Disponível aqui. Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. Site da Pinacoteca de SP. Entrevista concedida à Pinacoteca de São Paulo. Disponível aqui. Acesso em 20 de julho de 2019.

SNAPE, Alice. The Other Art Fair – Not 30%. Portal Ohcomley. 5 de outubro de 2018. Disponível aqui. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

TRACHER, Jennifer. 50/50. In: *Art Monthly 367*: June 2013. Disponível aqui. Acesso em 20 de julho de 2019.

VINCENT, Alice. Portal HuffingPost. 23 de outubro de 2018. Disponível aqui. Acesso em 20 de agosto de 2019.

17 The Other Art Fair e uma feira de arte para uma nova geração de compradores de arte. Apresentada pela Saatchi Art, a The Other Art Fair é a principal feira de artistas do Reino Unido para descobrir e comprar arte diretamente do melhor talento artístico emergente. Com feiras bi-anuais fortemente estabelecidas em Londres, a The Other Art Fair cresceu tanto no Reino Unido quanto no exterior, com edições agora em Sydney, Melbourne, Brooklyn e Los Angeles. Cf. link.

18 Na edição seguinte, em 2019, a The Other Art Fair se voltou para o leste e mostrou artistas, dos quais 50% eram mulheres.

19 Confira entrevista de Kate concedida à Alice Snape. Disponível aqui.

20 Kate também atua como mentora de mulheres jovens nas artes e defensoras de mulheres artistas. Também é curadora do The Vault 100, uma coleção permanente do The Ned London. Utilizando uma linguagem de gênero do CEO da FTSE, ela adquiriu o trabalho de 93 mulheres artistas e sete homens, revertendo o mundo virtual e destacando-se como as melhores mulheres que trabalham em Londres hoje.

21 Cf. link.

Processos insurgentes de subjetividade e cartografias afetivas pela arte

Ariane Oliveira

Artivista e mestranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV/ UFRGS. Seu fazer artístico e sua pesquisa versam sobre processos subjetivos de desejo e potência e suas implicações sociais.

arianebfoliveira@gmail.com

RESUMO: A pesquisa versa sobre o fazer artístico, que começa com a experiência de escuta na fila da FASE (Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul), pelo Coletivo Fila. O grupo se propunha a oferecer um espaço de acolhimento e de retirada de dúvidas jurídicas aos familiares, em sua maioria mães, que aguardavam para visitar os adolescentes em internação provisória. A experiência de escuta na *fila* se desdobra em poética, a partir dos documentos de trabalho remanescentes da experiência do Coletivo Fila e das experimentações artísticas que os compõem, estando constituídos por fotografias, relatos, gravações e outros possíveis. Esses documentos são organizados e se constituem em arquivo, trazendo à luz questões sobre regimes de verdade, processos insurgentes de subjetividade e cartografias afetivas pela arte, em relação a direitos fundamentais.

PALAVRAS-CHAVE: Fila, escuta, processos, poética, insurgência.

ABSTRACT: The research is about the artistic work, which begins with the listening experience in the queue of the FASE (Socio-Educational Foundation of Rio Grande do Sul), by Coletivo Fila. The group proposed to offer a space of care and solving of legal doubts to the relatives, mostly mothers, who were waiting to visit the adolescents in temporary admission. The experience of listening in the queue unfolds in poetry, from the working documents of the Coletivo Fila experience and the artistic experiments that compose them, like photographs, reports, recordings and other possibles. These documents are organized and archived, bringing to light issues of truth regimes, insurgent processes of subjectivity, and affective cartographies of art, in relation to fundamental rights.

KEYWORDS: Line, listening, processes, poetic, insurgency.

Figura 1, sem título, dimensões 10cmx15cm.
Fonte: oficina de fotos realizada pelo Coletivo Fila, 2014.

Introdução: a escuta, a leitura e o processo de um lugar

Antes de dar início à escrita da leitura desta imagem, é preciso fazer uma proposição: convido a/o/x leitor(a/o/x) a percorrer os olhos por essas palavras e a se colocar em estado de presença para que as palavras possam percorrer os ouvidos e a sensibilidade e para que a leitura seja feita como uma escuta ativa e sensível. O trajeto que, aos poucos, se transforma em poética, teve início com o trabalho de acolhimento, escuta e retirada de dúvidas jurídicas na fila da FASE (Fundação de Atendimento Socioeducativo do Rio Grande do Sul), pelo grupo de extensão universitária Coletivo Fila, vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O Coletivo Fila foi coordenado pela professora Drª. Gislei Lazzarotto e compunha o Programa Interdepartamental de Práticas com Adolescentes e Jovens em Conflito com a Lei (PIPA).[1] Trabalho esse que teve duração de quatro anos, no período de 2012 a 2016, e segue reverberando nos trabalhos de suas integrantes.

Para dar passagem a essa reverberação, é preciso inventar uma língua. A escrita pode ser o som do silêncio. Escrever sobre uma imagem é uma forma de escutá-la. Qual é o som da fila?

> Se me prendem eu não vou. Eles abusam. Policial abusa. A gente tenta pela lei, mas a lei também abusa, me falou Maria na fila, e continuou: ele é fujão. Não se prende à escola e nem a nada. Tiveram que me chamar na escola pra eu ficar do lado dele pra ele poder estudar. Não quer estudar. Não quer ficar preso.
> A promotora foi horrível. Acho que ele mentiu. Levava o guri pra viatura. Ontem de noite quando eu deitei... Olho praquela ficha, ninguém quer trocar comigo. Tão segurando mais por causa da copa. Tavam pegando dinheiro do meu filho, eu peguei e gritei!

O som da fila era mais ou menos assim: todas as frases se escutavam juntas, umas sobre as outras, e de repente, alguma se distinguia. Isso

1 O Núcleo PIPA da Universidade Federal do Rio Grande do foi criado em 2011 a partir das demandas do Programa de Prestação de Serviços à Comunidade – PPSC da UFRGS que constitui, há 16 anos na Faculdade de Educação, uma unidade de execução de medidas socioeducativas para adolescentes, atuando como parceiro do Programa municipal responsável pela execução das medidas de meio aberto em Porto Alegre (PEMSE). A necessidade de um trabalho de atenção integral ao adolescente levou a articulação interdisciplinar do PPSC com Grupos de Extensão já existente na Universidade: o Estação Psi do Instituto de Psicologia e o G10 do Serviço de Assessoria Jurídica Universitária, Faculdade de Direito.

acontecia depois de horas de conversa, perto da entrada da visita. As mães começavam a chegar pelas 6h da manhã para pegar a ficha de ordem de entrada para a visita e eram chamadas às 13h para começarem a entrar. No começo era quase sempre silêncio.

Agora outra proposição: trazer a escuta para o presente. Escutar essa imagem (figura 1) como proposição de leitura de imagem. Essa fotografia, sem autoria conhecida, alguém do Grupo, com uma câmera descartável, fez durar o instante. Leitura de imagem requer observar a imagem como texto. De outra forma, propõe-se pensar que a imagem fala e que quem escreve, assim como quem lê, com os ouvidos no lugar dos olhos, a escuta. Desse modo, propõe-se a escuta da imagem.

Uma mulher sentada à sombra, em um colchão que não se sabe como chegou ao lugar que aparece no recorte do registro. Esse recorte é um dos espaços da fila, uma fila em raiz, ao revés de uma fila comum, as mães não ficavam umas atrás das outras, mas espalhadas pelo espaço, da forma mais confortável possível.

Essa imagem fala sobre afetos. A fila era um lugar de não estar. Quem podia não voltava. Nós voltávamos porque era nosso trabalho e existiam afetos que nos faziam voltar: uma vontade de permanência? Como nós éramos o que permanecia, talvez isso nos fizesse estar em estado de presença nesse espaço: um não ter lugar e ser no próprio corpo e na troca com o outro.

O que nos levou até lá foi o chamado da AMAR (Associação de Mães e Amigos dos adolescentes em Risco). A AMAR entrou em contato com o G10, Grupo de Assessoria à Juventude Criminalizada, em 2012, para que o Grupo pudesse assessorá-las quanto às dúvidas jurídicas que apareciam na fila. No decorrer do tempo de trabalho, a AMAR precisou suspender suas atividades e nós continuamos indo à fila, já como Coletivo Fila. O Coletivo surgiu porque as estudantes que se dedicavam à atividade de ir à fila entenderam que era necessário um trabalho mais próximo e continuado.

Além disso, a partir da experiência na fila, muitas questões germinaram com relação a regimes de verdade, a formas de produção do conhecimento, à escuta e às relações de gênero, que evocam a necessidade de registro e existência como saber potência. Segundo Michel Foucault (1979, p. 71):

> Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte deste sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso.

Walter Benjamin, no texto *O autor como produtor*, considera que "somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido" (Benjamin, 1994, p.129). A seu ver, é tarefa da(o) escritor(a) decidir a favor de que causas colocará sua atividade. É preciso dizer que a luta de classes ainda está vigente, tendo em vista que a revolução, nos termos em que foi teorizada por Marx e Engels, não aconteceu, mas se dá pelas fissuras (Deleuze, Guattari, 2014).

A luta de classes é mais acentuada fora dos muros da Universidade e por isso a extensão universitária ocupa um lugar importante no tripé ensino, pesquisa e extensão, que baliza as diretrizes acadêmicas, uma vez que é pela extensão universitária que a academia sai de seus muros e expande o contato com a comunidade em seu entorno. Para dentro dos muros da academia, a organização está mais próxima do que Hall Foster chama de grupos culturais, uma vez que a subjetividade operária fica escondida ou é abandonada pelo "processo de ascensão social" que a passagem pela academia promete operar. "[...] os trabalhadores reendossam mais ou menos passivamente os modelos sociais dominantes, as atitudes e os sistemas de valor mistificadores da burguesia [...]" (Guattari, 1981). O que incita a contradição sobre o fato de a academia ser uma fábrica de produção de mão-de-obra especializada.

(o que é subjetividade operária?) Uma fissura possível e necessária: que a classe operária tenha

direito à construção da sua subjetividade, que possa colocar sua força de trabalho na possibilidade de construí-la e que se reconheça como classe operária ao passar por instâncias de ascensão social.

Uma subjetividade operária não está dada ou explícita, talvez ela seja identificada justamente por características que devem ser escondidas ou evitadas, nos espaços acadêmicos, artísticos e jurídicos. É o mal estar que toma uma sala de aula quando uma(o) aluna(o) manifesta sua opinião sobre o conhecimento, relacionando o conteúdo do texto trabalhado com a realidade material de onde ela(e) vem e sendo repreendido pelos colegas e pelo professor, porque não se deve fugir do texto.

A subjetividade operária também se manifesta na relação com o tempo. Uma pressa incontornável, o medo de tempos difíceis, a necessidade de garantias para se proteger da pobreza. Guattari escreve no artigo Somos todos grupelho (Guattari, 1981, p. 13), que:

> Desde sua mais tenra idade, e mesmo que seja apenas em função daquilo que elas aprendem a ler no rosto de seus pais, as vítimas do capitalismo e do "socialismo" burocrático são corroídas por uma angústia e uma culpabilidade inconscientes que constituem uma das engrenagens essenciais para o bom funcionamento do sistema de auto-sujeição dos indivíduos à produção. O tira e o juiz internos são talvez mais eficazes do que aqueles dos ministérios do Interior e da Justiça.

O enfrentamento dessas questões é premente para que a experiência acadêmica não se reverta em apenas uma formação técnica, sem levar em conta a necessidade da ação crítica e da possibilidade de construção subjetiva. Paulo Freire nos lembra que quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é tornar- se o opressor (Contrafilé, 2016, p.66).

Hall Foster contrapõe ao paradigma do autor como produtor, outro paradigma, o do artista enquanto etnógrafo. Segundo o autor (Foster, 1996, p. 3):

> Neste novo paradigma, o objeto de contestação continua sendo, em grande parte, a instituição de arte burguesa-capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia); bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade. Mas o motivo da associação mudou: o artista comprometido batalha em nome de um outro cultural ou étnico.

A problemática suscitada por Foster com relação ao paradigma do artista enquanto etnógrafo sugere que este paradigma deve ser revisto para que a(o) artista não se aproprie de identidades culturais diversas da sua.

Na contemporaneidade este paradigma está sendo revisto, inclusive com relação à construção da ideia de outro. Igor Simões, professor de História da Arte na UERGS (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul), em seminário sobre sua tese, *Vozes negras no cubo branco da arte brasileira*, considerou que assim como não se nasce mulher, não se nasce negro, torna-se. Isso porque o grupo específico dominante, o homem branco, se considera universal e inventa o negro como raça e como raça a ser objetificada. Nas palavras de Fanon (2008, p.17), "Tal Eu sofre de melancolia, uma perda pela qual eles não podem ser o que ou quem são". Simões afirmou que é preciso desconstruir a língua e a ideia de outro para que a língua seja reinventada e mantida viva.

"O Homem liberado do trampolim constituído pela resistência dos outros, ferindo na própria carne para encontrar um sentido para si", escreve Fanon (2008, p. 27), no livro *Pele negra máscaras brancas*. A palavra homem, ainda hoje é empregada no sentido de humanidade. Na escrita de Fanon, a palavra comporta uma especificidade, o lugar do homem negro. No atual momento histórico e político do Brasil, em 2019, a complexidade das especificidades dos corpos marcados foi trazida à superfície dos discursos acadêmicos.

É difícil precisar o início, mas há um novo paradigma em (des)construção: o das vozes subalternas que falam a partir de seus corpos, que são as mulheres falando sobre machismos, mulheres negras e homens negros falando sobre racismo, LGBTQI falando sobre homofobias, bifobias, transfobias e disforias, pessoas com deficiência falando sobre capacitismo. Esse novo paradigma traz consigo a necessidade da construção de lugar de fala e de lugar de escuta.

Mombaça (2017) traça em seu texto *Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de*

lugar de fala, as linhas da autorização discursiva que precisam ser cortadas pelos ativismos do lugar de fala:

> Muito se fala sobre como esse conceito tem sido apropriado de modo a conceder ou não autoridade para falar com base nas posições e marcas políticas que um determinado corpo ocupa num mundo organizado por formas desiguais de distribuição das violências e dos acessos. O que as críticas que vão por essa via aparentemente não reconhecem é o fato de que há uma política (e uma polícia) da autorização discursiva que antecede a quebra promovida pelos ativismos do lugar de fala. Quero dizer: não são os ativismos do lugar de fala que instituem o regime de autorização, pelo contrário. Os regimes de autorização discursiva estão instituídos contra esses ativismos, de modo que o gesto político de convidar um homem cis eurobranco a calar-se para pensar melhor antes de falar introduz, na realidade, uma ruptura no regime de autorizações vigente. Se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está sendo operado em favor da possibilidade de emergências de vozes historicamente interrompidas. Assim, quando os ativismos do lugar de fala desautorizam, eles estão, em última instância, desautorizando a matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida; e estão também desautorizando a ficção segundo a qual partimos todas de uma posição comum de acesso à fala e à escuta.

Mombaça marca que além da visibilidade das vozes e experiências subalternadas, também devem ser situados os lugares de privilégio, para que os corpos não marcados e pretensamente neutros também sejam vistos desde seus lugares de construção de conhecimento.

Cartografias de travessia

Assim, é preciso traçar a pesquisa nos entres, nos meandros das verdades, em suas ruínas (Gagnebin, 2009). Reivindicar uma origem é parte importante do processo cartográfico. Parte da história do Brasil está sob a terra: é preciso buscar memórias dos rastros para “[...] substituir a história única por muitas. E é aqui que entra o espaço” (Massey, 2015, p. 36). A fila foi lugar de múltiplas histórias que querem se fazer durar pela memória e pela organização do que foi. Segundo Massey (2015, p.31):

> Se as identidades, tanto as especificamente espaciais quanto as outras, são, de fato, construídas relacionalmente, então isto coloca a questão da geografia dessas relações de construção. Levanta questões da política dessas geografias e de nosso relacionamento e responsabilidade com elas, e faz surgirem, de modo contrário e, talvez, de maneira menos esperada, as geografias potenciais de nossa responsabilidade social.

Figura 2, sem título, série abismo atravessado, dimensões 18cmx21cm.
Fonte: arquivo pessoal, 2013.

Figura 3, sem título, série abismo atravessado, dimensões 18cmx21cm.
Fonte: arquivo pessoal, 2013.

Essas duas fotografias (figura 2 e 3), da série Abismo Atravessado, foram feitas no trajeto percorrido entre os bairros Moinhos de Vento e São José, quando fomos chamadas(os) por Gisele a gravar seu testemunho sobre a precariedade da situação de seu filho na FASE, e sobrepõem os dois bairros nos mesmos frames, causando uma tensão imagética deflagrada pelo ruído e pela desfiguração. Gisele não quis mostrar seu rosto, mas pediu que transmitíssemos seu relato de alguma forma.

Figura 4- sem título, série abismo atravessado, dimensões 18cmx21cm;
Fonte: arquivo pessoal, Porto Alegre, RS, 2013.

A travessia coloca em cena a multiplicidade de realidades simultâneas que habitam Porto Alegre. À medida que nos afastamos do centro da cidade, a paisagem foi gradativamente se alterando. As cores, a organização dos fios de luz, a quantidade de carros, até encontrarmos a pequena entrada da vila. O

reconhecimento das diferenças espaciais traz à tona a questão da visibilidade que cada rua da cidade recebe. Até onde chega o serviço de coleta de lixo e qual sua periodicidade. Quais histórias são contadas e quais não.

Na entrevista Narciso no espelho do Século XXI, Suely Rolnik fala que, guiado por uma bússola ética, o processo é sempre experimental. É experimental, porque o que está colocado como norma, que se expressa no não dito inconsciente colonial capitalista, é a anti-ética, o controle dos corpos e a competição- o chegar lá, sendo esse chegar lá sempre algo dado de antemão, um lugar ao qual os outros vão valorizar, sem o cuidado sobre os degraus que uma subjetividade quer pisar.

O intuito desta pesquisa é evitar o esquecimento e a denegação das memórias que emergiram da fila. O trabalho é a experiência de escuta de mulheres na fila da FASE. A proposição é viver em estado de presença e criação e, com os pés no chão, acessar o improvável- conquista e acesso a direitos. "É que às vezes não se trata, com efeito, de inventar uma nova língua, mas de fazer tropeçar aquela mesma que temos, produzir um soluço na linguagem, um solavanco no andar contínuo e abatido das existências demasiado ensimesmadas" (Fonseca, Hartmann, Zucolotto, 2012, p. 51).

A posição neutra na produção de conhecimento também é um lugar específico. Segundo Simone de Beauvoir, "O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos" (Beauvoir, 1970, p.8). Tendência essa que se quer superar nesta escrita. Conforme Beauvoir (1970, p. 10):

> A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem-se: "Você pensa assim porque é uma mulher". Mas eu sabia que minha única defesa era responder: "penso-o porque é verdadeiro", eliminando assim minha subje- tividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: "E você pensa o contrário porque é um homem", pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada.

O que é uma mulher? Uma existência autenticamente assumida (Beauvoir, 1970)? "Não há modelo para minha forma de estar no mundo", diria Medeia, na versão de Christa Wolf. É preciso desconstruir a neutralidade para que se possa contar outra história, através das memórias. Para isso, se faz necessário lembrar que descontruir é muito diferente de destruir e que a desconstrução requer uma reorganização para a experimentação de outras cartografias. "A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social" (Rolnik, 2016, p. 65).

A cartografia compreende o conhecimento como um ato criador e se compromete com a análise do processo de pesquisa (Barros, 2013). O vagar do tempo traz em si a necessidade de cultivar a memória como rastro do pensamento irrestrito, no meio do caminho para lugares onde se possa construir sentido.

O entre margens é um lugar de possibilidades onde a insuficiência do real gera a necessidade de reinventar. "De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância" (Lancri, 2002, p.18). Segundo Hannah Arendt, o pensamento parte de acontecimentos da experiência viva e a eles deve permanecer ligado, já que são os marcos por onde se pode obter orientação (Arendt, 2011).

Tendo em vista que, na efemeridade do agora, a realidade é absurda, fruto de vidas soterradas sem lembrança por uma sociedade repressora, que faz uso do poder para definir os limites do tecido social através do controle dos processos de subjetivação (Foucault, 1987). Assim, é nos sonhos que se encontram rastros de verdade e buscar decifrá-los é um ato político que reivindica uma realidade que não seja baseada em violência. "Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje" (Gagnebin, 2009, p. 47).

Uma narração nas ruínas da narrativa numa proposição entre desdobramentos éticos, estéticos e políticos. Tentativa de interrupção para lembrar e construir um lugar fronteiriço para essas lembranças, no entre das margens do esquecimento, sem, contudo, se fechar a ele, mas sim, tendo-o como fonte para construir a fronteira. "Tal rememoração abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletudes, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras" (Gagnebin, 2009, p. 55).

Figura 5- Parque de la memoria, Buenos Aires.
Fonte: arquivo pessoal, 2017.

Desse modo, a pesquisa navega entre fronteiras. Para a cartografia, sujeito e objeto se constituem de forma relacional. “Ao fazê-lo, a cartografia lança luz sobre processos em que sujeito e objeto definem-se mutuamente, um em função do outro” (Barros, 2013, p. 374) e, desse modo, dão passagem à experiência.

A experiência em análise é a escuta de mulheres na fila da FASE. Escuta que deu lugar a outra experiência- a experimentação artística que se desdobra de uma escuta ampliada, já não acontece na FASE, mas de maneira experimental no trabalho de arte. “O acesso à experiência modula todo o procedimento de pesquisa, porque faz aparecer uma dimensão participativa na constituição dos objetos. Sendo assim, também a análise deve caminhar na direção da participação (Barros, 2013, p. 375).

Deixar a sujeira e limpar apenas o ressentimento para revelar os desdobramentos de imagens de um presente transbordado de passado, contribuindo para a construção de memórias sociais. A fotografia teve papel fundamental nesse processo também como forma de intervir nas relações com o tempo da experiência.

O Coletivo Fila atuava em sábados alternados na fila do Instituto Carlos Santos (ICS), onde ocorre a internação provisória dos adolescentes por no máximo 45 dias, o que imprimia uma descontinuidade ao trabalho. Nesse contexto, inseriu-se a fotografia como vontade de permanência, como um acreditar na duração do tempo, no desejo de fixar e de lembrar.

A fotografia também coloca-se como um exercício reflexivo de liberdade que atua pelas brechas, tornando visível o que não deve ser dito (Tittoni, 2011). Ainda, a sujeira remanescente do processo químico pelo qual passa a película, lembra que o acaso é elemento presente no fotografar analógico. Assim, a escolha por não limpar as imagens e acolher a falta de controle como possibilidade de significação, instaura-se como busca por uma forma não ascética de integrar-se ao mundo.

Para isso, é preciso trilhar o caminho no entre das fronteiras de áreas diversas do conhecimento, do resgate de memórias e também das fronteiras internas de um corpo, no intuito de fundar-se num ato político-poético de inserção social do trabalho artístico. “O que essa potência quer é sempre agir nas fronteiras, ultrapassar seus próprios limites, suas próprias formas, inventando novas multiplicidades, novas maneiras de ser numa superfície em devir, distendendo sempre mais o arco tenso do passado-futuro” (Fonseca, Regis, 2012, p.279). Transformar as falas barradas em potência poética.

Grupo Contrafilé e a proposição do espaço dispositivo

A pesquisa requer a ação de migração dos processos jurídicos para os processos artísticos. O desejo reivindica possibilidades de trabalho e de experiência estética não alienados. A partir dessa reivindicação, que parte do corpo, a experiência ético-estética se apresenta como intensidade emancipatória de

potência instauradora de formas dignas do ser artista, enquanto profissão. Nesse caminho, fazer do espaço expositivo um lugar potente de transformação é uma necessidade para que o pensamento possa percorrer novos trajetos. Como a arte pode contribuir para o debate da garantia de direitos? O lugar expositivo se faz espaço de memória e de recuperação de afetos.

O grupo Contrafilé propõe, ao invés de um espaço expositivo, um espaço dispositivo. Conforme Zannata (2018, p.270):

> Contrafilé discutiu as ocupações e as ações dos movimentos sociais durante e dentro dos espaços das próprias escolas públicas ocupadas em São Paulo, indicando um posicionamento não somente simbólico, mas efetivo de apoio à causa dos estudantes secundaristas. Ao ser convidado para participar da exposição, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), o grupo cria o que vai denominar de "espaços dispositivos" ao invés de "espaços expositivos". Falar em dispositivo significa propor um espaço não com o intento de mostrar, exibir, mas, sim, no sentido de abrir lugar para que algo possa ser ativado, inventado, vivido, construído a partir de um dado contexto e situação específicos.

O grupo Contrafilé tem base na filosofia de Paulo Freire, para quem a educação deve ser transformadora, lugar da alteridade e da diferença, onde o conhecimento atua em relações de troca entre os envolvidos, tendo cada um o seu saber e a sua especificidade (Freire, 1983).

Na 31ª Bienal de Arte de São Paulo, em A Árvore Escola, o grupo propôs a simbologia da árvore como testemunha do tempo e guardiã de histórias, entendendo os seres vivos como lugar de sabedoria (Zannata, 2018).

A cultura pode ser uma forma menos burocrática de justiça ao transformar o abismo entre macro e micropolítica em fronteira comunicante, através da arte (Rolnik, 2016). Estamos aqui na busca pela liberação dos afetos a partir da assunção das fragilidades e da criação de formas fluídas de ser/estar/habitar o mundo. Nesse caminho, algumas ferramentas são encontradas e outras inventadas para acolher singularidades. Cada lugar de fala traz consigo seus meandros e arquiteturas próprias.

Proposição Final

Figura 6, Língua Apunhalada,1968.
Fonte: aqui.

Imantações é um conceito presente no trabalho de Lygia Pape, segundo quem um espaço imantado é aquele no qual acontecem encontros e trocas, como no trabalho de um mágico ou de um vendedor de rua, que pode com seus objetos exercer uma atração simbólica efêmera (Anjos, 2011). Na fotografia Língua Apunhalada, a artista fita os olhos em direção à câmera, o ano é 1968, momento auge da ditadura militar.

O resultado da fotografia é o desfoque. A língua sangra. A língua apunhalada da artista sangra de silêncio. O tempo é de ato institucional 5, AI- 5. Silêncio. Cale-se. Enquanto país, pouco olhamos para o passado. As políticas de memória, verdade e justiça são implementadas com dificuldade e estão à mercê das ondas autoritárias.

Manter-se mobilizado gera desgaste e as lutas excedem o tempo das vidas. Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* diz que é tarefa do operariado se apropriar do meios de produção do cinema (Benjamin, 1994) e essa tarefa deve se estender também aos meios de produção da arte.

A construção de uma arte operária pode fazer cicatrizar a língua? A vida não é mesmo linear. Uma mulher é uma ilha? Uma mulher branca, artista, pode falar sobre a coletividade? Provavelmente não.

Essa língua que sangra e reverbera, chega aos dias de hoje. Os tempos são outros, mas o que resta? Passado se faz presente, se atualiza no agora. Millôr Fernandes disse que "O Brasil tem um passado enorme pela frente". É possível seguir sem olhar para traz?

Uma língua que sangra em silêncio é uma urgência. Uma recusa visceral de qualquer forma de dominação. A arte é uma forma de dar linguagem, dar passagem, inclusive ao que não se pode dizer. A ação é prenhe de futuros. A sobrevivência exige um grau alto se improvisação.

Marcia Tiburi, no texto *Ofélia Morta*- do discurso à imagem, diz que um direito feminista é um direito ao próprio corpo. É preciso fazer paragem no corpo. Como as mulheres podem habitar o próprio corpo em um Estado que as proíbe de decidir sobre seus corpos? Essa vida que ora conquista, ora perde e volta a estar mobilizada, porque não há liberdade conquistada para sempre (Beauvoir, 1970).

Tatiana Roque, em seu texto Erotismo e Risco na Política, diz que "Mulheres, brancas ou negras, e homens negros têm reivindicado mais espaço na política. Acontece em diferentes esferas, desde cargos eletivos até mesas de debate e veículos de mídia" (Roque, 2018, p.3). Fenômeno que também acontece nos espaços de arte. Segundo Roque (2018, p. 4-5):

> Novas subjetividades entram na arena pública exigindo mais do que representação. Bem mais. Querem tornar visíveis suas trajetórias, seus corpos e suas marcas, silenciadas por tantos séculos. A intrusão desses elementos fissura os alicerces do espaço público e desestabiliza o próprio lugar do poder e da representação, pois esse lugar sempre se escondeu atrás de uma falsa realidade. "Podem chegar, contanto que se portem como de hábito, contanto que sigam o protocolo e a etiqueta do poder, contanto que não desafiem os costumes dominantes, contanto que não abalem as estruturas". Jovens Negas Movendo as Estruturas era o título do evento em que estava Marielle Franco antes de ser executada. "Quando as mulheres negras se movem, toda a sociedade se move com elas", lembrava Angela Davis na Bahia. Quando algo se move lá embaixo, tudo que está montado por cima é abalado. Um fenômeno geológico. É a partir dessa perspectiva que enxergo o feito de entrada em cena de tantas novas personagens.

O espaço é sempre dos homens brancos, heterossexuais, cisgêneros, ocidentais e obedece às suas regras racionais silenciadoras que coagem a todos que não se encaixam nesse padrão, a uma obediência servil. Para habitar um espaço ativamente, uma pessoa pertencente a uma minoria ou uma pessoa que não se sente pertencente a nenhum lugar, precisa criar fissuras, rachaduras verbais, fazer reverberar o estado das coisas para liberar a pulsão. Nesse sentido, a imersão no fazer artístico passa pela escolha de visibilizar rastros de verdades barradas, por meio dos atravessamentos de olhares perspectivos dos saberes, na construção de uma poética que inscreva os sujeitos em uma arte democrática.

Referências

ANJOS, Moacir. *A teia, uma situação e o que pode a arte: a cidade e o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio.* In: Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARROS, Letícia Maria Renault de, BARROS, Maria Elizabeth Barros de. *O Problema da Análise em*

Pesquisa Cartográfica. In: Fractal. Revista de Psicologia, 2013. Disponível aqui.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.* In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.* In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo.* Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CONTRAFILÉ, Grupo. *A batalha do vivo.* São Paulo: 2016. Disponível aqui.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor.* Tradução de Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas.* Tradução de Renato da Silva. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Tania Mara Galli, REGIS, Vitor Martins. *Cartografia: estratégias de produção do conhecimento.* In: Fractal. Niterói: Rev. Psicol., 2012.

FONSECA, Tania et al. *Entre a escrita e a expressão: vias para a produção de conhecimento.* In: Psicologia em estudo. Maringá: 2012.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century.* Tradução de Alexandre Sá. The MIT Press. London; 1996.

FOUCAULT, Michel. *Os intelectuais e o poder*. In: Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou Comunicação?* Tradução de Rosisca Darcy de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Verdade e memória do passado.* In: Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2009.

LANCRI, Jean. *Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade.* In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). O meio como ponto zero. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade.* Tradução de Hilda Pareto Maciel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto ao uso político do conceito de lugar de fala. Disponível aqui. Acesso em 5 jul. 2019.

ROLNIK, Suely. *Entrevista Narciso no espelho do século XXI.* Disponível aqui.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.* Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

ROQUE, Tatiana. *Erotismo e risco na política.* São Paulo: n-1edições, 2018.

TITTONI, Jaqueline. *O fotografar, as poéticas e os detalhes.* In: Imagens no pesquisar: experimentações. Porto Alegre: Dom Quixote, 2011.

ZANATTA, Cláudia. *Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação.* In: Artes em construção: o IX congresso. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, 2018.

A artista, o museu e o colecionador: as obras de Eleonore Koch na Coleção Theon Spanudis

Bárbara Sesso Carneiro

Bárbara Sesso Carneiro é mestranda em Culturas e Identidades Brasileiras no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

barbara.carneiro@usp.br

RESUMO: Nascido na Turquia, mas de origem grega, Theon Spanudis migrou para o Brasil em 1950, convidado pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo para trabalhar como professor. Gradualmente, formou uma grande coleção de obras de arte que transferiu, por doação, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Spanudis mantivera contato próximo com muitos dos artistas de sua coleção. Uma dessas artistas foi Eleonore Koch, que, apesar de ter apenas sete obras na Coleção, manteve uma intensa comunicação via cartas com o colecionador, como pode ser averiguado na documentação arquivística no Fundo Theon Spanudis no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Ao longo de sua trajetória, Koch foi constantemente associada ao colecionador e a seu mestre, Alfredo Volpi, mas seu percurso artístico demanda ainda um olhar mais cuidadoso sobre suas opções estilísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte moderna, Colecionismo privado, Arquivos pessoais

ABSTRACT: Born in Turkey of Greek parents, Theon Spanudis migrated to Brazil in 1950, invited by the Brazilian Society of Psychoanalysis of São Paulo to work as a teacher. Gradually, he formed a large collection of works of art that he transferred, by donation, to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP). Spanudis had kept close contact with many of the artists in his collection. One of these artists was Eleonore Koch, who, despite having only seven works in the Collection, maintained an intense communication by letters with the collector, most of them accessible in the Theon Spanudis Fund in the Archive of the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo (IEB-USP). Throughout her career, Koch was constantly associated with the collector and her master, Alfredo Volpi, but her artistic career still demands a more careful study of her stylistic options.

KEYWORDS: Modern art, Private collecting, Personal archives

Introdução

Em 1979, o psicanalista Theon Spanudis estava prestes a completar 64 anos quando decidiu doar sua coleção de obras de arte ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A documentação no museu indica que foi por sugestão da crítica de arte Maria Eugênia Franco que Spanudis estabeleceu contato com o então diretor do museu, Professor Wolfgang Pffeifer (1978-1982). A doação deveria acontecer em duas etapas: uma no próprio ano de 1979 e a seguinte como um legado, após a morte do colecionador. Havia, desde as primeiras conversas entre as partes, a disposição a um acordo no qual se estabeleceria que a coleção permaneceria unida e com obras dela rotativamente expostas em sala do museu. Quanto às obras do legado de Spanudis que deveriam ser incorporadas ao MAC-USP após sua morte, houve uma alteração no processo: a documentação indica que as obras foram transferidas em 14 de março de 1986, poucos meses antes de sua morte, em 9 de outubro do mesmo ano.

Nessa doação ao museu, sete obras da artista Eleonore Koch adentraram o acervo da instituição. Dessas, quatro permaneceram com o colecionador até a realização da segunda etapa da transferência. Este artigo pretende, a partir da análise da documentação arquivística de Spanudis, armazenada no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), apresentar a relação entre a artista e o colecionador, com o objetivo de ressaltar a importância que um tem na produção artística e intelectual do outro.

Theon Spanudis: de psicanalista a colecionador

Theon Spanudis nasceu em 1915 em Esmirna mas, em 1923, devido à disputa entre Grécia e República da Turquia pela região da Anatólia, sua família, que era de origem grega, mudou-se para Atenas. Dez anos depois, Spanudis migrou para Viena, na Áustria, com a finalidade de estudar Medicina, curso em que também se formaram seu pai, Georg, e seu irmão, Sólon. Ao decidir-se por Medicina por orientação paterna, Spanudis afirmava sentir repúdio em matérias relacionadas a anatomia e fisiologia, preferindo ir à Ópera de Viena ou ao Kunsthistorisches Museum. Com uma erudição alimentada por sua mãe desde as primeiras lembranças da infância, a Psicanálise foi entendida por ele como uma maneira de alinhar a formação médica com os interesses artísticos (RIBEIRO, 2001)

Foi devido a esses anos de estudo na capital austríaca que, anos mais tarde, em 1950, Spanudis chegou ao Brasil. Com planos de estabelecer-se no continente americano, entendendo a Europa como um espaço destruído pela guerra tanto em termos materiais quanto espiritualmente, Spanudis tinha – já em 1949 – vontade de migrar para os Estados Unidos. Apesar de sua ascendência grega, a restrição estadunidense à entrada de imigrantes nascidos na Turquia fez seu destino prioritário ser impossibilitado. Após indicação da Associação Internacional de Psicanálise, para trabalhar na Sociedade Brasileira de Psicanálise em São Paulo (SBPSP), Spanudis começou a tratar dos trâmites da viagem com a psicanalista Adelheid Koch, mãe da artista Eleonore Koch.

No acervo da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, é possível estabelecer como início das conversas entre Adelheid Koch e Theon Spanudis para sua transferência a São Paulo uma carta de Spanudis datada de 7 de fevereiro de 1950 escrita em alemão. Outra carta desse mesmo acervo revela o aceite em resposta do dia 6 de abril de 1950. Escolhido para a função de professor de Psicanálise, Spanudis desembarcou no porto de Santos em 7 de julho de 1950 de onde seguiu diretamente para São Paulo. Seu contrato de locação de serviço, estabelecido entre Spanudis e a SBPSP data de 18 de julho de 1950 e foi consultado no acervo da referida sociedade. Nele, lê-se que Theon Spanudis foi: “contratado como professor de psicanálise com a incumbência de treinar os candidatos que lhe forem designados pela Sociedade Brasileira de Psicanálise”.

Uma vez estabelecido em São Paulo, Theon Spanudis iniciou atendimento clínico e atividades docentes. Não era incomum, porém, Spanudis dizer em entrevistas que, desde os primeiros anos de formação, seu interesse era o de tornar-se escritor e, para isso, deixar as obrigações que lhe impunha a prática psicanalítica. Não demoraria muito para o distanciamento de Theon Spanudis com a Psicanálise acontecer. No entanto, os registros desse afastamento são contraditórios. Em 1976, em entrevista à Revista Ide, Spanudis revela que esse era seu plano desde os mais tenros anos de formação, porque já imaginava que seria escritor e não conseguiria manter sua dupla ocupação: “eu não poderia jamais fazer as duas coisas ao mesmo tempo: ambas exigem uma dedicação exclusiva. Os meus clientes me sugavam completamente, e o escrever também me suga completamente” (Revista Ide, 1976, p. 67).

Porém, em “Dicionário da Psicanálise”, os autores indicam que o afastamento deu-se por sua declarada homossexualidade, orientação sexual que a Associação Internacional de Psicanálise (IPA) à época não permitia entre seus associados (ROUDINESCO & PLON. 1998, p. 274).

Embora Spanudis seja descrito como “um poeta desconhecido” (RIBEIRO, 2001, p. 44) pois, ao contrário de outros poetas que desenvolviam poemas concretos – sua preferência estilística – na mesma época que Spanudis, como os irmãos Campos e Ferreira Gullar, seu prestígio como tal é significativamente menor. Ao todo, Theon Spanudis publicou dez livros de poemas. Mas foi no período em que trabalhou como psicanalista, sem ter meios de sobreviver apenas como escritor, que Spanudis começou sua coleção de obras de arte para sua satisfação estética.

Apesar de notícias da época da doação das obras de arte ao MAC-USP estipulassem que Spanudis doaria ao museu 453 obras de arte, em listagem feita a partir dos bancos de dados da instituição, foram identificadas 367 obras catalogadas. Os dez artistas com mais obras na Coleção Theon Spanudis são: Alfredo Volpi (12), Fang (14), Fernando Odriozola (16), Niobe Xandó (18), Geraldo Trindade Leal (20), Jandyra Waters (25), José Antônio da Silva (25), Valdeir Maciel (29), Mira Schendel (32) e Arnaldo Ferrari (91), totalizando 282 obras, mais de 75% do conjunto doado ao MAC-USP. Aqui, não consideramos os 25 desenhos infantis de Djanira Volpi, conjunto incorporado em 2015 após revisão na catalogação do museu. Retirados do acervo em data e por motivos desconhecidos, a Comissão de Pesquisa do MAC-USP decidiu em 13 de agosto de 2015 pela reincorporação do conjunto de desenhos ao Acervo Artístico onde se encontra atualmente.

A partir de análise da documentação pessoal de Theon Spanudis, é possível afirmar que ele mantinha com alguns desses artistas relação de proximidade direta ou de pertencimento a um mesmo círculo social. Spanudis entendia que um verdadeiro colecionador não se interessaria em compor um panorama com um ou dois exemplares de cada artista, mas sim reuniria “quantidade suficiente de obras para verificação das características de um artista, para análise de seu trajeto” (RIBEIRO, 2001. p. 205). Além dessa perspectiva de um colecionador preocupado em ver alterações nas trajetórias dos artistas, esses dados coletados sobre as obras e os artistas apontam para seu interesse em colecionar obras de artistas que viveram no mesmo período que ele.

A maior parte das obras da doação (111) não possui datação precisa. Com os dados que possuímos, pode-se apontar como as obras mais antigas duas que datam de 1948 (“Retirando as toras da queimada” e “Transporte de Boiada”), ambas de José Antônio da Silva. Com exceção dessas duas e de “Represa”, do mesmo artista, todas as demais obras foram produzidas em anos em que Spanudis já vivia no Brasil. A obra mais recente é de 1985, chamada “Macaparana”, de artista do mesmo nome. Apenas ela e outras duas («Casal na bicicleta», 1984, de Ivonaldo e “Mote das Olindanas: Máscaras”, 1984, de Aprígio) são posteriores à decisão de doar as obras ao MAC-USP, em 1979.

Quanto às origens geográficas dos artistas, chama a atenção a presença de treze artistas de estados do nordeste brasileiro. Duas podem ser as hipóteses nesse caso: a primeira delas seria a de considerar que, uma vez que São Paulo era naqueles fins de século XX, a cidade mais pujante do Brasil, muitos artistas estabeleceram relações mercadológicas na capital paulista. A outra hipótese seria a de criação de vínculo de Spanudis com a arte produzida naquela região do país no período de um ano em que morou na Bahia, em 1957, após deixar suas atividades relacionadas à Psicanálise (RIBEIRO, 2001. p. 45).

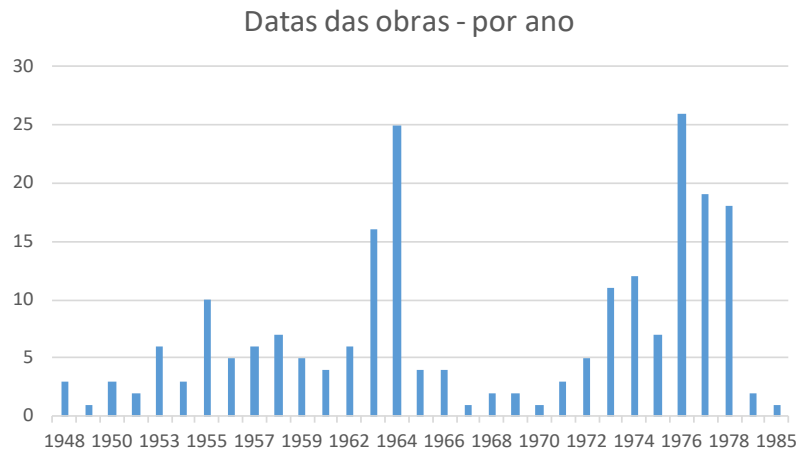


Figura 1: Gráfico com ano de produção das obras da Coleção Theon Spanudis

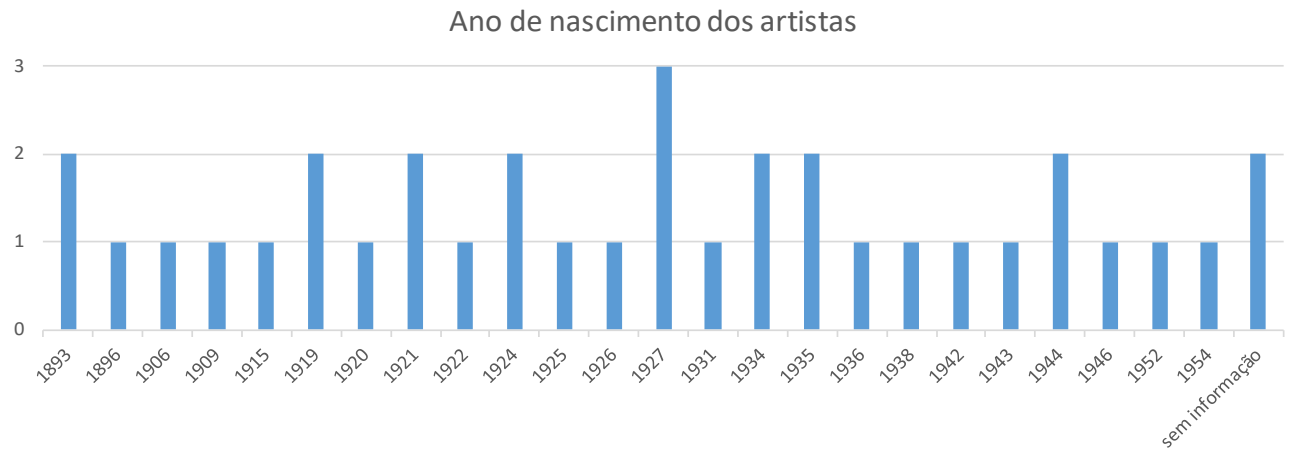


Figura 2: Gráfico com ano de nascimento dos artistas na Coleção Theon Spanudis

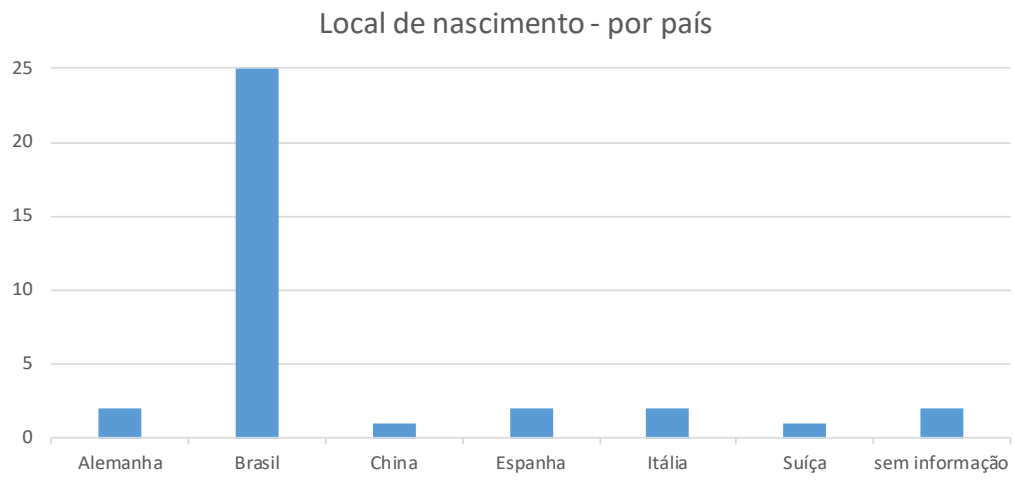


Figura 3: Gráfico com local de nascimento dos artistas da Coleção Theon Spanudis por país

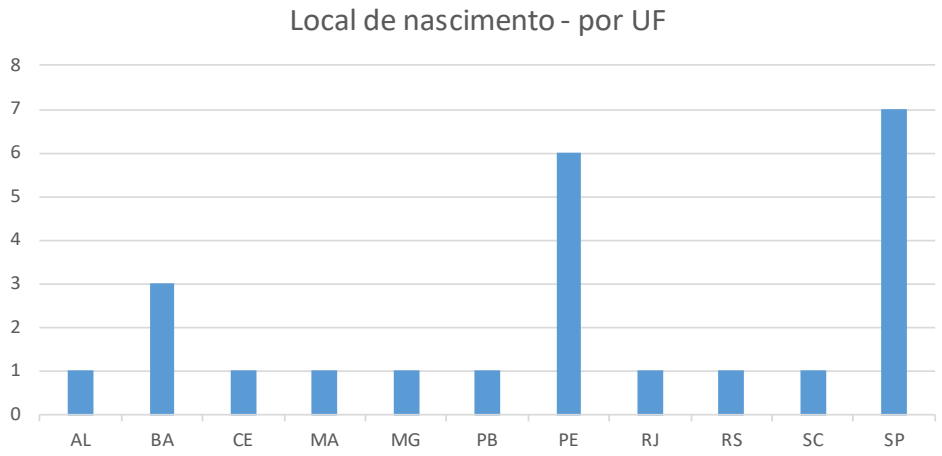


Figura 4: Gráfico com local de nascimento dos artistas brasileiros na Coleção Theon Spanudis por Unidade da Federação

Eleonore Koch: nos jornais e em exposições

Eleonore Koch é uma das artistas que encontramos menções no Fundo Theon Spanudis do IEB-USP e obras na Coleção Theon Spanudis do MAC-USP. A artista, nascida em Berlim no ano de 1926, mudou-se com a família – a mãe Adelheid, o pai Ernest e a irmã Esther – para o Brasil aos dez anos de idade, estabelecendo-se em São Paulo, devido às atividades profissionais de sua mãe e na iminência da Segunda Guerra Mundial (MORETZSOHN, 2014. p. 231).

Mas São Paulo foi apenas uma das cidades de Eleonore Koch, que além de algumas viagens

realizadas durante sua vida, chegou a estabelecer-se também no Rio de Janeiro e em Londres. Em 1949, a artista foi para Paris para uma temporada de estudos e retornou ao Brasil em 1951. Em 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro e ao longo daquela década fez viagens à Grécia, Londres e aos Estados Unidos. A partir de 1968, estabeleceu-se na capital inglesa. Em duas ocasiões, em 1979 e em 1983, viajou ao Egito, e em 1989 retornou definitivamente ao Brasil. No ano seguinte, fez uma viagem ao Arizona, nos Estados Unidos (KOCH, 2013).

Apesar de sua trajetória bastante peculiar, Eleonore Koch vivenciou em seus anos de atuação como artista um constante atrelamento a dois outros nomes: o do colecionador Theon Spanudis e do artista Alfredo Volpi, de quem foi a única aluna conhecida. Isso é identificável em diversos artigos de periódicos consultados nos bancos de dados dos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo. A primeira referência à artista encontrada nos acervos dos periódicos datam da década de 1950. Na Folha de S. Paulo, a artista foi mencionada 60 vezes. A maioria eram notas informativas sobre exposições na cidade de São Paulo. No acervo do jornal O Estado de S. Paulo, a artista foi mencionada 50 vezes, sendo as mais recentes referentes a um leilão realizado cerca de três meses depois de sua morte ("Coleção da pintora Eleonore Koch é leiloada". O Estado de S. Paulo, 11/11/2018 e "Leilão de Eleonore Koch eleva a pintora ao patamar do mestre Volpi". O Estado de S. Paulo, 13/11/2018).

Essa busca foi realizada nos acervos digitais de ambos os jornais e a escolha por esses dois veículos de mídia em detrimento a outros foi por sua localização geográfica – São Paulo –, sua longevidade, periodicidade (ambos são jornais diários), e de ampla audiência.

Nos textos jornalísticos ou nas críticas às suas obras, são raras as ocasiões em que não foi mencionada como discípula de Volpi ou artista cujas pinturas figuraram na Coleção Theon Spanudis. Em poucas delas, Alfredo Volpi não aparece como único mestre na trajetória de Koch. Entretanto, em nota de 1964 publicada no periódico Folha de S. Paulo, há espaço para três professores de Koch, sendo duas delas mulheres artistas:

> (...) Às 21h, na Galeria Seta, a inauguração de pinturas de Eleonore Koch, artista nascida em Berlim e desde 1936 radicada no Brasil. Eleonore viveu desde essa época em São Paulo, transferindo-se em 1960 para o Rio. Estudou com Elizabeth Nobling, Iolanda Mohalyi e Volpi e já figurou na V, VI e VII Bienais de São Paulo. (Folha de S. Paulo, 25/11/1964)

Em decorrência de sua morte, em 01 de agosto de 2018, Antonio Gonçalves Filho escreveu em O Estado de S. Paulo sobre a trajetória da pintora. Não escapa de mencionar Alfredo Volpi e Theon Spanudis, mas apresenta outras figuras importantes para sua formação e reconhecimento como pintora, tanto no Brasil quanto na temporada em que viveu na Inglaterra:

> Além de ter sido aluna de Volpi, ela estudou com outros grandes nomes da arte brasileira (pintura com Yolanda Mohaly, escultura com Bruno Giorgi). Foi secretária do crítico e cientista Mário Schenberg e protegida do crítico Theon Spanudis, que a apresentou a Volpi. Participou de duas edições da Bienal de São Paulo (1959 e 1967) antes de fixar residência em Londres, em 1968, onde recebeu apoio de um grande colecionador inglês. De volta ao Brasil, ela conquistou um merecido lugar nas coleções dos volpistas e teve seu talento reconhecido pelo editor Charles Cosac, que a ela dedicou um livro (o único de sua carreira). (O Estado de São Paulo, "Morre, aos 92 anos, a pintora Eleonore Koch, única aluna de Volpi". Antonio Gonçalves Filho. 01/08/2018)

As obras de Eleonore Koch estiveram presentes em 38 exposições, listadas a partir de pesquisa na Enciclopédia Itaú Cultural e no livro Lore Koch (KOCH, 2013). Dessas exposições, apenas 6 eram individuais, sendo as outras 32 coletivas. Entre 1948, ano do primeiro dado coletado sobre o assunto, e 2018, há uma grande variação. Apesar de nunca ter participado de mais de 2 exposições em um mesmo ano, Koch parecia estar em ascensão entre as décadas de 1940 e 1960, pois em 1948 e 1949 participou de 2 exposições, na década de 1950 de 9 e, depois, nos anos 1960 de 12 mostras. Na década de 1970, foram apenas 2 exposições, ambas coletivas da Coleção Theon Spanudis. Nos anos 1980, o número de participação em exposições dobra (de 2 para 4), mas uma delas ("Arte Transcendente", 1981) tinha curadoria de Theon Spanudis e, outra, que se realizou em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1986 ("Volpi Permanência e Matriz: 7 artistas de São Paulo", 1986) tematizava a obra de Alfredo Volpi.

O mais provável é que sua grande queda na década seguinte esteja relacionada com sua mudança de país, onde não possuía vínculos tão fortes com artistas e intelectuais. Por tratar-se de um período de pouca internacionalização da arte brasileira, como a que se vê após os anos 2000 (FIALHO, 2014, p. 59), a ida de Koch à Inglaterra pode ter sido decisiva em sua trajetória como artista plástica no Brasil. No entanto, é nesse período em que vive fora do país que sua troca de correspondências com o colecionador é mais frequente e nos lega um maior material de análise sobre sua produção.

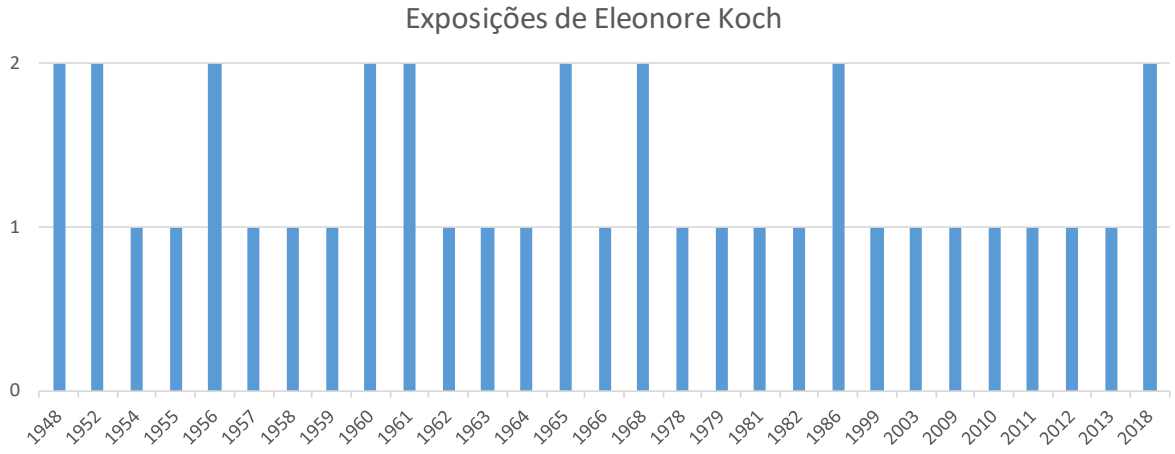


Figura 5: Gráfico com exposições de Eleonore Koch por ano (1948-2018)

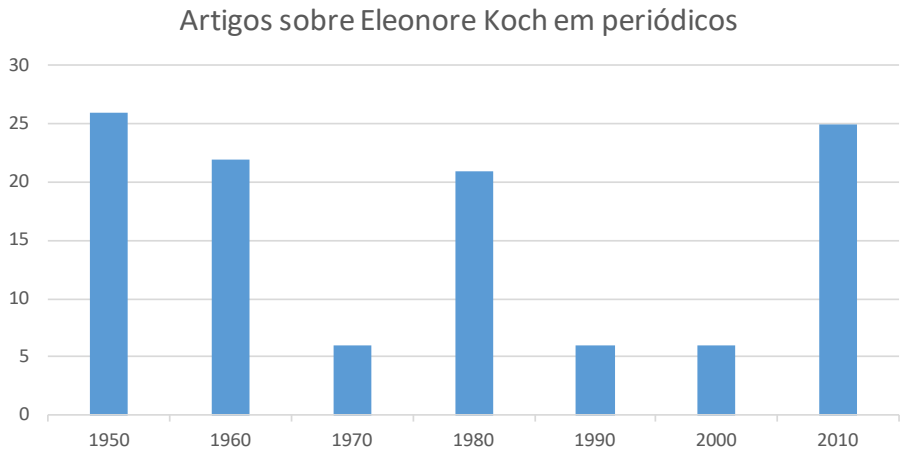


Figura 6: Gráfico com dados sobre menções de Eleonore Koch nos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo

Lore e Theon: entre cartas e têmperas

Se apenas sete obras de arte da pintora compõem a Coleção Theon Spanudis no acervo do MAC-USP, no Arquivo do IEB-USP são 73 documentos com menção à pintora. No Arquivo do IEB-USP, a correspondência de Theon Spanudis é composta por 572 itens. Desses, 555 são as chamadas correspondência passiva, aquelas das quais o colecionador era destinatário. Eleonore Koch é a remetente de 38 delas e, dentre essas cartas, 28 foram escritas em alemão entre 1977 e 1986. Essa correspondência é apresentada aqui com o intuito de entender a relação de amizade entre Koch e Spanudis, tão mencionada em artigos de periódicos e textos sobre a obra da artista.

Em uma carta em português, escrita por Koch em maio de 1985, percebemos com clareza essa afinidade entre destinatário e remetente. Lê-se no documento sobre a lembrança que a pintora tinha do primeiro encontro com Spanudis, ao descer do navio em Santos em retorno de viagem à Europa, possivelmente em meados da década de 1950 quando voltava de seus estudos no continente. Há um tom de gratidão que perpassa toda a carta, possivelmente motivada pela aproximação do aniversário de 70 anos do colecionador. Rememora como Spanudis foi o primeiro incentivador de sua incursão na pintura e do contato que tinha com Volpi, visitando-o e comprando seus quadros. Koch encerra sua carta dizendo que “você foi para muitos jovens pintores o descobridor, de maneira que a minha gratidão transcende o meu caso pessoal”. (TS-CP-EK025, Fundo Theon Spanudis do Arquivo IEB-USP)

Em outra carta de 29 de fevereiro de 1980, reproduzida em cronologia organizada por Fernanda Pitta, Spanudis compara a obra de Koch à de Fang e Volpi:

> Você não tem a pincelada leve, fluente e talvez algo banal de Volpi e Fang, que por isto produzem célere uma obra após a outra. Você exige demais intelectualmente, por isto também a sua moderada produção. Porém, você é mais intelectual que os outros dois. (KOCH, 2013. p. 45)

A resposta àquela afirmação de Spanudis sobre as pinceladas de Koch provavelmente foi escrita em 30 de março de 1980. Mencionando a chegada da carta de fevereiro enviada por Spanudis, Lore diz:

> Eu acho que você está certo com seus pensamentos sobre a pincelada do pintor e como o movimento está relacionado ao espiritual. Agradeço sua incomum empatia com meus quadros; você é uma fonte única para meu trabalho. Não muitos pintores possuem na vida alguém que possa sentir + ver tanto. Quando você escreve essas palavras sobre meus quadros, essas palavras chegam a mim em um sentido metafórico como poesia. Como uma nova dimensão de poema seu. (TS-CP-EK023, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão)

Mesmo a grande distância, Koch não estava alheia aos artistas com quem convivera no Brasil. O pintor Alfredo Volpi, que também possuía um elo com Spanudis e Koch, foi mencionado em seis dessas cartas escritas em alemão. Nelas, a artista informa ter mandado correspondência para o pintor ou relembra a amizade dos três. Dos artistas que conviviam com Spanudis, além de Volpi, há ainda menções a Mira – que se supõe trata-se Mira Schendel – e a Fang. No documento TS-CP-EK008, datado de 1º de dezembro de 1977, Eleonore Koch diz-se animada por Mira ter achado seu quadro que estava com Spanudis lindo. Entre março e julho de 1979, são encontradas duas menções a Fang, que mais de uma vez teve suas obras expostas ao lado das de Koch. Na primeira delas, Eleonore pergunta a Spanudis como estavam Maciel (supõe-se que seja o pintor Valdeir Maciel) e Fang (TS-CP-EK012, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão). Já na segunda menção, escreve a pintora:

> Terminei de pintar um quadro com palmeira + parede e imediatamente tornou-se um dos meus favoritos. Logo você terá um slide dele. Na minha opinião, ele é influenciado pelas cores de Fang. Espero que você escreva sua opinião sobre isso. Talvez agrade ao Fang. (TS-CP-EK014, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão)

Nota-se, nesse excerto, uma preocupação quanto à afinidade das obras de sua autoria e de outro pintor pelas escolhas cromáticas. Por isso, dois anos depois, em fins de maio de 1981, Koch parece demonstrar preocupação exatamente por essa questão na obra do pintor, ao escrever em carta para Spanudis:

> Tive a oportunidade de ler aqui o artigo da IstoÉ. Mas não achei que foi feia ou agressiva a diferença de opinião entre você e o autor. Acho que ele não entende os três: Ferrari, Maciel + Jandyra. Eu gostei do quadro de Jandyra no catálogo. Por outro lado, às vezes tenho dúvidas sobre Fang. Suas cores não são mais coloridas. O que Mira pensa dele? (TS-CP-EK022, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão)

Esses pintores encontram-se nos textos escritos por Spanudis e em exposições propostas por ele com os quadros de sua coleção. Mas, por essa documentação, podemos inferir que os artistas trocavam impressões entre si e, de algum modo, acompanhavam as produções um dos outros. Apesar de não configurarem um grupo homogêneo ou baseado nas mesmas premissas artísticas, a ideia de que compunham uma espécie de grupo não deve ser descartada. Em abril de 1981, quando recebeu o catálogo da exposição “Arte transcendente” no MAM-SP, cuja curadoria foi feita por Spanudis, Koch escreveu uma carta para ele em que afirma:

> Foi um grande dia quando o catálogo do MAM chegou! É como um marco na minha vida. Algo grande alcançado! Essa carta é também uma resposta à sua de 1º de março, mas, acima de tudo, um agradecimento por lutar por suas opiniões brava e incessantemente; estou tão contente por estar entre os 13 pintores, por estar tão bem impressa na capa e por ser compreendida por você. O que poderia ser melhor para mim? Estou animada. Seu texto é excelente. O que significou para você, que não apenas escreveu seus pensamentos, ideias e crenças, mas também teve a oportunidade de compartilhá-los "objetivamente" com o público? Quando leio o que você escreve sobre minhas telas, olho novamente para elas para relacionar a uma palavra. Como quando um amante diz: "você tem um lindo cabelo" e você corre para o espelho para olhar seu próprio cabelo novamente. Assim: meus quadros significam mais para mim depois que você os entende. (...) Para mim também é extremamente importante fazer parte de um grupo. Um ponto de referência. (TS-CP-EK021, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão.)

Parece haver nessa correspondência uma sintonia entre os pensamentos de Koch e de Spanudis, sobretudo no que se refere à pintura dela e nos poemas dele. Não é incomum que Eleonore Koch agradeça a Spanudis o envio de poemas, e ela os comenta e analisa ("Na última [carta], você me envia um poema que achou frágil. Não se parece assim para mim, ou melhor, não completamente" (TS-CP-EK031, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão), "Agradeço, não apenas pela sua escrita, mas também pela maneira como me deixa participar de seus poemas que são tão belos!" (TS-CP-EK034, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão), "O poema que estava junto é, na minha opinião, dos mais bonitos que conheço de você. Não só pensamentos e palavras são extraídos de uma riqueza como um baú cheio de tesouros, mas também o ritmo" (TS-CP-EK037, Fundo Theon Spanudis do Arquivo do IEB-USP. Traduzido do alemão)). Como escreveu Marcos Antonio de Moraes:

> associando-se "ato" a "práxis" a carta pode testemunhar a "dinâmica" de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como "ações" nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se com o um agitado "canteiro de obras". (MORAES, 2008. p. 8)

Ao mesmo tempo em que a obra de Koch é impactada pelas conversas com Spanudis, ele também parece esperar dela retornos sobre seus próprios caminhos artísticos na área da poesia. Como diz Marco Antonio de Moraes, é ali que encontramos o "canteiro de obras" onde ambos debruçam-se sobre os fazeres estéticos do outro. A troca de cartas entre Spanudis e Koch, mesmo que vista só pela perspectiva de escrita da pintora, apresenta elementos importantes da produção de ambos, como suas preocupações com cores e composições e as considerações sobre a escrita de críticas de arte e poemas de Spanudis. É evidente – e a própria correspondência indica isso – que a opinião de Spanudis quanto à produção de Koch era muito importante para a pintora, bem como seus feitos para dar a ela mais visibilidade. No entanto, ao mesmo tempo, o colecionador parecia interessar-se em compartilhar com ela suas produções acerca de arte e poesia, e, também, sensações e pensamentos sobre questões íntimas e relacionadas à família. Podemos supor, por essa amizade, que o diálogo com a artista era para Spanudis tão importante quanto para ela.

Tendo todas essas cartas sido escritas a partir de Londres, é muito provável que não fosse coincidência que um pintor que parece ter impactado muito sua produção, conforme relatou em carta e em entrevistas, tenha sido o inglês David Hockney. Nesse material estudado, apenas esse artista do lugar onde escolheu viver fora mencionado. Em carta para Theon Spanudis, Eleonore Koch não se alonga sobre suas impressões sobre ele, dizendo, em decorrência de uma matéria da Folha de S. Paulo sobre as traduções de Spanudis da obra de Konstantinos Kavafis, que apreciava a obra de Hockney e que ele havia ilustrado poemas de Kavafis. Hockney é associado, por suas obras mais famosas, ao movimento da pop-art, mas tem uma vertente de seu trabalho fortemente relacionada à pintura de paisagens. Esse interesse da pintora pela obra de Hockney dialoga com seu próprio interesse em representar espaços, sobretudo quando pensamos nos espaços ao ar livre, como jardins. Embora pelas obras que foram doadas por Spanudis ao MAC-USP o interesse do colecionador sobre a produção de Eleonore Koch pareça ter recaído mais sobre aqueles quadros produzidos acerca de objetos de presença cotidiana em ambientes internos, a produção de paisagens feitas por Koch é de grande relevância em seu conjunto artístico.

As sete têmperas de Eleonore Koch que constam na Coleção Theon Spanudis do MAC-USP apresentam um recorte importante da produção da artista. Apesar de todas fazerem parte de um mesmo processo de doação, iniciado em março de 1979, quatro delas permaneceram com o colecionador em sua residência até a transferência definitiva em 14 de março de 1986. Apenas uma das obras não apresenta datação, sendo todas as outras indicadas como produzidas entre 1959 e 1976. Nessas obras é possível reconhecer algo do real impresso em sua superfície, como um quadro em uma parede, a guarnição de uma porta, uma fruteira, uma velha máquina de costura e cadeiras. Todos esses objetos ocupam o espaço de modo um tanto subversivo, às vezes dando a impressão de fluturarem em uma imensidão.

As obras de Eleonore Koch na Coleção Theon Spanudis são algumas das evidências históricas de aproximação entre artista e colecionador. São também evidências de uma produção artística que parece ter escapado dos cânones de sua época, apesar dos anos dedicados à formação e à participação em importantes círculos intelectuais e artísticos da cidade de São Paulo.

Conclusão

Se Eleonore Koch não alcançou grande fama ou consagração como outros artistas que elaboraram obras no mesmo período, o estudo de sua trajetória chama a atenção por suas particularidades, desde a saída da Europa em um momento pré-Segunda Guerra Mundial até sua decisão de viver em outro país, afastada do círculo social que formara nos anos em que viveu no Brasil. Ao mesmo tempo, a presença de sete de suas pinturas em uma coleção doada a um dos principais museus da cidade de São Paulo força-nos a lançar olhares para sua produção mas também para os caminhos desses objetos até o acervo do museu.

Ademais, parece importante apresentar dados sobre a pintora – de quantas exposições participou, quantas menções os principais jornais da cidade de São Paulo possuem sobre ela, seus anos de formação e origem da família – para que, apesar do reconhecimento tardio de sua obra, não fique posta de maneira definitiva à sombra de outros atores, como Alfredo Volpi e Theon Spanudis. A questão da autoria aqui faz-se fundamental para compreender os problemas dessas incansáveis associações: por mais que possuísse um nome próprio, o atrelamento da obra de Eleonore Koch feito ao nome de dois homens mostra um tensionamento entre autoria e autoridade (PONTES, 2004, 231-262). Embora possuidora da primeira, a segunda recai sobre aqueles que a caracterizam como “aluna” e “colecionada”.

Referências

FIALHO, Ana Leticia. Expansão no mercado de arte no Brasil: Oportunidades e desafios. Vários autores. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

KOCH, Eleonore (org.). *Lore Koch*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORAES, Marco Antonio de. *Sobrescrito.* In: Teresa. Revista de Literatura Brasileira. v. 8-9. 2008.

MORETZSOHN, Maria Angela Gomes. *Introduction to the life and work of Adelheid Lucy Koch*. In: Lisman-Pieczanski, Nydia & Pieczanski, Alberto (org). The Pioneers of Psychoanalysis in South America – An essential guide. Routledge, 2014.

PONTES, Heloisa. (2004). A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga . Tempo Social, 16(1), 231-262.

RIBEIRO, M. I. M. R. B. *Construtivismo Fabulador: uma proposta de análise da Coleção Spanudis*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad: Vera Ribeiro & Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

Theon Spanudis – 20 anos depois. *Revista Ide*, São Paulo, nº 3, 1976.

Acervo Estadão. Disponível aqui. Acesso em 17 de maio de 2019.

Acervo Folha. Disponível aqui. Acesso em 17 de maio de 2019.

Eventos de Eleonore Koch. Disponível aqui. Acesso em 20 de maio de 2019.

O Festival Verbo e sua contribuição para a inserção da performance no mercado de arte

Bianca Andrade Tinoco

Bianca Andrade Tinoco é doutoranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. Tem como tema de pesquisa a inserção da performance no sistema da arte brasileiro, por meio da aquisição de obras por instituições públicas e colecionadores particulares.

RESUMO: O festival Verbo, realizado há 15 anos pela galeria Vermelho, em São Paulo, se consolidou como a mostra mais longeva dedicada à performance no Brasil. O fato de ser um evento sem fins lucrativos e sem o uso de leis de incentivo, promovido por um estabelecimento comercial na metrópole financeira do país, traz à baila uma série de questões acerca das estratégias utilizadas para a inserção da performance e das próprias galerias no mercado de arte contemporânea. Mobilizada nos anos 1960 como expressão da contracultura, por dar vazão a obras experimentais e supostamente invendáveis, a performance desde então trilha um caminho de consolidação histórica e crítica que afasta posturas radicais em prol do reconhecimento e da preservação de uma memória. A realização de um festival em uma galeria fomentando a produção, a exibição e a discussão sobre o gênero demonstra uma quebra de paradigma por parte dos atores do mercado. Por meio de entrevistas com Eduardo Brandão, curador e sócio fundador da Vermelho, e Marcos Gallon, diretor artístico da Verbo, além de um período de observação durante a edição de 2018 da mostra, a pesquisa colheu subsídios para uma análise do contexto do festival que aponta para além da intenção de popularização e venda da performance. Nossa constatação é de que, diante da atenção dedicada ao gênero na última década, com seções especiais em feiras de arte e grandes exposições de performadores célebres, a Vermelho colhe agora o retorno em reputação por ter apostado, no tempo certo, em uma tendência em ascensão no meio artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, Festival Verbo, Galeria Vermelho, colecionamento de performance, mercado de arte.

ABSTRACT: The Verbo festival, held for 15 years without interruption by the Vermelho gallery in São Paulo, is the longest-running show dedicated to performance art in Brazil. The fact that it is a non-profit and non-incentive event, promoted by a commercial establishment in Brazil's financial metropolis, raises questions about the strategies used to insert performance art works and the galleries themselves in the contemporary art market. Mobilized in the 1960s as an expression of the counterculture, by giving vent to experimental and supposedly unsaleable works, performance has since traced a path of historical and critical consolidation that refuses radical stances in exchange for the recognition and preservation of a memory. The promotion of a festival in a gallery fostering production, exhibition and discussion about the genre demonstrates a paradigm shift in the mindset of market actors. Through interviews with Eduardo Brandão, director of Vermelho, and Marcos Gallon, Verbo's artistic director, in addition to a period of observation during the 2018 edition of the show, the research gathered support for an analysis of the context of the festival that leads to a proposition beyond the intention of popularizing and selling performance works. Our conclusion is that, given the attention dedicated to the genre in the last decade, with special sections in art fairs and large expositions of famous performers, Vermelho now reap the return in reputation for having bet, in the right time, a tendency in rise in the artistic world.

KEYWORDS: Performance art, Verbo Festival, Vermelho Gallery, performance art collecting, art market.

Noite fria em São Paulo, julho de 2018. No pátio da galeria Vermelho, cervejas e outras bebidas são vendidas em um balcão lateral. Artistas, curadores, produtores e personalidades do meio artístico se encontram, cumprimentam, trocam amenidades, contatos no Whatsapp e cartões de design arrojado. No interior do prédio reformado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, a dançarina Ana Pi gira há duas horas sobre um círculo de carvão, na sala principal do primeiro andar, ao som de discursos proferidos por mulheres negras que somente podem ouvir aqueles que, como ela, usam fones de ouvido sintonizados a uma estação de rádio. Logo acima, na sala mais ampla do segundo andar, integrantes do grupo argentino Etcetera & Internacional Errorista explicam como o nome de uma performance deles foi apropriado, anos depois da apresentação, como palavra de ordem em protestos contra o governo do presidente Mauricio Macri. As duas apresentações dispõem de um público atento – e, quando a do coletivo termina, a plateia de Ana Pi é reforçada para o período final da ação. A programação já havia exibido um debate com o Grupo Trecho sobre arte em presídios, uma oferta variada de videoperformances em projeção contínua e a ação *Sentido Inverso*, na qual Lia Chaia e Júlia Rocha desenhavam setas nos janelões da galeria e, ato contínuo, as empurravam de um lado para outro, em ritmo acelerado. Nas outras salas da galeria, monitores de vídeo, livros e outros objetos abordavam temas como violência a minorias, práticas policiais e a criação de uma seita artística. Era a segunda noite da mostra Verbo 2018, 14ª edição do festival.

Considerando-se o contexto do mercado de arte contemporânea brasileira, no qual trabalhos de performance são comentados, algumas vezes admirados mas raramente comprados por colecionadores institucionais ou particulares,[1] salta aos olhos o fato de que o maior evento de performance do país, e também aquele promovido há mais tempo, seja iniciativa de uma galeria. Promovida sem interrupções desde 2005 pela Vermelho, em São Paulo, a Verbo soa então como uma jabuticaba. O fato de que ela seja um evento não comercial, montado às expensas da galeria e de apoios institucionais sem o uso de leis de incentivo, a torna ainda mais intrigante. Ao adiantar-se em uma abordagem rasa, no entanto, o observador pode perder de vista a refinada estratégia associada à realização de um festival nesses moldes.

Uma mesma intenção guiou a criação da Vermelho, em 2002, e da Verbo, três anos depois, conta o fotógrafo Eduardo Brandão,[2] curador e sócio fundador da galeria com Eliana Finkelstein. A empresária – próxima a Brandão desde o final da década de 1990, quando foi aluna dele em um curso de fotografia na Escola do 3º Andar[3] –, propôs um empreendimento para dar visibilidade a um jovem conjunto de artistas multimeios, alguns deles recém-saídos da graduação em Artes Visuais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde o fotógrafo também lecionava.

Encontrado o local (a cinco minutos do metrô e da Avenida Paulista, a pé) e um parceiro para compartilhar o espaço (o chef Henrique Fogaça, proprietário inicialmente de um café e depois do restaurante Sal, em frente à galeria), a Vermelho foi inaugurada com uma mostra de fotos. Em seguida, foi realizada a coletiva *Marrom*, exposição que "[...] remetia ao nome da galeria e trazia essa identidade que queríamos seguir" (BRANDÃO, 2018). Curadora da coletiva, Dora Longo Bahia convidou alunos e ex-alunos que faziam parte de seu grupo de discussões para, ao longo de duas semanas de encontros diários, ler textos e decidir sobre a ocupação do espaço da galeria, debruçando-se sobre o tema da valorização da obra de arte para além dos critérios impostos pelo mercado. Shows, palestras, jantares e mesas-redondas foram alguns dos projetos produzidos na ocasião e

1 Como performance, entende-se aqui o trabalho artístico apresentado em determinado momento e local, por um ou mais propositores — os quais chamamos de artistas ou performadores — a uma ou mais pessoas que, ao presenciarem o ato, o integram com suas reações — os participadores. O foco do artigo não é, portanto, o mercado de fotoperformances, videoperformances nem o de vestígios ou registros da ação artística, todos esses já assimilados, em grande medida, pelas coleções de arte contemporânea.

2 As declarações de Brandão mencionadas neste artigo fazem parte da entrevista concedida à autora em 10/07/2018.

3 Curso livre mantido por Dora Longo Bahia, Eduardo Brandão e Felipe Chaimovich de 1995 a 2000, no terceiro andar de um prédio na Barra Funda, em São Paulo. Com encontros aos sábados, a escola oferecia aulas de um dos três professores pela manhã e discussões de projetos e livros à tarde.

abertos à participação do público.

> A exposição consistiria de trabalhos que fossem se realizando durante todo o período da mostra e que permanecessem somente neste tempo e lugar específico. Não deveria ser, contudo, uma mostra dos processos de realização das obras mas sim a própria obra. Foi denominada *Marrom*, para propor um paralelo entre o espaço expositivo tradicional, o cubo branco, o espaço de construção da imagem técnica, a caixa preta, e o nome da galeria – Vermelho –, explorando o significado simbólico da cor marrom que, por ser uma mistura indefinida de diversas cores, é associada a sujeira e impureza. (BAHIA, 2008, p. 5)

A Verbo, argumenta Eduardo Brandão, saiu de uma otimização de recursos para atender a necessidade de expressão dos artistas representados pela Vermelho, os quais lançavam mão de diferentes gêneros para desenvolverem suas poéticas. O diretor da Vermelho conta que performances eram frequentes na galeria desde os primeiros tempos, porém o aluguel de equipamentos era custoso, o que tornava vantajosa a concentração de apresentações em uma única data. Em 2002 e 2003, a galeria sediou duas edições do Sábado de Performances, nas quais artistas da Vermelho e convidados ocuparam o espaço. Em 2003 e 2004, o coreógrafo Marcos Gallon foi convidado para dirigir *Corpo de Baile*, trabalho *site specific* no qual 16 bailarinos, performers, designers, atores e artistas visuais ativaram ações coordenadas em áreas externas e internas da galeria.[4] Esses eventos atraíram um público acima do previsto, chamaram atenção da imprensa (a colunista Erika Palomino, da Folha de S. Paulo, classificou a Vermelho como "um dos lugares mais modernos da cidade hoje" ao comentar um Sábado de Performances em julho de 2003[5]) e provocaram o envio de propostas por artistas de outros estados. Tal confluência levou a galeria a organizar a primeira edição da Verbo. Gallon veio a ser contratado pela galeria e assumiu a direção artística do festival desde o início.

Nas duas primeiras edições, a Verbo contou apenas com trabalhos de artistas convidados. A primeira parceria internacional, financiando a participação de artistas estrangeiros, se deu com a Wales Arts International, em 2005, seguida por outra com a Finnish Fund for Art Exchange (Frame) em 2006 – de acordo com Gallon,[6] os apoios institucionais privados respondem, nos últimos anos, por dois terços do montante para a realização do festival. Em 2007, veio a primeira demonstração da reverberação no cenário artístico: ao abrir um edital para a inscrição de projetos, a Vermelho recebeu 350 propostas de performances do Brasil e de outros países. Desde então, a seleção para a Verbo se dá de modo híbrido: uma parte dos artistas é convidada e outra é escolhida por meio do edital, ocasião na qual as cerca de 300 propostas recebidas anualmente são avaliadas por Gallon com um ou dois curadores.

Até chegar ao formato atual – de uma semana de apresentações em julho, na galeria Vermelho e em outros espaços em São Paulo, acrescida de projetos desenvolvidos em outras cidades –, a Verbo passou por diferentes propostas de programação em função dos recursos financeiros disponíveis para a mostra. Em 2014, as apresentações ocorreram uma vez por semana e os vestígios permaneceram a galeria sob a forma de exposição, até a exibição subsequente. Em 2012, três programas da Verbo foram espalhados no calendário anual da Vermelho, retomando o modelo dos Sábados de Performances. O número de artistas também apresentou

4 "Participaram da primeira edição do projeto Rafael Assef, Daniela Augusto, Chiara Banfi, Márcio Banfi, Ricardo Carioba, Lia Chaia, Petterson da Costa, Déborah Furquin, Alexandre Herchcovitch, Gisela Motta & Leandro Lima, Alexandra Pescuma, Pipa e Danilo Rabelo." (GALLON, 2015, p. 13). Depois da estreia em agosto de 2003, *Corpo de Baile* teve mais uma apresentação na Vermelho, em 2004, e participou da exposição *Metacorpos*, no Paço das Artes, de 3/11/2003 a 14/12/2003.

5 PALOMINO, E. NOVO NAMORICO: CLUBBING + ROCK + FASHION. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 18/07/2003. Disponível aqui. Acesso em: 20 jun. 2019.

6 As declarações de Marcos Gallon sem sinalização de referência bibliográfica foram colhidas em entrevista à autora em 07/07/2018.

variação considerável: a edição de 2011, por exemplo, a mostra contou com nove participantes, enquanto a edição de 2015 exibiu 44 projetos de 39 artistas e coletivos.

Entre os custos para realização da Verbo, estão a compra dos materiais e recursos humanos demandados para as performances (como a contratação de sete cantoras líricas para a obra *Elegy*, de Gabrielle Goliath), a montagem de uma exposição na galeria, alimentação e hospedagem para os artistas. Mesmo durante períodos de dificuldade financeira, a Verbo manteve a periodicidade anual – de acordo com Gallon, por insistência de Eduardo Brandão.

> Foram várias edições que eu falei "Edu, será que a gente não cancela?". E o Edu: "Não, a gente tem que fazer, não pode parar. [...] ela não pode deixar de existir, não podemos criar esse hiato na história da [Verbo]". Então, a direção da galeria entende a importância desse evento. Acho que a Verbo terá uma vida longa. (GALLON, 2018)

Tal insistência na realização do festival contrasta com o número de performances vendidas na história da Vermelho. Foram negociadas duas ações de Maurício Ianês, representado pela galeria até 2018: *Refus*, em 2014 para o Centre Nacional des Arts Plastiques – CNAP (França), e *O Nome*, em 2015 para a Associação Pinacoteca Arte e Cultura, de patronos da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ora, trata-se de um resultado ínfimo frente às 16 edições do festival até o momento, com a apresentação de mais de 200 artistas e coletivos.

Comercializar performances durante a Verbo de modo algum é descartado. "Claro, queremos vender performance. Não só porque a galeria precisa de dinheiro, a mostra precisa de dinheiro para continuar existindo, mas principalmente porque o artista tem que ganhar para fazer", diz Gallon. O festival, no entanto, não alcançou ainda uma contrapartida dos colecionadores institucionais e particulares. Resta evidente que não é essa a motivação que move a Vermelho a continuar a Verbo.

Uma galeria de arte dificilmente se empenharia tanto sem alguma promessa de retorno financeiro, ainda que indireto. Conforme ressalta David Harvey (1994, p. 311), a produção cultural e de formação de juízos estéticos integra "[...] um sistema organizado de produção e de consumo mediado por divisões do trabalho, exercícios promocionais e arranjos de marketing sofisticados". "O que não se pode dizer é que a circulação do capital esteja ausente dele e que os praticantes e agentes que nele atuam desconheçam as leis e as regras de acumulação do capital" (*idem*, *ibidem*). Tal consideração nos permite depreender que outros fatores estão em jogo na promoção da Verbo. Nossa abordagem, portanto, se concentra na natureza dos ganhos auferidos pela Vermelho ao realizar o festival.

Galerias, performance e construção de valor

Embora tenha sido apresentada por artistas em diferentes culturas, em épocas distintas e com os nomes mais variados (serata, experiência, artimanha etc.), a performance veio a ser admitida como um gênero pela crítica de arte europeia e estadunidense no início dos anos 1970 (no Brasil, tal reconhecimento ocorreu mais de uma década depois), em referência à produção de artistas e coletivos a partir da segunda metade da década de 1950. O imaginário em torno da performance associa a ela uma postura afinada com o contexto da contracultura. Michael Archer (2012, p. 117) lembra que, em meio à Guerra do Vietnã e a outros conflitos bélicos promovidos pelo governo estadunidense, uma produção que pudesse se afirmar "não-mercenária" e transitória "[...] ao negar o potencial de venda dos objetos carregava uma certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado".

A performance trilha desde os anos 1970 um caminho de consolidação histórica e crítica, no qual seus realizadores paulatinamente abrem mão de posturas radicais em prol do reconhecimento e da preservação de uma memória. Dentro dessa proposta de institucionalização, galerias comerciais tiveram uma participação significativa para a consagração de práticas experimentais ligadas à ação e à virtualidade. Em 1958, foi na Galeria Iris Clert que Yves Klein expôs *Le Vide* [*O Vazio*], individual na qual o espaço expositivo foi apresentado sem obras materiais. A mesma galeria exibiu dois anos depois *Le Plein* [*O Cheio*], de Arman, na qual o artista preencheu o espaço até o teto com sucata e quinquilharias abandonadas nas ruas de Paris. Em 1961, na galeria Reuben de Nova York, Allan Kaprow realizou *18 Happenings in 6 Parts* [*18 Acontecimentos em 6 Partes*]; na mesma cidade, Vito Acconci apresentou em 1972 *Seedbed* [*Sementeira*], na galeria Sonnabend, e Joseph Beuys vivenciou em 1974 *I Like America*

and America Likes Me [*Gosto da América e a América gosta de mim*] na galeria René Block. Iniciativas na mesma linha foram empreendidas desde os anos 1960 em Londres, Tóquio, Nápoles, entre outras cidades. No Brasil, conforme explicita Maria Amélia Bulhões (2014, p. 27), o surgimento da figura do *marchand de tableaux* nos anos 1960 e 1970 transforma a relação local entre os artistas e as galerias, que passaram a desenvolver "[...] projetos de trabalho com críticos, museus, salões etc. voltados ao estabelecimento de estreitas relações com o campo artístico cultural. Atuavam como instância de legitimação e não apenas como revendedores ou intermediários na comercialização."

Acerca da arte brasileira nos anos 2000, Frederico Coelho (2016, p. 277) afirma que, em meio a uma série de novos procedimentos incorporados ao meio artístico, "[a]rtistas desse período, muitas vezes, viram as galerias assumirem o espaço do risco e do experimento, enquanto os museus perderam o traço do experimental que marcou alguns deles nos anos 1970 e 1980". Um grande número de galerias brasileiras conta com performadores na lista de representados, desde nomes emblemáticos dos anos 1970 como Cildo Meirelles (Galeria Luisa Strina), Artur Barrio e Tunga (ambos na Galeria Millan) até expoentes da atualidade como Laura Lima (A Gentil Carioca, da qual é uma das sócias), Ayrson Heráclito (Paulo Darzé, Portas Vilaseca e Blau Projects), Berna Reale (Galeria Nara Roesler) e Antônio Obá (Mendes Wood & DM).

A performance também é um gênero em destaque na programação das grandes feiras internacionais de arte. A Frieze London, uma das principais maiores do mercado e também uma lançadora de tendências, exibe performances com frequência há pelo menos 20 anos e mantém desde 2014 a seção exclusiva de performances Live, seguindo o exemplo da ARCO Madrid, que promoveu em 2008 a 2010 a seção Performing Arco. A ArtBasel, embora não tenha um setor específico para a performance, exibe obras do gênero nas seções Art Unlimited, desde 2000, Art Statements e, nos últimos anos, nas programações Parcours e Public Sector – procedimento que é replicado nas extensões da feira em Miami e Hong Kong. No Brasil, a SP-Arte, principal feira no mercado nacional, apresenta desde 2015 a seção Performance. Em 2019, a direção da feira realizou a doação de uma obra do gênero para a Pinacoteca do Estado de São Paulo.[7]

Tal deferência à performance contrasta com o percentual de venda de obras, que é irrisório em escala global. O anúncio eventual da negociação de obras do gênero na imprensa especializada – como a de *Kiss* (2003), de Tino Sehgal, comprada por US$ 70 mil para a coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, ou a de *Parangolé* (2016), de Lourival Cuquinha, por R$ 25 mil para o Museu de Arte Moderna de São Paulo – acaba por confirmar a raridade desse tipo de aquisição. Devido ao componente de imprevisibilidade que lhe é próprio e a sua consistência – material quando se manifesta durante apresentações, imaterial quando em documentos e arquivos –, a performance foge do padrão consagrado do colecionismo de objetos. Entre as dificuldades relatadas por colecionadores, está a elaboração dos contratos de venda, uma vez que há dúvidas frequentes acerca dos direitos autorais envolvidos e das liberdades que artista e proprietário possuem em relação ao trabalho de arte

Logo, não é difícil supor que no Hemisfério Norte, assim como no Brasil, a performance não é em si uma fonte de renda substanciosa para os galeristas. Para se compreender os motivos que levam agentes do mercado a destacarem um gênero com baixo percentual de vendas, é importante examinar os valores intangíveis associados à exibição desses

7 A performance doada foi *Atoritoleituralogosh*, de Christiano Leihardt e Ayla de Oliveira, representados pela Fortes D'Aloia & Gabriel. A obra fez parte da seção Performance da SP-Arte 2019 e, segundo a organização da feira, foi adquirida por R$ 20 mil.

trabalhos. Ou, em outras palavras, compreender como o ato de apresentar uma performance agrega simbolicamente à imagem da galeria ou do espaço comercial dedicado à arte.

Michael Findlay (2014, p. 9), no livro *The Value of Art: money, power, beauty*, sustenta que "[t]odos os trabalhos de arte têm o potencial para valor comercial, valor social e valor essencial. Mas nenhum desses valores é constante: todos eles são aumentados ou diminuídos pela flutuação dos hábitos e gostos de tempos e culturas distintos." Daí se depreende que não apenas o valor financeiro deve ser considerado ao se examinar a relevância de uma obra, mas também o efeito de reconhecimento social que o trabalho atrai para seus proprietários, assim como as qualidades estéticas dele. Mais adiante, ao discorrer sobre os atributos a serem pesados na avaliação de um trabalho artístico, Findlay (2014, 39ss) ressalta, entre outros, a proveniência: quanto maior a reputação dos atores da cadeia de propriedade da obra e das instituições que a exibiram, mais valioso tende a ser o trabalho. A frequência de exposição é outro fator enfatizado: "[u]ma vez que a popularidade está nas mãos do público – daqueles que vão a exposições e compram livros, calendários e sacolas –, apenas artistas e obras de arte que já circularam muito possuem a chance de se tornarem populares" (FINDLAY, 2014, pp. 44-45).

Em se tratando de performance, obras do gênero em geral se enquadram em um mercado de nicho, que Alessia Zorloni (2013, p. 40) define como mercado de vanguarda. Trata-se de um segmento da produção de arte contemporânea caracterizado pela participação nas grandes feiras do mercado global e por artistas que "[...] são convidados a expor nas bienais mais significativas; a produção ativa deles remonta a menos de 20 anos e as obras deles estão começando a circular no mercado secundário". Zorloni (idem, p. 41) classifica o investimento em obras desse setor como de alto risco, com forte impacto comercial.

Para operar em um nicho de mercado, é necessário que a galeria, segundo Zorloni (2013, p. 36) saiba demonstrar um posicionamento adequado a essa segmentação, de modo a alcançar uma vantagem competitiva. Ora, em um mercado com alta variabilidade e risco elevado de investimento, os colecionadores tendem a sentir mais confiança em negociar com galerias que demonstram sucesso ao apostar em tendências disruptivas. Assim, o apoio a performances, assim como a apresentação esporádica delas, contribui para um posicionamento dessas galerias como instituições visionárias e prontas a legitimar obras de risco, uma vez que investem em pesquisa de linguagem mesmo sem a garantia de um retorno direto.

Essa aparente ousadia, especialmente quando é confirmada por sinais do mercado (como no caso da performance, contemplada em setores curados nas grandes feiras internacionais), soma pontos à reputação da galeria. E reputação é um bem intangível precioso para uma galeria de arte, aquele que garante um primeiro reconhecimento de proveniência para os artistas representados e a produção deles, a fidelização de colecionadores e a manutenção dos negócios no longo prazo.

Quando se menciona fidelização de longo prazo, é importante ponderar acerca da transição geracional dos colecionadores em potencial. Noah Horowitz (2014) relata uma mudança em andamento nos hábitos de consumo, verificável também entre os consumidores de alto padrão: um apego crescente ao usufruto de experiências, preferencialmente exclusivas e customizadas. Ele retoma a teoria de economia da experiência, defendida por Joseph Pine e James Gilmore a partir de 1998, para apresentar como a oferta de experiências é a mais refinada frente à de mercadorias, bens e serviços: "[...] as experiências são memoráveis. Compradores de experiências […] valorizam o engajamento com o que a empresa revela ao longo do tempo" (HOROWITZ, 2014, p. 124). Embora a venda por meio de experiências exista desde a criação dos shopping centers no início do século XX, Horowitz (*Idem, ibidem*) afirma que o perfil do apreciador refinado de arte vem cedendo lugar, a partir dos anos 2000, para outro mais pluralista – e também mais aberto às práticas experienciais.

> A noção de compra de direitos de propriedade intelectual pode ser obscura para colecionadores relativamente mais velhos e mais tradicionais, mas é cada vez mais harmoniosa para uma geração mais jovem que atingiu a maioridade na economia do conhecimento. Tais colecionadores, caracterizados por seu cosmopolitismo móvel e pela busca voraz de novas tendências, também geraram um excedente de demanda por experiências relacionadas à arte, em geral. (HOROWITZ, 2014, p. 123)

Desse modo, a aposta em formatos artísticos que favoreçam a experiência – assim como a promoção

de eventos relacionados a essa fruição e que permitam a convivência dos colecionadores entre eles e com artistas e curadores – não soa descabida, especialmente se o propósito for a intensificação do relacionamento com futuros compradores na faixa de 35 a 50 anos. Para esse público, o valor social e o estético na apreciação de obras estão estreitamente conectados. “O consumo de arte aprimora o estilo de vida e se trata não apenas de comprar obras de arte, mas de se encontrar com artistas e sair em suas festas [...]” (HOROWITZ, 2014, p. 122).

Consequências da continuidade da Verbo para a Vermelho

O texto de apresentação no sítio da Vermelho traz, no quarto parágrafo, uma descrição de como a galeria relaciona a realização do festival Verbo a sua identidade institucional:

> Cabe mencionar outro projeto desenvolvido pela Vermelho, a mostra anual de performance arte Verbo, que após 10 edições, consolidou-se no calendário de eventos culturais de São Paulo. Sem fins lucrativos, tem como objetivo promover discussões, apresentar trabalhos de artistas e teóricos cujo conteúdo aponte para questões atuais que expandam o campo da performance, incluindo criadores dos campos da dança, do teatro, da literatura e da poesia. Dessa forma, é criado no espaço da Vermelho um ambiente de convivência que permite encontros e trocas de experiências entre público e artistas de diferentes procedências, do Brasil e do mundo. (VERMELHO, 2019)

Ao começar a Verbo em 2005 – mesmo ano da primeira edição da Performa, maior festival do gênero, promovido bienalmente em Nova York –, a Vermelho demonstrou sensibilidade e tino comercial para agregar a sua imagem uma tendência em ascensão no mercado. Já perceptível, mas não tão evidente como na atualidade, a vertente de apresentação de performances se confirmou nas principais feiras de arte, bienais e exposições em museus de renome, como as mostras *Seven Easy Pieces* (2005) e *The Artist is Present* (2010), ambas de Marina Abramović, respectivamente no Guggenheim e no Museum of Modern Art de Nova York. No Brasil, instituições como o SESC Nacional e o SESC São Paulo reforçaram o estímulo à produção do gênero por meio de editais e apresentações em suas unidades.

Diante do ganho de reputação por ser reconhecida como uma precursora, especialmente frente a um público colecionador mais afeito ao risco e a obras pouco convencionais, o fato de vender ou não performances torna-se secundário. A projeção que o festival atrai para a Vermelho não se restringe aos colecionadores em potencial nem ao território brasileiro. Em abril de 2018, por exemplo, a Verbo foi a representante latino-americana na quarta edição do Festival DO DISTURB, no Palais de Tokyo em Paris, um mapeamento da cena de performance em cidades ao redor do mundo. Durante a mostra, trabalhos de Marcelo Cidade e Guilherme Peters, representados pela Vermelho, se juntaram à apresentação de *La Bête*, de Wagner Schwartz.

Ao ser promovida anualmente, a Verbo amplia a notoriedade da galeria de modo gratuito. De acordo com Marcos Gallon, o festival “[s]em dúvida traz um retorno absurdo de mídia espontânea, de inserção da galeria em um outro nível de discussão e de reflexão sobre a arte atual”. O próprio Gallon tem sua reputação como diretor artístico reconhecida em uma esfera mais ampla: ele assumiu a curadoria da seção Performance da SP-Arte em duas ocasiões, nas feiras de 2015 e de 2019.

O diretor artístico acredita que, ao longo de 16 anos, a Verbo operou uma mudança no público frequentador, com um amadurecimento da apreciação de performances: “Em 2005, 2006, as pessoas não estavam muito habituadas, não tinham uma relação com a performance. Percebo hoje que a Verbo também foi responsável por transformar o observador nesse sentido”. Ainda de acordo com Gallon, os colecionadores também passaram a perguntar mais sobre performance. Tal informação reforça a suposição de que, para o colecionador que visita a Vermelho, a realização da Verbo é um elemento de distinção e contribui para a reputação da galeria, ainda que ele não participe das noites de apresentação.

Conclusão

Em meio a um cenário no qual museus e coleções públicas possuem poucos recursos para compra de obras e os colecionadores particulares aparentam insegurança para investir em trabalhos cuja

materialidade apenas se manifesta durante apresentações, a Vermelho recebe em aumento do prestígio a resposta pelo esforço para realização da Verbo. A imagem de arrojo e ousadia, construída por essa entre outras decisões curatoriais da galeria, atrai colecionadores afinados com a proposta e reforça a relevância desse espaço na cena cultural brasileira.

Quanto à institucionalização da performance, trata-se de um trajeto longo e dependente de outros fatores, como a consolidação de parâmetros jurídicos e de conservação para o colecionamento desses trabalhos, assim como o enriquecimento e a atração, pelo meio de arte, de uma geração que aceite como plausível adquirir o direito de proporcionar experiências. A quebra de paradigma demonstrada por um festival nesses moldes, com efeitos de visibilidade sobre um público interessado em arte e pedagógicos sobre o frequentador de galerias, é uma contribuição inegável nesse sentido. A manutenção da Verbo ano a ano acresce em reputação e notoriedade não apenas o nome da Vermelho, mas o gênero da performance em seu potencial de circulação e, num futuro próximo, de aquisição e preservação.

Referências

BAHIA, D.L. Anarcademia. Projeto para a 28ª Bienal de São Paulo. Out. 2008. Disponível aqui. Acesso em: 20 jun. 2019.

BRANDÃO, E. Entrevista à autora em 10/07/2018.

COELHO, F. Um novo século para a arte brasileira. In CAMPOS, C.C. (org.). *Arte e mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016, pp. 238-287.

FILHO, R.; CIVIDANES, P. (ed.). *Caderno Especial Verbo*: 14ª Mostra de Performance Arte. São Paulo: Antropositivo, 2019. Disponível aqui. Acesso em: 20 jun. 2019.

FINDLAY, M. *The Value of Art*: Money, Power, Beauty. New York: Prestel, 2014.

GALLON, M (org.). *VERBO 2005-2015*: mostra de performance arte. São Paulo: Tijuana, 2015.

_____. Entrevista à autora em 07/07/2018.

HARVEY, D. A obra de arte na era da reprodução eletrônica e dos bancos de imagem. In: *Condição Pós-Moderna*: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. / David Harvey, tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994, pp. 311-313.

HOROWITZ, N. Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014.

PALOMINO, E. NOVO NAMORICO: CLUBBING + ROCK + FASHION. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 18/07/2003. Disponível aqui. Acesso em: 20 jun. 2019.

VERMELHO. Galeria. Disponível aqui. Acesso em: 23 jun. 2019.

ZORLONI, A. *The Economics of Contemporary Art*: Markets, Strategies and Stardom. Verlag Berlin Heidelberg: Springer, 2013.

Imagens que não se parecem com arte: estética do neutro na fotografia contemporânea

Camila Monteiro Schenkel

Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde desenvolve a pesquisa Práticas documentárias na arte contemporânea: modos de narrar e engendrar o real. Possui doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS com estágio na Universidade de Bolonha.

camila.schenkel@ufrgs.br.

RESUMO: Este trabalho investiga a presença de uma estética do neutro na fotografia contemporânea, considerando seus antecedentes históricos e suas implicações artísticas e políticas. Em meio a profundas transformações nos modos de produção e circulação de imagens observadas nas últimas décadas, ganharam destaque práticas fotográficas que operam entre os campos da arte, do documentário e do fotojornalismo. Se o caráter mecânico da imagem fotográfica por muito tempo foi um obstáculo para seu reconhecimento artístico, observa-se, atualmente, uma renegociação de valores entre arte e documento que parece privilegiar visualidades uma vez consideradas alheias à esfera artística. A partir da análise de obras de Luc Delahaye e do coletivo Trëma, esta pesquisa investiga o desenvolvimento de uma gramática visual calcada na ideia de neutralidade descritiva, problematizada por teóricos como Olivier Lugon, Michel Poivert, Gaëlle Morel e Erina Duganne.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, fotografia, documento, neutro.

ABSTRACT: This work investigates the presence of a neutral aesthetics in contemporary photography, considering its historical background as well as its artistic and political implications. Amidst the great changes in the modes of producing and circulating images that took place over the last decades, photography practices that operate between the fields of art, documentary and photojournalism have gained greater attention. The mechanical character of the photographic image was, for a long time, an obstacle for its recognition by the art field. Nowadays, however, it is possible to observe a renegotiation between the concepts of art and document which gives space to visualities once considered strange to the art sphere. Through the analysis of works by Luc Delahaye and Trëma, this research investigates the development of a visual grammar based on the idea of descriptive neutrality, studied by theorists like Olivier Lugon, Michel Poivert, Gaëlle Morel and Erina Duganne.

KEYWORDS: Contemporary art, photography, document, neutral.

Em meados do século XIX, quando entraram em circulação diferentes maneiras de fixar as imagens geradas pelo princípio óptico da câmera obscura, a fotografia causou reações apaixonadas por oferecer um tipo de imagem abertamente em conflito com o pensamento estético dominante. A máquina fotográfica apresentava uma maneira de gerar descrições precisas e objetivas do mundo, sem a mediação direta da mão do artista. Um aparelho eminentemente moderno, que atendia à fé positivista na ciência e na racionalidade, mas que ao mesmo tempo desafiava uma sensibilidade ainda romântica. De modo geral, a fotografia foi considerada um documento da realidade visível, um tipo de imagem "sem autor, sem matéria, sem estética: puros vetores de informação, ou puras categorias metafísicas" (ROUILLÉ, 2009, p. 276).

Ao longo da história do meio, no entanto, diferentes estratégias foram empregadas para conferir à fotografia o estatuto de arte, tanto da parte de fotógrafos com ambições artísticas quanto da parte de artistas que passaram a explorar o meio. Na maioria das vezes, essas operações procuraram afirmar o valor estético da imagem fotográfica ao diferenciá-la da visualidade da fotografia comercial ou vernacular. Nesse processo de legitimação, destaca-se o pioneirismo do pictorialismo, na virada do século XIX, assim como as experimentações formais de movimentos de vanguarda no início do século XX, a fotografia subjetiva da década de 1950 ou, mais recentemente, a fotografia encenada dos anos 1980 e a fotografia *tableau* dos anos 1990.

Por outro lado, pode-se pensar também em um tipo de fotografia que alcançou o estatuto de arte justamente ao assumir suas qualidades mecânicas e objetivas, aproximando-se, às avessas, da ideia de especificidade e depuração dos dogmas modernistas. Uma fotografia que abraçou seu potencial de documentação e que desempenhou, em diferentes momentos, o papel de contraponto da arte. Trata-se de imagens que se apresentam mais como algo que emana da própria realidade do que como o resultado do trabalho do artista, e que, portanto, desafiam a autonomia do campo e seus valores consolidados de autoria.

Nesse sentido, cabe ressaltar que a combinação aparentemente irreconciliável das categorias de arte e de documento só foi possível depois que o pictorialismo, primeira prática fotográfica deliberadamente artística, conquistou visibilidade. A partir desse momento, o documental deixou de ser visto como uma característica intrínseca da fotografia para se apresentar como um atributo relacionado a um tipo específico de imagem. Ao longo do século XIX, dificilmente uma imagem fotográfica seria classificada como "documental", já que todas as fotografias estavam inevitavelmente associadas à ideia de evidências visuais objetivas (LUGON, 2009).

Foi somente a partir da década de 1920 que começou a se desenhar a possibilidade de uma história da fotografia na arte calcada nos aspectos documentais do meio, cujos principais precursores foram August Sander e Walker Evans. Evans, que adotou o termo *estilo documental* para definir sua própria produção, pode ser visto como o exemplo mais paradigmático de uma prática fotográfica que reivindicou as características de precisão e neutralidade do meio como forma de acessar o campo artístico. Por ocasião da retrospectiva do fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1971, John Szarkowski resumiu essa operação da seguinte forma:

> Foi na obra de Walker Evans em que esse enfoque da fotografia se definiu com maior clareza. Seu trabalho parecia quase a antítese da arte; era austeramente parca, precisamente medida, frontal, desprovida de emoção, seca em sua textura, intensamente ligada aos acontecimentos, características que pareciam mais apropriadas para um livro de contabilidade do que para a arte (Apud LUGON, 2010, p. 19).[1]

1 Todas as citações de obras em língua estrangeira presentes neste artigo foram traduzidas pela autora.

Ora acolhidas, ora marginalizadas, as repetidas aparições de formas documentárias no campo da arte frequentemente estão associadas a momentos de crise. Como observou Lugon ao analisar o impulso alcançado pelo gênero durante o período da depressão dos Estados Unidos: "a corrente documental significa um retorno do real, uma espécie de chamado das ruas sob a pressão dos acontecimentos sociais e políticos que afetam o período". (LUGON, 2010, p. 37). Tais práticas revelam a combinação contraditória de um desejo de deixar que o assunto da fotografia fale por si próprio, com o menor grau de interferência possível, e, ao mesmo tempo, a vontade de transformá-lo em algo esteticamente único (LIND; STEYERL, 2008).

Desde o final do século XX, observa-se um interesse renovado por projetos artísticos de viés documental, como demonstram uma série de exposições recentes.[2] Esse tipo de produção também ganhou espaço em meio aos debates teóricos da área, tendo sido analisado por autores como Michel Poivert (2002), Dominique Baqué (2004), Alfredo Cramerotti (2009), Maria Lind e Hito Steyerl (2008), Julian Stalabrass (2013) Sophie Berrebi (2014). É importante ressaltar que esse impulso documentário pode ser observado não apenas no campo a arte, mas também em outros meios como o cinema e a televisão – é perceptível, por exemplo, na longevidade de *reality shows* como *Big Brother* (BATE, 2010). Constitui-se, assim, uma estética de retorno à realidade, fomentada pela mídia, pelo entretenimento e também pela arte.

Entre as razões para a ascensão atual de práticas documentárias no campo da arte estão a complexidade e os desafios da esfera pública contemporânea, que conclamam uma produção artística movida, cada vez mais, por questões sociais e políticas. Há uma urgência em lidar com determinados aspectos da realidade atual e, ao mesmo tempo, a consciência da dificuldade de fazê-lo e dos limites das formas que possuímos para registrá-los e narrá-los. Essa nova produção documentária já toma como ponto de partida o caráter fragmentário e parcial de qualquer tentativa de apreender a realidade − cada vez mais se produzem relatos a partir de situações factuais, mas esses relatos reconhecem e exploram sua própria falibilidade.

> Por um lado, as imagens documentárias são mais poderosas do que nunca. Por outro, temos cada vez menos confiança em representações documentárias. E isso acontece em um momento em que o material visual documentário é parte das economias afetivas contemporâneas, alimentando tudo, desde a ajuda humanitária à manutenção da política do medo (LIND; STEYERL, 2008, p. 11)

Contribuem com essa dificuldade em acessar o real as mudanças radicais nos modos de produção, compartilhamento e armazenamento de imagens observadas nas últimas décadas. Com a facilidade de registro fotográfico e audiovisual proporcionada pelo desenvolvimento digital, o modo como as imagens circulam na mídia transformou-se radicalmente. Se antes elas eram criadas por especialistas que garantiam sua autenticidade e qualidade visual, hoje são produzidas por seus próprios consumidores, cada vez mais rápido e em maior quantidade, por vezes em situações precárias, resultando muitas vezes em imagens borradas, mal iluminadas, cortadas e cheias de ruído. Não apenas qualquer testemunha pode se tornar um eventual repórter, mas os próprios protagonistas das ações e acontecimentos são capazes de assumir a tarefa de divulgá-los, em uma dinâmica na qual ocorrência, registro e compartilhamento são processos simultâneos.

2 Entre os eventos apontados por Alfredo Cramerotti e Sophie Berrebi como evidência da crescente importância da questão documental nas práticas artísticas contemporâneas estão as exposições *True Stories* (Rotterdam, 2002), *Documenta 11 _ Platform 5* (Kassel, 2002), *Ficciones Documentales* (Barcelona, 2003), *Aufden Spurendes Realen: Kunst und Dokumentarismus* (Vienna, 2003), *Experiments with Thruth* (Philadelphia, 2004-5), *Do You Believe in Reality* (Taipei Biennial, 2004), *The Need to Document* (Basel e Lüneburg, 2005), e *Reprocessing Reality* (Château de Nyon, 2005). Ver CRAMEROTTI (2009); BERREBI (2014).

Entre as muitas formas que se apresentam para os artistas contemporâneos lidarem com informações factuais, um número significativo de fotógrafos se destaca por revisar a estética e também alguns ideais da fotografia documentária da primeira metade do século XX. Em uma recusa à imediatez da fotografia de imprensa, buscam financiamentos e organizações não governamentais para desenvolver projetos pessoais de longa duração que privilegiam séries em detrimento da imagem única. Recorrendo muitas vezes às câmeras de grande formato, adotam protocolos visuais rigorosos que prezam por uma ideia de clareza descritiva, usualmente conquistada com enquadramentos frontais, iluminação homogênea e todos os planos em foco. Esses fotógrafos priorizam uma abordagem mais comedida dos assuntos enfocados, renunciando à imprevisibilidade e à dramaticidade da fotografia de reportagem em prol de uma construção imagética lenta e calculada. Em busca de alternativas ao ritmo da economia global de informação e em meio a um ambiente de trabalho cada vez mais precário, procuram desacelerar sua produção e "apontá-la em direção a novos horizontes: aquele da arte e das galerias de arte, universo no qual suas imagens reencontram os valores mais tradicionais de raridade, lentidão ou mesmo atemporalidade" (ROUILLÉ, 2011, p. 1).

Trata-se de uma fotografia que adota a "perspectiva mais distanciada e menos envolvida do 'depois'" (DUGANNE, 2015, p. 273), ou de uma *fotografia tardia*, como denomina David Campany (2007). Um tipo de imagem de aparência estática e distante, mais próxima da fotografia forense do que do fotojornalismo, que é utilizada não para mostrar, mas para revisar os acontecimentos (CAMPANY, 2007). Seu estilo pretensamente neutro se apresenta como uma alternativa à eloquência e à abundância das imagens que circulam atualmente na mídia, que costumam explorar formas e cores de forte impacto dramático.

Há fotógrafos que chegam até mesmo a operar com duas linguagens distintas, reservando para sua prática comercial uma abordagem que atende às expectativas dos meios de comunicação e outra para seus projetos pessoais, nos quais o estilo neutro da fotografia documental é utilizado (MOREL, 2008). Enquanto oferecem para a imprensa imagens cheias de marcas subjetivas, para instituições de arte ou livros de fotografia adotam uma postura de neutralidade e distanciamento, aproximando-se, em certo sentido, de uma concepção moderna do meio.

Entre os exemplos desse tipo de dicotomia, Gaëlle Morel destaca o trabalho realizado por Luc Delahaye no Afeganistão em novembro de 2001, quando o fotógrafo cobriu os combates entre a Aliança do Norte e os Talibãs. Suas fotografias foram publicadas na edição de 26 de novembro da revista Newsweek e a seguir no jornal Le Monde, no dia 2 de dezembro. A imagem de abertura da matéria na Newsweek apresenta uma cena dinâmica registrada de perto, na qual soldados correm em direção à câmera (Figura 1). O enquadramento indeterminado e os efeitos de luz e movimento "limitam voluntariamente a clareza documental a fim de conferir à imagem o registro da sensação e da emoção", como destaca Morel (2008, p. 110), enfatizando a impressão de caos e de violência.

Luc Delahaye, *Newsweek*, 26 nov. 2001. Fonte: aqui.

Outras imagens produzidas por Delahaye durante a mesma viagem, no entanto, foram pautadas por uma escolha formal bastante diferente. Com uma câmera panorâmica e iluminação homogênea, Delahaye registrou paisagens e pessoas, tanto vivas quanto mortas, com extrema precisão em enquadramentos amplos, estáveis e equilibrados (Figura 2). O destino de tais fotografias foi um livro[3] publicado em 2003,

com tiragem de cem exemplares, e uma exposição em 2005 na Maison Rouge, em Paris.

3 DELAHAYE, Luc; PARRY, Eugenia. *History.* London: Chris Boot, 2003.

Figura 2 – Luc Delahaye, *US Bombing on Taliban Positions*, c.2001. Da série *History*. C-print, 117,3 x 244,1 cm. Fonte: aqui.

No entanto, mesmo fazendo essa diferenciação entre o material produzido para os meios de comunicação e seu trabalho pessoal, Delahaye ainda recebeu, como aponta Morel, as críticas de espetacularização e estetização que costumam ser feitas aos fotógrafos que se dedicam a registrar as guerras e as mazelas humanas. Tal postura revela, como identifica a autora, a dificuldade do campo artístico em aceitar a legitimidade de imagens que apresentam os mesmos assuntos ou temas que o noticiário, remontando ao problema histórico do reconhecimento da fotografia como arte. "Seja qual for o estilo adotado, expressionista ou documentário, os críticos parecem sobretudo recusar a legitimação artística ou cultural de fotografias cujo assunto é tradicionalmente destinado à imprensa" (MOREL, 2008, p. 110).

Esse tipo de diferenciação reforça, ainda, uma oposição simplista entre fotografia de arte e fotografia de imprensa, baseada em velhas hierarquias e clichês. Por trás de tal lógica está a ideia de que, enquanto o fotojornalista tem a missão de capturar impulsivamente as coisas no instante em que elas acontecem, o artista, de sua posição privilegiada, pode se dar ao luxo de uma abordagem mais reflexiva, analítica e consciente (DUGANNE, 2015). Paradoxalmente, é em seu trabalho pessoal – ou autoral, para usar uma expressão recorrente entre fotógrafos – que Delahaye tenta estar o menos presente possível:

> O "estilo" que elaborei devia ser imperceptível; eu procuro uma forma de ausência, uma forma de indiferença, meu único meio de estar conectado ao real. O estilo é a singularidade, e eu tento me dissolver no mundo, esquecer de mim. [...] A fotografia é simples, é a arte de estar no mundo (DELAHAYE apud POIVERT, 2002, p. 62).

Na produção brasileira recente, a combinação dessa urgência em dar conta de aspectos da realidade com um desejo de reserva e exatidão pode ser percebida em trabalhos premiados em editais e festivais de fotografia que começam a ganhar espaço também no circuito artístico. É visível, por exemplo, em *Mulheres Centrais* (2010-2012), do coletivo Garapa, na série *Rastros, traços e vestígios* (2014 –), de André Penteado, e em alguns trabalhos de Bárbara Wagner, como *À procura do 5º elemento* (2017).

Essas características marcam, também, a produção do Trëma, coletivo

formado em São Paulo em 2013 por Filipe Redondo, Gabo Morales, Leonardo Soares e Rodrigo Capote. O grupo, que se apresenta um esforço coletivo dedicado à fotografia documental e editorial,[4] desenvolve trabalhos voltados para a discussão de temas da sociedade brasileira, em especial questões de identidade e território. A tentativa de apagar as marcas pessoais do fotógrafo para dar a maior visibilidade possível aos assuntos retratados é visível em todos os trabalhos do grupo, mas é em *A Tropa de Elite* (2014) que a diferenciação entre o fotojornalismo e as características da fotografia documentária se torna mais proeminente. Na obra, o coletivo retoma um acontecimento noticiado pela imprensa dois anos antes, o processo de reintegração de posse da comunidade do Pinheirinho, na zona sul de São José dos Campos, a fim de investigar seus desdobramentos e construir outra forma de representar o acontecimento.

Em 22 de janeiro de 2012 cerca de dois mil policiais militares e guardas municipais, com o apoio de 220 veículos, um carro blindado, dois helicópteros, cem cavalos e quarenta cães, chegaram à área onde residiam cerca de seis mil pessoas para cumprir uma liminar que determinava a reintegração de posse imediata do terreno (JAKITAS, 2012). A violência empregada respondia, em certa medida, às notícias que circularam na mídia alguns dias antes, que relatavam a organização de uma tropa comunitária, com armamentos e barricadas improvisadas, para defender a ocupação (Figura 3).

Figura 3 – Nilton Cardin/AE/AE, *Reintegração de posse em São José dos Campos*, 18/01/2012. Fonte: aqui.

A proposta do grupo girava em torno de contatar alguns ex-moradores que participaram do movimento de resistência com a intenção resgatar algumas das memórias do grupo e dar visibilidade às mulheres e aos homens por baixo daquelas armaduras (SACHETTA, 2015). Para abordar essas experiências de maneira individualizada, o coletivo optou por fotografar as pessoas encontradas em duas situações: posando com uma reconstrução das armas e equipamentos de proteção utilizados na época e com roupas utilizadas em seu dia a dia.

A Trëma conseguiu localizar seis pessoas interessadas em participar do projeto: Wilson Louriano da Cruz, que ainda possuía os apetrechos do exército, pois costumava guardá-los fora da ocupação, na casa de sua namorada, Cícero de Andrade Santos, Adailton Rodrigues, Gina Maria de Souza Lima, Juarez Silva dos Reis e Francinaldo Pereira da Silva. Após a coleta de seus depoimentos, os retratos foram realizados em um estúdio montado na casa de um dos ex-moradores, diante de um fundo neutro.

A intenção era apresentar a história dessas pessoas a partir de dois pontos de vista opostos, o do invasor e a do ocupador. Conforme classifica Gabo Morales:

4 Texto de apresentação do site aqui.

> O ocupador, para uma parcela da sociedade, está ocupando, por direito dele, um território que está sendo mal-usado socialmente. O invasor, para outra parcela da sociedade, está indo de encontro a contratos e leis que falam que o dono daquela terra não é ele, está querendo se dar bem. Quando você mostra o cara nas duas situações, como uma pessoa normal, com a sacolinha do supermercado na mão, com o rosto neutro, e depois essa mesma pessoa com uma balaclava, um escudo, um facão na mão... E é a mesma pessoa, eles realmente fizeram isso, montaram um exército que tinha coquetel molotov, facão, cachorro pitbull, escudo, lança – uma pequena quebra do contrato do monopólio da força pelo Estado.[5]

5 Gabo Morales em entrevista realizada em São Paulo em 15 de dezembro de 2015.

O efeito de comparação é favorecido pela repetição de um mesmo protocolo em todas as imagens. Os seis ex-moradores são fotografados nas duas posições de forma similar: de pé contra um fundo claro, encarando a câmera, iluminados por uma luz artificial homogênea (Figura 4). Para o coletivo, exibir as duas versões de cada morador em imagens semelhantes, com o mínimo de elementos possível, é um convite para que ambas sejam examinadas com o mesmo cuidado e atenção. Por meio da adoção de uma linguagem pretensamente neutra, a Trëma procura dar visibilidade à história dessas pessoas sem tachá-las imediatamente como vítimas ou como heróis.

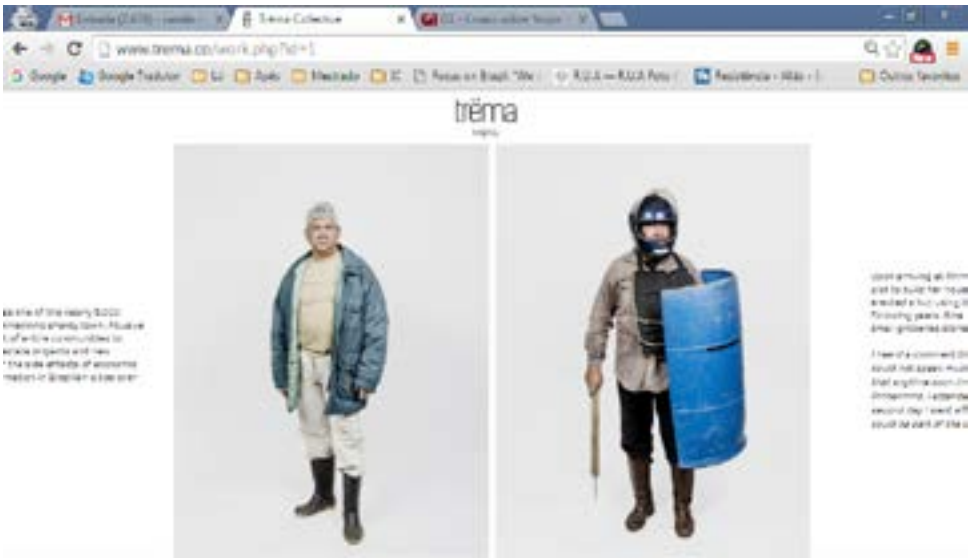


Figura 4 – Trëma, *A tropa de elite* (Wilson Louriano da Cruz), 2014.
Fonte: aqui.

A ideia de neutralidade e de uma postura mais “recatada” do autor em prol do assunto fotografado que sustenta a fotografia documental, no entanto, também constitui um estilo: “Sua extrema simplicidade formal, longe de ser uma “não forma”, pode ser estudada como uma soma de opções de ordem estética” (LUGON, 2010, p. 125).

Por mais que se tente desconstruí-lo,

> o primado do autor não apenas resiste, mas sua importância simbólica e econômica não fez senão que crescer no campo fotográfico, no qual a própria ideia de misturar diferentes fotógrafos em uma mesma parede parece se tornar incômoda. Pico do paradoxo, foi precisamente através dos trabalhos que pretendiam apagar toda marca pessoal que, de Walker Evans a Bernd e Hilla Becher ou aos ‘novos

> topógrafos' como Robert Adams e Lewis Baltz, que a fotografia acabou por ganhar seus títulos de nobreza e consagrar figuras de autor dignas daquelas conhecidas na pintura ou na literatura (LUGON, 2006, p.11).

Tanto no caso de Delahaye quanto no caso da Trëma, estamos diante de uma distância refletida, cuidadosamente engendrada, que se insere em uma tradição de imagens já reconhecidas pelo campo da arte, por mais que pareçam divergir dos valores de sua tradição. O anonimato, a neutralidade e a clareza da fotografia documentária são uma construção eminentemente estética, e resta-nos testar o poder que ela ainda tem de desacomodar tanto a ideia de arte quanto nossos hábitos visuais.

Referências

BAQUÉ, Dominique. *Pour un Nouvel Art Politique*: de l'art contemporain au documentaire. Paris: Flammarion, 2004.

BATE, David. The Real Aesthetic: Documentary Noise. *Portfolio Contemporary Photography*, London, n 51, May 2010.

BERREBI, Sophie. *The Shape of Evidence:* contemporary art and the document. Amsterdam: Valiz, 2014.

CAMPANY, David. Seguridad en la Parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografia tardía". In: GREEN, David. (Ed). *Qué Ha Sido de la Fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

COTTON, Charlote. *The Photograph as Contemporary Art.* London: Thames & Hudson, 2004.

CRAMEROTTI, Alfredo. *Aesthetic journalism:* how to inform without informing. Bristol: Intellect, 2009.

DUGANNE, Erina. Uneasy Witness: Broomberg, Chanarin, and Photojournalism's Expanded Field. In: HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa (Ed.). *Getting the Picture:* the visual culture of the news. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

JAKITAS, Renato. PM termina remoção de pessoas de área em São José dos Campos. *G1*, Rio de Janeiro, 22/01/2012. Disponível aqui. Acesso em: 01/05/2016.

LUGON, Olivier. *El estilo documental:* de August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

_____. La estética del documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHERT, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg, 2009, p. 358-421.

_____. L'anonymat d'auteur. In: MURACCIOLE, Marie (Ed.). *Le statut d'auteur dans l'Image documentaire*: signature du neutre. Paris: Jeu de Paume, 2006, p. 6-14.

MOREL, Gaëlle (Ed.). *Photojournalisme et art contemporain*: les derniers tableaux. Paris: Maison Rouge, 2008.

TRËMA. Cinco perguntas para o coletivo Trëma. *Site da Revista ZUM*, São Paulo, 20/05/2015. Disponível aqui. Acesso em: 01/03/2018.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

_____. Le Crépuscule du Photojournalisme. *Paris Art*, Paris, n. 371, 19 nov. 2011. Disponível aqui. Acesso em 14 mar. 2016.

SACHETTA, Paula. Resistência: entrevista com Gabo Morales e Filipe Redondo. *Estadão*. São Paulo, 25/04/2015. Disponível aqui. Acesso em 02/05/2016.

STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art.* London: Whitechapel, 2013.

A mulher, o doméstico e o erótico nas produções de extração Pop de Teresa Burga e Teresinha Soares

Carolina Vieira Filippini Curi

Doutoranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP), possui mestrado em Estudos Curatoriais pela Universidade de Coimbra (2015) e graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009).

carol.filippini@gmail.com

RESUMO: A *Pop Art* foi um dos mais importantes movimentos artísticos do final do século XX, largamente estudado e teorizado, com importantes ressonâncias até os dias de hoje. Porém, até recentemente, as publicações e exposições a respeito da Pop negligenciaram as produções de artistas mulheres e de artistas que produziram fora dos Estados Unidos e da Europa ocidental. O presente trabalho pretende analisar, portanto, a produção de artistas sul-americanas que exploraram a visualidade Pop nas décadas de 1960 e 1970, cujos trabalhos foram suprimidos do cânone e da história formal do movimento. O trabalho apresentará a produção de duas artistas associadas à arte Pop que tiveram repercussão nos anos 60 e 70, mas sofreram uma marginalização posterior, tendo sido somente recentemente retomadas: Teresinha Soares (Brasil) e Teresa Burga (Peru). A partir da análise dessas produções, que transcendem a conhecida produção canônica Pop masculina e anglófona, a comunicação pretende revelar a contribuição de artistas sul-americanas para o movimento e destacar a importância de suas obras e trajetórias para uma releitura do movimento e do imaginário Pop.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Pop feminina, arte Pop sul-americana, mulheres artistas, cânone Pop.

ABSTRACT: Pop Art was one of the most important artistic movements of the late twentieth century, widely studied and theorized, with important resonances to the present day. But until recently, publications and exhibitions regarding Pop neglected the productions of women artists and artists who produced outside the United States and Western Europe. The present work intends to analyze the production of South American artists who explored Pop visuality in the 1960s and 1970s, whose works were suppressed from the canon and the formal history of the movement. The work will present the production of two artists associated with Pop art that had repercussion in the 60s and 70s, but suffered a later marginalization, having only recently been resumed: Teresinha Soares (Brazil) and Teresa Burga (Peru). Based on the analysis of these productions, which transcend the well-known canonical production of male and Anglophone Pop, the communication intends to reveal the contribution of South American artists to the Pop movement and to emphasize the importance of their works and trajectories for a re-reading of the movement and the Pop imaginary.

KEYWORDS: Female Pop Art, South American Pop Art, Female Artists, Pop Canon.

Introdução

O presente artigo é parte integrante de um projeto de pesquisa de doutorado mais abrangente, em andamento, desenvolvido junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp, que visa a investigar o papel das mulheres no desenvolvimento da arte Pop sul-americana – apenas parcialmente reconhecido até o momento – expondo a seletividade e o preconceito de gênero presentes na formação do cânone artístico.

A *Pop Art* pode ser considerada um dos mais importantes movimentos artísticos da segunda metade do século XX, cujo significado e impacto sobre a produção contemporânea já foi largamente estudado e teorizado. As publicações e exposições a respeito da Pop, porém, até recentemente negligenciaram as produções de artistas mulheres, principalmente daquelas produzindo fora dos Estados Unidos e da Europa ocidental. Como ressalta Sid Sachs, "mais do que qualquer movimento artístico pós-Segunda Guerra Mundial, a *Pop Art* foi representada por dois punhados de pintores norte-americanos e britânicos. Mulheres artistas apresentadas nas primeiras exposições Pop foram relegadas às margens da história" (SACHS, 2010, p.18). Muitas mulheres cujas produções possuíam uma estética Pop foram, assim, excluídas por realizarem trabalhos que não eram considerados suficientemente Pop pelos críticos da época, ou devido a um apagamento posterior ao longo da formação do cânone. As mulheres artistas de países sul-americanos associadas à Pop foram, com isso, duplamente negligenciadas por serem mulheres e sul-americanas, tendo seus trabalhos subtraídos do cânone e da história "oficial" do movimento. O presente ensaio e a pesquisa na qual se insere pretendem, dessa forma, dar visibilidade as obras e as carreiras dessas artistas, tratando assim de um tema negligenciado pela história da arte dos sécs. XX e XXI.

O preconceito de gênero e a exclusão de mulheres artistas do movimento *Pop Art*

A produção artística realizada por mulheres sofreu, ao longo do tempo, um processo de constante apagamento. A desigualdade de gênero na inscrição de artistas na história da arte, a falta de valorização e atenção por parte da crítica e das instituições para com essas produções, e a "gueticização" das mesmas, consideradas muitas vezes como um subgrupo, se deu de forma constante nas carreiras das artistas. Elas vivenciaram, ao longo da história, um processo de dupla marginalização: a exclusão sociocultural sofrida na época em que viveram e a exclusão posterior da história construída. Diversas artistas experienciaram, com isso, um processo de gradual esquecimento que se deu não devido às características de suas obras, ou ao fato de não se encaixarem na produção da época, mas à desigualdade de gênero que dificultava sua circulação no circuito artístico e sua inclusão nas pesquisas de história da arte sobre o tema.

A partir de meados da década de 1970, mulheres artistas e suas obras tornaram-se, novamente e aos poucos, objetos de interesse acadêmico sob uma perspectiva transdisciplinar. Se "já no século XIX foram escritos livros sobre mulheres artistas, só na década de 70 é que as diferentes disciplinas do saber incorporaram a perspectiva feminista que lhes permitiu "descobrir" novos objetos de estudo que até então tinham permanecido invisíveis." (VICENTE, 2012, p.20). Essa retomada vem na esteira de um movimento de volta ao passado e de alargamento dos discursos sobre a memória que surgiu em meados da década de 1960 no rastro da descolonização e dos "novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas" (HUYSSEN, 2000, p. 10). Campos da historiografia contemporânea, como a História das Mulheres e a História Oral, por exemplo, passaram a compartilhar uma mesma preocupação em resgatar narrativas suprimidas, vozes do passado que foram subalternizadas, para dar-lhes um lugar na história.

Dentro deste contexto, a assim chamada "segunda onda" do movimento feminista, também iniciada nos anos 1960, vai se estabelecer a partir do questionamento sistemático do *status quo* e da universalização da masculinidade.[1] No livro *O Segundo Sexo*, de 1949, Simone de Beauvoir discute a posição ocupada pelas mulheres nas sociedades, e como elas são consideradas um segundo sexo, enquanto o masculino é tido como o sexo universal. Beauvoir e as pesquisadoras ligadas à segunda onda feminista vão denunciar como, em uma sociedade que possui um ponto de vista masculino, é sempre imposto à mulher um papel coadjuvante. Diversas pautas do movimento feminista se dedicaram, assim, a desestabilizar os conhecimentos naturalizados, a questionar sínteses acabadas fixadas nas memórias oficias, impactando diferentes disciplinas, dentre as quais a história da arte. O olhar feminista passou, então, a apontar para as exclusões sofridas pela prática artística feminina, tentando romper com o ciclo vicioso que sistematicamente relegava obras de mulheres artistas às reservas dos museus, devido à

resistência da disciplina em discutir e estudar essa prática. Além disso, as diferentes abordagens feministas da história da arte, em geral, aceitam que é necessário não somente incluir as artistas no cânone, mas questionar o próprio cânone, as conjunturas da história da arte que fizeram com que as mulheres se tornassem subalternas.

É somente a partir de meados dos anos 90 que a produção de mulheres artistas da América Latina passa a ser estudada mais a fundo, surgindo um maior número de publicações e exposições sobre o tema.[2] Porém, apesar deste aumento na pesquisa, muitas lacunas ainda precisam ser preenchidas. Dentre estas lacunas destaca-se a falta de pesquisa e produção de conhecimento a respeito de artistas que produziram obras de visualidade Pop em países da América do Sul. Na realidade, a marginalização de artistas mulheres associadas à arte Pop se deu em uma esfera global.

Apesar das preocupações das últimas décadas com políticas de gênero e com a inclusão e novas formas de análise de produções não-ocidentais nas pesquisas da história da arte, o cânone Pop constituiu-se, de forma geral, por obras de homens norte-americanos e europeus. A produção de artistas mulheres raramente apareceu em livros e mostras que pretendiam realizar uma compilação do movimento Pop.[3] Alguns teóricos acreditam, inclusive, que a exclusão de mulheres da história da Pop teria sido ainda mais acentuada do que em outros movimentos da época. Para Marco Livingstone, a escassez de artistas mulheres na formação do cânone Pop "não pode ser explicada simplesmente como sintomática da posição geral das mulheres nas artes visuais, uma vez que a proporção de mulheres para homens é ainda menor na Pop do que em outros movimentos do período" (LIVINGSTONE *apud* TATE, 2010, p.200). Isso se daria, em partes, pela resistência de críticos e teóricos em ler as produções femininas como Pop. Os críticos da época consideravam o estilo *cool* e despersonalizado dos homens artistas norte-americanos, e suas técnicas mecanizadas que faziam um contraponto ao Expressionismo Abstrato, como os critérios definidores da Pop. Com isso, diversas artistas foram excluídas do imaginário Pop, pois suas produções muitas vezes não se encaixavam nessas definições e algumas delas, ao contrário, apresentavam uma neutralização desse estilo anônimo, esvaziado de emoções, utilizando técnicas manuais ao invés de mecânicas e retratando figuras e corpos femininos, muitas vezes os seus próprios, ao invés de objetos de produção em massa.[4] Além disso, a intervenção feminista na história da arte, responsável pela releitura de obras de artistas mulheres que se iniciou nos anos 70, tomou como prioridade, na época, a crítica à misoginia e ao sexismo pornográfico presentes na arte e na cultura Pop como um todo, evitando, com isso, uma análise mais profunda das obras de artistas ligadas à essa estética. Essas artistas foram, assim, em sua maioria, excluídas do cânone Pop e deixadas de lado pela história da arte feminista, perdendo constantemente o "trem de seu cânone" (MINIOUDAKI, 2010a, p.135) e de sua redescoberta.

Por um grande período, a figura feminina na narrativa da arte Pop foi vista somente como tema das produções, como objetos passivos, e não como criadoras ativas. "Como em muitos contos modernistas, a história aceita da *Pop Art* é uma de assuntos masculinos e objetos femininos." (MINIOUDAKI, 2010b, p.90). O cânone da Pop dependeu "(...) exclusivamente de artistas homens cuja iconografia muitas vezes objetificou as mulheres. No entanto, não só havia mulheres artistas da Pop, mas várias delas expressavam a subjetividade feminina de várias maneiras protofeministas." (MINIOUDAKI, 2010b, p.90). A análise das obras de artistas Pop sul-americanas se faz importante, portanto, para trazer a tona a

1 A chamada primeira onda do movimento feminista, que iniciou-se no final do séc. XIX, estendendo-se até meados do séc XX, foi caracterizada pela reivindicação do direito ao voto, à vida pública e à participação política, pela promoção de direitos jurídicos, como direito à propriedade, entre outros. Já a segunda onda, que possuiu como lema "O pessoal é político", teve foco nos direitos relacionados às carreiras das mulheres, na igualdade salarial, nos direitos reprodutivos, na denúncia da violência contra mulher, entre outros.

2 Como a mostra *Latin American Women Artists, 1915-1995*, com curadoria de Geraldine P. Biller, no Museu de Arte Milwaukee, em 1995, a exposição *Manobras Radicais*, com curadoria de Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff, no Centro Cultural Banco do Brasil em 2006, o ensaio *Gênero y Feminismos: Perspectivas desde América Latina*, de Andrea Giunta, de 2008, o *Programa Mujeres Artistas* do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, em 2016, e a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, inaugurada em 2017 no Hammer Museum, exibida também na Pinacoteca de São Paulo no segundo semestre de 2018.

3 A exposição "definitiva" da arte Pop da *Royal Academy of Arts* de Londres, em 1991, por exemplo, expôs somente uma obra de uma artista mulher dentre as 202 obras expostas.

4 C.f. MINIOUDAKI, Kalliopi. *Other(s') Pop: The Return of the Repressed of Two Discourses.* In: MATT, Gerald & STIEF, Angela. *Power Up – Female Pop Art.* Viena: Kunsthalle Wien, 2010a.

produção de vertente Pop de artistas mulheres – constantemente excluídas da formação do cânone Pop – e também para um melhor entendimento da Pop produzida fora do eixo Estados Unidos – Europa, especificamente em países da América do Sul. Como ressalta Rodrigo Alonso, a arte Pop dos países sul-americanos – que lidavam com a censura de governos militares ditatoriais, com altas taxas de analfabetismo, com uma recente expansão da televisão, entre outros – possuiu características particulares.[5]

Graças a pesquisas recentes, artistas associadas à Pop estão sendo redescobertas, a natureza de algumas obras está sendo reinterpretada e a percepção do que pode ser considerado uma sensibilidade Pop está se expandindo. Nesse contexto, diversas artistas associadas à Pop que tiveram repercussão nos anos 60 e 70, mas sofreram uma marginalização posterior, voltaram a receber atenção, como a brasileira Teresinha Soares e a peruana Teresa Burga. Algumas exposições foram importantes para esse movimento de retomada, como as que reabriram o debate a respeito da arte Pop ao procurar reenquadra-la como movimento Global, e também exposições a respeito da produção de artistas latino-americanas, como *The World Goes Pop*, com curadoria de Jessica Morgan e Flavia Frigeri, na Tate Modern, em 2015, *International Pop*, com curadoria de Darsie Alexander e Bartholomew Ryan, no Philadelphia Museum of Art, em 2016 e *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, inaugurada em 2017 no Hammer Museum, exibida também na Pinacoteca de São Paulo em 2018. Essas exposições trouxeram à tona a rede complexa de definições contrastantes da Pop e o grande número de obras até então não incluídas no cânone e na história formal do movimento, e destacaram diversas produções e narrativas femininas que foram marginalizadas nas últimas décadas. Apesar disto, ainda são raros os ensaios dedicados a analisar o trabalho da maioria dessas artistas, e boa parte dessa produção permanece desconhecida não somente para o grande público, mas para os estudiosos da área.

A estética Pop e a crítica à objetificação feminina na produção de Teresa Burga

Teresa Burga, nascida em 1935, em Iquitos, no Peru, está entre as artistas sul-americanas cujo trabalho foi marginalizado por um longo período e que, como ressalta Miguel Lopez, lentamente voltou a ganhar reconhecimento “depois de estar fora do circuito de arte – e da própria história da arte – por mais de vinte e cinco anos” (LOPEZ, 2014, p. 47). Boa parte de seu trabalho inicial, produzido individualmente ou como parte do Grupo Arte Nuevo – grupo que introduziu no cenário peruano a Pop Art, Op Art, happening, entre outros – possuía uma estética Pop. Burga estava entre os artistas peruanos da época que se auto-intitulavam artistas Pop – algo que não foi comum, por exemplo, entre os artistas brasileiros – como revelou em algumas entrevistas: “Desde que comecei a utilizar a imagética e a iconografia Pop, eu me considerei como sendo uma artista Pop”. (BURGA, 2015, p.01). O trabalho de Burga centrou-se, especialmente, na representação da figura feminina por meio de pintura, mobiliário e instalações. Suas obras discutiam os sistemas de representação e a recepção nas sociedades de controle, o papel das tecnologias na produção de verdade, e a objetificação da mulher, questionando as noções aceitas de feminilidade em relação à mídia de massa e ao trabalho doméstico. A artista discutia a representação da figura feminina como objeto da projeção masculina, os estereótipos de gênero e a posição da mulher na sociedade, em um país e em uma época onde a esfera pública e a política eram dominadas pelos homens.

5 C.f. ALONSO, Rodrigo. *Un arte de contradicciones*. In: ALONSO, Rodrigo. HERKENHOFF, Paulo. *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960.* Buenos Aires: PROA, 2012.

A discussão a respeito do preconceito de gênero e da objetificação da figura feminina apareceu em diversas de suas obras e exposições, como por exemplo, na exposição intitulada “Objetos”, realizada em 1967 na Galería Cultura y Libertad, onde apresentou um conjunto de atmosferas de estética Pop que enfocavam a imagem da mulher associada ao tema da domesticidade. As obras bidimensionais cortadas em madeira e as instalações de ambientes domésticos como banheiro, quarto e *boudoir*, traziam variadas representações da figura feminina em espaços que mimetizavam o lar. As pinturas em madeira representavam, em cores fortes, uma mulher sentada de lado, usando um vestido e óculos escuros [figura 1], e uma mulher em pé contra a parede, vestindo um collant. As obras, cortadas no formato das figuras, estavam presas às paredes, apresentando aquelas mulheres não somente como elementos pertencentes a um espaço doméstico, mas como objetos de decoração do mesmo.

O ambiente que representava o quarto, na mesma exposição, foi montado com cortinas nas paredes e uma cama no centro do espaço, na qual havia a figura de uma mulher nua, com sua cabeça pintada na cabeceira da cama, seus braços e seios nos travesseiros, e o restante do corpo no lençol [figura 2]. Esticada na cama, com seus braços caídos, arrastando no chão, a figura parecia quase que sem vida, uma mulher-objeto, cujas únicas funções seriam a de elemento de decoração e de objeto fetichizado, a ser utilizado para a satisfação dos desejos do homem. Nos ambientes apresentados, as mulheres se dissolviam na arquitetura e no mobiliário, e a “imagem da dona de casa cedia quase à decoração e, até, à reificação, sugerida pela alusiva mulher-objeto” (TARAZONA, 2011, p.28) representada no lençol da cama. Os trabalhos apresentados na exposição – assim como outros produzidos por Burga na época – se inspiravam em propagandas de produtos para o lar, que geralmente mostravam mulheres no espaço doméstico, e os ambientes “teatralizavam sarcasticamente as relações de poder em lugares privados familiares, (...) bem como em lugares públicos” (LÓPEZ, 2014, P.55). Ao mesclar a representação feminina com os mobiliários – onde a mulher praticamente se apagava em meio aos objetos domésticos e tornava-se, ela própria, um objeto a ser utilizado – Burga apontava, portanto, para a objetificação do corpo e da figura feminina pela sociedade e pela mídia de massa.

Figura 1 – Teresa Burga, *Sem título*, 1967. Pintura sobre compensado de madeira, 95 x 143 x 0,5 cm.

Figura 2 – Teresa Burga, *Sem título*, 1967. Técnica mista, dimensões variáveis.

A preocupação com a discussão do espaço ocupado pela figura feminina e sua relação com o espaço doméstico aparece também em obras como *La ventana*, de 1967 [figura 3], exibida no Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Na obra, uma mulher observa a rua através da janela de sua casa, novamente incorporada ao ambiente doméstico e aparecendo como elemento decorativo junto ao vaso de flores posicionado no parapeito da janela. Ambos, mulher e vaso, são apresentados na fronteira entre o espaço público e o privado, mas sem ultrapassa-la. Além de *La Ventana*, outras pinturas produzidas pela artista na época, como *Fachada con personaje en ventana*, traziam figuras femininas na janela, explorando a tensão entre o espaço da casa e da rua:

> É (...) eloquente que várias das pinturas de Burga nesses mesmos anos situam os corpos femininos no limite intransponível do espaço privado: corpos regulados que observam da janela para a rua, numa feroz alegoria de um espaço público ainda dominado por um registro e mandato masculino incapaz de reconhecer como interlocutor válido tudo aquilo associado ao feminino. (LÓPEZ, 2011, p. 93).

A artista destacava, assim, a desigualdade de gênero que confinava as mulheres no espaço privado e a naturalização da exclusão e da violência enfrentadas pelas mulheres tanto nos espaços privados como na esfera pública. As obras apontam para as hierarquias presentes nas relações sociais e para o desconforto e a exclusão das mulheres peruanas de classe média no período.

Figura 3 – Teresa Burga, *La ventana*, 1967. Colagem e acrílica em Masonite, 140 x 153,5 cm.

Burga produziu, portanto, durante a década de 1960, diversas obras de estética Pop, utilizando, em várias delas, imagens provenientes da mídia, de forma semelhante aos artistas Pop norte-americanos e ingleses. Ao mesmo tempo, o trabalho de Burga se filiou contra a objetificação da figura feminina perpetuada em diversas obras Pop norte-americanas, em uma representação da mulher que é lida por alguns teóricos como protofeminista. Assim, embora os trabalhos de Burga e de outros artista peruanos da época discutissem os "efeitos dos meios de comunicação de massa e dos produtos importados produzidos em massa em sua identidade nacional, o que justifica em grande parte sua afiliação ao Pop" (GOTTI, 2016, p.333), para Sofia Gotti, eles tratavam os objetos de consumo e de contemplação de uma maneira diferente da maior parte dos artistas da Pop norte-americana e inglesa. Isso poderia ser visto nos mobiliários de Burga, que criticavam a objetificação do corpo feminino não por meio de uma repetição ou celebração do mesmo, mas de um quase apagamento desse corpo nas obras.

> Embora compartilhasse uma estética nítida com o pop norte-americano, dificilmente empregou um modo similar de crítica através da "celebração irônica do excesso" (usando a definição de Marta Traba). Pelo contrário, seus objetos existiam na tensão entre o efeito alienador da cultura de consumo e um papel atribuído às mulheres dentro de um patriarcado peruano tipicamente católico, onde o objeto não era uma celebração, mas um desaparecimento ou um relicário de corpos fragmentados, forçado a ser visualmente atraente através de sua escravização pela mídia. (GOTTI, 2016, p. 333)

Além disso, a obra de Burga também se contrapôs ao Pop dos homens artistas norte-americanos e ingleses ao ir contra o seu estilo despersonalizado. Como ressalta Gotti, apesar de pintar figuras femininas sobre móveis, a artista "impregnava suas obras com intimidade e recusava a fria impessoalidade de muitos de seus pares masculinos." (GOTTI, 2016, p.346).

Em 1981, Burga abandonou sua carreira nas artes visuais, assim como outras artistas da época, devido a falta de interesse por parte de instituições em expor suas obras, dedicando-se então à carreira na administração pública, que lhe garantiu renda para viver de forma independente. A artista ficou sem exibir de 1981 até o inicio dos anos 2000, quando seu trabalho passou a ser reavaliado por curadores sul-americanos em um movimento de releitura dos conceitualismos na região. Apesar disto, no Peru, seu trabalho continua tendo pouca repercussão, e boa parte dos especialistas da área continuam desconhecendo seu trabalho. Portanto, apesar de sua vasta produção, e de Burga se considerar uma artista Pop, ela não foi incluída nas exposições e publicações que pretendiam fazer uma compilação das produções do movimento, permanecendo assim, por muitas décadas, excluída do cânone Pop.

A contestatória e erótica produção de extração Pop de Teresinha Soares

Assim como ocorreu com Teresa Burga, o trabalho de Teresinha Soares, nascida em 1937, em Araxá, Minas Gerais, foi retomado apenas recentemente, após ser marginalizado por décadas. Sua obras voltaram a ser discutidas também no contexto de reavaliações históricas da arte Pop e da produção feminina latino-americana, em exposições como as já citadas *International Pop*, *World Goes Pop* e *Mulheres Radicais*. O trabalho de Soares teve grande repercussão nos anos 60 e 70, centrando-se na representação do corpo feminino e na discussão da sexualidade por meio de pintura, desenho, escultura, instalação e performance. A artista discutia, em sua produção, a opressão vivida pelas mulheres, a subjetividade e sexualidade feminina e usava o erotismo, ainda, como instrumento por meio do qual examinava questões relacionadas a politica e a sociedade de consumo. Soares destacava a importância da libertação sexual, colocando a mulher no controle de seus desejos e de seus corpos. Boa parte de seu trabalho, produzido em seus onze anos de carreira nas artes visuais (1965 a 1976), possuía uma estética Pop e um cunho erótico e contestatório, explorando as "relações do corpo com os costumes morais, o consumo, a máquina e a política" (MOURA, 2017, p.18). Uma parte de suas gravuras e pinturas foram no caminho da abstração, como uma forma de se distanciar e ao mesmo tempo de discutir a objetificação e fetichização das figuras femininas que representava. Soares desenvolveu, para Cecília Fajardo-Hill, uma "forma de arte pop abstrata relacionada ao corpo feminino" (FAJARDO-HILL, 2017, p. 39), um tipo de "arte erótica (...) ao mesmo tempo festiva e imaginativa (...) que, ao se afastar do figurativo e do narrativo, evita a objetificação" (FAJARDO-HILL, 2017, p. 39) do corpo da mulher. Já Sofia Gotti faz uma análise do trabalho de Soares como um Pop Pantagruélico, que seria um Pop ligado a um plurilinguismo (mistura de hábitos discursivos da burguesia com os do restante da população) e a um realismo grotesco

e carnavalesco.[6]

Sua preocupação em discutir as relação do corpo feminino com os costumes morais, o consumo e a mídia aparece em obras como a pintura *Pecados capitais* [figura 4] – parte da série *Montagens do filme virgem*, *de 1968*, exibida em sua primeira exposição individual em São Paulo, na Galeria Art-Art. A pintura, realizada em painéis de madeira, faz referência a três pecados normalmente associados às mulheres: a inveja, a gula e o prazer. Os painéis mimetizam as tiras de um filme e trazem fragmentos de corpos de mulheres nuas, com ênfase em seus lábios e seios, e com seus rostos aparecendo apenas parcialmente. Uma das cenas representadas retrata uma figura masculina que encara o colo nu de uma mulher. A obra discute a representação do corpo feminino no cinema, na publicidade e na mídia em geral, normalmente tratado como objeto de fetiche masculino, e "o efeito alienante produzido pela mídia, tema que reaparece em seu trabalho (...) e que sugere uma conexão com a sensibilidade pop." (GOTTI, 2017, p. 88). Os trabalhos desta série e de outras realizadas na época fazem ainda referência à religião (além da pintura *Inveja, Gula e Prazer*, há outra na séria intitulada *A Queda de Adão*) ao abordar os sete pecados capitais e outros elementos do catolicismo. Burga trás a temática religiosa aliada a imagens eróticas como uma forma de confrontar e provocar a sociedade tradicional católica mineira que apoiava a moral conservadora e machista que Soares denunciava em suas obras.

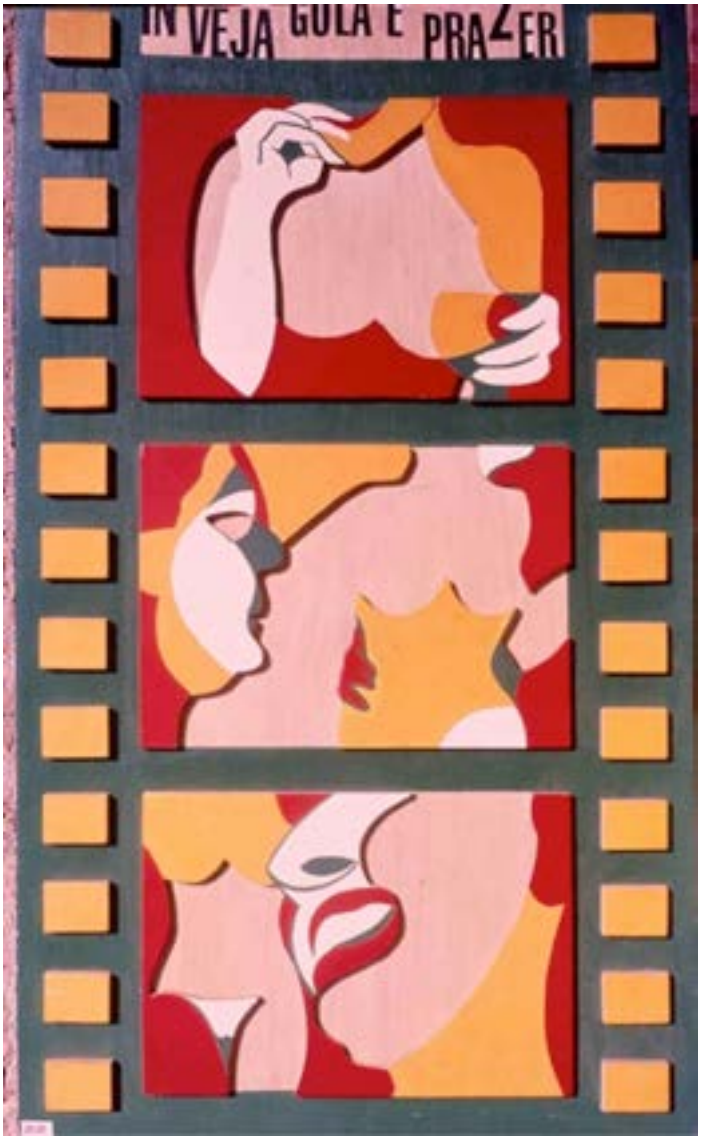


Figura 4 – Teresinha Soares, *Inveja, Gula e Prazer* – série *Montagens do filme virgem*, 1968. Técnica mista.

6 C.f. GOTTI, Sofia. *Um Pop Pantagruélico:* a arte erótica de contestação de Teresinha Soares. In: PEDROSA, Adriano & MOURA, Rodrido (org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

Além das pinturas e gravuras, Soares, assim como Burga, se utilizou de objetos, mobiliário e instalações para representar o corpo feminino e a relação com a sexualidade, e também para incentivar a participação do público, aspecto importante para a vertente Pop dos países sul-americanos. A obra *Ela me deu bola (Camas)*, de 1970, exibida no mesmo ano na exposição coletiva "Objeto e Participação", no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, era formada por três camas de madeira colocadas lado a lado, com colchões pintados com as cores de três times de futebol brasileiros – a seleção brasileira, o Flamengo e o Atlético Mineiro [figura 5]. As molduras das camas possuíam abas que se moviam e que, quando fechadas, formavam silhuetas femininas nuas em poses provocantes. Na parte interior das abas havia, pintadas em cores Pop, imagens de ídolos do futebol, como o Pelé. A obra explorava as representações aceitas da masculinidade e da feminilidade: de um lado o futebol, considerado na época como um espaço exclusivamente masculino, com seus ídolos celebrados como heróis nacionais, e de outro a figura feminina, normalmente relacionada ao espaço doméstico e íntimo representado pelas camas, ou hiper-sexualizada e objetificada pela mídia. Essas representações se relacionam ainda a imagem do Brasil vendida no exterior: o futebol, com seus famosos jogadores, e a figura estereotipada da brasileira erotizada, com seu corpo objetificado, anunciado e muitas vezes comercializado. Além disso, a obra convidava o público a deitar-se na cama e estabelecer contato com o outro, participando ele também de um jogo de sedução.

Figura 5 – Teresinha Soares, *Ela me deu bola (Camas)*, 1970. Pintura sobre compensado de madeira, tecido, colchões e dobradiças, dimensões variáveis.

Alguns objetos criados por Soares, como *Caixa de fazer amor* [figura 6], também estimulavam a participação do público. A obra, que foi exposta em 1967 na IX Bienal de São Paulo, conhecida como a Bienal da arte Pop, e no 1º Concurso Box Form, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, possuía uma manivela que, quando movida pelo público, acionava um coração vermelho de pelúcia dentro da caixa. Construída com símbolos que remetiam à relações amorosas e sexuais, como corações e embalagens de vaselina – normalmente utilizada como lubrificante – a caixa representava, de maneira caricatural, os desafios do amor, do erotismo e do desejo. Ela colocava, ainda, o espectador-participante como um cúmplice "encarregado de liberar a energia que cumpriria o gesto que a máquina promete concretizar – embora, em vez de realmente fazer amor, a caixa apenas dispare o som de sua engrenagem, remetendo (...) a um gemido". (MOURA, 2017, p. 22).

Figura 6 – Teresinha Soares, *Caixa de fazer amor*, 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido, 60 x 55 x 37 cm.

As obras de Soares discutiam, assim, o desejo e o prazer feminino, e denunciavam a objetificação e a opressão sexual, em um Pop contestatório e erótico. Soares parou de produzir em 1976, e suas obras circularam muito pouco durante os quarenta anos que separaram o final de sua carreira até sua retomada nos últimos anos. Apesar das análises recentes de sua produção, e de sua participação em algumas exposições emblemáticas, a obra da artista, no geral, permanece desconhecida, como ressaltam Heitor Martins e Adriano Pedrosa, "mesmo nos circuitos mais bem informados da arte contemporânea brasileira (...) assim como a de muitas outras artistas que trabalharam nos anos 1960 e 1970" (MARTINS, Heitor & PEDROSA, Adriano, 2017, p. 14).

Conclusão

Teresa Burga e Teresinha Soares, assim, apesar da grande repercussão que tiveram nos anos 60 e 70, participando de exposições importantes e recebendo premiações, sofreram um apagamento posterior ao longo da formação do cânone Pop, sendo excluídas da história "oficial" do movimento e das exposições e publicações que pretendiam uma compilação Pop, tendo sua produção retomada somente nos últimos anos. A análise de suas obras – assim como de outras artistas associadas a arte Pop na América do Sul nas décadas de 1960 e 1970 – se faz importante, portanto, não apenas para recuperar essas obras e hermenêuticas negligenciadas, mas para propor novas possibilidades de leitura para essas produções e para o próprio movimento.

A trajetória dessas artistas e suas produções refutam ainda a ideia de que a figura feminina na narrativa da Pop teria ocupado o lugar apenas de objeto passivo. Diversas artistas dos anos 60 não só exploraram a estética Pop, mas muitas a utilizaram para criticar a fetichização do corpo feminino, reivindicar o fim da opressão, a liberdade sexual, e a possibilidade de viver o prazer sem culpa e sem julgamento. A retomada e análise dessas obras tem ainda a potência de questionar a própria formação do cânone e colocar em cheque os mecanismos de exclusão e as conjunturas da história da arte que fizeram com que essas produções fossem marginalizadas, expondo a seletividade e o preconceito de gênero presentes na formação do cânone artístico.

A análise dessa produção é ainda importante para que se possa alargar a percepção do movimento, trazendo uma visão expandida e mais precisa. As obras dessas artistas trazem diversos elementos que diferem da imagem canônica da Pop, como o uso de técnicas manuais, a crítica da objetificação feita não por meio da repetição e do excesso, mas do apagamento ou da fragmentação das figuras, o uso do corpo das próprias artistas como contraponto a uma atitude despersonalizada, entre outros. O reconhecimento do trabalho de mulheres artistas e de artistas sul-americanas teria a potência de realizar, portanto, uma

transformação na leitura da própria Pop, que passa a ser vista a partir dos novos aspectos trazidos por essas produções até então marginalizadas.

> É, em suma, a ideia da própria *Pop Art* que deve ser reavaliada em face a todos os recém descobertos trabalhos de mulheres artistas. (...) muitas mulheres artistas Pop nos forçam a reconfigurar os contornos intelectuais do próprio movimento *Pop Art*, pois incluí-las dá à Pop uma inflexão muito diferente e mais historicamente precisa do que quando foi construída como um movimento "somente para homens" (...) (NOCHLIN, 2010, p.15).

Analisar o trabalho de mulheres artistas Pop na América do Sul seria uma forma, assim, de alargar a leitura do próprio movimento para além da canônica produção masculina anglo-americana, realizando uma recuperação de narrativas marginalizadas. O trabalho pretende, portanto, se filiar a uma linha de estudos que contraria a desatenção ou repressão determinada em anos de monopólio masculino da interpretação da arte Pop. Ao se analisar o trabalho de artistas cujas contribuições para o período foram frequentemente omitidas, busca-se reconstituir parte da situação histórica da época, além de discutir os mecanismos de restrição que geraram essas omissões, visando a apresentar uma alternativa a um Pop centrado em produções masculinas e estabelecer um novo paradigma para se pensar a Pop e seu papel na América do Sul.

Referências

ALONSO, Rodrigo. *Un arte de contradicciones*. In: ALONSO, Rodrigo. HERKENHOFF, Paulo. *Arte de contradicciones.* Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960. Buenos Aires: PROA, 2012.

BURGA, Teresa. *Artist interview: Teresa Burga.* [2015]. Londres: Tate Modern. Entrevista concedida ao Tate Modern. Disponível aqui.

FAJARDO-HILL, Cecilia. *A arte erótica singular de Teresinha Soares*. In: PEDROSA, Adriano & MOURA, Rodrido (org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

GIUNTA, Andrea. *Gênero y Feminismos:* Perspectivas desde América Latina. Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual, n. 9, 2008.

GOTTI, Sofia. *Expanded Pop:* Politics, Popular Culture and Art in Argentina, Brazil and Peru, 1960*s.* Londres: Chelsea College of arts and Design, 2016.

GOTTI, Sofia. *Um Pop Pantagruélico:* a arte erótica de contestação de Teresinha Soares. In: PEDROSA, Adriano & MOURA, Rodrido (org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória:* arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LÓPEZ, Miguel Ángel. *Conceptualismos fallidos:* Extravíos estéticos y pulsiones políticas en la obra de Teresa Burga. In: LÓPEZ, Miguel Ángel & TARAZONA, Emilio. *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos.* Lima: ICPNA, 2011.

LÓPEZ, Miguel Ángel. Teresa Burga: *Desplegando el cuerpo (social) femenino.* Art Journal: v. 73, 2014.

MARTINS, Heitor; PEDROSA, Adriano. *Teresinha Soares no Masp.* In: PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrido (org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

MINIOUDAKI, Kalliopi. *Other(s') Pop:* The Return of the Repressed of Two Discourses. In: MATT, Gerald; STIEF, Angela. *Power Up – Female Pop Art.* Viena: Kunsthalle Wien, 2010a.

MINIOUDAKI, Kalliopi. *Pop proto-feminisms:* beyond the paradox of the women pop artist. In: SACHS, Sid; MINIOUDAKI, Kalliopi. *Seductive Subversion:* Women Pop Artists, 1958-1968. Nova Iorque: Abbeville Press, 2010b.

MOURA, Rodrigo. *Quem tem medo de Teresinha Soares?* In: PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrido (org.). *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

NOCHLIN, Linda. *Running on empty:* women, pop and the society of consumption. In: SACHS, Sid; MINIOUDAKI, Kalliopi. *Seductive Subversion:* Women Pop Artists, 1958-1968. New York: Abbeville Press, 2010.

SACHS, Sid. *Beyond the surface:* women and pop art 1958-1968. In: SACHS, Sid; MINIOUDAKI, Kalliopi. *Seductive Subversion:* Women Pop Artists, 1958-1968. Nova Iorque: Abbeville Press, 2010.

TARAZONA, Emilio. *La contra-producción del presente:* Algunas ideas sobre la obra-archivo de Teresa Burga. In: LÓPEZ, Miguel Ángel; TARAZONA, Emilio. *Teresa Burga. Informes. Esquemas. Intervalos.* Lima: ICPNA, 2011.

TATE, Sue. *A transgression too far:* women artists and the British Pop Art movement. In: SACHS, Sid; MINIOUDAKI, Kalliopi. *Seductive Subversion:* Women Pop Artists, 1958-1968. Nova Iorque: Abbeville Press, 2010.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história.* Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX). Lisboa: Babel, 2012.

Arte decolonial: práticas artísticas contemporâneas dos "povos de terreiro" da Amazônia brasileira

Claudete Nascimento Machado

Mestre em História Social pela UNICAMP/SP, Licenciada e Bacharel em História, UNIFAP/AP, Graduada em Educação Artística, UFPA/Belém-PA. Artista visual contemporânea e professora de Linguagens Artísticas da UNIFAP/AP. Desenvolve trabalhos de arte Bidimensional, tridimensional, o Corpo na Arte, Vídeo Arte e Arte Híbrida.

claudetenascimentomachado@gmail.com

RESUMO: Estuda o discurso e a imagética decolonial[1] da arte produzida por artistas da região amazônica que se apresentam como artistas de terreiro nas exposições de artes visuais contemporâneas no estado do Amapá e no estado do Pará, investigando as ações do Grupo Ewê, coletivo de artistas ligado ao curso de artes visuais da Universidade Federal do Amapá e também, às casas de religião de matriz africana situadas no entorno da referida universidade. Além de estudar também, as ações do grupo Nós de Aruanda, artistas de terreiro pertencentes ao curso de artes visuais da Universidade Federal do Pará e ligado às casas de matrizes africanas da cidade paraense. O estudo apresenta resultado das poéticas artísticas decoloniais e reflexões sobre as ações de enfrentamento e empoderamento dos coletivos de artistas de terreiro e suas lutas sociais contra o racismo, a intolerância religiosa e o reconhecimento da estética e da arte dos povos de terreiro da Amazônia brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Arte decolonial, arte contemporânea, artistas de terreiro, religiões afro-ameríndias.

ABSTRACT: He studies the discourse and the decolonial imagery of the art produced by artists from the Amazon region who present themselves as terreiro artists at contemporary visual arts exhibitions in the state of Amapá and in the state of Pará, investigating the actions of the Ewe Group, a collective of artists linked to the course of visual arts of the Federal University of Amapá and also to the houses of religion of African matrix located in the neighborhood of the mentioned university. In addition to studying, the actions of the group of Nodes of Aruanda, artists of terreiro belonging to the visual arts course of the Federal University of Pará and connected to the houses of African matrices of the cities of paraense. The study presents result of the artistic decoloniais and reflections on the actions of confrontation and empowerment of the terreiro artist collectives and their social struggles against racism, religious intolerance and recognition of the aesthetics and art of the terreiro peoples of the Brazilian Amazon.

KEYWORDS: Usa-se a mesma orientação das palavras-chave.

1 Se refere a descolonização no campo das artes, filosofia e de todas as ciências. Desconstrói o sujeito da história com reflexão e [re] construção de uma história a partir das falas (discurso) das imagens e da arte produzida pelos povos silenciados e invisibilizados pela História oficial.

Introdução:

O artigo é resultado de pesquisas e vivências da arte dos povos de terreiro na Amazônia brasileira, enquanto arte contemporânea nas linguagens visuais. Haja vista que, nas cidades de Macapá e Belém, da região Amazônica, dar-se sentido a arte dos povos de terreiro àquela que é produzida por artistas que pertencem às casas de religião e cultura afrobrasileira, conhecidas também, como casas tradicionais de matrizes africanas ou tradicionalmente como terreiros, cuja arte se apresenta com fundamentos decolonial, em cuja vivência artística os grupos pesquisados são artistas engajados na arte contemporânea, na arte dos povos de terreiro e nos movimentos sociais do contexto amazônico.

O método de pesquisa utilizado é qualitativo com pesquisa participante, haja vista que a pesquisadora autora do artigo, também é artista de terreiro e compõe o Grupo Ewê[2] de pesquisa em artes visuais contemporâneas e coletivo de artistas de terreiro. Além de coordenar e orientar o grupo que pertence ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá, em cujo grupo participam alunos do curso de graduação da universidade e também, pessoas de terreiros situados no entorno da instituição, que mesmo não sendo alunos da universidade, ainda assim, auxiliam nas ações e pesquisas do coletivo de artistas. Por esta razão optou-se pelo recorte do espaço da pesquisa o estado do Amapá e o estado do Pará, levando em consideração que tanto o Grupo Ewê quanto o Grupo nós de Aruanda[3] são grupos de pesquisa e coletivo de artistas de terreiros com as mesmas características, criados quase no mesmo período. Observando também, que ambos são formados por alunos do curso de artes visuais e por artistas de terreiros, tanto o grupo Ewê com ações na universidade federal do Amapá e na cidade de Macapá, quanto o Grupo Nós de Aruanda, com ações na universidade federal do Pará e na cidade de Belém.

Arte contemporânea afro brasileira na região Amazônica:

As representações de Amazônia foram construídas a partir dos relatos dos viajantes dos séculos XVI, XVII, XVIII e principalmente, do século XIX quando os viajantes tinham como objetivo realizar pesquisas científicas (UGARTE, 2009). E também, através da educação que reproduziu o discurso das referidas viagens sobre a região amazônica. Haja vista que, durante o século XIX os livros sobre narrativas de viagens foram muito utilizados na educação. E o são até hoje. Miriam M. Leite afirma que sobre o Brasil, esse tipo de literatura apareceu em diversas formas: livros compactos ou muito extensos, em forma de romances, ou em forma de narrativas do autor para adultos ou crianças. Muitos foram encomendados inclusive, pelo governo brasileiro, com a finalidade de atrair imigrantes europeus ao Brasil. (Leite, 1997).

Portanto, os discursos de Amazônia têm origem nas imagens e representações exteriores à região, mas também, são resultados das relações dentro do próprio contexto Amazônico, onde as imagens e representações significam tanto o olhar de fora, exterior à região, quanto às próprias vivências do povo Amazônico que recebe exacerbadas influências. Como por exemplo, a representação do *"el dourado"*[4] lançado pelos viajantes que publicaram estudos apresentando a Amazônia como o lugar das oportunidades, lugar propício para o enriquecimento, lugar do vazio demográfico, natureza inóspita, mata virgem, Inferno verde com temperatura escaldante, floresta e natureza exuberante, região onde a

2 Grupo de pesquisa e coletivo de artistas de terreiro formado por professores e alunos do curso de artes visuais da Universidade Federal do Amapá e por pessoas de terreiros da área de entorno da universidade. Realiza desde 2006 pesquisas, experimentos artísticos contemporâneos e arte dos povos de terreiro, ou seja, arte que parte do conhecimento e das imagens de dentro dos terreiros. Está sempre participando de editais de pauta em arte, exposições de arte dentro e fora do estado do Amapá. seminários, roda de conversa com artistas, oficinas, etc.

3 Grupo formado por alunos do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Pará, os quais também pertencem às religiões de matriz africanas, são país, mães de santo, Ogans, Ekedis, Ebomis, etc. O Grupo "Nós de Aruanda" é composto por artistas de terreiros de umbanda e candomblé da cidade de Belém do Pará. O trabalho desse coletivo de artistas está sempre relacionando o conhecimento acadêmico ao conhecimento dos ancestrais, vindo das camadas populares da cidade. Também faz exposições de artes visuais e está sempre participando de editais na cidade de Belém do Pará.

4 El dourado é uma lenda espanhola que trata dos índios da Amazônia na época da colonização que descrevia a região como uma cidade encantada que guardava muitos tesouros, como, ouro maciço, muitas pedras preciosas, muita fartura, e, onde viviam mulheres guerreiras e muito bonitas chamadas de "as amazonas". A lenda atraiu muitos aventureiros europeus em busca desse ouro, pedras preciosas e outras riquezas.

natureza era inesgotável e exótica, em relação aos animais, plantas e aos poucos habitantes que, segundo os relatos, apresentavam características físicas e culturais exóticas. Assim, observa-se que até os dias de hoje a região Amazônica ainda carrega essas características; como região exótica e de grandes oportunidades para exploração e enriquecimento do outro. Ou seja; do estrangeiro à região, daquele que vem de fora para explorá-la e levar suas riquezas.

Essas práticas e mentalidades colonizadoras foram construídas no período do Brasil colônia, nas expedições científicas e mais tarde, reproduzidas e intensificadas no período da exploração da borracha na Amazônia, quando as formas de exploração contribuíram para a formação de identidades e consciências colonizadas, com práticas de explorações diversas, tanto a exploração dos produtos da natureza (o que acontece ainda hoje), com os produtos como: madeira, animais, especiarias, ouro, pedras preciosas, etc., quanto as explorações humanas com trabalho escravo, apropriação dos corpos dos nativos como instrumento de trabalho e mais valia, a usurpação das consciências, e também, a escravização e apropriação do corpo das mulheres, a fim de buscar lucros com a força do trabalho e habilidades "femininas", além da apropriação do corpo sexual das mulheres amazônicas e da transformação dos índios e índias em vassalos do rei. Como afirma Ugarte sobre as expedições marítimas de exploração no período do Brasil colônia:

> [...] além da busca por especiarias, metais preciosos e reinos fabulosos [o *"el dourado"* – grifo da autora], os expedicionários tinham também por objetivo transformar os indígenas em vassalos cristãos, ou de sua majestade espanhola, ou de sua majestade portuguesa, ou ainda em simples escravos que deveriam servir aos novos senhores. (UGARTE, 2009, p. 169).

Reflexões sobre a relação do projeto da colonização portuguesa no Brasil e sobre a formação de consciências dos povos da região Amazônica é apresentada aqui pelo índio Baniwa Gersem José dos Santos Luciano:

> [...] A História é testemunha de que várias tragédias ocasionadas pelos colonizadores aconteceram na vida dos povos originários dessas terras: escravidão, guerras, doenças, massacres, genocídios, etnocídios e outros males que por pouco não eliminaram por completo os seus habitantes. Não que esses povos não conhecessem guerra, doença e outros males. A diferença é que nos anos da colonização portuguesa eles faziam parte de um projeto ambicioso de dominação cultural, econômica, política e militar do mundo, ou seja, um projeto político dos europeus, que os povos indígenas não conheciam e não podiam adivinhar qual fosse. Eles não eram capazes de entender a lógica das disputas territoriais como parte de um projeto político civilizatório, de caráter mundial e centralizador, uma vez que só conheciam as experiências dos conflitos territoriais intertribais e interlocais (LUCIANO, Gersem dos Santos, 2006, p.17).

A cultura cabocla presente na arte da região amazônica advém das grandes áreas não urbanizadas e também, das relações interétnicas. Fato que observamos nas cidades da "Amazônia amapaense" com suas peculiaridades étnicas e culturais, face a população autóctone[5] e suas

5 Que pertence ao povo natural de um território. Que tem origem no local onde se encontra ou onde se manifesta

relações com os demais povos que transitaram e aqui transitam como; negros, portugueses, europeus, demais estrangeiros e brasileiros de outras regiões que transformaram a Amazônia num caldeirão de miscigenação. Porém, no Estado do Amapá, ou seja, nas cidades de Macapá e Mazagão, a cultura negra tem muita influência na identidade cultural. Haja vista que Mazagão foi a cidade da Amazônia construída para receber a colônia portuguesa da África, antiga cidade de Mazagão africana (marroquina), desativada pela coroa portuguesa quando foram transferidas as famílias de colonos da África para a Nova Mazagão, no Brasil, exatamente para o atual distrito de Mazagão Velho, município de Mazagão, no Estado do Amapá. Sendo transportado da África para o Amapá 1855 colonos com seus escravos, num total de mais ou menos 371 famílias. Chegaram à Belém do Pará como cidade espera e posteriormente, transferidos à planejada cidade de Mazagão no Amapá (ARAÚJO, 1998). Esse projeto de desativação da colônia portuguesa da cidade de Mazagão africana e a transferência das famílias para a Amazônia, na Nova Mazagão, representou uma empreitada muito difícil, desde a travessia e todo o projeto que deu origem a essa transferência, pois, na África os colonos exerciam atividades militares, mas, na Amazônia o contrato com a coroa portuguesa era de transformar a região num centro agrícola industrial, povoar a cidade e defender essa parte da região amazônica dos constantes ataques de invasores. (LAURENT, 2008).

Com estas observações conclui-se que as relações interétnicas presentes na cultura amapaense, e por conseguinte na cultura da Amazônia brasileira fizeram da arte afro-ameríndia suas características caboclas com forte identidade indígena, mas, também negra, de origem africana com povos que serviam à colônia portuguesa na África. Além das influências portuguesas, o que deu origem aos vestígios fortemente colonizados dos povos da região amazônica. Ou seja; os povos da região interagiram, se multiplicaram e deram origem a cultura cabocla principalmente, a partir do "tipo étnico resultante da miscigenação do índio com o branco, europeu ou não e *[negros* – grifo da autora*]*, cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza" (LOUREIRO, 1994, p. 68).

Decolonialidade e arte dos povos de terreiro na Amazônia:

O pensamento decolonial significa reconhecer primeiramente, as profundas marcas dos processos de colonização cultural e territorial dos povos colonizados, a exemplo do Brasil, cuja expressão e realidade colonial esta impressa no cotidiano, nas vivências políticas, na geopolítica e esferas de poder. Como por exemplo, na Amazônia brasileira é percebível no cotidiano as marcas do pensamento colonial, através dos valores éticos e estéticos, enquanto povos colonizados. Assim, vale a pena ressaltar que o modelo de desenvolvimento colonial é responsável por muitos males e subdesenvolvimento dos países que foram vítimas da colonização como modelo de desenvolvimento. Ou seja, sob o domínio do colonizador utilizava-se ações alegóricas de "proteção ao colonizado" como forma de poder. Neste sentido, decolonialidade significa compreender que a colonização não é uma etapa histórica superada, uma vez que a decolonialidade não desfaz as marcas de culturas colonizadas, e muito menos, pretende superar o momento colonial pelo momento pós-colonial, haja vista que as marcas do período colonial se mantêm como se fosse marcas de ferradura. Por tato, a decolonialidade é uma luta contínua.

Mas o que se propõe a decolonialidade?

- Provocar posicionamentos contínuos de transgressão da cultura de povos que passaram por esse modelo civilizatório.

- É desconstruir através de ações, narrativas, expressões artísticas e demais formas de representação científica, educacional, artística e ou expressão de sujeitos políticos e sociais, um novo modelo de representação, auto referência, auto-estima, auto-apresentação, etc. Uma vez que, o principal desafio ético-político-epistemológico da razão decolonial é construir consciências de sujeitos capazes de compreender e agir com conhecimento da geopolítica e, portanto, capazes de rejeitar a crença iluminista como verdade absoluta e rejeitar os valores estéticos e artísticos euro-americanos como padrões estéticos da arte e da linguagem a serem seguidos. Observando que as ações decoloniais não significam apagar a História, e muito menos o passado.

- É compreender que são mudanças de concepções de mundo, com experiencias em todas as áreas do conhecimento, da cultura, das vivências e das relações dos sujeitos. Assim, é pertinente observar que,

> [...] a arte decolonial aparece como ações também, de uma proposta de desconstrução do sujeito da história, como reflexão e ações de [re] construir uma história a partir das falas [discurso] dos povos silenciados pela História dos ideais do colonizador. São ações e pensamentos que

> se constituem em decolonialidade na produção do conhecimento, nas artes, na educação, na linguagem, nas ações política, etc., sempre como um exercício do pensar e do fazer em processo contínuo de [des] construção. (MACHADO & ARAÚJO, 2019, p. 146).

Na região amazônica percebe-se facilmente que as religiões afro-brasileiras receberam fortes influências indígenas e se utilizam do espaço físico, imaginário e simbólico das matas, dos rios e demais espaços da natureza para se relacionar com o sagrado, através das crenças, da cultura material, das ervas amazônicas, dos cheiros, das defumações, perfumes de ervas, óleos com os elementos da floresta, banhos aromáticos e muitos outros elementos pertencentes à aromoterapia, que curam tanto os males físicos quanto os males espirituais. Sem esquecer da relação com os animais através dos mitos e das entidades denominadas de encantados, e todos os seres do mundo físico e seres sobrenaturais que habitam a floresta. Neste sentido, a cultura amazônica é rica em diversidade cultural, onde o simbolismo e a imagética da arte com significados e representações amazônicas são potentes e se distinguem das demais regiões. Como podemos destacar as presenças de reis, rainhas, princesas, caboclos e demais seres que habitam o imaginário amazônico convivendo entre os povos que percorreram a Amazônia nos tempos míticos da história, atravessaram o tempo, e continuam convivendo no imaginário amazônico.

A diversidades imagética e de representações simbólicas presentes na arte afro-ameríndia é resultante das relações entre os seres vivos e o mundo sobrenatural. O que faz da cultura e da arte afrobrasileira na região uma fonte inesgotável de representações simbólicas e imagéticas. Faz da Amazônia um lugar rico em diversidade cultural, onde tudo se mistura e se relaciona, como fonte inesgotável de sentidos e significações sócio culturais, observados na (Fig. 1), com representações míticas e místicas muito conhecidas nos tambores de mina no Estado do Pará e Amapá, onde as imagens e representações de seres do mundo sobrenatural, convivem com o mundo físico.

Fig. 1. Imagem da internet adquirida através do site http://primaveranosmuseusufpa.blogspot.com.br/

Nessas imagens e representações (Fig. 1), os ecossistemas e todas as formas de vida na natureza; os seres humanos, animais, floresta, rios e demais lugares das águas, das matas, a densa floresta e todos os seres que nela habitam se imbricam. Mesmo que o lugar habitado seja o imaginário, a fé, e/ou as crenças e toda a teia do imaginário afro-ameríndio, transformando o habitat amazônico num lugar mágico, mítico e carregado de significados e representações simbólicas e imagéticas ímpares, tanto da cultura quanto das religiões afro-ameríndias e também da arte.

Ações do Grupo Nós de Aruanda – artistas de terreiro do Estado do Pará:

De acordo com o idealizador do grupo, já falecido, Arthur Leandro/ Tata Kinamboji[6]

> [...] Nós de Aruanda: Artistas de Terreiro é um Projeto de exposição coletiva com protagonismo de artistas de terreiros e curadoria coletiva, que acontece em Belém do Pará desde 2013 com o objetivo de reunir artistas de comunidades dos povos tradicionais de matriz africana (terreiros) em uma exposição com obras oriundas do cotidiano dessas comunidades e que revelam a produção poética dos artistas visuais de terreiros, fazer circular informações sobre a produção artística com o protagonismo desses povos, contribuir com a implantação da Lei 10.639/03, e incentivar a ocupação de espaços dos equipamentos culturais pelo povo negro. A necessidade de inserção dos artistas de terreiros no circuito de artes visuais surgiu no final de 2011 como um 'insight' durante as aulas da disciplina "Poéticas Afro-amazônicas" para o curso de especialização em 'Educação para as relações étnico-raciais' ofertado pelo Grupo de Estudos Afro-Amazônicos – GEAAM/ UFPA. Foi nessas aulas, em que tínhamos o objetivo de subsidiar o ensino de arte e cultura afro-brasileiras e contribuir com a implantação da Lei 10.639/2003, que percebemos que a maioria das obras que a história da arte registra como "arte afro-brasileira" são de artistas euro-descendentes que não fazem parte de comunidades tradicionais de matrizes africanas, e, ao fim, o que percebemos é um olhar preconceituoso sobre as práticas tradicionais afro-brasileiras, produzido por artistas que apenas se valem da temática étnico-racial para usá-las em trabalhos sem nenhum envolvimento ou aprofundamento sobre as relações étnico-raciais na diáspora brasileira (Revista da ABPN • v. 11, n. 27 nov 2018 – fev 2019, v11.n.27.p113).

O Grupo "Nos de Aruanda" tem um portfólio com muitas ações de rua e exposições nas galerias de arte e espaços acadêmicos da Universidade Federal do Pará. Porém, com o falecimento do criador e grande incentivador do "Nós de Aruanda" em 2018, o grupo deu uma parada nas ações, e, somente este ano de 2019 os artistas de terreiro do Estado do Pará sentiram a necessidade de continuar com as ações do coletivo de artistas. Haja vista o grande número de artistas e ativistas formados pelo próprio grupo "Nós de Aruanda" em suas ações e estudos, com trabalhos de arte em espaços de galerias e arte de rua. Portanto, observando que o trabalho iniciado pelo artista de terreiro Arthur Leandro – Tata Kinamboji, professor de artes visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA) não poderia ficar em vão, e, portanto, necessitando de prosseguimento, o "Nós de Aruanda" começou desenvolver estudos e projetos para levar os artistas de terreiro novamente às ruas. Como aconteciam desde 2013, com a formação do referido grupo, já mencionado como data de origem pelo seu idealizador, até o ano de 2018, data de falecimento do criador, incentivador e organizador do grupo. Assim, de acordo com a (Fig. 2), a volta do "Nós de Aruanda" às atividades artísticas na cidade de Belém do Pará acontece em 2019, quando o "Nós de Aruanda" estará voltando com suas atividades artísticas, após ser contemplado com edital para exposição de seus experimentos em Galeria de Arte no Estado do Pará.

6 Citado pela "Revista da ABPN • v. 11, n. 27 • nov 2018 – fev 2019, p.113-138DOI 10.31418/2177-2770. 2019.v11.n.27.p113-138 "In Memorian. Professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), membro do Grupo de Estudos Afro-Amazônico (NEAB) da UFPA, Mestre em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/ UFRJ). Tata Kisikar'Ngomba ria Nzumbarandá, povo bantu. Esse artigo foi um de seus últimos trabalhos".

Mametu Muagile está com Glauce Santos e 2 outras pessoas
22 de março

DIVULGAÇÃO DO RESULTADO DA SELEÇÃO DO EDITAL DE PAUTAS EXTERNAS DO CCJE/TRE-PA 2019

O CCJE torna público o resultado referente à seleção de pautas externas para exposições e lançamentos de livros em 2019

O Edital CCJE-PA 1/2019, do Centro Cultural da Justiça Eleitoral, regulamentou o processo de recebimento e seleção de propostas para o Calendário 2019 de exposições temporárias de arte e para lançamentos de livros realizados nos espaços da galeria e circundantes. As inscrições ocorreram no período de **04/02 a 14/03/2019**.

Dentro do prazo estabelecido em edital, o CCJE recebeu 4 inscrições de propostas para exposição e 2 inscrições de propostas de lançamento de livro/publicação. Todas foram preliminarmente deferidas e as propostas para exposição foram submetidas à avaliação da Comissão composta por Emanuel Franco, Ruma de Albuquerque e Nando Lima, convidados especialmente para a análise e seleção das pautas.

A comissão reuniu-se na sala de administração do CCJE no dia 21 de março, às 9h30, tendo selecionado as seguintes propostas, por ordem de pontuação e classificação:

1º - "Reminiscências do Olhar" - proponente : Edithe Pereira;

2º - "Marujada de Dois Santos" – proponente: Ursula Bahia e Flávio Contente;

3º - "Nós de Aruanda – Artistas de Terreiro" – proponente: Jean Ribeiro;

4º - "Rios e Redes: uma poética sobre o tempo" – proponente: Roberta Martires.

As inscrições para lançamento de livros foram analisadas pelo Grupo Gestor do CCJE, tendo sido aprovadas por estarem em consonância com as exigências do edital. São elas:

- Lançamento das revistas em quadrinho "HQs do Lucas", proposta de Lucas Moura Quaresma.

- Lançamento do livro "Izadora e o Mar", proposta de Tiago Braga.

Fig. 2. https://www.facebook.com/elizabeth.pantoja.125?fref=gs&__tn__=%2CdlC-R

Ações do Grupo "Ewê" de Pesquisa em Artes Visuais Contemporâneas e Coletivo de Artistas de Terreiro do Estado do Amapá:

> "(...) negar, invisibilizar, não reconhecer, silenciar, assombrar (encobrir) imagens, textos, etc., deixando de fora da esfera artística à arte das casas tradicionais de matriz africana fazem com que tais ações reforcem o campo artístico euro-americano *[como forma de sustentar a cultura colonial e a arte do colonizador como a única arte a ser conhecida e representada na cultura dos povos colonizados – grifo nosso]* e também, mantém o racismo e a legitimação da História dos Cânones que sustentou a supremacia de uma raça/etnia na História da Humanidade e da Arte, deixando a arte e cultura das comunidades negras e afro brasileira por muito tempo, desprovidas de [re] conhecimento [e referencial – grifo nosso]" (MACHADO, Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Comitê 4, 2018, p. 3368).

O Grupo "Ewê" de pesquisa em artes visuais e coletivo de artistas de terreiro foi criado dentro do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá em 2006, com ações da professora do curso e autora da pesquisa, juntamente com alunos e pessoas de casas de candomblé e umbandas localizadas no entorno da referida universidade. O primeiro ano foi de estudos para estruturar o grupo enquanto objetivo, conceito, abrangência e pensar sobre ações poéticas contemporâneas, tanto na universidade quanto na cidade de Macapá. Levando-se em consideração que nessa época, a arte contemporânea tanto na universidade, quanto na cidade de Macapá não era compreendida e muito menos aceita enquanto arte. Portanto, qualquer ação de arte contemporânea representava rebeldia e atitude de muita coragem e persistência, para instituir tais ações, tanto no espaço da universidade que é o carro chefe do pensamento acadêmico, quanto no espaço da sociedade em geral que recebe as influências da academia. Portanto,

o coletivo de artistas contemporâneos começou pensar as propostas das pesquisas em arte[7] contemporânea dentro do contexto da Amazônia, a partir de propostas estéticas e artísticas contemporâneas em Macapá, mas, também, como pesquisa sobre arte,[8] para publicação em artigos, livros, seminários, simpósios, roda de conversa entre pesquisadores e a sociedade em geral com propostas de abrangência nacional.

Com a Performance Instalação "Dizeres" (Fig. 3), o Grupo Ewê se apresentou em 2007 pela primeira vez como Grupo de Pesquisa em Linguagens Visuais e Coletivo de Artistas do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá. O trabalho de arte fez parte de um evento como prévia da reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, que seria realizada no mesmo ano, em 2007 na cidade de Belém – Pará. Assim, o Grupo Ewê aproveitou o espaço científico da SBPC Regional, realizada em Macapá, para apresentar dois trabalhos de pesquisa em arte contemporânea, uma vez que nessa época, arte não era vista com necessidade de pesquisa na Universidade Federal do Amapá, e os trabalhos artísticos, na referida universidade, na época, serviam apenas para decorar um ambiente. Ou seja; eram todos formalistas. Portanto, como artistas "rebelde" e enfrentando problemas mediante a "rebeldia", o grupo de pesquisa e coletivo de artistas apresentou pela primeira vez seus estudos com a performance de autoria da artista Claudeth Nascimento e a participação dos performers do Ewê que eram alunos do Curso de Artes Visuais da UNIFAP, em cuja Performance Instalação: "Dizeres" (Fig.3) problematizavam questões como: os dizeres sobre o meio ambiente enquanto discussão diferente das ações práticas, (muito comum na época). O grupo utilizava palavras, dizeres, frases coletadas com o público que interagia com a performance, assim, o grupo problematizava sobre as pesquisas na Amazônia.

Fig. 3. "Dizeres". Performance Instalação. Claudeth Nascimento, UNIFAP, 2007. Arquivo pessoal do "Grupo Ewê".

O experimento artístico "Dizeres" (Fig.3) apresentando ações sinestésicas amazônicas, através da captação do som ambiente, música, cheiro, movimentos de corpos (dança), sentido do gosto através do paladar; com doces envolvidos num embrulho juntamente com as palavras, frases, expressões, desejos do público, e, cujas expressões voltavam ao público como doces palavras, ao retira-las de um caldeirão em brasas (fogo artificial) instalado no centro do espaço performático, envolviam o

7 "como qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional: o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo da pesquisa em sim, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. Esses conceitos servem tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano" (ZAMBONI, 2012, p. 51).

8 A pesquisa sobre a arte (história da arte, sociologia da arte, filosofia da arte por exemplo, explora as produções já estabelecidas, e diz respeito ao estudo sobre a arte. Como faz o ensino da arte, que realiza estudos sobre a arte tendo como objetivo o ensino.

público na arte. Porém, no final, a ação se transformava num grande deboche. Haja vista que “Dizeres” é uma performance que debocha inclusive das imagens e representações do *sensu* comum sustentadas pelo próprio público, transformando a performance art “Dizeres” em diferentes emoções. Muito embora o público movido pelas diferentes emoções emanadas da performance não consegue perceber que está sendo motivo de deboche, e, portanto, aplaude a arte no encerramento com muito vigor. Enquanto “Dizeres” emitindo vários sons de gargalhadas, debochava do próprio público.

A partir do ano de 2016 as ações do Grupo Ewê se volta de forma mais consciente para os estudos decoloniais, formatando todas as suas propostas poéticas, estéticas, artísticas e de pesquisas sobre arte contemporânea decolonial dos povos de terreiro da Amazônia, o que já aconteciam anteriormente, mas, agora, com fundamentação sobre a decolonialidade, a partir das pesquisas conceituais do grupo, como podemos observar nas propostas da série “Agô”.

Fig. 4. “Agô”. Performance Instalação. Claudeth Nascimento, Corpus Urbis, 2015.
Arquivo pessoal do Grupo Ewê.

A Performance Instalação “Agô” (Fig.4) foi o primeiro experimento da série, apresentado no Corpus Urbis Macapá, em 2015, realizada dentro do forte de São José de Macapá, um complexo arquitetônico de fortaleza do período colonial, o qual representa o domínio da coroa portuguesa na Amazônia e consecutivamente, no Estado do Amapá. “Agô” que na língua iorubá quer dizer licença, faz um trocadilho e pede licença para inserção e reconhecimento da arte dos povos de terreiro no contexto da arte-afrobrasileira, quando a artista problematiza o silenciamento e as diversas formas de deixar invisível e de apagamento e não reconhecimento da arte dos povos de terreiro no contexto e circuito da arte brasileira, amazônica, amapaense, paraense etc.

Segundo o grupo “Ewê”, com o experimento “Agô” (Fig. 4) “houve um certo mal-estar no referido evento”, pois, o grupo de artistas de terreiro estava participando com três trabalhos de arte contemporânea decolonial, entre performance instalação e intervenções urbanas, como arte dos povos de terreiro, e, o mal-estar também foi observado pelo fotógrafo que registrava as experimentações artísticas do Ewê. Portanto, foi percebido alguns ruídos e estranhamentos causados pela performance instalação “Agô” (Fig. 4). Relatos feitos com muita intensidade também, por algumas pessoas do público. Talvez, por ser uma forma de apresentação e representação artística “de fora” do contexto da arte brasileira, e, ou, por ser arte de povos de terreiro, e, ao mesmo tempo, apresentar muitas referências contextualizadas entre a arte, a Amazônia, as religiões afro e a cultura afro-ameríndia, numa relação imbricada entre arte e vida. Talvez, tudo isso tenha corroborado para o incomodo e os ruídos que o experimento (Fig. 4) provocou dentro do próprio evento (segundo os componentes dos artistas de terreiro de Macapá. Ou seja, do grupo Ewê, que relatam sobre as contribuições imagéticas e conceituais da obra para o evento e também, relataram sobre o afeto que existia entre artistas, público e arte. No entanto, ainda assim, segundo relatos do grupo Ewê, do fotógrafo e pessoas presentes à realização do experimento (Fig. 4) mencionaram sobre a percepção dos ruídos e incômodos com a tamanha “rebeldia”, problematizando a arte brasileira?

Como assim? Talvez o incômodo tenha ocorrido também, pelo fato d’a performance “Agô” (Fig. 4) trazer elementos dos terreiros (das religiões de matrizes africanas) e se apresentar como arte, problematizando a arte brasileira, estando presente entre outras performances de artistas de vários estados de domínio artístico e cultural.

Continuando com a série “Agô” apresentamos a Performance Escultura Instalação (Fig. 5), selecionada com o projeto: “Ancestralidade, Memória Afro-ameríndia: série de performances” apresentadas no projeto: “Fricções”, no SESC/Ipiranga São Paulo, no ano de 2018, com participação do Grupo Ewê como performers. Evento que trouxe muitas contribuições para o crescimento do Grupo Ewê, haja vista que houveram rodas de conversa em todas as apresentações do grupo, com participação do público e de outros artistas que também, estavam inseridos no projeto “Fricções”, os quais de forma espontânea se envolveram nas discussões e o Grupo Ewê teve a oportunidade de ouvir artistas e público de outros espaços geográficos, e também, aproveitou a oportunidade para falar sobre suas experimentações e seus processos de criação em artes visuais e mencionar nas falas os objetivos do grupo enquanto artistas de terreiro na região amazônica.

Fig. 5. “Agô” Performance Escultura Instalação, Claudeth Nascimento. “Projeto Fricções”. SESC Ipiranga/ SP, 2018. Arquivo pessoal do Grupo Ewê.

O Grupo Ewê continua realizando exposições de artes visuais, participando de editais com ações em galerias, praças, praias, ruas e na universidade, com trabalhos de performance, exposições bidimensionais, tridimensionais, vídeo performance, vídeo arte, instalações, intervenções urbanas e arte híbrida, realizando também, trabalhos de curadoria, palestras, oficinas, pesquisas artísticas e sociais, além de rodas de conversa entre artistas e público.

Considerações finais

Não pretendemos fazer nenhuma consideração final, uma vez que o Grupo Ewê está sempre problematizando sobre as ações poéticas que desenvolve enquanto grupo de artistas que se expressam tanto na arte, quanto na produção do conhecimento científico. No entanto, elencamos algumas considerações a serem observadas como reflexão para novas problematizações. Primeiro diz respeito a importância das universidades no contexto da Amazônia brasileira, enquanto precursoras de desenvolvimento social, científico, artístico, econômico e, na formação de consciências críticas e autônomas, além da formação de sujeitos capazes de conduzir sua própria história. Depois, diz respeito a necessidade de se estabelecer relações de maior afinidade com e entre os movimentos sociais, enquanto forças políticas de lutas e de resistência frente às estruturas de poder dominante e de superação do racismo e da intolerância religiosa e direitos das minorias.

Finalizando, levantamos uma reflexão sobre a importância dos coletivos de artistas de terreiros, tanto no que diz respeito a produção do conhecimento, quanto à produção do fazer artístico e apresentações de arte com preocupações reais e contemporâneas, enquanto resgate das memórias coletivas, sociais, e na busca de construir outras narrativas e identidades múltiplas, capazes de elaborar suas próprias narrativas, resistências e liberdades. Haja vista que, mesmo sabendo que a arte enquanto instituição é branca, machista, misógina, elitista e excludente, ainda assim, lutam por mudanças de paradigmas dentro das mesmas estruturas hierarquizantes e excludentes da arte, buscando brechas por dentro das

instituições e por dentro das estruturas de poder, na praxe de uma arte que atenda a todas as etnias, todos os gêneros e todas as classes socias, sem estratificação e sem imposição de povos que criam e povos que consomem, de povos que impõem os valores estéticos, e povos que os reproduzem. Mas, na certeza de que a arte é produto de criação de qualquer ser humano, que tanto pode ser criador quanto consumidor da arte.

Referências

ARAÚJO, Renata Malcher. As cidades da Amazônia no século XVIII. Belém, Macapá e Mazagão. Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade, Porto, 1998.

BASTIDES, Roger. Estudos Afro brasileiro, São Paulo: Perspectiva, 1983.

BORDA, Orlando F. Aspectos Teóricos da Pesquisa Participante: considerações sobre o significado e o papel da ciência na participação popular. In: BRANDÃO, Carlos R. (Org.). Pesquisa Participante. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 42-62.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. Revista Sociedade e Estado. V. 31, N. 1. janeiro/abril 2016.

BITTENCOURT, Circe M. F. Ensino de história da América: reflexões sobre problemas de identidades. Revista Eletronica da ANPLHAC, n. 4, 2005.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. GRAU, Oliver. Arte Virtual. São Paulo: Senac, 2005.

_____. A Invenção Do Cotidiano: Artes de Fazer. Petrópolis, RJ, Vozes. 2011.

CALVINO, Ítalo. As cidades Invisíveis. São Paulo, Companhia da Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. A história Cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertland Brasil, 1990.

COELHO, Anna Carolina de Abreu; ALVES, Davison Hugo Rocha; NETO, Raimundo Moreira das Neves (Orgs.). Perspectivas de pesquisa em História na Amazônia: natureza, diversidade, ensino e direitos humanos. Belém: Açaí, 2017.

DEUS, Zélia Amador de. O corpo negro como marca da identitária na diáspora africana.XI CONLAB – Congresso Luso Afro-brasileiro de Ciências Sociais, 2011. Disponível aqui.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande e senzala. Brasília: UNB, 1963,

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. Amazônia, Amazônias. São Paulo: Contexto, 2001.

GONDIM, Neide. A invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAURENT, Vidal. Mazagão, A cidade que atravessou o atlântico. Martins Fontes, 2008.

LEITE, Miriam Moreira. Livros de Viagem (1803-1900). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônia: uma poética do imaginário. Universidade Federal do Pará: CEJUP, 1994.

MACHADO, Claudete Nascimento. Arte assombrada e arte engajada dos povos de terreiro: olhares de sobrevoo na Amazônia brasileira. Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Comitê 4, ANPAP, São Paulo, 2018.

_____; ARAÚJO, Patrick F. de. Ações e Experimentos Artísticos na Amazônia Amapaense: produções de sujeitos que se autodeclaram “artistas de terreiro”. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 11, n. 27, p. 139-152, fev. 2019. ISSN 2177-2770. Disponível aqui.

MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (Org.). Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, Artes Visuais, 2000.

RABELO, Benedito Vitor. Mazagão: realidade que devem ser conhecidas. Macapá: IEPA, 2005.

REIS, Arthur Cézar Ferreira. Aspectos da experiência portuguesa na Amazônia. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

SILVA, José Manuel Azevedo e, Mazagão. Uma cidade luso-marroquina deportada para a Amazónia. Estudo e Publicação de Fontes, Viseu, Palimage/ Centro de História da Sociedade e da Cultura, 2007

SOUZA, Edileuza Penha de; RIBEIRO, Álvaro Sebastião Teixeira; SOUZA, Barbara Oliveira; RIBEIRO, Igle Moura Paz. História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na Escola. Brasília: Ágere Cooperação em Advocacy, 2008.

SOUZA, Márcio. Breve história da Amazônia. São Paulo: MARCO Zero, 1994.

UGARTE, Auxiliomar Silva. Sertões de bárbaros: o mundo natural e as sociedades indígenas na Amazônia na visão dos cronistas ibéricos – séculos XVI/XVII. Manaus: Valer, 2009.

ZAMBONI, Silvio. A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. 4. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

Uma moeda, duas faces: liberalismo e o que hoje entendemos como arte

Cristiane Marçal

Mestranda em Relações Sistêmicas da Arte pela UFRGS. Produtora cultural com dez anos de experiência em diferentes áreas do fazer artístico. Coordenadora de planejamento do evento Noite dos Museus.

RESUMO: O atual conceito de arte, aqui considerado como resultado do discurso de de autonomização da mesma, e o liberalismo surgiram em períodos próximos e desenvolveram-se com base em discursos, a princípio, divergentes. Mas em que medida esses discursos estariam realmente distantes? O surgimento da burguesia teve papel fundamental na construção da ideia de autonomia da arte. Mas esse papel foi cumprido com ambos assumindo conotações contraditórias, reforçando assim a elaboração de suas próprias identidades. Quando a possibilidade do ser artista fica exclusivamente vinculada à ideia de vocação, não estamos alinhando nosso discurso ao da meritocracia, já que ignoramos o contexto social? Atrelar o reconhecimento artístico ao reconhecimento mercadológico não é uma legitimação da crença no mercado como organismo autônomo e independente? Quando a arte se coloca como oposição, ela não está reforçando o pensamento liberal? Será que a arte é realmente oposição?

PALAVRAS-CHAVE: História da arte, liberalismo, autonomia da arte

ABSTRACT: The present concept of art, result of the process of its autonomization, and the liberalism emerged in close periods of time and they were developed on the basis of, at first, divergent discourses. But to what extent are these discourses really apart? The emergence of the bourgeoisie played a fundamental role in the construction of the autonomy of art. However, this role has only been fulfilled because both concepts – art and liberalism – gained contradictory connotations, thus reinforcing the construction of their own identities. When the possibility of being an artist is solely bound to the notion of vocation, are we not aligning our discourse with that of meritocracy, since we ignore the social context? Is linking artistic recognition to market recognition not a legitimation of market belief as an autonomous and independent body? Would art be reinforcing the liberal thought when it sets itself as its opposite? Would art really be an opposite?

KEYWORDS: History of art, liberalism, autonomy of art

Introdução

Neste artigo, vamos abordar a influência da ascensão do liberalismo na construção do discurso de autonomia da arte. Ambos acontecem em um período próximo, por volta do século XVIII, e foram norteados pelo ideal da liberdade. Libertação do feudalismo, no caso do liberalismo, e libertação das amarras impostas à criação artística pelo clero e aristocracia, no caso da autonomia da arte. Mas será que houveram libertações? Será que houveram amarras? O mercado, elemento que carregava promessas de liberdade para ambos os lados, de fato trouxe o que prometia? Até onde esses discursos se guiaram pela realidade? A descentralização de poder prometida no discurso liberal não apenas não se confirmou (visto que a iniciativa privada praticamente substituiu a monarquia no que diz respeito à retenção de poder) mas era uma promessa falha desde o seu discurso inicial, quando falava em igualdade entre as pessoas prevendo distinções sociais. A libertação prometida pelo processo de autonomização da arte desvaneceu não apenas porque o mercado não se tornou o ente provedor de liberdade do artista, mas também porque pesquisas recentes apontam que o mercado de arte já existia fortemente em concomitância aos financiamentos do clero e da aristocracia. Se ele já existia, por que ele seria o elemento libertador? Por que a arte assumiu esse discurso? A quem interessava esse discurso?

Ao longo do tempo, arte e liberalismo assumiram identidades diferentes, com falas, a princípio, contraditórias. Do discurso liberal, surge a valorização exacerbada do utilitarismo e a riqueza como algo oriundo quase que exclusivamente de atividades comerciais. Da autonomia da arte, veio o imperativo da arte por ela mesma, sem pretensões de utilidade, e a irredutibilidade da obra de arte à condição de mercadoria. Mas essa diferença, à qual seria atribuída um distanciamento entre as duas partes, pode ser também um laço que as une. Talvez o discurso da arte não tenha se afastado do discurso liberal porque ambos divergem, mas sim para criar essa divergência. E se esses deslocamentos aconteceram para gerar condições favoráveis a discursos que, ao se opor, criaram um antagonismo que reforçou seus próprios processos de construção de identidade?

Antes de começar essa reflexão é preciso destacar nosso entendimento de que qualquer discussão pode ser levantada em qualquer ocasião de tempo ou espaço. A questão é como levantá-la. A discussão levantada aqui, dado o tempo e espaço de uma comunicação para um evento, será abordada através de questionamentos. Evidentemente, não há a mínima pretensão de chegar próximo a uma conclusão. Entendemos que essa discussão está permanentemente em andamento e exatamente por isso é necessário abastecê-la com perguntas. Esse texto traz apenas algumas delas.

O discurso da arte

O conceito de arte como entendemos atualmente (ou seja, a partir de seu processo de autonomização) foi desenvolvido ao longo de séculos. Na Antiguidade, o termo denotava o inverso do que veio a ser alguns séculos depois, tratando-se então da produção através de um método específico, regras pré-determinadas, para chegar a um resultado comum. Ou seja, um ato objetivo. Os sofistas dividiam a arte em duas categorias: as artes cujo valor está na utilidade que elas criam e as que são executadas em nome do prazer que elas dão. A Idade Média deu continuidade a essa ideia a partir da classificação entre as chamadas artes liberais e artes mecânicas.

> Na primeira categoria, podem ser identificados o *trivium* (gramática, retórica, lógica) e *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia, música). Na segunda categoria, estão as denominadas artes servis (tecelagem, manufatura de armas, comércio, navegação, caça etc.). O artista é um fazedor de arte: ele faz, mas só Deus cria. (GREFFE, 2013, pg. 37)

Grandes mudanças no campo começaram a ser desenhadas ainda nesse período da Idade Média, estendendo-se nos séculos seguintes numa complexa rede de acontecimentos que inclui o crescimento do mercado de artesanato com a urbanização e desenvolvimento econômico, o ganho de importância e influência dos ateliês em detrimento às guildas e a inserção do estudo como componente na formação do artista através das academias. Com isso, a arte começa a adentrar o terreno da subjetividade e a noção de autoralidade vai sendo incorporada, o que resulta em conflitos entre encomendantes das obras e o artista/artesão, no qual os últimos passam a resistir às determinações até então comuns por parte dos que compravam a obra.

O ponto determinante para a definição do sentido moderno do conceito da arte está no processo

de separação entre artista e artesão. Para o autor Xavier Greffe (2013), esse processo acentua-se em três períodos diferentes: de 1680 a 1750, quando surgem alguns elementos originais; de 1750 a 1800, com o surgimento do sistema de belas-artes e a ruptura radical entre arte e artesanato; e 1830, quando um sistema institucional veio a corroborar a ideia de belas-artes e fez surgir a apoteose da arte. Para o autor, todos esses deslocamentos podem ser explicados por três interpretações possíveis. A primeira pressupunha que as belas-artes traziam respostas para problemas e questões herdadas de outros séculos. A segunda, entendia os deslocamentos como o amadurecimento de processos de diferenciação entre arte e artesanato iniciados na Idade Média. E a terceira explicação está nas transformações sócio-econômicas, especialmente, a ascensão da burguesia.

Liberalismo e autonomia da arte: arte na idade média e etapas do processo de separação entre arte e artesanato.

GREFFE (2013) divide essas transformações em três deslocamentos. O primeiro diz respeito ao nascimento da estética, o que permitiu que a obra pudesse ser reconhecida por ela mesma, e não pela função de satisfazer as necessidades concretas de outrem. Surge então uma categoria específica da atividade artística, a que se baseava na imaginação e não mais na razão ou na imitação. Na mesma esteira, temos a construção da noção de artista, para o qual são atribuídas qualidades específicas: capacidade de juízo e, portanto, de invenção (habilidade de selecionar ou cortar) e mesmo de imaginação (potencial de inspiração e qualidades naturais). O terceiro deslocamento estaria na noção de arte, pois surge a noção de humanidades no lugar de *trivium*: substituindo-se a lógica pela poesia, história e filosofia moral.

A noção de belas-artes foi o ponto de ruptura entre arte e artesanato. Para delinear essa ideia, foi preciso diferenciar o gosto, palavra que até então abrangia tudo que deveria ser apreciado, e a estética, termo que surgia para definir um gosto refinado, elevado, algo além do "simples prazer de gostar", segundo GREFFE (2013). Dessa forma, o gosto superior ou a estética abrem espaço para a contemplação, para a admiração desinteressada e sem relação com uso ou função. Essa noção coloca em primeiro plano a presença da criatividade e da imaginação em oposição a uma utilidade funcional. Desse modo, temos a criatividade e liberdade como critérios base dessa separação.

> Uma vez separada da inspiração, a habilidade era facilmente estigmatizada como mera técnica. Uma vez separada da genialidade, a regra se torna a imitação rotineira de modelos passados. Uma vez separado da liberdade, o serviço poderia ser rebaixado a um negócio mercenário (tradução nossa)[1]

O discurso do liberalismo

A sociedade dá pouca importância ao peso das palavras e aqueles que compreendem sua força usam o desinteresse dos primeiros para impor suas próprias leituras. Um exemplo disso é o Liberalismo,

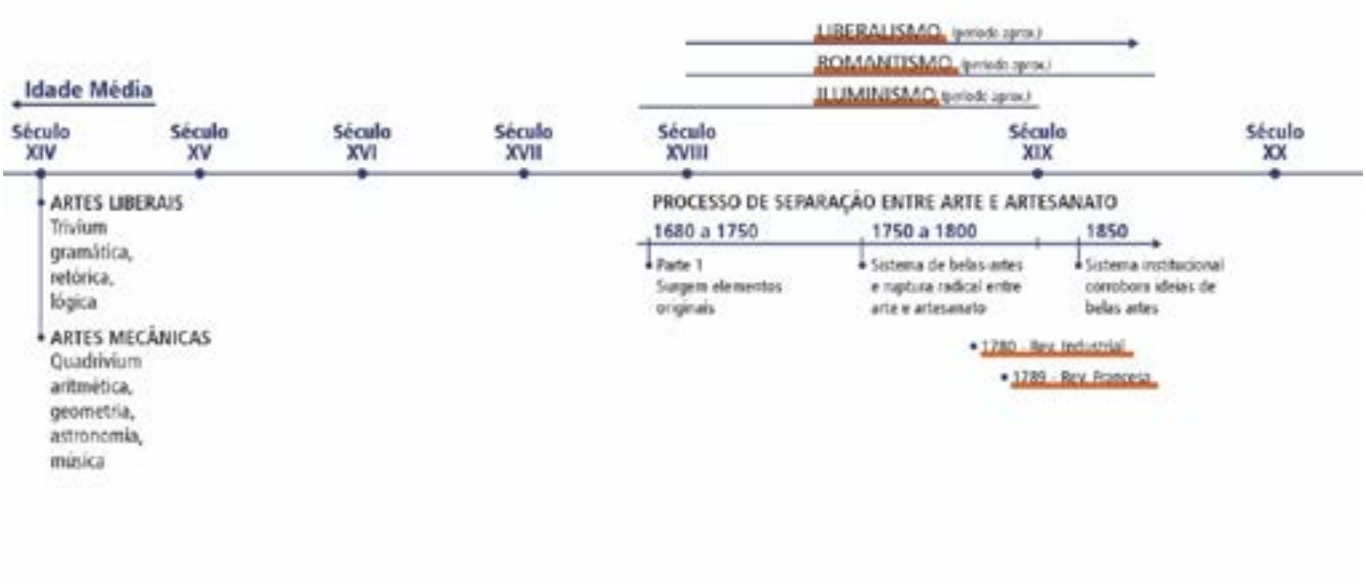
movimento político que surgiu com o discurso de libertar a sociedade da concentração de poder do Estado e da Igreja. Ao se apropriar da palavra liberdade, esse pensamento secular adquiriu uma conotação que, sob diversos aspectos, é distorcida. Um cidadão menos atento ao potencial difuso dessa palavra e o poder que isso confere a ela pode facilmente ser induzido a uma interpretação falso positiva. Pensemos como alguém que desconhece ou ignora a história e baseia seu julgamento apenas na literalidade da palavra, situação essa nada incomum. A ideia de liberalismo está atrelada à ideia de liberdade. Isso faz dele algo bom porque, afinal, quem não quer liberdade (pelo menos a própria)? O liberalismo seria nos livrou de uma concentração de poder tirânica, redistribuindo esse mesmo poder entre os indivíduos da sociedade através de diferentes instâncias, entre elas, o mercado – um organismo regulatório autônomo que reconheceria e premiaria os cidadãos por desempenho e não por castas. Quem poderia achar isso ruim? Talvez aqueles que consigam enxergar além dessa narrativa. É possível apontar uma ótica em que o mercado não se apresenta como um sistema que provê liberdade e sim uma nova forma de centralização de poder disfarçada de mecanismo independente.

Foi no século XVIII, período de grandes transformações cujos desdobramentos refletem-se expressivamente na sociedade até hoje, que essas ideias começaram a ficar mais claras. As revoluções industrial (1780) e francesa (1789) foram pilares do contexto sócio-econômico em que vivemos, redirecionando nosso sistema econômico e político. A revolução industrial apontava no protagonismo econômico da produção em série o caminho para a distribuição do capital entre os membros da sociedade como um todo, diminuindo a retenção do mesmo entre os nobres e a igreja. A revolução francesa trouxe o discurso político da liberdade que legitimou a ascensão de uma nova ordem sócio-econômica. Ambos foram fortemente influenciados pelo Iluminismo, movimento cultural e filosófico que bradava uma fé quase irracional na racionalidade, na capacidade de evolução do ser humano e domínio da natureza.

A força do Iluminismo, segundo HOBSBAWN (2019), tem sua origem na grande visibilidade do progresso da produção, do comércio, da economia e avanços científicos da época. Segundo o autor, seus maiores expoentes eram as classes que envolvidas diretamente nos avanços citados acima. Lá estavam, por exemplo, os círculos mercantis e financistas, administradores sociais e econômicos, empresários e a classe média instruída. Muitos iluministas incorporaram o discurso de que a sociedade verdadeiramente livre seria uma sociedade capitalista.

> Em teoria seu objetivo era libertar todos os seres humanos. Todas as ideologias humanistas, racionalistas e progressistas estão implícitas nele, e de fato surgiram dele. Embora na prática os líderes da emancipação exigida pelo Iluminismo fossem provavelmente membros dos escalões médios da sociedade, embora os novos homens racionais o fossem por habilidade e mérito e não por nascimento, e embora a ordem social que surgiria de suas atividades tenha sido uma ordem capitalista e “burguesa” (HOBSBAWN, 2019, pg. 49)

1 No original: Once divided from inspiration, facility was easily stigmatized as mere technique; once separated from genius, rule became the routine imitation os past models; once separated from freedom, service could be depreciated as mercenary trade. (SHINER, 2001, pg. 115)



Liberalismo e autonomia da arte: iluminismo x romantismo; Revolução Industrial e Revolução Francesa.

Dentro dessa mesma lógica, surgem outros pilares do liberalismo, como a defesa dos direitos individuais, da propriedade privada e do mérito. Todas foram foram reações diretas e contrárias ao totalitarismo da monarquia. Para SCHILLING (1999), a propriedade era a expressão material do individualismo. Para conquistá-la, o indivíduo conta com o mérito, outro pilar do viés político liberal. Através do merecimento, a sociedade seria diferenciada não mais por castas, mas pelo talento individual. Tudo isso, é claro, em tese.

Em sua esfera econômica, o liberalismo tem em sua base a condenação do intervencionismo estatal (atividade que alteraria o almejado equilíbrio da vida econômica) e a exaltação à concorrência e ao livre câmbio (ambos necessários para esse mesmo equilíbrio). Além desses, a valorização do trabalho também figura nessa base. Nesse período consolida-se a ideia de que o exemplo a ser seguido é o do indivíduo laborioso e interessado em suas atividades profissionais. Com isso, o trabalho e sua ética baseada na disciplina, na capacidade de empreendimento e de honrar os compromissos econômicos assume uma valoração até então desconhecida. A ética aristocrática baseada na honra e no orgulho da casta é substituída pelo enaltecimento do trabalho como instrumento da emancipação humana e como agente de transformação da natureza. Com isso, o trabalho deixa de ser a humilhação, como o foi durante o regime de escravidão, para ser cultuado. (SCHILLING, 1999).

Porém, mesmo que todo o discurso apontasse para a igualdade e liberdade, a prática não era bem essa, inclusive nos documentos oficiais. HOBSBAWN (2019) aponta que a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, manifesto fundamental do liberalismo, apresenta-se contra a sociedade hierárquica de privilégios nobres, mas não a favor de uma sociedade democrática. Embora o documento diga que “os homens nascem e vivem livres e iguais perante as leis”, ela também prevê a existência de distinções sociais. As profissões estavam igualmente abertas ao talento, mas se a corrida começasse em desvantagem, naturaliza-se o fato de que os corredores não terminariam juntos. Para o autor, na verdade, o burguês liberal clássico não era um democrata, mas sim um constitucionalista, devoto de um Estado secular com liberdades civis e garantias para a empresa privada.

O discurso da autonomia da arte

Como apontado no início do texto, é também no século XVIII que começa a consolidar-se o discurso da busca pela liberdade da arte. Nessa visão, isso seria alcançado através de um processo de autonomização que tinha dois objetivos principais. O primeiro era distinguir a arte de outros tipos de produção, principalmente o artesanato, delineando características que ajudaram a construir sua própria identidade. A partir do desenvolvimento do conceito de estética, estrutura-se um pensamento que associa a arte à contemplação descompromissada, a princípio sem objetivos utilitários. Dessa forma, desenha-se claramente um afastamento do artesanato, que restringiu-se às produções manuais de objetos que mantiveram o caráter utilitário marginalizado pelo conceito de arte. Para chegar à contemplação descompromissada seria importante alcançar o segundo objetivo desse processo, que seria livrar a arte de

uma dependência social da aristocracia e do clero. Por essa ótica, essas duas instâncias, como principais financiadores da arte, estabeleciam uma relação invasiva com os artistas no que diz respeito ao processo de criação. Em muitos casos, a contratação de um artista para produzir uma obra era condicionada à determinação, por parte do contratante, de temas, formas e até as cores das obras a serem produzidas. Conquistando autonomia, a arte se tornaria independente de qualquer instituição, ganhando assim a tão almejada liberdade para criar e dedicar-se inteiramente à proposta estética do artista, atribuindo-lhe a autoralidade que ajudou a configurar a identidade desse profissional. Porém, não é difícil vislumbrar que, perdendo seus então financiadores, a arte, mesmo não objetivando funções utilitária, necessitava de uma outra fonte de receita. É nesse ponto da narrativa que encontramos a instituição cuja ascensão garantiu um espaço de protagonismo na sociedade que perdura até os dias atuais – o mercado.

Dentro dessa perspectiva, a consolidação do mercado da arte seria o ambiente propício onde o artista teria autonomia para direcionar sua produção artística. Nele, o autoritarismo dos antigos financiadores seria de vez abandonado para dar lugar à tão almejada liberdade de criação. Nesse sentido, a nova dinâmica seria então a produção do trabalho artístico e posterior a venda do mesmo, gerando assim o sustento do artista e manutenção das condições para que ele continuasse criando. O mercado da arte tornaria-se então a instância libertária da arte.

O primeiro problema da narrativa descrita acima é que o mercado de arte não surgiu após a perda de poder dos antigos financiadores da arte, ele já existia solidamente em concomitância com os mesmos. O segundo problema era que, além de não ser novidade, o mercado de arte não era, e continua não sendo, libertador da arte.

Liberalismo e autonomia da arte: discurso da autonomização da arte e a existência prévia do mercado de arte.

Pesquisas recentes nos levam a questionar a elaboração conceitual de autonomia da arte porque a consolidação de um mercado nesse campo não teria acontecido apenas no século XVIII. Nei Vargas (2019, no prelo) aponta que obras como *The Economy of Renaissance Florense* (2009), do historiador americano de economia Richard A. Goldthwaite e *Art at Auction in 17th Century Amsterdam* (2011), do economista e historiador de arte John Michael Montias, trazem uma comprovação da existência prévia de um mercado de arte em ascensão desde o século XIV em diversos países da Europa, em concomitância com os financiamentos da igreja e da aristocracia. Esses mercados geralmente estavam apoiados em sociedades com produção de capital excedente, o que permitia um investimento em elementos distintivos de classe, como a arte. Era através do mercado de luxo, cujo entendimento já naquele momento englobava manifestações como pintura, escultura ou outras produções artesanais, que obras circulavam com financiamento de capital privado.

Ou seja, o discurso de que a arte alcançou a liberdade ao trocar o financiamento da aristocracia e do clero pelo mercado perde o sentido. Dessa forma, é fundamental questionar o motivo dessa construção. Se já existia um mercado prévio que também financiava as obras, a quem interessava o discurso do surgimento do mercado como instância libertadora? A arte teria incorporado o discurso burguês, embora, a rigor, estivesse contra ele?

Divergir discursos, convergir dinâmicas

A proximidade temporal da construção dos discursos do liberalismo e de autonomia da arte aparece, por exemplo, na publicação de duas obras fundamentais para essas duas correntes de pensamento.

Em 1790, Immanuel Kant lançou o livro Crítica da Faculdade de Julgar, que apresentava e discutia o conceito de juízo estético. Obra que contribuiu de forma decisiva para a consolidação da concepção de estética. Concepção essa que foi, como dito anteriormente, fundamental para que a noção de belas-artes se impusesse, abrindo assim espaço para o processo de autonomização. Um pouco antes disso, em 1776, Adam Smith publicou o livro A Riqueza das Nações, obra fundamental do liberalismo econômico, que ajudou a disseminar ideias como a de que riqueza e a prosperidade econômica são resultados de uma produtividade ligada ao utilitarismo, à produção de recursos que tenham um resultado prático e visível à sociedade. Essa visão reforça a interpretação de Hobsbawn, citada neste texto, de que a força do iluminismo tem sua origem na visibilidade do progresso e dos avanços alcançados à época).

Com a obra de Kant e o surgimento da concepção de estética, a noção de gosto é elevada a outro patamar, rompe definitivamente com o artesanato e acrescenta uma dimensão subjetiva que se torna protagonista do conceito de arte. De mãos dadas com o contexto da época, quando uma nova versão da aristocracia era construída, a intelectualidade cada vez maior desse conceito torna-se um elemento com grande potencial para legitimar elites diversas, visto que essa característica afasta a maior parte da população com pouco ou nenhum acesso à cultura e educação, e passa a ser usada como elemento distintivo de grupos menores. Dessa forma, a arte não estaria em conformidade com a construção do novo cosmos social promovido pelo liberalismo?

Com a obra de Smith, a economia liberal assume, além de seu próprio papel, uma função política e social. No livro *Culture in Economics*, os economistas Sjoerd Beugelsdijk e Robbert Maseland (2011) apontam que com a publicação de Smith não surgiu apenas um tratado sobre economia, mas uma justificativa para uma nova ordem ética e moral que emergia no século XVIII. A então tradicional estrutura social, formada por guildas, senhores feudais e servos, foi substituída pelo mercado que se tornou um elemento central na organização da sociedade, formada a partir disso por investidores, proprietários e trabalhadores. A riqueza das nações, a partir disso, estaria no resultado das atividades comerciais e empreendedoras, que assumiam então a órbita da sociedade. Por esta ótica, uma sociedade de indivíduos livres e engajados em relações comerciais mútuas seria uma sociedade ordenada e próspera. “Em outras palavras, ao invés de proclamar uma sociedade totalmente egoísta onde todos estão contra todos, as relações comerciais gerariam liberdade e virtudes” (tradução nossa).[2] Para os autores, se aceitarmos a hipótese de que Smith descreveu todo um sistema social e não apenas um princípio econômico, aceitamos também a ideia de que temos no trabalho desse autor uma teoria sobre a relação entre o que atualmente seria chamado de cultura e economia.

O iluminismo e seus desdobramentos – as Revoluções Francesa e Industrial – tiveram papel central na concepção do liberalismo ao reorganizar o tecido social até então vigente e abrir espaço para uma nova ordem sócio-econômica. Em oposição a essa conjuntura, surge o Romantismo, movimento artístico e filosófico que enfatizava a subjetividade, as emoções e a espontaneidade, se distanciando das ideias racionalistas do iluminismo. O processo de autonomização da arte, do ponto de vista sócio-econômico, começa a cultivar valores anti-utilitaristas que batiam de

2 No original: In other words, rather than proclaiming an entirely egoistic society of everyone against everyone, commercial relations bred liberty and virtues. (BEUGELSDIJK; MASELAND, 2011, pg. 21)

frente com a proposta do liberalismo e encontravam no romantismo uma referência para suas ideias. Paradoxalmente, esse mesmo processo de autonomização desenvolveu seu discurso atribuindo em grande parte ao mercado, norteador do liberalismo, a possibilidade de ser autônomo. Ou seja, nesse discurso encontramos uma contraditoriedade em que a arte se afasta dos valores capitalistas para se entender como arte e, ao mesmo tempo, condiciona a eles a possibilidade de ser autônoma. Dessa forma, a fala da autonomia da arte não estaria fazendo coro à crença no mercado como um organismo independente e instrumento de organização social?

Liberalismo e autonomia da arte: Obras fundamentais e o ideal de liberdade.

O que questionamos ao longo deste texto é o quanto a proximidade temporal entre as consolidações dos conceitos de liberalismo e autonomia da arte pode ter colaborado para a construção de identidade de ambas, promovendo um encontro no qual, mesmo existindo discursos divergentes, arte e liberalismo se encontram e aproximam, convergem, suas dinâmicas. Da forma como nosso atual cenário sócio-econômico foi construído, não é surpreendente que a arte pareça um processo não-mundano. Atualmente, ainda basicamente pela influência iluminista, o termo mundano é associado ao objetivo, ao binário. Porém, ao que tudo indica, a natureza, o ser humano e o mundo formado por eles é mais complexo que um código 0 e 1. Abandonamos as explicações da existência através da religião ou da mitologia e investimos nossa fé no mercado e na ciência. Porém, ao fim e ao cabo, tudo segue sendo uma questão de crença em narrativas legitimadoras. Sejam as da religião, do mercado, da ciência ou da arte.

Referências

BEUGELSDIJK, Sjoerd; MASELAND, Robbert. *Culture in economics: History, methodological reflections and contemporary applications*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GOLDTHWAITE, Richard A. *The economy of Renaissance Florence*. Baltimore: JHU Press, 2009.

GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2013.

HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Porto Alegre: Editora Vozes Limitada, 2017.

MONTIAS, John Michael. *Art at auction in 17th century Amsterdam*. Amsterdam: University Press, 2011.

SCHILLING, Voltaire. *As Grandes Correntes do Pensamento: da Grécia Antiga ao Neoliberalismo*. Porto Alegre: Editora AGE Ltda, 1998.

SHINER, Larry. *The invention of art: A cultural history*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

SMITH, Adam. *The Wealth of Nations: An inquiry into the nature and causes of the Wealth of Nations*. Petersfield, UK: Harriman House Limited, 2010.

VARGAS, Nei. *Institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil.* Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No prelo.

“Arte tem gênero?”: Coleção de Arte da Cidade de São Paulo

RESUMO: A ausência das mulheres no discurso predominante e oficial da História da Arte não revela apenas um simples esquecimento, mas a própria condição em que se estrutura esse território de estudo e pesquisa. Apenas começaremos a encontrar estudos mais aprofundados sobre a presença da mulher nas artes e na sociedade em geral no século XX. Num ano conturbado da política e das artes brasileira, o CCSP apresentou uma Mostra – que contou com 30 obras produzidas por mulheres –, um recorte das obras da Coleção de Arte da Cidade de São Paulo que detém 1300 artistas, sendo apenas 340 mulheres. A discrepância revela o sintoma de desigualdade por gênero presente em coleções museológicas, aspecto que tem conduzido debates em torno da representatividade e da representação da mulher no campo da arte. Esta comunicação tem o intuito de refletir sobre a questão: “*Arte tem gênero*?” (2018),e a relevância da mesma para o debate das mulheres nas artes e a consolidação de um espaço negado por anos a representatividade da mulher nos espaços museológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, gênero, cânone.

ABSTRACT: The absence of women in the predominant and official discourse of art history does not reveal only a simple forgetfulness, but the very condition in which this territory of study and research is structured. We will only begin to find deeper studies on the presence of women in the arts and society in general in the twentieth century.. In a troubled year of Brazilian politics and arts, the SPCC presented a showcase – featured 30 works produced by female artists –, that made a cut of the works of the art collection of the City of São Paulo, which owns 1300 artists, being only 340 women. The discrepancy reveals the symptom of inequality by gender also present in other museological collections, an aspect that has led to debates around the representativeness and representation of women in the field of art. This communication aims to reflect to the issue: *“Art has gender?”* (2018) and their relevance to the debate of women in the arts and the consolidation of a space denied for years the representativeness of women in the museological spaces

KEYWORDS: Art, genre, canon.

Cristina Susigan

Cristina Susigan é doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com tese relacionada com a arte contemporânea e as mulheres. Exerceu a docência no ensino superior no Instituto Politécnico do Porto, Portugal. Membro do Grupo de Investigação em Arte e Estudos Críticos do Centro de Estudos Arnaldo Araújo (CEAA) da ESAP, no Porto e da Red INAV.

csusigan@gmail.com

Elidayana Alexandrino

Graduada em Artes Plásticas, licenciada em Educação Artística pela Universidade Braz Cubas. Desde 2012, atua em museus e centros culturais, na área de educação, entre eles a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Desenvolve projetos que se propõem a analisar novos olhares e discussões a respeito das imagens, tanto aquelas da história da arte como da cultura visual.

elidayana.silva.alexandrino@gmail.com

Considerações Iniciais

Mulher. Como a História da Arte vê e retrata a Mulher? Será que a Mulher é apenas um objeto e não sujeito da representação? Num primeiro momento podemos pensar em uma representação como objeto, representada para ser olhada, apreciada pelo olhar masculino. Mas será que realmente este é o viés mais acertado? O único? O título desta comunicação, Arte tem Gênero?, vem questionar e propor uma reflexão dentro de um debate pertinente, atual e em crescimento no Brasil e no mundo.

Num primeiro momento, gostaríamos de destacar que há duas vertentes que devem ser levantadas: a historiografia da arte e o feminismo, que concomitantemente redirecionaram o olhar teórico para a questão da mulher como protagonista do fazer artístico. Posteriormente, iremos analisar as exposições que deram início a este debate no Brasil – e aqui, será necessário fazer um levantamento a partir da primeira e segunda década do século XXI para melhor compreensão deste processo –, para tentar responder à questão que intitula esta investigação e chegar a exposição do Centro Cultural São Paulo e o seu acervo de 1300 artistas, sendo 340 voltado para as mulheres.

Na História da Arte Ocidental, muitas das obras, consideradas marcos nos seus respectivos períodos artísticos, celebram e legitimam um olhar masculino sobre a imagem da mulher, no entanto, este olhar deve ser considerado à luz do período em que foram criadas e quais eram os seus objetivos, sendo assim, nosso intuito, levando em consideração a investigação profunda de Michelle Perrot e Georges Duby, sobre as mulheres, como ponto de partida, para traçarmos um percurso já delineado por este autores dentro do campo da História da Cultura.

Segundo Patricia Mayayo, a História da Arte ocidental baseia-se na: “hipervisibilidade da mulher como objeto da representação e sua invisibilidade persistente como sujeito criador” (MAYAYO, 2003, p. 21). A existência de uma invisibilidade da mulher na história está relacionada diretamente com a falta de documentos escritos – a maior parte dos documentos eram escritos por homens, havendo uma ausência de informações precisas –, ou seja, há todo um sistema que qualifica o trabalho realizado pelos homens e desqualifica aquele realizado pela maioria das mulheres, independentemente do valor estético, dificuldades técnicas e outras considerações acerca de suas realizações. Apenas começaremos a encontrar estudos mais aprofundados sobre o papel da mulher nas artes e na sociedade em geral no século XX.

A pergunta provocadora de Linda Nochlin em 1971: “Por que não houve grandes artistas mulheres?” (NOCHLIN, 2016, p. 03), continua sendo pertinente; no entanto, alguma luz neste lento e difícil processo de emancipação da mulher ao longo de milênios, dá seus primeiros passos. Tentaremos contribuir para a construção de uma História da Arte escrita por mulheres, através do olhar feminino e dando relevância as obras criadas por estas artistas.

As pesquisas remeteram ao levantamento do Estado da Arte e ao conhecimento de referências básicas para o início de um novo percurso investigativo (não limitativos aos nomes aqui citados). Autores como Linda Nochlin, Patricia Mayayo são as referências primárias para o estudo da produção feminina na arte e suas representantes, além do estudo de género; Georges Duby e Michelle Perrot, pelo importante estudo de caráter historiográfico sobre as mulheres, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Filipa Lowndes Vicente, que enfoca seus estudos envolvendo as artes visuais, o feminismo e a educação, centrar-se-á no processo de autorrepresentação, permitindo abrir novas perspectivas analíticas face a estes estudos.

Arte no feminino

A Arte universal ou a História da Arte, legitima em grande parte, um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo. Até o início do século XX, pouco se sabia de mulheres artistas que haviam ousado romper as barreiras do mundo masculino das artes visuais, e se hoje, as artistas contemporâneas já tiveram espaço alargado, acompanhando as conquistas das mulheres em vários campos, isto ainda não acontece sem dificuldade.

Mesmo nos principais movimentos modernistas, somente homens configuram como precursores, não porque não havia mulheres envolvidas nos primeiros movimentos modernistas e nem que as artistas existentes não eram importantes o suficiente para influir nestes movimentos. Apenas a título de exemplos podemos citar: Susanne Valadon, impressionista, Hannah Höch, no dadaísmo, Sonia Delaunay (1885-1979), arte abstrata, Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Remedios Varo (1908-1963) e Leonora

Carrington (1917-2011), surrealistas, Dorothea Tanning (1910-2012), além de Djanira (1914-1979), Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973) – sendo que Djanira, Tarsila e Lina Bo Bardi tiveram suas obras revisitadas por importantes exposições no MASP neste ano.

Em Minha história das Mulheres, Michelle Perrot, referindo-se as imagens produzidas, constata: "(...) O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas" (PERROT, 2016, p. 17). A presença da mulher na História da Arte enquanto estudo de obras, linguagens, correntes, estilos e compilação de nomes, acompanha, de certo modo, o lento e difícil processo de emancipação da mulher ao longo de milênios.

Georges Duby e Michelle Perrot, em Imagens de Mulher, "As mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da história" (DUBY, PERROT, 1992, p. 14), seu lugar estava na esfera do privado: cuidando do lar, das crianças, em afazeres domésticos, era evidente a invisibilidade e o silêncio das mulheres. Se anteriormente as obras correspondiam a uma intenção e significavam ou serviam para alguma coisa, é hoje nosso dever indagar, quando estamos diante de uma imagem, qual a função que lhe foi atribuída no momento da sua composição, afinal, apenas no século XX, as obras de arte oferecem-se como puro objeto de fruição estética. Segundo Michelle Perrot:

> (...) Entre as épocas e os artistas, uns são mais simbólicos, puramente idealistas, outros são mais reais, e mesmo realistas. Isso não impede que a imagem das mulheres seja um mistério, ora escondendo ora revelando o que sabemos, tanto sobre as épocas quanto sobre os artistas (PERROT, 1992, p. 25)

Enfatizando que este artigo faz parte de uma investigação de uma das autoras que inicia com o doutorado e com um convite para ministrar um curso sobre mulheres artistas, intitulado: *Mulheres nas Artes. Mulheres Artistas*. O curso implicou um levantamento das mulheres artistas e dos seus respectivos ofícios, deste a Antiguidade até o presente momento. Esta investigação minuciosa, onde foi coligida uma variedade de dados, acabou modificando o sentido do curso. No princípio a proposta era fazer um paralelo entre as mulheres artistas e como as mulheres eram representadas, no entanto, os campos de estudos se alargaram, pois, ao abordar o tópico das mulheres artistas, foi necessário refletir sobre a questão de gênero – privilegiado no decorrer da História da Arte pelo olhar masculino.

Outro ponto importante a ser ressaltado é a questão da "qualidade" das artistas, conceito fundamental à história da arte e que segundo Filipa Lowndes Vicente: "(...) que essa premissa da "qualidade" serviu, tantas vezes, para desclassificar ou ignorar a obra de mulheres artistas" (VICENTE, 2012, p. 11), remetendo o fazer artístico feminino a um amadorismo que não está apenas vinculada a área das artes – onde suas obras eram consideradas artesanato e não arte –, mas na profissionalização da mulher nas mais diversos campos do conhecimento. E retornando ao pensamento de Vicente: "(...) demonstrar como uma perspectiva feminista é relevante para a história da arte, não como sendo a única abordagem crítica que contribui para melhor compreender os seus objetos de estudo" (VICENTE, 2012, p. 11), mas uma via importante e extremamente relevante.

Acompanhando ações nos espaços museológicos, vemos uma crescente preocupação por parte do educativo – a nível nacional como internacional –, em oferecer cursos e formações tendo como ponto de partida a "perspectiva de gênero" – como por exemplo, as formações que o MASP tem oferecido e continuará oferecendo no ano dedicado as mulheres, dentro do eixo temático dedicado a 2019: *Histórias das mulheres, histórias femininas*. Verificando que iniciativas e estratégias críticas incorporando uma perspectiva e gênero nas programações das instituições culturais, centrando na representatividade das mulheres nos museus e tentando transformar a partir de dentro este olhar.

Não deixa de ser relevante que ainda no século XXI, o espaço museológico é dominado pela representação feita por homens: apenas 5% das obras na seção de arte moderna são de mulheres artistas, sendo que 85% das mulheres representadas são mulheres nuas. O questionamento do grupo feminista Guerrilla Girls, em 1987: "As mulheres têm que estar nuas para entrarem no Metropolitan Museun of Art?", revela o espaço museológico dominado pela representação feita por homens, é um referente que nos dias atuais continua sendo pertinente e é preciso modificar o olhar, para a construção de novas gerações de espectadores mais atentos à questão do gênero e como esta visão influência a educação.

Também devemos salientar – dentro da historiografia da História da Arte –, que segundo o site

Mapeamento da História da Arte, onde foram analisados 11 livros utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil – como por exemplo: *A História da Arte*, de Ernst Gombrich, *A Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan, *Arte Contemporânea: uma História Concisa*, de Michael Archer –, observou-se que "(...) de um total de 2.443 artistas, apenas 215 são mulheres, 22 são negras/negros", revelando que muito tem que ser feito para a mudança na construção de um novo olhar sobre a História da Arte protagonizado pela mulher artista.

A construção de uma História da Arte que oculta o fazer artístico da mulher, tem como base uma sociedade onde o historiador de arte, o crítico, o museólogo e o curador eram – e ainda são –, do sexo masculino, privilegiando deste modo um sistema que qualifica o trabalho realizado pelos homens, um discurso e um olhar (SIMIONI, 2008). A História da Arte é geralmente contada por homens e para darmos evidências desta afirmação, podemos citar dois autores de períodos históricos diferentes. O primeiro é Giorgio Vasari, que em seu famoso tratado sobre as vidas de artistas, de 1550, faz referência a mais mulheres artistas do que H.W. Janson no seu livro *História da Arte: Panorama das artes plásticas e da arquitetura da Pré-História à atualidade*[1]*;* segundo Susan Fisher Sterling – organizadora do catálogo do Museu Nacional das Mulheres na Arte, sediado em Washington –, apenas na edição de 1986, as mulheres artistas foram incluídas no clássico livro de Janson, salientando que entre os 230 artistas listados, apenas 11 eram do sexo feminino (1995).

Considerar a produção feminina implica uma desconstrução radical do discurso vigente na História da Arte. Significa um novo discurso que supere o distanciamento existente entre homens e mulheres. Cabe aqui introduzir um conceito desenvolvido por Vicente, onde:

> [...] a prática artística feminina, é também uma história da história da arte, uma história de como a arte produzida por mulheres foi, durante tanto tempo, ignorada e desvalorizada, ou seja, uma arte sem história. E como, nas últimas décadas, na sequência das abordagens feministas, passou a ser, também, uma *arte com história."* (VICENTE, 2012, p. 10-11).

Exposições em Retrospectiva[2]

Em 1976, a exposição *Women Artists: 1550*-1950, apresentada no Los Angeles County Museun of Art, organizada pelas historiadoras de arte Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, tem o caráter histórico e internacional de demarcar um tempo, não pela organização de uma exposição dedicadas a esta temática, mas pela importância de reunir num mesmo espaço artistas de diversas nacionalidades e períodos diferentes, com uma abordagem de uma história da arte feminista, além do caráter acadêmico. Pioneira, teve que romper barreiras, desde as de ordem material até os de ordem conceitual, desvendou um novo olhar sobre a produção artística das mulheres e instigou o debate e as investigações neste campo.

Com esta exposição quebrou-se um paradigma, onde não basta arrolar os nomes dar artistas, obras, categorizar a produção, é preciso uma nova metodologia, que vá além do discurso normatizado, de uma História da Arte centrado no espaço europeu e americano, aliado a uma tradição historiográfica.[3] Faz-se necessário – e temos visto este movimentos em algumas exposições no Brasil, como por exemplo a exposição de *Rosana*

1 Segundo a pesquisa de Filipa Lowndes Vicente, o livro de Janson na nova edição (2010) revista por vários autores, há a inclusão de alguns novos nomes de mulheres artistas e assume-se à ocidentalidade da narrativa.

2 É importante salientar que mais uma vez foi o eixo Rio-São Paulo as fontes de referência das exposições citadas.

3 Clara Clemente Waters, em 1904, publicou um livro, Women in the Fine Arts from the Seventh Century to the Twentieth, onde fez um levantamento que reuniu mais de 100 artistas atuantes; no entanto um século se passou e elas ainda não integram a História das Artes.

Paulino: a costura da memória (dez-2018 a mar-2019) na Pinacoteca de São Paulo e agora patente no Museu de Arte do Rio (a primeira retrospectiva da artista), a exposição *Sonia Gomes: Ainda assim me levanto* (nov-2018 a mar-2019), ou ainda, inserida na temática voltado às histórias afro-atlânticas, *Maria Auxiliadora: Vida cotidiana, pintura e resistência* (mar-2018 a jun-2018), esta últimas no MASP –, traçar um novo campo teórico e prático que perpassa pela globalização da arte e a globalização do feminismo (VICENTE, 2012), na construção de uma nova forma de olhar, escrever e pensar a História da Arte.

Como nos referimos anteriormente, analisar algumas exposições que deram início a este debate no Brasil, é pertinente para compreender esta nova "perspectiva feminista" (grifo da autora) da História da Arte.

As mulheres têm cada vez mais espaço na arte contemporânea, embora nem tanto como os homens. A título de exemplo – traçando uma linha apenas dentro do limite temporal que estabelecemos: as duas primeiras décadas do século XXI –, na 26ª Bienal de São Paulo (2004) – *Território Livre*, sob curadoria do alemão Alfons Hug, das oito salas especiais, uma era dedicada a uma artista brasileira: Beatriz Milhazes; dos 72 artistas convidados, 13 eram mulheres e entre os artistas das 47 representações nacionais, sete eram mulheres. Apesar das mulheres artistas assumirem-se como sujeitos de criação e estarem presente nas grandes exposições e bienais, o número é abismal.

Neste movimento, encontramos exposições, sejam elas a título individual ou mostras coletivas, um aumento e interesse de discutir a mulher e dar projeção a experiência feminina através da arte de uma outra forma. O que precisamos refletir se este movimento é uma tentativa de mudar a perspectiva de contar a História da Arte sob o olhar feminista, ou se é apenas uma forma de regaste de nomes proeminentes das artes no feminino.

Em 2013, o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (maio a julho de 2013) e de Belo Horizonte (agosto a outubro de 2013), com parceria com o Musèe National d'art Moderne do Centre Pompidou, apresentou a exposição, *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*, onde apenas o acervo feminino do museu serviu como temática condutora e deu visibilidade a um número expressivo de artistas mulheres- modernas e contemporâneas –, a ponto de se poder desenvolver uma história da arte plena e inteira através das mulheres. Nesta exposição – abrangente em termos de artistas escolhidas –, seja a nível temporal, como por exemplo, obras da artista russa Sonia Delaunay (1885-1979), precursora da abstração geométrica até a artista egípcia Nil Yalter (1938-), com suas instalações que questionam a linguagem narrativa; seja a nível geográfico, de artistas francesas à israelenses. Ao estabelecer este fio condutor as curadoras – Cécile Debray e Emma Lavigne –, contribuíram para dar visibilidade a um acervo no feminino, importante, constituído por mais de 500 obras e 200 artistas diferentes.

Uma exposição exemplificativa de como a abordagem curatorial pode inferir na escolha das obras e assim nos aproximarmos da questão cerne deste artigo: A Arte tem Gênero?, foi a recente mostra do Instituto Tomie Othake (2018), em parceria com o Centre Pompidou – Alucinações Parciais –, onde 20 dos maiores artistas modernistas do Brasil e do mundo estiveram lado a lado para ampliarem uma discussão e diferenças entre o modernismo europeu e brasileiro. Com curadoria de Frédéric Paul (curador da exposição do Centre Pompidou) e Paulo Miyada (curador adjunto do Instituto Tomie Othake), das obras trazidas para a exposição do renomado centro francês – e aqui temos que fazer um parêntese importante, ao ressaltar que na seleção das obras coube ao curador brasileiro fazer a escolha das obras no Centre Pompidou e ao curador francês as obras que integrariam o núcleo brasileiro. Na curadoria de Myada, nenhuma mulher foi escolhida; em contraponto, Paul, três mulheres fizeram parte da mostra: Anita Malfatti, Maria Martins e Tarsila do Amaral.

Fazendo um paralelo com a exposição, *Elles: mulheres artistas na coleção do Centre Pompidou* – que o CCBB havia trazido em 2013 e onde a obra de Sonia Delaunay, de origem ucraniana e artista multifacetada, esteve presente –, fica a questão: por que a obra de Robert Delaunay (1885-1941), artista francês do período das vanguardas artísticas, com características abstracionistas e cubistas, foi escolhida para integrar a exposição Alucinações Parciais e não de sua mulher Sonia Delaunay, uma vez que ambos se destacaram naquele momento e no seu fazer artístico? Sabemos que o acervo do Centre Pompidou possui obras de Sonia, então, por que, a maior relevância é dada as obras de seu marido? Podemos falar de uma escolha curatorial onde o fazer artístico de Sonia tenha sido depreciado? Ponto de reflexão.

Apenas para citar algumas exposições relevantes que tiveram como protagonista as mulheres artistas,[4] podemos citar: *Mulheres Artistas: As Pioneiras – 1880-1930* (junho a outubro de 2015, na Pinacoteca de São Paulo), com curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias), onde foi destacada a inserção da mulher no sistema artístico brasileiro e as dificuldades do aprendizado. Em 2016, o Museu de Arte Brasileira na FAAP, realizou a exposição *Elas. Mulheres no acervo do MAB* (abril a dezembro), com curadoria de José Luis Hernández e Laura Rodríguez, reunindo obras de 64 mulheres, brasileiras e estrangeiras, dividido em três núcleos temáticos; o primeiro, evidencia as afinidades estilísticas das artistas, o segundo, dá evidência as gravuristas brasileiras e o terceiro núcleo, uma mostra com fotografias e videoinstalação, uma nova forma de manifestação das artes visuais (o acervo é composto de 650 artistas, sendo destes, 150 mulheres). O principal diferencial foi mostrar a ascensão feminina na arte brasileira, com maior visibilidade a produção de arte contemporânea.

Entre junho e agosto de 2017, Paulo Herkenhoff assinou a curadoria da exposição *Invenções da Mulher Moderna, para além de Anita e Tarsila*, no Instituo Tomie Othake, onde coloca em destaque a produção e a trajetória de diversas mulheres, nos séculos XIX e XX no Brasil, seja no campo estético ou social. A exposição tomou como ponto de partida as duas mulheres artistas brasileiras, consideradas os pilares do modernismo e construiu uma abordagem não linear, tecendo uma constelação interligada por três núcleos: Mulheres de Vassouras, as Mulheres do século XIX e Modernas antes do Modernismo. O fio condutor foi o enfrentamento de tensões e conflitos que estas artistas tiveram que percorrer no seu pioneirismo.

No entanto, o ponto de virada nas artes do Brasil quanto a reflexão da mulher como artista e artista feminista e engajada, para dar visibilidade a artistas latino-americanas, foi a *exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (agosto a novembro de 2018), com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, que reuniu na Pinacoteca de São Paulo obras de pelo menos 120 artistas, da Argentina a Venezuela, cruzando a Costa Rica, o Panamá, Porto Rico e até os Estados Unidos – que apesar de não integrar a América Latina é o lar de algumas artistas que tiveram que exilar-se de seu país de origem para continuar sua arte –, vamos encontrar uma força, uma potência no fazer artístico, de mulheres, que nas palavras de Maria Angélica Melendi, "(...) essas artistas trabalharam irreverentemente durante um período complexo e tumultuoso." (MELENDI, 2018, p. 234). Isto não quer implica que o trabalho produzido por mulheres tenha características próprias, mas que seja reconhecido seu mérito, sua qualidade e não continue a ser inferiorizado ou esquecido.

Entretanto, o modelo expositivo que se aproxima da "perspectiva feminista", anteriormente referida e que defendemos como uma forma de pensar a História da Arte, foi o processo colaborativo da exposição *Mulheres na Coleção MAR* (novembro-2018 a abril-2019) no Museu de Arte do Rio em parceria com o *Women of the World* (Festival de Mulheres do Mundo), parceria do Museu. A maneira como a curadoria foi elaborada, criando uma rede de olhares entre a diversidade de mulheres de diversos setores do museu, revela que o olhar curatorial faz a diferença, e que por sua vez, o gênero influencia na arte.

A exposição partiu de um processo que envolveu cerca de 30 mulheres, entre seguranças, recepcionistas, produtoras, advogadas, museólogas, etc. Através de uma série de encontros – que duraram dois meses –, o grupo foi apresentado ao conceito de conteúdo e a observação do acervo das artistas mulheres. Tecendo narrativas que entremeavam

4 Citamos apenas as exposições que consideramos mais importantes e apenas a título exemplificativo e não exaustivo, de como um novo olhar sobre a produção das mulheres artistas tem aumentado nestes últimos anos. Não aprofundamos a análise nestas exposições, afinal este não era o foco deste artigo, cabendo um novo levantamento mais detalhado para cada uma, para poder levantar questionamentos diversos, como por exemplo: o curador ainda é figura dominante na escolha das obras e no discurso?

suas experiências de vida e trabalho, discutiram sobre as representações das mulheres nas artes, na família e na sociedade. Segundo Amanda Bonan, coordenadora de conteúdo do MAR:

> Quando surgiu a ideia da exposição, pensei que não poderíamos perder a oportunidade de engajar as funcionárias do MAR em um processo curatorial colaborativo, mais horizontal, de escuta em torno das questões do que é ser mulher e do que é fazer uma mostra de artistas mulheres. (BONAN, 2018, link).

A curadoria intitulada Equipe do MAR, acabou sendo coletiva e levou em consideração os desejos e conceitos delineados durante os encontros e nortearam a exposição, contando com 150 artistas, brasileiras e estrangeiras, dividida em seis núcleos representativos e que se autorrepresentava: "Retrato/ Representação", "Corpo Político", "Geografias Transversais", "Cidade e Paisagem", "Abstração" e "Poéticas", corroborando uma nova forma de olhar a arte, partindo de dentro da instituição e envolvendo não apenas as mulheres do setor curatorial, o acervo feminino, mas todas as mulheres, para falarem de si e olhar para a produção feita por mulheres como elas. Como observa a diretora executiva do museu, Eleonora Santa Rosa:

> [...] essa experiência proporcionou ao corpo funcional feminino do MAR. Foi muito importante, porque o museu experimentou pela primeira vez uma tecedura de exposição realmente de base, discutindo com quem às vezes não tem nada a ver com o trabalho curatorial como se realiza uma exposição. Ao mesmo tempo esses laboratórios de criação curatorial também abriram uma dimensão extraordinária de depoimentos pessoais. Então exposição está sendo amalgamada não só por um corte profissional, frio, "curatorial", mas faz parte de um caldo muito maior, envolvendo uma percepção desse acervo, um outro olhar sobre a montagem desse acervo num determinado espaço e, mais do que isso, o cinturão em torno dessa exposição do ponto de vista de reflexão pessoal, de reflexão de histórias individuais, de narrativas dessas histórias e de como isso pode estar projetado nessa mostra. (ROSA, 2018, link).

No ano em que o MASP dedica uma exposição com o eixo temático *Histórias das mulheres, histórias feministas* – tendo inaugurado o ciclo com uma exposição sobre "Djanira: a memória do povo" e que terá continuidade ao longo de todo o ano de 2019 –, evidencia a preocupação de dar visibilidade ao fazer artístico das mulheres. No entanto, ao nosso ver não basta apenas pensar em resgatar a obra de uma série de mulheres, mas dar o devido reconhecimento e empoderamento a estas artistas.

Arte tem gênero?: O acervo do centro Cultural São Paulo

Num ano conturbado da política e das artes brasileira, o Centro Cultural São Paulo (agosto a dezembro de 2018) apresentou uma mostra que fez um recorte das obras da Coleção de Arte da Cidade de São Paulo (nome oficial do acervo de obras de arte do Município de São Paulo), há 1300 artistas, sendo apenas 340 mulheres, a exposição despertou questionamento e reflexão aos visitantes, problematizando a invisibilidade das mulheres com o título: *Arte tem gênero? Mulheres na coleção de arte da cidade*, a curadora Maria Adelaide Pontes, evidencia já no texto de parede da mostra, que o problema está presente também em demais coleções museológicas, a discrepância revela o sintoma de desigualdade de gênero que tem despertado debates em torno da representação e da representatividade da mulher no campo artístico e museológico.

Reunidas apenas em função do gênero, a exposição destaca a produção contemporânea de 25 artistas mulheres, sendo um conjunto heterogêneo com cerca de 30 obras, o recorte parte da década de 1970, sem linearidade e com técnicas distintas: desenho, escultura, fotografia, pintura e instalação, essa diversidade revela que o acervo é múltiplo e as artistas mulheres produzem todo tipo de arte, descartando a ideia de que existe apenas um tipo de arte produzida por mulheres.

As duas laterais do Piso Flávio de Carvalho do CCSP foram ocupadas com obras das seguintes artistas: Amélia Toledo, Ana Maria Maiolino, Carmela Gross, Claudia Andujar, Gordana Manic, Lygia Pape, Regina Silveira, Rosana Paulino, entre outras.

As artistas que estiveram presentes na mostra em sua maioria, mulheres brancas e do sudeste do

país, também desperta questões relevantes, sendo Rosana Paulino a única artista negra, fica a reflexão, onde estão as artistas negras? Não nos cabe responder essa perguntar aqui, mas evidenciar o longo processo de inserção de artistas negras nos acervos de arte do país.

Para entendermos como esse acervo se constituiu é necessário voltarmos na sua história. A coleção de obras de arte do Município de São Paulo teve seu início em 1945, criada pelo crítico de literatura e artes plásticas Sérgio Milliet, a Seção de Arte na Biblioteca Municipal – atual Biblioteca Mário de Andrade foi aos poucos se transformando numa coleção voltada para a arte brasileira, mas com alguns trabalhos internacionais. É importante destacar aqui o papel de Maria Eugenia Franco, de acordo com Vera Piza, ela foi responsável por aperfeiçoar os programas já existentes na Seção de Arte e por ser provavelmente a única mulher que atuou na crítica de arte na década de 1940. Na década de 1970 a coleção passou a fazer parte do acervo da Pinacoteca Municipal e, desde 1982, encontra-se no Centro Cultural São Paulo. A coleção é formada principalmente, por uma grande quantidade de aquarelas sobre papel, desenhos e gravuras, seis coleções de Arte Postal, possui obras do período colonial, século XIX, modernistas e contemporâneas, essas provenientes dos Prêmios Aquisitivos do Salão Paulista de Belas Artes e do Programa de Exposições do CCSP, instituído em 2004, como uma forma de atualizar a coleção e incentivar jovens artistas. Algo importante a ser ressaltado são as doações de artistas mulheres, entre elas, Leda Catunda e Regina Silveira, o que demonstra um esforço das próprias mulheres para fazer parte da coleção. Dos destaques do acervo Stella de Barros Teixeira ressalta os desenhos de Tarsila do Amaral, quase todos realizados para o livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade e entre as raridades, uma gravura de Anita Malfatti, que se dedicou por pouco tempo a essa técnica.

Levando em consideração o recorte da exposição que é a partir da década de 1970, podemos trazer aspectos do movimento feminista, o enfrentamento das mulheres diante da sociedade, transformou a produção de arte, surgindo discussões e abordagens sobre o corpo e a sexualidade. No Brasil, este período foi marcado pela ditadura militar e a classe artística se engajou, criando uma produção que contestava a repressão e lutava pela liberdade de expressão, deste momento histórico, a serigrafia *Eat Me* (1976), de Lygia Pape (1927-2004), presente na exposição, é uma crítica, segundo a própria artista, ao rebaixamento da mulher à condição de objeto de consumo, a serigrafia em vermelho apresenta uma boca entre aberta, mas faltando uma parte, fazendo alusão ao fetiche e o olhar “predador” masculino.

Além da obra de Lygia Pape, outras artistas abordaram o corpo em seus trabalhos, apesar do corpo não estar presente como representação na maioria das obras, ora surgiu de forma conceitual, ora de forma mais explícita, como em Arpão (2013), de Gordana Manic (1973), artista servia, refugiada, as suas fotografias de corpos femininos e masculinos na sua nudez, lado a lado são atravessadas por arpões, segundo a artista a invasão dos corpos pelo arpão é uma metáfora da caça, nesta caça, os indivíduos acabam ferindo uns aos outros, a obra evidencia as polaridades entre homens e mulheres.

A exposição não teve um discurso fechado e nem induziu caminhos, cumpriu seu papel principal, de dar acesso ao público a uma pequena parte da coleção de arte da cidade, mas não só, chamou atenção para um tema atual que é a desigualdade de gênero no que diz respeito aos acervos de arte do país.

Considerações finais

A curadora Gloria Cortés, do Museo Nacional de Bellas Artes do Chile, aponta que embora as omissões historiográficas tenham marginalizado o estudo e reconhecimento das artistas mulheres, a atual pesquisa realizada por uma geração de historiadores da arte, traz uma nova perspectiva que permitiu que as mulheres fossem apresentadas como sujeitos de história e de expressão.

Como evidenciado por Cecilia Fajardo-Hill, na introdução do catálogo de Mulheres Radicais: “A própria necessidade de organizar uma exposição histórica sobre gênero evidencia um vácuo no sistema da arte” (p. 21), as exposições que destacamos nesse artigo revelam uma crescente discussão sobre esse lugar da mulher na história da arte e a sua inserção nos acervos museológicos. A importância da exposição *Arte tem gênero? Mulheres no acervo de arte da cidade*, está justamente no seu caráter de questionar uma coleção pública, e trazer um novo olhar para a história da arte contata pelas mulheres, nesta mostra, a arte possibilitou ao espectador uma experiência para além da contemplação, afinal porque expor apenas mulheres?

Referências

BARROS, Stella Teixeira de. Aventura e trabalho do homem-ponte: da Secção de Arte de Sérgio Milliet ao acervo contemporâneo, 2005. Disponível aqui. Acesso em 06 junho 2019.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *Imagens de Mulher*. Porto: Afrontamento, 1992.

HILL, Cecilia Fajardo-Hill; GIUNTA, Andrea Giunta (org). *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985.* São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MANIC, Gordana, Arpão. Disponível aqui. Acesso 08 junho 2019.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

Mulheres na coleção MAR. Obras de Arte: Artes Plásticas e Galeria Virtual de Arte. 13 de novembro de 2018. Disponível aqui. Acesso em: 01 junho 2019.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução: Juliana Vacaro. Edições Aurora: São Paulo, 2016.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

PIZA, Vera Maria Porto de Toledo. Moderno e pioneiro – a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na Gestão de Sérgio Milliet (1943-1959). Orientador Paulo César Garcez Martins – São Paulo, 2018.

SALTOU, Danilo. Diálogo entre acervos: arte e política no contexto brasileiro. Disponivel em aqui. Acesso 07 junho 2019.

_____. A representatividade da mulher na arte. Disponível aqui. Acesso em 05 junho de 2019

SEBAN, Alain; PACQUEMENT, Alfred. Preface. In: DEBRAY, Cécile; LAVIGNE, Emma (orgs.). In: *Elles: Women Artists in the Collection of the Centre Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista. Pintoras e Esccultoras Acadêmicas Brasileiras.* Edusp / Fapesp: São Paulo, 2008.

STERLING, Susan Fischer. *Women Artists*. New York: Abbeville Publishing, 1995.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX).* Edição Babel: Lisboa, 2012.

Yo soy mi propia musa. Pintoras latino americanas de entreguerras (1919-1939). Disponível aqui. Acesso em: 10 junho 2019.

Cubo branco, caixa preta, plataformas radiantes: portabilidade e experiência estética da arte por meio de aparatos reticulares

Daniel Hora

Professor adjunto no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Artes pela Universidade de Brasília. Pesquisador visitante em estágio sanduíche na Universidade da Califórnia, em San Diego, com bolsa do programa Capes-Fulbright. Foi pesquisador de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UnB.

RESUMO: Para além das práticas ainda vigentes de apresentação no cubo branco ou na caixa preta, a circulação da arte em aparatos eletrônicos suscita tentativas de atualização do pensamento estético aplicado ao sistema das artes. Considerados sobretudo os aparelhos miniaturizados para o uso pessoal em rede, institui-se um ambiente amplo de instanciações que cada vez mais afeta as opções tecnopoéticas de produção, bem como as abordagens teóricas, a investigação crítica e as práticas de curadoria e colecionamento. O problema se apresenta em ao menos três vertentes que serão discutidas neste artigo, a partir de contribuições teóricas e críticas e de exemplos de projetos artísticos direta ou indiretamente destinados à web, mídias móveis ou outros artefatos luminosos de distribuição – a seguir denominados como plataformas radiantes. Em primeiro lugar, há a aceleração da obsolescência tecnológica, que resulta na vida útil instável do hibridismo de elementos constitutivos da obra artística multimídia. Em segundo lugar, encontra-se a participação multitudinária nos intercâmbios da cultura digital, que tende a gerar uma diluição gradativa do fenômeno social da arte, com a reticulação de inúmeros pontos aptos para a emissão e recepção. Por fim, percebe-se a crescente automação de sistemas generativos (autopoiese), que sugere a necessidade de adoção de paradigmas não antropocêntricos de transdução e semiose. A partir dos conceitos de imagem técnica (Flusser) e mídias ópticas (Kittler), concluiremos com comentários acerca dos impulsos correspondentes de reconfiguração de três eixos persistentes de orientação do entendimento teórico-crítico da condição pós-conceitualista da arte contemporânea em geral (Peter Osborne) e da arte digital em particular. São eles: a durabilidade e integridade da obra artística; a excepcionalidade ou exemplaridade de sua ocorrência e identificação; e a função-autor performada em sua realização e apresentação institucional ou instituinte (Raunig).

PALAVRAS-CHAVE: Net arte, Arte Pós-conceitual, Digitalização, Curadoria.

ABSTRACT: Beyond the still running practices of exhibition within the white cube and the black box, art circulation over electronic apparatuses inspires attempts to update the application of aesthetics in the system of arts. Particularly considering the network of miniaturized devices of personal use, an expansive environment of instantiations establishes itself, increasingly affecting techno-poetic options of production, as well as theoretical frameworks, critical approaches, and the practices of collecting and curating. The problem has at least three aspects that will be discussed in this article, following both theoretical and critical contributions and examples of art projects directly or indirectly designed for the web, mobile media and other light(weight) artifacts of distribution – hereinafter referred to as *radiant* platforms. First of all, technological obsolescence acceleration results on an unstable lifetime for the hybrid elements that constitute multimedia artworks. Secondly, multitude participation in digital culture exchanges tends to generate a gradual dilution of art as a social phenomenon, brought about by the networking of uncountable emission and reception points. At last, the increasing automation of generative systems (autopoiesis) evokes a demand for the adoption of non-anthropocentric paradigms of transduction and semiosis. Based on the concepts of technical images (Flusser) and optical media (Kittler), we will conclude with comments on the related impulses for the reconfiguration of three persistent orientation axis of theoretical and critical understanding concerning the post-conceptual condition, generally applied to contemporary art (Peter Osborne) and particularly associated to digital art. They are: artwork durability and integrity; the exceptional and exemplary qualities of its occurrence and identification; and the author function performed through its making and institutional or *instituent* (Gerald Raunig) presentation.

KEYWORDS: Net art, Post-conceptual Art, Digitization, Curating.

A arte e suas condições de possibilidade na época das redes pós-digitais

A questão curatorial sobre o abrigo físico e o reconhecimento cultural de obras digitais se desenvolve em um contágio cruzado com indagações de origens diversas, referentes aos limites do sistema da arte na época das redes informacionais. Trata-se de uma correlação que se estabelece não só em consequência do estranhamento causado por trabalhos baseados na qualidade intangível de algoritmos e na instabilidade das materialidades que instanciam suas operações. Tal reciprocidade também se constitui a partir de uma genealogia frequentemente estabelecida com as práticas conceitualistas. Sobretudo quando se consideram as propostas mais próximas da cultura das mídias eletrônicas, igualmente interessadas por abordagens sistêmicas e orientadas a processos e seus respectivos registros ou *arquivos*, produzidos em formatos variados, que não dão exclusividade a uma obra concluída e neutralizante de seu contexto e de possíveis variações. Para completar, observa-se ainda o crescente estoque de imagens em circulação relativas a obras em linguagens tradicionais, derivado dos avanços técnicos empregados para a obtenção de ganhos de propagação por meio da digitalização de acervos físicos, então reproduzidos para mera observação ou algum tipo de uso derivativo mediado por interfaces eletrônicas.

O cenário indica, portanto, uma confluência de problemas de sensorialidade, que reverberam em distintos paradigmas da estética aplicados ao sistema da arte. No conjunto das poéticas digitais, por exemplo, nota-se que a internet arte não conta com um lugar bem definido na maior parte dos museus e galerias. Isso ocorre apesar do acúmulo histórico de experiências telemáticas precursoras desde a década de 1970, conduzidas por nomes como Roy Ascott, Fred Forest e Eduardo Kac, que se desdobram com a efervescência internacional da vertente denominada net arte, impulsionada pela introdução da *web* e demais serviços de internet na década de 1990. Nessa época, a produção de nomes como JODI, Eva & Franco Mattes e Giselle Beiguelman desponta em paralelo histórico e em contraponto político com a euforia especulativa em torno da economia *ponto-com.* Esse entusiasmo posteriormente perde o embalo com o estouro da chamada bolha da internet entre 1999 e 2000 – o que afeta alguns dos caminhos que se vislumbravam para o acolhimento da net arte e outras vertentes digitais pelo colecionismo privado e de instituições consolidadas, ainda apegadas a modelos culturais pautados pela tradição da autonomia da estética (BULHÕES, 2017; STALLABRASS, 2009).

Comparativamente mais inseridas nos circuitos expositivos, as práticas conceitualistas tensionam há anos a formação de acervos, as lógicas expositivas e as mediações da recepção. Nisso, podemos encontrar farta analogia com problemas relativos às obras digitais. Desde seu surgimento, na década de 1960, o conceitualismo antecipa e depois compartilha com a net arte (e a artemídia em geral) ao menos três aspectos. Em primeiro lugar, ambos colocam em proeminência a elaboração notacional da ideia e de instruções para experimentação de processos, o que nos permite equiparar projeto conceitual e software. Assim, as proposições reunidas nos *Bancos de Ideias* de Paulo Bruscky podem ser vistas como notações semelhantes a programas, cuja implementação é mais ou menos factível segundo as circunstâncias dadas para o trabalho técnico ou de engenharia.

Além disso, conceitualismo e net arte assumem a transitoriedade e a multiplicidade de materializações, bem como a abertura à participação instaurativa do público e à mútua relação com o ambiente. Esses são termos sintomáticos para a comparação entre a pluralidade de meios de reprodutibilidade empregados por artistas como Cildo Meireles (cédulas, garrafas, discos de vinil) e os recursos de hardware adotados nas interfaces do neozelandês Julian Oliver (turbinas de vento, modelo em miniatura de tanque de guerra, telefones celulares).

Por último, percebe-se ainda que a ênfase projetual por trás da documentação e dos dispositivos de registro do conceitualismo coincide com a emergência de uma ampla disposição cultural de digitalização dos acervos de fatura artesanal e industrial. Com esse informacionalismo, ganham circulação digital e em rede algumas produções que, por hábito, costumavam ser consideradas por sua autenticidade localizada em repositórios de documentação ou acervos de objetos singulares. Além da reprodução online das instruções de obras conceituais, pinturas e esculturas de grandes museus são também expostas nos ambientes virtuais navegáveis do serviço Google Arts & Culture[1] e de outros similares.

Esses três aspectos convergentes nos impelem a buscar bases estéticas compatíveis com situações de heteronomia da arte, conjugadas a tentativas parciais de autonomia. Pois, como se percebe, a condição pós-conceitual que Peter Osborne (2018) atribui à arte contemporânea se manifesta em obras digitais e não digitais, se entendermos as relações descritas acima como manifestações eletrônicas atreladas a certa conceitualidade inerente à arte da época atual – ou como características lançadas em retrospectiva

sobre a produção histórica, segundo a perspectiva tecnológica vigente. A confluência de indagações introduzidas pela net arte, do conceitualismo e da digitalização de acervos em geral nos aponta para o problema relativo às contingências que afetam a apreciação estética.

Como observa Christiane Paul (2008, p. 70, tradução nossa),[2] curadora de novas mídias do museu Whitney em Nova York, estamos diante dos efeitos de uma configuração cultural marcada pela "[…] passagem do objeto como uma forma da verdade para as condições de possibilidade" da arte. Nesse breve trecho, chama a atenção o uso da expressão presente na estética transcendental kantiana. Ela comparece, porém, submetida aos impactos da ciência e da tecnologia contemporâneas. O julgamento da arte amparado por condições de possibilidade fornecidas pela experiência desinteressada por parte de um sujeito dotado de intuição pura cede, então, lugar ao agenciamento de condições de possibilidades discursivas, múltiplas e indecidíveis.

Conforme Christiane Paul, essas condições correspondem a ideias inspiradas pela física quântica e teorias do caos, bem como pelas implementações da interatividade e da realidade virtual, que se somam por fim às reverberações de ambas as vertentes no pensamento filosófico ligado ao pós-estruturalismo e ao pós-modernismo. A partir disso, o sistema da arte é forçado a se adaptar e considerar outros modos de possibilidade ou *portabilidade* daquilo que não mais expressa o aqui e agora de um objeto único, tampouco se reduz às escalas controladas de reprodutibilidade da cultura de massas.

Ubiquidade via remediação

A trilha de desmaterialização da arte inaugurada pelo situacionismo e conceitualismo alcança a informacionalização em rede. A partir daí, a crítica estética é impelida a se lançar para além do caráter específico da mídia empregada na obra de arte, de modo que se alcance o valor econômico e discursivo de imagem contextualizada de maneira cada vez mais tecnológica. Com isso, põe-se em questão não só o sítio ou lugar de instanciação da arte em diferentes abrigos institucionais ou ambientais, segundo uma dialética entre o dentro ou o fora do sistema. Sugere-se também o fluxo reticular em que o arquivo digital da arte é publicado em um servidor determinado ou na nuvem, para então ser acessado em lugares escolhidos (como mídia *locativa*) ou indeterminados (como mídia *não locativa*). Trata-se aí de uma situação ambígua de internalidade e externalidade, construída segundo propósitos poéticos (no caso da net arte e arte digital) ou para o provisionamento de repertório (no caso da digitalização dos arquivos das modalidades conceitualistas ou de cópias de obras em linguagens tradicionais).

O lugar da arte passa então a se condicionar mutuamente pelo seu sítio físico (enquanto *site* ou *non-site*, na fórmula de Robert Smithson) e o seu sítio virtual (sua mediação de presença via rede, *websites*, aplicativos ou outros serviços telemáticos). Com isso ganha força a noção de plataforma, palavra cujo sentido computacional se emparelha com o sentido amplo adotado nos discursos contemporâneos sobre as ações em rede no campo da arte (GORIUNOVA, 2012). De uma maneira metafórica, porém, ambivalente, poderíamos dizer que a arte (como um *programa*) se *instala* em *sistemas*, por sua vez, baseados em *plataformas* específicas obtidas segundo o arranjo disponível de uma *arquitetura* de hardware (os recursos materiais dos museus, ou os eletrônicos de uso pessoal) e de software (as políticas institucionais, ou os recursos lógicos de processamento de dados).

1 Link.

2 No original: "[…] a shift from the object as a form of truth to conditions of possibility".

Em cada caso, as respectivas capacidades de *compilação* (isto é, curadoria) e de *execução* (ou disposição) sustentam em maior ou menor grau a portabilidade do trabalho de arte em questão. Algo que ocorre nos dispositivos de distribuição e conexão informacional, em concomitância com os dispositivos de exposição e de difusão de objetos únicos ou serializados. Tanto quando há restrições técnicas ou culturais, quanto nos casos de compartilhamento ou hibridação do físico e do virtual, a portabilidade da arte caracteriza as suas condições de possibilidade na era das redes. Nesse contexto, a estética é influenciada por implementações tecnológicas que buscam atender às expectativas por um *museu ubíquo*, definido por Christiane Paul (p. 53, tradução nossa)[3] como "[…] um espaço informacional vivo, paralelo e distribuído, aberto à interferência artística – um espaço transparente e flexível para intercâmbios, criação colaborativa e apresentação".

Para além do que sugere Christiane Paul, podemos pensar esse museu ubíquo como uma remediação do museu arquitetônico, correspondente à remediação da espacialidade e temporalidade da própria arte que abriga e expõe. Conforme a definição de David Bolter e Richard Grusin (2000, p. 45, 55–56), a remediação é a "[…] representação de um meio em outro […]" e "[…] cada ato de mediação depende de outros atos de mediação". O objetivo da remediação é "[…] remodelar ou reabilitar outras mídias […]", em um processo que resulta inclusive na reforma da própria realidade.[4]

Um exemplo recente dessa abordagem é o projeto de crítica institucional *Outra 33ª Bienal de São Paulo*,[5] realizado por Bruno Moreschi. Ao longo de seu período de produção, o trabalho estabelece a remediação de uma série de atividades que ocorrem ora no espaço expositivo da Bienal de São Paulo, ora no espaço virtual de um *website*. Em conjunto, essas atividades geram arquivos de dados relativos a processos como a análise de imagens por programas de inteligência artificial, publicações automatizadas via *botnet* ativo nas mídias sociais, e expansões textuais obtidas por software, entre outras opções.

A partir do projeto de Bruno Moreschi, esta questão se apresenta: de que maneira seria possível pensar o caminho da remediação estética que confere a portabilidade das artes visuais entre a locatividade do museu e a não locatividade das plataformas e redes? Para este texto, optamos por seguir o caminho que Friedrich Kittler (2010) sugere ao estabelecer uma genealogia pautada pela categoria das *mídias ópticas.* Essa categoria é orientada pelo percurso das experiências históricas relativas a como as artes visuais se fundamentam no jogo com a luminosidade, em sentido estrito, e aos demais fenômenos eletromagnéticos. Assim, conforme Kittler, os antecedentes da câmara escura e da lanterna mágica se combinam e levam ao desenvolvimento da fotografia, cinema e vídeo.

Os aparelhos algoritmos seriam a remediação duplamente conclusiva da linhagem de mídias ópticas, em uma acepção histórica análoga ao que encontramos na sequência de estágios de abstração fenomenológica do mundo em imagens técnicas, comentada por Vilém Flusser (2008). Pois o digital torna-se a mídia de todas mídias anteriores (dos volumes, imagens tradicionais e textos), ao abstrair suas características específicas à mesma codificação informacional dos *bits.* Mas, ao fazer isso, o digital anula as qualidades dimensionais dos artefatos reais, para então poder devolvê-las como interfaces obtidas por processamento e simulação que geram a remediação da realidade.

Em uma analogia entre o pós-conceitualismo apontado por Peter Osborne e as teorias da mídia de Flusser e Kittler, não se experimentam conceitos ou softwares sem que estes possa ser instanciados no espaço-

3 No original: "New media art seems to call for a 'ubiquitous museum' or 'museum without walls', a parallel, distributed, living information space that is open to artistic interference – a space for exchange, collaborative creation, and presentation that is transparent and flexible".

4 No original: "[…] we call the representation of one medium in another remediation […] Each act of mediation depends on other acts of mediation […] The goal of remediation is to refashion or rehabilitate other media. Furthermore, because all mediations are both real and mediations of the real, remediation can also be understood as a process of reforming reality as well" (p. 45, 55-56).

5 O trabalho é resultado de colaboração com o pesquisador Gabriel Pereira, o programador Bernardo Fontes, a produtora Nina Bamberg e o designer Guilherme Falcão. Link.

tempo ou executados via hardware. Isso nos traz de volta às indagações a respeito da portabilidade da net arte, dos documentos do conceitualismo e dos acervos digitalizados. Sobretudo se consideramos a gradual ruptura com a persistência, a exemplaridade e a função de autoria, ao longo do percurso de desenvolvimento dos dispositivos usados para o abrigo da arte.

Plataformas radiantes: genealogia óptica e problemas estéticos

Por mais que a desmaterialização da arte e o caráter zerodimensional da notação numérica computacional avancem, a experiência estética requer meios de concreção para que se possa afetar a sensorialidade e a inteligibilidade. Mesmo que a condição pós-digital nos leve a considerar criticamente a contingência das remediações espaçotemporais dos algoritmos, suas qualidades físicas são tão inexoráveis quanto aquelas das instanciações relativas à condição pós-conceitual da arte contemporânea (OSBORNE, 2018). Para que possam ser compreendidos e utilizados, os algoritmos necessitam ser corporificados em interfaces que apelam à representação analógica (CRAMER, 2015). Desse modo, como poderíamos compreender os graus de portabilidade das mediações da arte em plataformas radiantes?

Nas imagens tradicionais, antecessoras das mídias ópticas, a experiência estética visual se realiza pela abstração, ou subtração, conseguida por meio da pigmentação do material empregado para receber e refletir certas qualidades da luz. Nas mídias ópticas ou imagens técnicas em geral, o registro subtrai parte da luminosidade (ou energia) para constituir matrizes nas quais a luz ou eletricidade será reposta para a reprodução. Tais cópias se apresentam como suportes subtrativos ou diretamente em telas fulgurantes. Há, portanto, dois estágios nesse percurso das imagens técnicas. Na fase analógica e industrial, o negativo do filme, por exemplo, age como filtro intermediário entre o evento de captura e os eventos de recuperação em revelações químicas ou projeções. Porém, com a eletrônica, a codificação e decodificação da luminosidade torna viável não só sua reprodução, como também o processamento de sua transdução como sinal. A partir dele, a recomposição ocorrerá por feixes de elétrons lançados sobre telas fosforescentes.

Essas três condições de portabilidade implicam modalidades mais ou menos restritivas. Podemos resumi-las a três modelos. Para as imagens tradicionais, o abrigo remete o afresco e o vitral às espacialidades ópticas próprias de palácios e igrejas. Por outro lado, a produção gráfica e pictórica em vidro, papel ou tela, peças escultóricas e outros artefatos é historicamente associada ao mobiliário decorativo do lugar privado ou público, gabinetes de curiosidades, museus tradicionais e as galerias de *cubo branco* do modernismo.

Para as imagens técnicas analógicas, a *caixa preta*, entendida como dispositivo obscuro[6] ou protegido da luz, torna-se indispensável tanto para o registro, quanto para o laboratório de revelação química fotográfica. Na sala de cinema, a caixa preta permite ainda que a projeção expresse as qualidades cinéticas emanadas do foco de luz. No caso das imagens técnicas eletrônicas, a televisão inaugura o caminho daquilo que chamamos de *plataformas radiantes,* isto é, os suportes de mediação eletrônica que *radiam* luz como efeito da *irradiação* de um sinal de de/codificação da mensagem visual. Essas plataformas hoje abrangem as telas computacionais, sobretudo, as telas dos portáteis como *smartphones* e *tablets*.

6 Vale notar a ambiguidade do termo. A caixa preta deriva do princípio óptico da camera obscura, a partir do qual se desenvolvem fotografia e cinema. No século XX, passa a identificar salas escuras ocupadas para encenações e performances experimentais. A expressão indica ainda a complexidade operacional interna e isolada de aparelhos que codificam e decodificam sinais, desde a fotografia à computação, na teoria das mídias de Vilém Flusser (2008).

Em termos estéticos, vale lembrar que o cubo branco elevou seu conteúdo e, até mesmo, o seu contexto artístico ao valor máximo de autonomia no modernismo (O'DOHERTY, 1986).[7] A visualidade almejada segundo o paradigma da autonomia demandava o uso e controle de ambiente óptico de neutralidade para efetivar a contemplação dos efeitos da luminosidade sobre superfícies opacas e reluzentes dos objetos. A caixa preta, ao contrário, reverteu a questão. Forneceu o espaço compatível para trabalhos baseados na reprodução da luminosidade lançada pelo meio de registro, como nos casos do cinema, videoarte. Também serviu a instalações e obras como os *Aparelhos Cinecromáticos* de Abraham Palatnik.

Depois desses dois modelos e suas mútuas interferências e extrapolações na arte urbana e *land* arte, as *plataformas radiantes* se estabelecem com trabalhos que contam com a própria tela de luz. Esses trabalhos não dependem mais da ambientação específica para tornar um objeto perceptível a partir da reflexão de seus pigmentos. Tampouco necessitam de um espaço escuro a ser preenchido pela luz regulada, que gera a fixação ou projeção em telas. Que remediações estéticas são impulsionadas por essa nova categoria distributiva das plataformas radiantes?

Tais remediações são direcionadas à busca pela ubiquidade do museu, conforme vimos com Christiane Paul. Com ela, a prática curatorial é impulsionada a assumir abordagens pautadas por uma estética de fluxos (ARANTES, 2008). Em lugar da forma estática no cubo branco ou da imagem em movimento na caixa preta, torna-se necessário considerar as plataformas radiantes que operam como interfaces entre artistas, instituições, elementos de infraestrutura, códigos e público.

Com bastante destaque, esse caráter fluido ou transitório da arte presente em plataformas radiantes é assunto de celebração e debates recorrentes sobre a produção e a circulação numérica da arte na era das redes (COOK; BARKLEY, 2016). Tomada como característica peculiar do digital, alimenta ao mesmo tempo a inquietude contida na frequente questão salientada por Maria Amélia Bulhões (2011, p. 54) : "[…] qual será o original, se nada pode ser fixado e nada pode ser considerado como objeto final?". Essa dúvida se verifica na navegação pelo cartografia do projeto Territorialidade, repositório online em que o grupo de pesquisa de Maria Amélia Bulhões compila dados sobre a web arte de diversas datas e artistas internacionais.[8] Assim como obras conceitualistas, muitos desses trabalhos sobrevivem apenas em sua documentação, uma vez que não podem mais ser acessados diretamente.[9]

Em outra experiência recentemente, ocorre a recuperação de um conjunto de trabalhos referenciais agrupados na mostra bianual Net Art Anthology[10] (2018), organizada pela plataforma curatorial online Rhizome e apresentada fisicamente no New Museum de Nova York. Em vários casos dessa exposição, recursos de emulação foram empregados para reabilitar o acesso às obras por meio de interfaces de navegação típicas de sua época de lançamento.

A fluidez da arte digital afirma-se, portanto, como uma qualidade e um limite. Pois não viabiliza apenas a interação efêmera, porém, expansiva das relações no espaço-tempo. A fluidez também serve aos interesses econômicos de promoção do consumo, que se somam aos efeitos entrópicos contidos nos materiais e na informação que são neles transduzidas. Com isso, a aceleração da *obsolescência* tecnológica resulta na durabilidade e persistência precária que dissipa os elementos constitutivos do digital, em ritmo mais acentuado do que o experimentado

7 Conforme Brian O'Doherty (1986, p. 14), com o cubo branco: "[…] the ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is 'art'. The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself". Em outro trecho: "As modernism gets older, context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery 'frames' the gallery and its laws".

8 Link.

9 O problema também ocorre com a curadoria de obras feitas para a internet no Brasil, reunida por Fábio Oliveira Nunes (FON) em seu site. Link.

10 Link.

com desgastes, empalidecimento, emboloramento e outras formas de deturpação de materiais tradicionais ou industriais da arte. Diante disso e conforme Peter Osborne (2018, n.p.), convém salientar que a condição pós-conceitual recente está vinculada a fatores intrínsecos e extrínsecos ao sistema da arte. Pois, a exploração antiestética da estética ocorre sob a "condição de possibilidades imprevisíveis que se inserem, e vêm a expressar construtivamente, uma atualidade histórica particular", marcada por tecnologias comunicacionais mediadoras das relações econômicas de globalização.

Quanto a esse aspecto relacional, a arte e a cultura digital são marcadas pelo exercício de *participação multitudinária*, que tende a gerar uma diluição gradativa do fenômeno social da arte. Pois a reticulação de inúmeros pontos de emissão e recepção geram a pluralidade virtualmente infinita de instanciações que a obra pós-conceitual assume, conforme Peter Osborne. Aqui afirma-se uma estética da maleabilidade histórico-cultural, que relativiza ou mesmo inviabiliza os critérios de excepcionalidade ou exemplaridade para ocorrência e identificação da obra de arte.

Com as plataformas radiantes, constituem-se redes de semiose colaborativa envolvendo pessoas e dispositivos actantes. Como antes na arte correio, as redes digitais efetuam por si próprias o que Gerald Raunig (RAUNIG, 2007) denomina como práticas *instituintes.* Pois sua operação conjunta se estabelece à medida que se constroem seus circuitos de trocas, seus códigos e seus critérios críticos referenciais. Porém, isso não elimina a singularização do exercício subjetivo. Conforme Maria Amélia Bulhões (2011, p. 43, 53), na ausência de uma autoridade definida, "[…] cada usuário [das redes] é estimulado a seguir seus trajetos e fazer suas escolhas […]", mas "quase nunca se encontram produções completamente anônimas e coletivas em termos de autoria".

Em 2014, realiza-se em São Paulo o projeto Multitudes,[11] com a coordenação geral de Andrea Caruso Saturnino e Lucas Bambozzi. A proposta se inspira em modalidades de resistência política baseadas na produção multitudinária do comum, segundo as singularidades que se encontrem mutuamente implicadas. Com um modelo de *curadoria expandida*, a equipe do projeto permanece em atuação durante três meses após a abertura da exposição inicial, recebendo e selecionando propostas de artistas interessados que então se adicionam ao conjunto prévio de obras agrupados no espaço expositivo e em um site na internet. Entre os participantes está a obra de net arte *Imantados* (2014), de Denise Agàssi, uma composição audiovisual em fluxo constante, obtida em tempo real com a captura automatizada de conteúdos dos serviços Flickr, YouTube, Twitter e Freesound.

O uso de algoritmos para seleção de dados em *Imantados* nos leva à última questão estética das plataformas radiantes, referente à passagem da função de autoria para uma função distributiva. Trata-se de algo já evidente nos processos reticulados via multidão. Mas a questão se torna ainda mais radical quando se consideram as capacidades generativas (autopoiéticas) dos sistemas computacionais. Para além do aspecto semiótico envolvido, o julgamento crítico se depara então com efeitos de transdução inerentes às condições de portabilidade do trânsito informacional da arte. Pois, o funcionamento das redes, como se observa nas trocas via mídias sociais, se conjuga com o aleatório ou com a automação de comportamentos emergentes, a exemplo da aglutinação algorítmica de imagens, vídeos, textos e sons em *Imantados* ou as postagens sem sentido realizadas pelo *botnet* de *Outra 33". Bienal de São Paulo*.

Nesse sentido, a mediação óptica e sensorial das plataformas radiantes

11 Link.

aponta para paradigmas críticos não antropocêntricos, abertos à interferência humana e não humana em graus de probabilidade mais amplos ou restritos, com a consequente abertura para o erro, o ruído e o sentido inusitado. Afirma-se assim uma estética baseada na generatividade sistêmica (BURNHAM, 1968). Segundo essa estética, a função-autor, ainda que performada por um artista específico, está sempre sujeita à reticulação estabelecida com diversos actantes, entre colaboradores, comunidades de interesse e público participante. Essa reticulação (*networking*) só se compreende enquanto tal porque nela há a distribuição não contígua de agentes que estabelecem fluxos entre si, sem esperar pelo comando exclusivo por parte de um artista dotado de genialidade.

Como sintoma, a construção da rede é ela própria entendida como o resultado peculiar que substitui a unidade de um objeto acabado na arte telemática ou na net arte (ASCOTT, 1990; BAZZICHELLI, 2008). No entanto, a rede não é uma mídia em si, mas a plataforma de irradiação que instancia a portabilidade da arte em distintas telas radiantes, Tais dispositivos expandem o alcance distributivo da condição pós-conceitual que também se manifesta na arte contemporânea em geral, mesmo quando os utilizamos dentro cubo branco ou da caixa preta. Em termos curatoriais, essa perspectiva sistêmica ressalta a ficcionalidade do enquadramento institucional, pois cada participante da rede contribui para a dinâmica instituinte coletiva, a partir de suas práticas de observação, comentário, uso, apropriação e recombinação (GROYS, 2016).

Embora certa utopia comunitarista esteja presente neste último argumento, é necessário considerar que a superação das restrições do mundo físico via digitalização não isenta a arte do encapsulamento por outras modalidades de exploração econômica, a exemplo da estetização resultante das próprias plataformas comerciais de conteúdos das mídias sociais. Com as plataformas radiantes, compõem-se *gabinetes de curiosidades* virtuais, que podem ser entendidos como meios de expansão hipermídia da proposta agregadora do museu imaginário de André Malraux. Porém, as coleções virtuais também se subordinam aos interesses e disputas sociopolíticas que emergem das redes e às circunstâncias de portabilidade e generatividade oferecidas pela infraestrutura tecnológica.

Referências

ARANTES, Priscila. Tudo que é sólido derrete: da estética da forma à estética do fluxo. In: _____; SANTAELLA, L. (Org.). *Estéticas tecnológicas*. São Paulo: Educ, 2008. p. 21–34.

ASCOTT, Roy. Is There Love in the Telematic Embrace? *Art Journal*, New York, v. 49, n. 3, p. 241, 1990. Link.

BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking:* The Net as Artwork. Aarhus: Aarhus University, 2008.

BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BULHÕES, Maria Amélia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. Práticas artísticas em novas matrizes de subjetividade ou a internet como fator de fissuras no sistema da arte. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 458–467, 2017.

BURNHAM, Jack. Systems Esthetics. *Artforum*, New York, n. September, p. 29-35, 1968.

COOK, Sarah; BARKLEY, Aneta Krzemień. The digital arts in and out of the institution – where to now? In: PAUL, Christiane (Org.). *A companion to digital art.* Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 2016. p. 494–515. Link.

CRAMER, Florian. What Is “Post-Digital”? In: BERRY, David M.; DIETER, Michael (Org.). *Postdigital Aesthetic***s**. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 12–26.

FLUSSER, Vilém (1985). *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008.

GORIUNOVA, Olga. *Art platforms and cultural production on the internet*. Hoboken: Routledge, 2012.

GROYS, Boris. *In the flow.* London: Verso, 2016.

KITTLER, Friedrich (2002). *Optical media:* Berlin Lectures, 1999. Cambridge: Polity, 2010.

O’DOHERTY, Brian. *Inside the white cube.* Santa Monica: The Lapis Press, 1986.

OSBORNE, Peter. *The postconceptual condition*. London: Verso, 2018.

PAUL, Christiane. Challenges for a ubiquitous museum: from the white cube to the black box and beyond. In:_____ (ed.). *New media in the white cube and beyond.* Berkeley: University of California Press, 2008. p. 53-75

STALLABRASS, Julian. Can art history digest net art? In: DANIELS, Dieter; REISINGER, Gunther (Org.). *Net Pioneers 1.0.* Berlin: Sternberg Press, 2009. p. 165–179.

Zonas de Convergências e Divergências entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais na Bienal do Mercosul

Diana Kolker Carneiro da Cunha

Curadora Pedagógica no Museu Bispo do Rosario Arte Conteporânea, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), especialista em Pedagógia da Arte (UFRGS), graduada em História (PUCRS). Atuou no programa pedagógico de diversas edições da Bienal do Mercosul entre 2005 e 2013, quando concebeu e supervisionou a formação de mediadores da 9ª edição

RESUMO: A pesquisa aborda os movimentos de convergência e divergência entre as práticas, artísticas, curatoriais e educativas nas diferentes edições da Bienal do Mercosul, realizadas em Porto Alegre (RS – Brasil). Para tanto, analisa os fluxos e contrafluxos locais e globais, que possibilitaram a emergência do evento bienal e suas reterritorializações; bem como os interfluxos condutores das tendências ambientais na arte, materializados em relações dialogais e afetivas, invocando novos paradigmas éticos para a arte e suas instituições. A pesquisa propõe uma abordagem crítica, realizando uma dobradura epistemológica e ontológica entre as experiências dos sentidos e o sentido das experiências, através de uma coleta de acontecimentos que se formaram na Bienal do Mercosul, mas que em igual medida a formaram, como prospecção de mudanças éticas no sentido público da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Curadoria; Educação; Bienal do Mercosul.

ABSTRACT: The present research tackles the convergency and divergency movements among artistic, curatorship and educative performances in different editions of the Mercosur Biennual (Porto Alegre/ RS – Brazil). Therefore, this thesis analyzes rises and falls that acting locally and globally made possible the bienal's emergence and its re-territorialization, as well as the interflows that drive environmental tendencies in Arts – which are materialized by dialogistic and affective connections –, all of this invoking new ethic paradigms for the Arts and artistic institutions. This research proposes, as searching for a layer for ethic changes in the public sense of Arts, a critic approach by an epistemological, ontological folding amid senses' experiences and making sense of experiences availing itself to happening's collection that, on one hand, took place in and, on the other hand, also shaped the Bienal itself.

KEYWORDS: Art; Curatorship; Education; Bienal do Mercosul.

1. Atmosfera

Território, ambiente, margem, rio, sistema, ideologia, localidade, região, nação, identidade, fronteira, espaço, comunidade, cidade, mapa, contexto, tecnologia, descoberta, sítio, clima, atmosfera, ocupação, natureza, tempo, ação. Estas palavras poderiam ter sido extraídas de um livro de geografia, mas foram coletadas dos catálogos de algumas das edições da Bienal do Mercosul, realizadas em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, Brasil. Tal constelação de palavras juntou-se às tantas outras e formou o céu conceitual que orientou a criação de novos sentidos da arte materializados nos encontros ao rés do chão.

Sou parte de uma geração de artistas, educadores, produtores, curadores que se formou através da experiência na Bienal do Mercosul entre a década final do século XX e as primeiras décadas do século XXI. Sua principal porta de entrada foram os cursos de formação de mediadores[1] promovidos a cada edição. Uma quantidade expressiva de participantes não possuía formação acadêmica em artes, mas passou a atuar neste campo a partir da vivência na Bienal. Nas palavras de Mônica Hoff (2014), coordenadora do projeto pedagógico até a 9ª edição:

> No decurso dos anos, a formação de mediadores excedeu a medida institucional e se transformou numa espécie de zona autônoma de produção de conhecimento, afetos e narrativas gerando importantes modos outros de pensar e mover-se no contexto da Bienal e para fora dele também.

Nesse ambiente de formação extra-acadêmica a mediação da arte misturou-se à produção de sentidos e significados sobre o que a arte é ou pode ser. Foi nessa direção que me interessou realizar minha pesquisa, de onde parte este texto, que resultou na dissertação *(E)ventos e (In)ventos: As zonas de convergência e divergência entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais na Bienal do Mercosul*, orientada por Luiz Guilherme Vergara, na Universidade Federal Fluminense.

Assim como a atmosfera terrestre está em constante relação de (trans)formação com a superfície do planeta, em cada tempo e espaço – nos ensina o geógrafo Milton Santos (2006) – um novo arranjo de objetos e ações relacionados se configura. Ainda que o objeto em questão seja materialmente o mesmo, quando as forças sociais transformam suas teias de relação com o objeto, ele se transforma. O mundo é um conjunto de possibilidades que se materializa (ou não) no espaço através dos eventos. Sempre há uma constelação de novos possíveis no horizonte. E os eventos assim como os fenômenos atmosféricos são muitas vezes imprevisíveis, a despeito de nossos esforços para adivinhá-los. Nas palavras de Ricardo Basbaum (2007, p. 112):

> [...] a obra ou ação artística consistiria, pois, num fenômeno de flutuação, de irregularidades, de turbulência, que romperia o equilíbrio e a imobilidade do contexto sociocultural de onde emerge. Esta ruptura (de um acontecimento frente a regularidade mecânica das coisas) só é concebível a partir de tempo que 'precede a existência', e que desse modo poderá fazer nascer outros universos.

A Bienal Mercosul será apresentada como o espaço do acontecer que se entretece aos fluxos da história através de suas edições. É um evento,

1 A palavra mediadores neste caso está relacionada às figuras ligadas ao programa educativo da instituição, que atuam na interface entre arte e o público, acompanhando as visitas na exposição e realizando atividades de cunho pedagógico relacionais a mostra.

se entendermos a palavra em seu sentido mais usual, como uma programação cultural, mas é também um evento se tomarmos seus sentidos estudados no campo filosófico. Conforme Maurizio Lazzarato (2006) o evento opera uma transformação da subjetividade, uma alteração na distribuição de desejos, a criação de um novo campo de possíveis, o surgimento de novos mundos. Conforme o geógrafo Milton Santos (2006) os eventos não estão isolados, se dão dentro de um conjunto sistêmico, objetos de uma organização com funcionamentos, escalas e durações. Eles são afetados e afetam outros eventos simultaneamente, convergem e divergem. Dessa forma, percebo a materialização da Bienal do Mercosul como um acontecimento geográfico local e como espaço de ressonâncias dentro do circuito internacional.

2. Fluxos, contrafluxos e a emergência do evento Bienal do Mercosul

O Brasil foi um dos primeiros países a entrar no mapa das Bienais internacionais – inaugurado por Veneza – com a fundação da Bienal de São Paulo, em 1951. Porém, se a Bienal de São Paulo já surgia em um contexto completamente diferente da primeira, a Bienal do Mercosul se inseriu numa correlação de forças ainda mais distinta, numa década que viu nascer cerca de cem bienais de artes em regiões economicamente emergentes. Nesse sentido podemos pensar que a proliferação de bienais em novas regiões para além dos tradicionais centros da arte, ou o que Vinicius Spricigo (2009) nomeou de *Efeito Bienal* da década de 1990, pode estar articulada com o que Hans Belting (2012) chamou de uma nova geografia da história da arte, colocando em xeque a ideia de uma história universal, quebrando as narrativas hegemônicas. O par aparentemente paradoxal pluralidade/singularidade passa a ser constitutivo desse tipo de evento, visto que neste contexto global que nega a polarização entre centros e periferias, tais bienais afirmam outras narrativas e manifestações artísticas para além dos moldes euro-estadunidenses, afirmando consequentemente a singularidade de suas próprias geografias em suas relações com a arte. Por outro lado, o mundo pós-guerra fria vivia um processo marcado pelo avanço do modelo neoliberal. Segundo Aracy Amaral (1987), o interesse pela produção artística de um país, continuou pautada pela sua conjuntura econômica e política. E ainda, se o sistema internacional das artes passa a se inserir em um movimento mais amplo de circulação na lógica do capital, também é pertinente questionar que artistas encontram condições de mobilidade e emergência em escala internacional? Até o presente, tal circulação ainda é fortemente condicionada por fatores como raça, gênero, classe social, operando uma distinção de mundos vividos e acessados.

A Bienal do Mercosul é um evento promovido pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, criada em 1996, no Rio Grande do Sul, distante do centro econômico do país. Contudo, seu posicionamento geográfico – fazendo fronteira com apenas um estado brasileiro e dois países da América Latina – pode ter conferido mais legitimidade à sua justificativa de projetar a arte contemporânea latino-americana no globo. A afirmação de sua territorialidade desde a primeira edição, expressa por Frederico Morais (1997) no texto de apresentação da Revista Continente Sul Sur, posicionou a Bienal do Mercosul no circuito internacional de forma singular em relação a maioria das Bienais internacionais, em especial a sua vizinha São Paulo, o que não a faz menos inserida nesse plano de forças.

A instituição tomou para si o nome do bloco econômico formado em 1991 através do Tratado de Assunção, que reuniu originalmente Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai em um acordo comum de mercado, coordenando suas políticas macroeconômicas e afinando as legislações internas. Ainda que não se encontre nenhuma agenda expressiva para o campo da cultura entre as diretrizes do Mercosul, o tratado favoreceu a constituição de um clima geopolítico, apoiado especialmente na relevância do intercâmbio cultural para efetivação do projeto de integração que o tratado almejava. Bruna Fetter (2008) aponta ainda, que apesar de o nome evocar uma parceria entre os países integrantes do tratado, não há nenhuma instância de participação e representatividade dos demais países do Mercosul na instituição.

Para constituição deste clima favorável soma-se a inclusão do Art. 215º da Constituição Federal de 1988, que determina como dever do Estado brasileiro garantir a todos cidadãos e cidadãs o pleno acesso à cultura, através do apoio, incentivo, difusão e valorização das manifestações culturais. O artigo abriu caminhos para a criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura, Lei nº 8.313, conhecida como Lei Rouanet, e para a Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul, Lei n° 10.846, que entraram em vigor respectivamente em 1991 e 1996. Tais leis funcionam através da aplicação direta do imposto de renda de empresas em projetos culturais aprovados pelas instâncias governamentais correspondentes e foram decisivas para viabilizar a existência da Fundação. Em contrapartida, as empresas expõem suas marcas nas produções financiadas e tem seu nome valorizado através da associação à ações de

responsabilidade social. Tal fenômeno relaciona-se ao advento das megaexposições no Brasil. Esse modelo de financiamento dos projetos culturais, acentua a participação da esfera privada nos rumos das políticas públicas do âmbito da cultura, estreitando os laços entre arte contemporânea e mercado e se inserindo em um processo de capitalização da cultura que acontece em escala global.

Segundo Bruna Fetter (2008), as raízes de sua formação se fizeram com o anteprojeto de Maria Benites Moreno para criação de uma Bienal do Cone Sul. Todavia, a convergência entre interesses públicos e privados, firmada na reunião entre o governador do Estado do Rio Grande do Sul, o Secretário de Cultura, empresários, artistas, produtores e colecionadores, na residência do empresário Jorge Gerdau Johannpeter, que articulou as forças necessárias para a criação da instituição. Em junho de 1996, na sede da Gerdau foi aprovado o projeto executivo para a 1ª Bienal e firmado um convênio com governo que previa sua colaboração para garantir a infraestrutura do evento, além da locação de uma verba do Estado através de um mecanismo legislativo (FIDELIS, 2005). Dois meses depois, em agosto de 1996, o projeto de lei de incentivo a cultura enviado pelo governador do estado para Assembleia Legislativa foi aprovado por unanimidade.

A vitória de Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), nas eleições para presidente do Brasil em outubro de 2002, marca o início da gestão deste partido, que se manteve à frente do executivo de 2003 à 2016, quando o segundo governo da presidenta Dilma Roussef foi interrompido por um processo de impeachment. Naquele cenário projetos como a Bienal do Mercosul que convergiam interesses econômicos com um discurso de democratização da cultura, formação de público, cidadania, justiça social e geração de emprego, encontraram solo fértil para seu desenvolvimento. O catálogo da 6ª Bienal do Mercosul (2007, p.15), conta com as palavras do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que endossam essa afirmação, vejamos um fragmento:

> Valorizo esta já tradicional mostra, de elevado nível artístico, por ir ao encontro, de modo tão eloquente e concreto, de nossas ações em benefício da consolidação do Mercosul, o qual vejo muito mais que um bloco comercial e mesmo político. Considero-o instituição capaz de unir os povos sul-americanos, cultural e espiritualmente, de forma fraterna e solidária, e assim resgatar o sonho de Simón Bolívar e José de San Martin. Nosso governo aplaude este esforço conjunto e considera-o afinado com as iniciativas que vimos empreendendo no Ministério da Cultura. Gostaria, aliás, de lembrar que em nossa administração esse ministério adotou nova diretriz para direcionar suas ações, a qual se baseou em concepção mais ampliada do que seja “Cultura”, considerando-a em três dimensões: enquanto produção simbólica, com foco na valorização da diversidade, das expressões e dos valores culturais; enquanto exercício do direito e da cidadania, com iniciativas que visam a inclusão social por meio de atividades culturais e enquanto fato econômico na medida em que se foca a geração de empregos e renda e o fortalecimento das cadeias produtivas. Essas dimensões passaram a nortear as ações do MinC como tripé fundamental para o desenvolvimento de novas políticas culturais sob responsabilidade do Órgão.

É, portanto, justamente neste contexto que ocorre uma progressiva profissionalização do circuito da arte, transformando as funções curatoriais e práticas institucionais e ampliando a criação dos setores educativos. A Bienal do Mercosul relaciona-se com este fenômeno inserido numa economia da cultura, gerando mais de mil contratações temporárias e movimentando um significativo contingente populacional. Não por coincidência foi justamente a sua dimensão pedagógica que de fato a inseriu no mapa das bienais internacionais.

Uma vez que a Bienal do Mercosul não possui sede própria, as exposições se distribuem pelos patrimônios arquitetônicos de Porto Alegre (como o cais do porto, a Usina do Gasômetro, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Memorial do Rio Grande do Sul, etc.) e no espaço público da região central da capital e, a partir da 7ª edição, de algumas cidades no interior do estado, ocupando esses lugares e tornando mais agudas as suas conexões com a dimensão ambiental e geográfica. Em cada edição um corpo curatorial é convidado a apresentar um conjunto de produções contemporâneas, com ênfase na arte latino-americana pós década de 1960, incluindo projetos comissionados para o evento e um projeto pedagógico é criado em articulação com essas propostas.

A partir da 6ª edição, curada por Gabriel Perez Barreiro, em 2007, a dimensão pedagógica ganhou ainda mais projeção através da inserção da figura do curador pedagógico, inaugurada pelo artista e crítico Luiz Camnitzer. Conforme Camnitzer, a Bienal é uma instituição contínua, dedicada à educação

e à arte, cuja mostra é parte de uma pesquisa pedagógica. (in: PÉREZ-BARREIRO, 2009). Esta percepção implicou uma transformação paradigmática na instituição, fenômeno que pode ser aproximado dos termos da *educacional turn*.[2] Contudo, conforme Mônica Hoff (2015), a aproximação das práticas artísticas com o campo educacional no contexto brasileiro,[3] guardam características diferentes da chamada *Educational Turn*, envolvendo processos, motivações e questões distintas das que sopraram no hemisfério norte: a primeira é o fato de que os casos brasileiros propõem em seu decurso uma crítica institucional, sendo simultaneamente uma crítica instituinte, que parte não dos setores curatoriais, mas desde os núcleos educativos; a segunda refere-se a forte relação com o sítio, com a realização de programas públicos que excedem a instituição e voltam-se para o espaço comum, para a relação com a comunidade; a terceira, profundamente ligada a primeira e a segunda, remete ao caráter emancipatório dessas propostas, mobilizadas pelo engajamento público com relação às mesmas.

Se podemos afirmar que se constituiu uma Escola na Bienal do Mercosul, seu principal acesso é o programa de formação de mediadores. Uma escola gasosa, portanto, que se condensa a cada edição e torna a evaporar quando a mostra se encerra. Essa Escola Gasosa pode ser ainda pensada, nos termos de Guilherme Vergara, como uma Escola Pública da Arte – Escola de Arte Pública:

> Chamamos esse confronto de Escola Pública da Arte – Escola de Arte Pública, tendo como base o aprendizado existencial para o artista-educador dentro de novas geografias de ações, território estrangeiro para as narrativas e os valores correntes no universo da arte, desprovido de instâncias hierárquica impostas a priori – mesmo que sejam em nome de uma ideologia da democratização da cultura, se inicia para o reconhecimento das diversidades culturais e as adversidades sociais do Grande Rio. Os agenciamentos e reterritorializações envolvem o amadurecimento também das classes artísticas e dos educadores envolvidos em uma dimensão política ampliada que inclui as trocas de saberes entre museus-mundos, parangolés e contrabólides em novas territorialidades. (VERGARA, Guilherme, 2011)

Se as práticas educativas puderam crescer e se desenvolver no âmbito institucional, certamente atenderam a determinados interesses ou resultaram de uma absorção de movimentos e pressões de cunho social, rearranjados no interior das instituições, adaptando essas forças aos seus objetivos políticos e econômicos. Todavia, nem todos os seus movimentos podem ser previstos, docilizados e controlados pelas instituições que as assimilam. Essa "escola", adquiriu relativa autonomia com relação à instituição, sobretudo no que concerne à criação de suas metodologias e elaborações teóricas, excedendo a instituição e voltando-se para o espaço comum e a sociedade. Ela tem uma genealogia própria. Nas três primeiras edições os objetivos pedagógicos concentravam-se especialmente na aproximação do público com a produção artística contemporânea. A formação se restringia aos temas referentes a mostra e a história da arte, num sentido fortemente pautado pela instituição. A partir da introdução do conceito de mediação, na 4ª edição, o público passou a ser percebido, pensado e convidado a participar. Nos contágios produzidos com o público e com o espaço público, a prática da mediação da arte misturou-se com a produção de sentidos e significados sobre o que a arte é ou pode ser, invocando interações desde o território em sua materialidade à produção

2 No contexto europeu, como propôs Kristina Lee Podesva (2007) a Educational Turn ou virada educacional inicia na não realizada Manifesta 6, que aconteceria no Chipre, cujo objetivo seria converter a bienal de arte contemporânea em uma escola temporária de artes. O evento, todavia, foi cancelado antes de acontecer.

3 Mônica Hoff estuda três casos em sua dissertação de mestrado: os Domingos de Criação, realizado por Frederico Morais nos jardins do MAM, em 1971; a Bienal do Mercosul e o Café Educativo do artista gaúcho Jorge Mena Barreto.

de subjetividades, das mobilidades e entranhamentos das classes sociais à política de saberes e poderes.

2.1 Zonas de Convergência na ampliação de campos

Na medida em que as práticas artísticas atuam no campo da experiência e do acontecimento ambiental, elas alargam progressivamente sua zona de convergência com as práticas educacionais e ampliam suas interfaces com a esfera pública. Tanto uma quanto outra só se realizam no encontro com a sociedade, não apartando, portanto, as dimensões estéticas e éticas, como podemos observar na arte neoconcreta brasileira, que se destaca nas obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica. No âmbito internacional trabalhos de artistas como Allan Kaprow, Joseph Beuys, Jasper Johns, Marta Minujin, Dennis Oppenheim, Robert Rauschemberg, Yoko Ono, George Brecht e Hans Haacke são decisivos para essa mudança, abrindo caminhos para as principais manifestações artísticas da contemporaneidade.

No paradigmático texto *Sculpture in the Expanded Field*, da crítica Rolalind Krauss, produzido em 1979, a autora aponta para o desenquadramento das subdivisões por gêneros e meios plásticos nas práticas artísticas realizadas no pós-guerra, marcando a passagem para a pós modernidade na arte. Se, por um lado, no campo ampliado as práticas artísticas atuam na zona de contato entre o que é arte e o que não é arte, não submetendo a produção aos limites impostos pelos meios tradicionais e tomando o ambiente como matéria de intervenção; por outro lado, as ações estéticas não estão restritas ao campo da arte. Nesse sentido, verificamos que o movimento de expansão, hibridização, transversalidade, não é um fenômeno exclusivo da arte, tampouco é uma expansão unilateral. O que percebemos é um entrecruzamento simultâneo entre forças que extrapolam campos.

Na modernidade a arte suscitava neutralidade espacial em favor da percepção da obra, as novas práticas artísticas, porém, envolvem a experiência do sujeito por meio da natureza do lugar. Segundo Miwon Kwon (2008) o conceito de *site-specific* transborda a simples relação física entre objeto e lugar, para compreendê-lo na trama de relações políticas, culturais, institucionais e socioeconômicas, ocupando espaços fora dos seus locus tradicionais, integrado ao sítio e borrando as fronteiras entre arte e não-arte. Essas transformações produzem uma urgência nas reformulações expográficas e na criação de uma nova cultura de ver e exibir que convive e disputa lugar com o modelo hegemônico. Em suas palavras:

> Concomitante a esse movimento na direção da desmaterialização do site é a progressiva desestetização (por exemplo, recuo do prazer visual) e a desmaterialização do trabalho de arte. Indo contra o menor sentido dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte site-specific adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2008, p.170)

Porém, recentemente nas instituições de arte e seus grandes eventos, como as bienais, essas transformações foram incorporadas, produzindo efeitos nas políticas curatoriais e pressionando a formação de novas institucionalidades. Nesse sentido bienais se converteram em grandes plataformas públicas de arte, em que as exposições se tornam uma parte desses programas, mas não necessariamente seu centro ou seu fim. “[...] Como imenso agregado vibratório em que suas diversas partes e camadas – seja obra de arte, seja elemento de mediação, desenho ou construção da exposição – tornam-se lugares de experiência sensível, regiões de encontro e deriva a serem ativadas”. (BASBAUM, 2015, p.46). Porém, não se faz sem contradições e embates internos que se dão através de movimentos de convergência e divergência entre as práticas artísticas, educacionais, curatoriais e as estruturas institucionais. Os paradoxos relacionados ao sistema de financiamento dos grandes eventos culturais e o lugar ocupado pelos projetos a eles associados são problemas micropolíticos inerentes aos empreendimentos culturais do tipo.

Figura 1. Cartografias Climáticas: Linha de Convergência. Diana Kolker, 2018.

Identificamos na história da Bienal do Mercosul essa tendência crescente para a desmaterialização do objeto em direção ao sítio, ao ambiental, ao campo dos climas/ afetos, ao geográfico como espaço de acontecimentos, que parece alcançar seu ápice e talvez o início do seu declínio, na 9ª edição do evento, realizada em 2013, quando mudanças de ordem geopolíticas se anunciaram no horizonte.

A 8ª Bienal do Mercosul – projeto que apresentou muitas convergências entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais e que contou com a curadoria geral de José Rocca e a curadoria pedagógica de Pablo Helguera – definiu como premissa a noção de território para além de um mote conceitual, através de propostas expositivas e estratégias ativadoras da cidade de Porto Alegre, que promoviam uma relação entre artistas, curadores, educadores e comunidade. Para tanto, a maior potência do projeto foi contar com as redes já constituídas pelos processos anteriores garantidos pela coordenação pedagógica permanente. Os principais ativadores da cidade foram seus próprios agentes locais. Um de seus projetos mais relevantes foi a Casa M, localizada na rua Fernando Machado, no centro de Porto Alegre. O espaço contava com atelier, biblioteca, sala de leitura, cozinha e internet sem fio aberta à comunidade. Surgiu, segundo Roca (2011), do desejo de que os recursos do projeto servissem para a criação de infraestrutura local e motivou um movimento de reivindicação pela sua permanência, que não foi acolhido pela instituição.

A Casa M foi aberta ao público meses antes da exposição, em maio de 2011, contando com uma programação intensa e diversificada, com recursos oriundos do projeto pedagógico e a missão de ser mais um espaço de convivência do que um espaço expositivo. Embora houvesse colaboração de artistas visuais – Vitor Cesar desenvolveu o trabalho Campainha, Daniel Acosta desenvolveu o mobiliário da biblioteca e Fernando Limberger interveio no jardim – os projetos uniam o artístico e o utilitário a favor de uma relação de experiência. Também havia um projeto de intervenções temporárias na Vitrine situada na fachada da Casa, que contou com o trabalho de Tiago Giora, Rogério Severo, Viviane Pasqual, Helene Sacco, Rommulo Conceição, Glaucis de Morais e João Genaro. As ações espontâneas e atividades da programação foram propostas pelos colaboradores locais, especialmente os mediadores da mostra, além de contar com um conselho de profissionais do teatro, música literatura:

> Talvez o aspecto mais importante nesse sentido seja o modo como o espaço vem sendo experimentado e apropriado não apenas pelo público, mas por aqueles que atuam no lugar: produtores, educadores, curadores, artistas, mediadores. Horta no terraço, ensaios de música no porão, cozinha transformada em ateliê de pães para crianças ou em sala de aula para grupos de universidades locais, sala de leitura acolhendo pela de teatro, jardim convertido em parque infantil, performances na escada e ateliê improvisando uma pista de dança são algumas experiências que dão vida à Casa M e emprestam outros sentidos ao lugar. (ALBUQUERQUE, Fernanda, 2011, p.143).

Pablo Helguera formulou o conceito de *transpedagogia* “para tratar de projetos feitos por artistas e coletivos que misturam processos educacionais e a criação de arte, em trabalhos que oferecem uma experiência que claramente é diferente das academias de arte convencionais ou da educação formal.” (2011, p.11). É também de Helguera (2011) o termo Pedagogia no Campo Expandido, fazendo alusão ao texto de Rosalind Krauss, para descrever o movimento de expansão de campos da arte contemporânea em direção a educação. Em suas palavras:

> […] parafraseando o famoso termo de Rosalind Krauss "Sculpture in the Expanded Field, e pensando no termo "reterritorialização de Deleuze e Guattari, propus a ideia de se imaginar a pedagogia como um território que possui diferentes regiões. Uma delas, a mais conhecida, situa-se no âmbito da interpretação ou da educação como instrumento para entender a arte; a segunda é a fusão de arte e educação (como prática artística dos artistas mencionados anteriormente), e a terceira é a arte como instrumento da educação, a qual denominei na falta de um termo melhor, arte como conhecimento do mundo. (2011, p.6)

Se percebemos um movimento de ampliação de campos da curadoria e da arte em direção a educação o mesmo podemos dizer das práticas educativas em relação a arte. O Programa Redes de Formação, concebido por Mônica Hoff, curadora de base da 9ª Bienal, se fez numa zona de convergência entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais. As atividades relacionadas ao programa eram por si só um convite a experiência e não se encerravam com a abertura da mostra. Nenhuma de suas atividades tinham um caráter instrumentalizador. Nas palavras de Mônica Hoff: "Não me interessa instrumentalizar para que se crie retórica sobre obras de arte ou sobre espaços, mas me interessa discutir e viver o campo político disso. O quanto isso modifica a maneira como a gente se coloca e está no mundo." (in: KOLKER, 2015, p.39).

O programa de formação de mediadores, que concebi e supervisionei, convidou artistas, pesquisadores e educadores a conduzir laboratórios em diversos espaços da cidade de Porto Alegre e arredores. O centro histórico, um parque público, o jardim botânico, museus de arte, história e ciência, uma escola, estações de trem e um sinistro porão foram espaços ativados, colocando em relação os temas que perpassavam a proposta curatorial da 9ª Bienal do Mercosul e as práticas pedagógicas da mediação em contextos artísticos. Às estratégias de mediação somamos as poéticas da mediação, no sentido de ir além da mediação do "conteúdo" da arte, mas convocando seus participantes à criação de novas metodologias fortemente conectadas ao sítio e à comunidade.

Antes e durante as mostras as equipes de mediação passam meses numa relação imersiva com as obras e a exposição como um todo, aprofundando suas percepções sobre elas através dos incontáveis diálogos e experiências com os artistas, curadores e, sobretudo, com os públicos mais heterogêneos. Um convívio íntimo, diário, profundo e amplo com a arte e com os afetos que elas produzem no encontro com as pessoas e com o ambiente. Talvez nem os próprios artistas alcancem tamanha intimidade com suas obras e vivenciem tão intensamente as potências que elas podem alcançar. Não a toa o programa de formação de mediadores tornou-se tão protagonista no evento. Ele produziu mais do que uma equipe altamente qualificada. Ele atuou na produção de subjetividades de milhares de pessoas através do contato intensivo com a arte. É, portanto, na imanência histórica, no universo das relações afetivas de encontro com o evento artístico situado no tempo-espaço, que essa experiência alcança uma dimensão ontológica.

3. Conclusão

Embora minha pesquisa se dedique a um fenômeno muito recente, ela se engendra em um contexto onde as correlações entre objetos e ações, para usar as já mencionadas palavras de Milton Santos (2006), atravessam transformações em altíssima velocidade, produzindo incertezas sobre o porvir. Novos ventos nos assolam, o tempo mudou. Já não estamos mais no clima que possibilitou a emergência do evento Bienal e que participou de forma constitutiva do que ela se tornou. É difícil não experimentar um sentimento de dissolução diante dos eventos que se sucederam na macro e na micropolítica brasileira desde 2013. Um período cuja complexidade fez alargar nosso sentido de realidade, nossa noção de espaço e nossa dimensão de tempo, seja pensando o presente, seja olhando para o passado, seja buscando projetar o futuro. Mas, é bom lembrar, sempre há uma constelação de novos possíveis no horizonte.

A Bienal Mercosul foi apresentada como o espaço do acontecer que se entretece aos fluxos da história através de suas diferentes edições. Seria impreciso pensá-la sem os processos de desmaterialização da arte nos últimos oitenta anos, que transbordam o sentido das obras centradas em objetos para habitar o plano da experiência coletiva e ambiental. Todavia, novamente com Basbaum (2007, p.113), a arte, mesmo quando dita imaterial, sempre se presentifica através de algum elemento de materialidade, "sem a qual não se liberam as forças (porque estas não teriam sobre o que se exercerem) com intensidade suficiente para configurar a presença de uma região, um território, um campo de acontecimentos." Essa

materialidade pode se presentificar nos corpos e no espaço, envolvidos em uma ação comum. Assim, o próprio território engendra-se coextensivamente ao plano de forças, constituindo-se em fluxos e relação de reciprocidades. O evento artístico, portanto, pode ser pensado como uma zona de convergência ou divergência de forças diversas, rompendo com uma relação de equilíbrio atmosférico, e produzindo (trans)(forma)(ações).

Mais do que uma investigação dos processos de produção e recepção das artes, através de uma relação de causa e efeito que aparta e hierarquiza as práticas ao confiná-las em funções correlatas (curador(a), artista, educador(a), públicos), esta pesquisa aponta para onde as práticas artísticas, educativas e curatoriais acontecem, produzindo tantos efeitos quantos forem os encontros entre a arte e a esfera pública, refletindo a emergência de novos paradigmas éticos para a arte, educação e curadoria, dentro de suas microgeografias e das novas institucionalidades, mas também em suas ressonâncias para uma escala ampliada no tempo e no espaço.

Se a arte é – como indica o título da obra do crítico Frederico Morais (1998) – curador da primeira edição da mostra – "o que eu e você chamamos arte", esse acontecimento nos possibilita pensar em viradas de uma ontologia da arte baseada no sítio, portanto, sujeitas às variações climáticas, institucionais e suas contingências sociais.

Referências

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo, Nobel, 1987.

ALBUQUERQUE, Fernanda. In: HELGUEIRA, Pablo e HOFF, Mônica (Org). *Pedagogia no campo expandido.* Porto Alegre: FBAVM, 2011.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual.* Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *Trabalho de Arte/ Evento Curatorial.* Revista Poiésis, n 26, p. 9-10, Dezembro de 2015

BELTING, Hans. *O fim da história da arte.* São Paulo: Cosac Naify, 2006**.**

CAMNITZER, Luiz e PEREZ-BARREIRO, Gabriel (Org.) *Educação para a arte/ Arte para a educação.* Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009.

FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul.* Porto Alegre, 2008. Diss. (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. PUCRS,157 f.

FIDELIS, Gaudêncio. *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

HELGUEIRA, Pablo. Transpedagogia. In: HELGUEIRA, Pablo e HOFF, Mônica (Org). *Pedagogia no campo expandido.* Porto Alegre: FBAVM, 2011.

HOFF, Mônica. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro.* 2014. 272p. Dissertação (mestrado em História, teoria e crítica de arte) – Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Porto Alegre, RS, 2014.

_____. *O sentido de público na Bienal do Mercosul.* Revista MESA, No. 3, Maio 2015.

KOLKER, Diana Carneiro da Cunha. *Uma trama cheia de nós.* Revista MESA, No. 3, Maio 2015.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Trad. Jorge Menna

Barreto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ – ano XV – número 17 – 2008.

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MORAIS, Frederico. A*rte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Reescrevendo a história da arte latino-americana.* In: I Bienal de Artes Visuais do Mercosul

(catálogo), Porto Alegre: FBAVM, 1997, p. 12-20.

_____. Apresentação. A*rte latino-americana: Manifestos, documentos e textos de época*. Revista do Instituto Estadual do livro Continente Sul Sur. Porto Alegre nº6, novembro de 1997, p.1-460.

SILVA, Luiz Inácio Lula in: PEREZ-BARREIRO, Gabriel. 6ª Bienal do Mercosul – *A Terceira Margem do Rio*. In: Fundação Bienal do Mercosul Guia da 6ª. Bienal do Mercosul / Fundação Bienal do Mercosul; tradução de Gabriela Petit ... [et al.]. – Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007. 136 p. : il.; 21 cm. – (6ª. Bienal do Mercosul)

POE, E. A. *Uma descida no Maelström*. In: Contos de Imaginação e Mistério. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

ROCA, José. 8ª Bienal do Mercosul. *Ensaios de geopoética.* In:8ª Bienal do Mercosul. Ensaios de geopoética. Catálogo/coordenação Alexandre Dias Ramos. Curador-geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoskoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo*. Razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SPRICIGO, Vinicius P. *Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural.* ***S***ão Paulo: V. P. Spricigo, 2009. 186 p. Tese (Doutorado) – Departamento de Biblioteconomia e Documentação/ Escola de Comunicações e Artes/ USP, 18/12/2009.

VERGARA, Luís Guilherme. *Escola pública da arte x escola de arte pública – irradiações e acolhimento*. Concinnitas ano 12, volume 1, número 18, junho 2011.

A música como epistemologia contrahegemônica e decolonial

RESUMO: O presente texto tem por finalidade abordar os conceitos de contrahegemonia e decolonialidade sob a visão de vários autores, no intuito de realizar uma breve introdução ao tema e posteriormente abordá-lo relacionando-o ao campo das artes, mais especificamente à música. Objetiva-se assim sinalizar que expressões artísticas são ações promotoras de mudanças nos parâmetros epistêmicos quando manifestam rebeldia e desobediência frente aos padrões e estética da cultura hegemônica ocidental moderna. Por fim, são exemplificadas duas manifestações artísticas brasileiras, nas quais são abordadas e analisadas suas concepções artísticas e seu o caráter contrahegemônico e decolonial.

PALAVRAS-CHAVE: Música, epistemologia, decolonialidade, contrahemonia, estética.

ABSTRACT: The present paper aims to approach the concepts of counter-hegemony and decoloniality under a view of several authors, in order to make a brief introduction to the subject and later approach it by relating it to the field of the arts, more specifically to music. It is therefore intended to signal that artistic expressions are promoters of changes in the epistemic parameters when the reaction and disobedience to the standards and aesthetics of modern western hegemonic culture are manifested. Finally, two Brazilian artistic manifestations are exemplified, in which their artistic conceptions and their counter-hegemonic and decolonial characteristics are approached and analyzed.

KEY-WORDS: Music, epistemology, decoloniality, counter-hegemony, aesthetics.

Fábio dos Passos Carvalho

Arquiteto e Urbanista (UFSJ), atuante na área do Patrimônio Construído; Mestrando Interdisciplinar em Arte, Urbanidades e Sustentabilidade (UFSJ); Pós-graduando em Master em Arquitetura e Lighting (IPOG-BH).

fabiopassosarquitetura@gmail.com.

Adilson Roberto Siqueira

É artista-pesquisador, professor associado do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), e no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS).

negrados@ufsj.edu.br

Flávio Luiz Schiavoni

Professor Adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei, no Departamento de Computação atua como docente no Programa de Pós Graduação em Ciência da Computação (PPGCC) e no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS).

fls@ufsj.edu.br

Introdução

Os discursos contrahegemonicos debatem o teor da atual epistemologia presente praticamente em todo o globo. Esta característica, de quase onipresença global, se dá devido às ferramentas criadas pela modernidade, tendo o advento da globalização como a principal delas.

Estabelecidas historicamente, estas ferramentas agem, se aperfeiçoam e evoluem desde o início das expansões marítimas, tendo o descobrimento da América como marco criador de uma nova ordem mundial, produtora de uma hierarquia cultural, racial e epistemológica, e desta forma estabelecendo as estruturas do colonialismo e da colonialidade, como afirma Quijano (2009):

> A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. (QUIJANO 2009, p73)

Nunes (2009) descreve o Iluminismo como o período em que a idéia de colonialidade se intensificou na Europa, alcançando os níveis formadores da atual modernidade ocidental:

> Desde o século XVIII, sobretudo com o Iluminismo, no eurocentrismo foi-se afirmando a mitológica idéia de que a Europa era pré-existente a esse padrão de poder (...) consolidou-se assim, justamente com essa idéia, outro dos núcleos prinipais da colonialidade/ mordernidadeeurocêntrica: uma concepção de humanidade segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos. (NUNES 2009, p75).

Complexa e histórica, esta colonialidade estabelece-se por uma profunda disparidade em todos os âmbitos existenciais, como citado acima por Quijano, e fundamenta-se ainda na relação metrópole-colônia, onde a primeira se impõe como caráter regulatório/emancipador sobre a segunda. Esta última tem sua realidade existencial garantida até onde os interesses da primeira permitem, sendo que, além desses limites a realidade das ditas colônias tornam-se nulas, inexistentes e ausentes de caráter dialético (SANTOS, 2009).

A divisão entre metrópole e colônia é abordada por Santos (2009) na atualização dos conceitos de hemisférios norte e sul, onde segundo o autor, o hemisfério norte refere-se às sociedades metropolitanas e o hemisfério sul às sociedades coloniais. O paralelo que divide os dois hemisférios conceituais é definido pelo autor como linhas abissais e denominam o norte e sul como o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’, respectivamente. (SANTOS, 2009).

Trata-se de hemisférios conceituais, pois segundo Santos (2009) estes são definidos por caracterizações hegemônicas. As linhas abissais estabelecem a polaridade norte/sul dentro de uma lógica dependente de um referencial, por estas oscilarem de acordo com o período ou circunstância históricos. São denominações abstratas para descreverem conjunturas de hegemonia e controle do poder, como se pode exemplificar por meio das palavras de Dussel (2009) sobre a descrição específica européia segundo as circunstâncias epistêmicas trazidas pelo Iluminismo:

> O referido ‘Sul’ foi (no passado) centro da história em volta do Mediterrâneo (...), mas nessa altura já era um resíduo cultural, uma periferia cultural, porque, para a Europa setecentista que fazia a revolução Industrial, todo o mundo Mediterrânico era um ‘mundo antigo’ (DUSSEL 2009, p283).

Portanto, este conjunto de circunstâncias cria uma situação de dependência do ‘sul’ em relação ao ‘norte’, generalizada a todos os âmbitos da existência humana. Neste caso consideramos o potencial da arte como promotora de novas epistemologias capazes de gerar reflexões que possam levar a uma virada epistemológica, ou em outras palavras, a um giro decolonial (QUIJANO 2009). No presente texto serão apresentadas duas insurgências musicais como exemplos e argumentos que buscam promover este giro. Sendo: o guitarrista Chiquinho da Guitarra e a banda *Arandu Arakuaa.*

Ampliando o conceito

Santos (2009) afirma que especificamente nos domínios do conhecimento (epistemologia) e do direito, o pensamento abissal, produtor das linhas abissais, atua de forma mais incisiva e eficiente. No campo do conhecimento o pensamento abissal concede hegemonicamente à ciência e a seus métodos o poder regulatório e decisivo sobre o que é verdadeiro e o que é falso, em detrimento de conhecimentos alternativos, mesmo alguns deles sendo oriundos das mesmas zonas de domínio.

Já os saberes filosóficos, religiosos e artísticos do 'sul global' se posicionam hierarquicamente abaixo dos domínios equivalentes do norte. Seus produtos e propósitos são dados como pensamentos infundados, selvagens ou comportamentos hereges, que devem ser suprimidos – vide a catequização de índios em pleno século XXI (Jornal da Paraíba, 2015) –, ou protegidos de certa forma sobre a alçada da domesticação reducionista de algo exótico, a ser exposto em museus ou explorado imageticamente por produtoras de documentários televisivos. Esta prática transforma culturas em produtos destinadas ao deleite da sociedade capitalista moderna.

No campo do direito Santos (2009) afirma que a regulação jurídica do norte global fundada em suas formulações culturais e históricas particulares, baseia-se em duas faces, o que é legal e o que é ilegal. Logo, ações praticadas dentro do universo sulista serão julgadas através da ótica jurídica colonizadora nortenha a qual não é aplicável fora de seu universo social. Assim, Castro-Gómez e Grosfoguel (2007) tratam da esfera epistemológica, mas seus pensamentos se aplicam também sobre o campo do direito:

> A negação da simultaneidade epistêmica, isto é a coexistência em tempo e espaço de diferentes formas de produzir conhecimentos cria um duplo mecanismo ideológico,(...) ao não compartilhar o mesmo tempo histórico e viver em diferentes espaços geográficos, o destino de cada região é concebido como não relacionado com nenhum outro (CASTRO-GÓMEZ E GROSFOGUEL 2007, p15).

O pensamento abissal está impregnado em nossa cultura, em nosso pensamento, na formação de nossos valores e sobre nossa relação em sociedade. Sobre diversas camadas de introjeções de práticas carregadas de ideais, estabeleceu-se a atual colonialidade e estas práticas Santos (2009) caracterizou por distinções invisíveis da linha abissal. São ditas invisíveis, pois toda a ação homogeneizante de expropriações culturais e de subjugação epistemológicas, as quais sempre objetivam manter o sul global sob influência (ou negligência) da lógica nortenha, são naturalizadas ante os olhos e às próprias práticas das populações do sul, como trata Nunes (2009):

> o eurocentrismo não é exclusivamente a perspectiva cognitiva dos europeus (...) mas também do conjunto dos educados sob a sua hegemonia. (...) Trata-se da perspectiva cognitiva durante o longo tempo do conjunto do mundo eurocentrado do capitalismo colonial/moderno e que naturaliza a experiência dos indivíduos neste padrão de poder. Ou seja, fá-las entender como naturais, conseqüentemente como dadas, não suscetíveis de ser questionadas (NUNES 2009, p 74,75).

Portanto o modelo de existência denominado moderno/ocidental eurocêntrico, deixa suas marcas no inconsciente coletivo de modo que os povos do sul, desde os governantes, a aparatos estatais, modelos operacionais de desenvolvimento, epistemologia, organização e estética são pautados por um modelo europeu, como um modelo desenvolvimentista a ser alcançado, o qual é aceito e dado como o mais evoluído e o correto (CASTRO-GÓMEZ E GROSFOGUEL, 2007).

Diante deste panorama, movimentos acadêmicos e ideológicos surgiram na segunda metade do século XX em busca de tornar toda a epistemologia do sul global como referencia para sua própria população, em resposta à periferização dos países do sul, não somente relativos à situação econômica, mas também às relações intersubjetivas. As propostas destes grupos são denominadas decoloniais, os quais surgiram e em contrapartida à fundação da modernidade/colonialidade (CASTRO-GÓMEZ E GROSFOGUEL 2007). O conceito não pretende uma negação da história no intuito de buscar as raízes culturais dos povos primeiros habitantes das terras e adotá-las como modelo padrão de vida, mas sim assumir toda a construção histórica e voltar nossos olhos para todo o desenvolvimento, principalmente epistemológico, das diversas culturas que construíram e constituem o universo sulista.

O lugar da arte na discussão contrahegemonica/ decolonial e a ação emancipatória analisada dentro do campo da música

Dentro das respostas contrahegemônicas a serem buscadas, destaca-se a arte como epistemologia contrahegemonica e decolonial, capaz de ativar e promover ações sócio-culturais que objetivem mudanças paradigmáticas referentes à autodeterminação epistêmica dos povos do sul. Através do potencial *artivista*, a arte torna-se um instrumento capaz de promover e articular temáticas antes ignoradas ou até mesmo censuradas pela cultura hegemônica.

A construção moderna do estético se trata de um dispositivo (AGAMBEN, 2009) o qual cunhado no Iluminismo, está profundamente atrelado à ideologia sociocultural dominante e às suas subjetividades hegemônicas (EAGLETON, 1993). Portanto, cabe às manifestações artísticas e seus promotores progressistas subverterem o vetor ideológico hegemônico do estético e trazê-lo à atitude e atividade contrahegemonica e decolonial, num sentido de profanação de dispositivos de controle (AGAMBEN, 2009).

Referente aos papéis promotores de mudanças sócio-culturais progressistas o termo *artivismo*, assinala manifestações artísticas que se comprometem com causas e reivindicações sociais, no intuito de sensibilizar, chocar, problematizar, divulgar e denunciar, ou seja, fazer com que expressões artísticas façam frente a questões sociais, políticas, econômicas, culturais e epistêmicas.

Uma obra emblemática que retrata estes movimentos é o desenho do uruguaio Joaquín Torres Garcia, *Nuestro Norte és El sur. América invertida* (1943), no qual o autor posiciona a América Latina em posição invertida, ocupando a porção superior do globo, em contraposição à conformação da cartografia oficial moderna. Esta inversão representa a possibilidade de busca por conhecimentos historicamente silenciados e negligenciados, dentro de uma epistemologia anti-imperial e decolonial (MOURA, 2016).

Fonte: aqui.

Dentro das diversas vertentes artísticas, as expressões musicais possuem diversas manifestações de luta contra a cultura hegemonizante. São diferentes formas de rebeldia presentes na música que se posicionam em oposição às doutrinações e padrões impostos pela modernidade, de acordo com sua devida época e circunstância, como já citado por Santos (2009).

Na música, um dos aspectos mais rígidos e homogeinizantes devido a um padrão estético erudito imposto são as caracterizações das estruturas musicais, como as formulações tonais, proporções rítmicas e a transcrição musical para o formato de linguagem das partituras. Estas, estabelecidas em um dado momento de evolução epistemológico musical, foram selecionadas como um padrão tradicional a ser transmitido, como afirma Pereira (2018):

> No que diz respeito à seleção, observamos, em música, a legitimação da música erudita como conhecimento especifico a ser entregue, transmitido. E toda a teorização e sistematização realizada a partir e para esta música, como doutrina a ser seguida e aplicada a todas as práticas do universo sonoro (PEREIRA 2018, p04).

Pereira (2008) continua sua argumentação mencionando a criação e consolidação históricas desta tradição:

> A invenção desta tradição seletiva musical estaria ligada à sua institucionalização pelo conservatório, que uniu as práticas tradicionais de ensino de música das corporações de ofício medievais à forma escolar: configuração escolar que se organiza, sobretudo, pela construção de um espaço escolar de um tempo escolar, estruturados pela linguagem e pela cultura do escrito – que se impõe em detrimento à oralidade (PEREIRA 2018, p05).

Estas se caracterizam por ser o método fundamentalmente presente nas bases de ensino de conservatórios, escolas e universidades musicais, assim sendo, se torna convencionalmente imprescindível que na formação de um músico a linguagem escrita musical, as partituras, sejam apreendidas e executadas com fidelidade.

Entretanto a musicalidade não se resume a um sistema imposto pelo método erudito, mas sim da relação corporal com os sons. Lobregat *et al.* (2017) descreve a trajetória musical de Chiquinho da Guitarra, um ex-seringueiro acreano que apaixonado por música desde a infância (mais especificamente o violão), desenvolveu por si só um método de aprendizado autodidata, através da memorização e da escuta. Restrito às condições materiais e sociais de sua região natal, as quais marcaram sua construção identitária como músico profissional, o violonista que desenvolveu a percepção musical em si próprio (a qual afirma ser um dom divino), continua a tocar e a ensinar desta forma, através do método da memorização e escuta (o método conhecidamente chamado 'de ouvido'). Além disso, anima festas da região e tem grande reconhecimento local.

Apesar disso, o próprio não se intitula como músico, por possuir a consciência de que o título de músico formal somente é obtido através de instituições formais. Chiquinho de auto- intitula tocador e com visão crítica sobre os rótulos sociais afirma que embora não seja um músico de título, sem ele não há festa, de toda forma, portanto exercendo a profissão de músico. (LOBREGAT et al, 2017).

1 Significa "Um conjunto de narrativas formulado – desde epistemologias coloniais – sobre as gentes, culturas, línguas, sociedades, valores, crenças, fazeres ou práticas culturais em distintos territórios, produzindo espacialidades e temporalidades para designar uma macro-região (um conjunto de universos)" (ALBUQUERQUE 2016, p78).

Chiquinho da Guitarra é um exemplo de arte decolonial e contrahegemonica, por sua resistência e desobediência a um padrão epistemológico estipulado sobre determinada expressão artística e, além disso, por contrariar o reducionismo característico da estética do amazonialismo.[1] Em segundo lugar, pois seu método de aprendizado e de execução musical desobedece aos parâmetros hegemônicos os quais produziram normas a serem operadas que consideram o método de Chiquinho como atrasado. Ademais, o método tradicional cria uma espécie de fragmentação musical em conceitos abstratos como ritmo, leitura, harmonia, entre outros, que se distanciam das reais vivências musicais e culturais (LOBREGAT et al, 2017). Por fim, suas referências musicais são baseadas nas culturas regionais brasileiras do norte e do nordeste.

No âmbito da abordagem temática decolonial, diversas manifestações musicais dentro de variados estilos aludem às colonialidades. O estilo *heavy-metal* apesar de ser geolocalizado nas zonas tratadas como 'deste lado da linha', ou norte global (SANTOS, 2009), surgiu como um movimento contra-cultural, carregado de atitudes de rebeldia estética contra um padrão cultural hegemônico. Nas palavras de Dunn (2005):

> O que parece claro é que o heavy metal confronta o que preferimos ignorar, celebra o que muitas vezes renegamos, e é indulgente com aquilo que mais tememos. E é por isso que o metal sempre será uma cultura de marginalizados. Para os jovens, é um lugar do qual podem sentir-se parte, onde pode experimentar outras possibilidades e transcender a vida cotidiana de uma maneira muito gloriosa. (DUNN, 2005 *apud* COSTA, 2018, p.7).

Neste nicho, a banda brasileira Arandu Arakuaa mescla características do metal com elementos musicais, estéticos e cotidianos indígenas. As letras de suas músicas são compostas quase que exclusivamente em tupi-guarini e possuem temáticas da vida cotidiana indígena, da relação destes com a natureza, das divindades e os seres demoníacos. Lendas indígenas, as guerras e dominações causadas pelo homem branco também são temas das músicas, bem como a presença de instrumentos de origem indígena. Em seus clipes e imagens de divulgação, os membros das bandas utilizam-se de pinturas corporais semelhantes às dos índios da tribo Xerentes, a qual localiza-se próxima à residência do guitarrista da banda (BARCHI, 2016).

O conjunto musical realiza um duplo movimento em seu processo criativo. Em um primeiro movimento, inspirados basicamente pelo *heavy* e *thrash metal*, promovem sobre este um ato antropofágico,[2] ao utilizarem-se dos instrumentos e estética musicais características dos dois estilos. Porém num segundo movimento notado em seu processo criativo, a banda parte de uma motivação decolonial, visto que as culturas indígenas são pouco abordadas (grosso modo) no universo musical brasileiro, inclusive no ambiente do metal o qual caracteristicamente aborda temas relativos a lendas e divindades, sendo que neste quesito a cultura indígena é prolífera e abundante. Por fim, o ato de utilizar-se do idioma tupi-guarani e dos elementos do cotidiano indígena na composição das músicas trata-se de um ato de realocação cultural e da língua, visto que a língua é falada por somente 68.740 pessoas no Brasil segundo dados do IBGE (G1, 2012).

Desta forma a banda Arandu Arakuaa cria uma estética artística peculiar ao promover o encontro de duas estéticas anteriores. No resultado final deste encontro produz-se uma nova ideologia capaz de produzir reflexões

2 Antropofagia é um ritual, normalmente religioso ou de magia, onde é praticado o ato de comer carne humana, motivado pela crença de que a força e as habilidades do indivíduo sejam transferidas para quem o come. Em 1928, Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico, abordou a antropofagia em sentido metafórico, uma vez que ele afirma que podíamos "comer" a cultura européia e digerir apenas o que ela tem de bom.

sociais, como afirma Eagleton (1993) sobre a capacidade da estética em ser um produtor ideológico de dupla possibilidade:

> A estética, assim, como pretendo mostrar, é o protótipo secreto da subjetividade na sociedade capitalista incipiente, e ao mesmo tempo a visão radical das potências humanas como fins em si mesmas, o que a torna o inimigo implacável de todo pensamento dominador ou instrumental. Ela aponta, ao mesmo tempo, uma virada criativa em direção ao corpo sensual, e a inscrição deste corpo numa lei sutilmente opressiva; ela representa, de um lado, uma preocupação liberadora com o particular concreto, e de outro, uma astuciosa forma de universalismo (EAGLETON 1993, p 13).

A seguir trecho de letra de uma das canções da banda, em tupi-guarani e sua tradução em português respectivamente:

> Moti'a aruru xe py'a /Xe py'a a-kaî Moti'a araru oi-kutuk /Oi-kutuk pereba Xe abá-ere'oka Xe /Xe abá-ere'taba
>
> O-î- îuká yby sy /O-î-îuká xe 'anga A-îe-apirõI abaíb /Abaíb xe r-apé – Abaíb xe r-apé Xe/ Xe abá-ere'yma
>
> (ARANDU ARAKUAA, 2013a)

> Peito tristonho tive o coração /Tive o coração queimado Peito tristonho espetaram /Espetaram a ferida
>
> Sou o índio sem casa sou /Sou o índio sem aldeia Mataram a mãe terra /Mataram minha alma Lamento-me é difícil /É difícil meu caminho – É difícil meu caminho sou / Sou o índio sem nome (BARCHI 2016, p.288)

O trecho acima, da música *A-î-kuab R-asy*, retrata o lamento indígena sobre as conseqüências que o contato com o homem branco trouxe ao seu povo, um destino de caos e destruição ao seu modo de vida e sua cultura, promovidos por doenças e guerras. O trecho "mataram a mãe terra/mataram minha alma" alude a como o índio se integra com a natureza, de maneira unívoca, de acordo com a epistemologia indígena a qual compreende que todos os seres – humanos e não-humanos, animados e inanimados – possuem uma única alma compartilhada por todos, cabendo ao corpo a finalidade de distinguir um sujeito enquanto tal (CASTRO 2015, p 37 *apud* COSTA 2018, p94).

O trato da temática da guerra colonizador-indígena não permite relegar a abordagem da banda a uma mera citação fetichista que busque somente os traços da cultura indígena para apropriação romantizada, mas sim descrever os epistemicídios e etnocídios causados pelo homem branco. Embora as críticas sociais à causa indígena pudessem ser ampliadas e mais contundentes sobre as atualidades, a banda alcança o objetivo de promover a decolonização artística e de olhar, pois busca elementos de um estilo que mesmo sendo estrangeiro, possui carga de rebeldia e desobediência contrahegemônica, e por abordar aspectos ontológicos indígenas.

Considerações finais

Diante do panorama epistêmico atual, nota-se a hegemonia de um padrão, que por motivos históricos, se firmou e se auto-intitulou (bem como seus métodos e práticas) como sendo mais relevante hierarquicamente que os demais. Isso devido ao fato de advir de um padrão cultural fechado que foi

capaz de criar o colonialismo e instaurar a colonialidade, a qual mesmo após anos de independência das ex-colônias européias, ainda se mostra como determinante em diversos aspectos existenciais dos habitantes dos países do sul.

Assim sendo faz-se valer o caráter ativista de manifestações artísticas capazes de promover mudanças nos paradigmas epistêmicos, a fim de decolonizar pensamentos, olhares e corpos, em busca de um caráter epistemológico que valorize a pluralidade de conhecimentos e culturas.

São diversas manifestações culturais que acontecem mundialmente no sentindo de se oporem aos padrões epistêmicos hegemônicos e coloniais. Estas, entretanto, acontecem muitas vezes sem cativar a atenção massiva dos espectadores, os quais confortáveis dentro de um pensamento abissal (SANTOS, 2009) observam com estranheza e julgam, na melhor das hipóteses, como algo exótico ou fetichista manifestações que buscam quebrar paradigmas epistemológicos hegemônicos para construir modalidades epistêmicas mais abertas e multi- culturais. O caminho a ser trilhado para a real libertação epistemológica é árduo e longo, entretanto ações são necessárias para que epistemicídios não sejam mais aceitados e/ou praticados.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios.* Tradutor Vinícius Nicastro Honesko – Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.

ALBUQUERQUE, G. R. *Amazonialismo*. Em: ALBUQUERQUE, G. R. & PACHECO, A. S.

(orgs.) Uwakürü: dicionário analítico. Rio Branco: Nepan Editora, 2016. p. 73 – 96.

BARCHI, Rodrigo. *Poder e resistência nos diálogos das ecologias licantrópicas, infernais e ruidosas com as educações menores e inversas (e vice-versa).* 2016. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas- SP.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL Ramón. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores.* – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

COSTA, Giovanni Lucena. *A representatividade e a pluralidade do heavy metal nas ilustrações de derek riggs. In*: Arte e diversidade: Anais do 2º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão/ 7ª Bienal Internacional de Arte Postal/ 10º Encontro Paraibano de Arteterapia. Anais. João Pessoa(PB) UFPB, 2018. Disponível aqui. Acesso em: 10/01/2019 19:01.

COSTA, Rachel. *Após o fim da arte europeia: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística.* Dois Pontos: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos. Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 89-98, setembro de 2018.

DUSSEL, Enrique. *Meditações anti-cartesianas sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade in* Epistemologias do Sul, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.

EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic.* Tradução: Mauro Sá Rego Costa – Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, RJ. 1993.

G1 – O Portal de Notícias da Globo. Disponível aqui.

GARCIA, Joaquín Torres. *Nuestro Norte és El sur. América invertida*, 1943. Disponível aqui.

JORNAL DA PARAÍBA – *Uma nova catequese indígena acontece em pleno século XXI na Paraíba*, 04/10/2015. Disponível aqui.

LOBREGAT, Ma. Maria Cristina; MARTINS, Arthur José de Souza; DIAS, Ma. Joana de Oliveira. *Música, memórias e trânsitos decoloniais na Amazônia Acriana.* Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, dez., 2017, artigo nº 552 | relacult.claec.org | e-ISSN: 2525-7870

MOURA, Eduardo Junio Santos. *A América Latina existe! Notas para pensar a decolonialidade e a*

desobediência docente em artes visuais. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. ISBN: 978-85-7205-159-0. 2016.

NUNES, João Arriscado. *O Resgate da Epistemologia in* Epistemologias do Sul, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial.* Interlúdio – Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II – Ano 6, n. 10 – 2018.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e Classificação social in* Epistemologias do Sul, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes in* Epistemologias do Sul, org. SANTOS, B. S e MENESES, M.P., Biblioteca Nacional de Portugal, Janeiro de 2009.

O Ativismo Institucional, as artes visuais e a redemocratização brasileira em busca de um espaço para o contemporâneo

Fabrícia Jordão

Doutora e mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professora titular do departamento de Artes da UFPR, sendo responsável pelas disciplinas de Curadoria e Mediação. Além das atividades docentes, atua como curadora e faz parte do grupo de críticos de artes visuais do Centro Cultural São Paulo.

fcljordao@gmail.com

RESUMO: O propósito dessa comunicação é reconstituir algumas articulações que culminaram na constituição de um espaço para o contemporâneo nas artes visuais ao longo da redemocratização brasileira. Argumenta-se que nas artes visuais a criação do espaço para o contemporâneo foi historicamente construída ao longo da redemocratização (1974-1985) e que a produção identificada como contemporânea demandou, desde o seu início, sua institucionalização. Reivindicando, para tanto, não apenas espaço nas políticas culturais, mas também um lugar nas instituições da arte. Para tanto, propõe-se que ao longo da redemocratização foi desenvolvido um novo tipo de ativismo artístico, o ativismo institucional, o qual – diferente das estratégias de ativismo comumente associadas ao período da ditadura militar – efetivamente impactou nas reformulações institucionais e nas políticas de Estado voltadas para as artes visuais.

PALAVRAS-CHAVES: Ativismo institucional, Redemocratização brasileira, Arte contemporânea.

ABSTRACT: The purpose of this communication is to reconstruct some articulations that culminated in the constitution of a space for the contemporary in the visual arts throughout the Brazilian redemocratization. To this end, it is argued that throughout redemocratization a new type of artistic activism was developed, institutional activism, which – unlike the strategies of activism commonly associated with the period of military dictatorship – effectively impacted institutional reformulations and state policies focused on the visual arts. It is argued that in the visual arts the creation of space for the contemporary was historically built during the redemocratization (1974-1985) and that the production identified as contemporary demanded, since its inception, its institutionalization. To this end, they claim not only space in cultural politics, but also a place in the institutions of art.

KEYWORDS: Institutional Activism, Brazilian Redemocratization, Contemporary Art.

Ao longo dos anos 1970, a precariedade das instituições do meio de arte, bem como o fato do mercado pouco promover, institucionalizar e difundir as produções associadas às linguagens de caráter mais experimental fundamentou uma percepção – por parte de artistas vinculados a essa vertente – de que era preciso criar estratégias para assegurar uma dimensão pública, institucionalizar e inscrever social e historicamente suas produções. Esse entendimento foi potencializado a partir de 1974, quando se iniciou o processo de abertura política e o regime militar buscou, por meio de uma ampliação significativa dos investimentos no âmbito cultural, se aproximar dos segmentos artísticos e intelectuais de oposição, alargando as possibilidades de atuação e participação institucional desses atores no processo de redemocratização.

Mesmo considerando que existiram períodos com especificidades durante a ditadura, de um modo geral, a intervenção do Estado autoritário no campo cultural esteve associada ao nacional-desenvolvimentismo e à matrizes ideológicas do projeto cultural modernista estadonovista, se baseando em duas vertentes: uma patrimonialista/preservacionista, com foco no tripé cultura-identidade-civismo; outra executiva, que buscou equacionar a relação Estado/cultura/desenvolvimento/mercado (BARBALHO, 2000; MAIA, 2012).

Nessas duas vertentes o campo das artes visuais, quando muito, ocupou lugar secundário, se estruturando praticamente sem o respaldo de políticas públicas. Portanto, se ao longo da redemocratização (1974-1985) o ideário nacional-desenvolvimentista nos ajuda a pensar os crescentes diálogos que segmentos culturais de massa – música popular, teatro e cinema – estabeleceram com o Estado autoritário, não nos ajuda a entender as relações que as artes visuais, seus agentes e instituições, estabeleceram com o Estado autoritário no pós-1974.

No caso das artes visuais, propõe-se que uma das principais motivações para a aproximação com o Estado autoritário esteve diretamente conectadas às tentativas de institucionalização e de desenvolvimento de um horizonte de inteligibilidade para arte contemporânea que vinham sendo articuladas, simultaneamente e cooperativamente, em várias regiões do país desde o início dos anos 1970.

Em uma década, como foi a dos anos 1970, marcada pela rearticulação e o empenho dos setores progressistas na reorganização da sociedade e na remodelação das esferas institucionais, artistas visuais e críticos de arte, muitos dos quais recém-chegados ao Brasil após períodos de exílio/autoexílio, começam a se rearticular e a pensar criticamente os aspectos políticos, ideológicos e financeiros presentes nas relações estabelecidas entre as instituições da arte, o estado e o mercado.

Essas reconfigurações de ordem conceitual fomentaram reflexões menos diletantes sobre nosso sistema da arte, nossa tradição e modernidade artísticas.

Se até fins dos anos 1960, o ideário ético-político-estético vigente era baseado nos termos de uma cultura e vanguarda nacionais (COUTO, 2004), a partir de 1970 percebe-se a conformação de um entendimento que situava a obra e o artista como partes integrantes de um sistema de correlações político-ideológico-institucionais (TORRES; TELLES, 2014). Esse entendimento, somado às investidas do mercado na recuperação da produção moderna e na neutralização da produção associada às novas linguagens, instrumentalizaram e mobilizaram determinados segmentos do meio das artes visuais a estabelecer um circuito menos subordinado à ideologia do mercado e que abrisse espaço para o 'contemporâneo' nas artes visuais (BRITO, 1975).

Nessa conjuntura começa a ser desenvolvida uma rede de sociabilidade artística contemporânea, no interior da qual o sistema da arte e o papel de seus agentes e instituições são reexaminados criticamente. O interesse em questões que extrapolavam a linguagem – a obra em si – expressaria uma nova sensibilidade política nas artes visuais. A qual, se por um lado se distanciava do político em sentido partidário, por outro politizava e compreendia de maneira interdependente todas as instâncias do circuito de arte. Culminando com a seguinte configuração: a arte passou a ser compreendida como parte de um sistema de correlações e ao artista caberia estabelecer novos modos de ação capazes de intervir no circuito, abrir espaço e instituir um contexto possível para suas produções (ZILIO, Carlos et. Alii, 1976).

Esse entendimento intrinsecamente político e operacional, está diretamente relacionado com a redefinição do lugar social do artista e com a incipiente produção de uma autoimagem/identidade 'artista contemporâneo', a qual, naquele momento, se associava aos artistas que buscavam intervir – estratégica e propositivamente – nos processos e instâncias que determinavam a conceituação, a formação, a produção, a circulação e a inscrição social de seus trabalhos. Ou seja, artistas que estavam comprometidos com a estruturação de uma base institucional mínima para suas produções. Portanto,

o ‘ser artista contemporâneo’ nesse momento não residiria apenas na linguagem, no trabalho de arte em si, mas também em certo tipo de posicionamento diante do circuito de arte.

Com uma acentuada consciência histórica e efetivo conhecimento das dinâmicas do meio artístico, uma parcela significativa dos artistas ‘experimentais’ compreendiam que as inscrições sociais de suas atuações e produções se davam em um precário sistema de arte, instituído e sustentado por uma ideologia conservadora e pouco aberta às práticas experimentais. Diante dessa configuração, se empenharam em abrir espaços – tanto nas esferas institucionais quanto em contextos alternativos – que fossem capazes de assegurar uma dimensão pública, certa circulação e inteligibilidade às produções contemporâneas.

Esse entendimento, nos ajuda a compreender, por exemplo, porque ao longo dos anos 1970/1980, a maioria dos artistas associados às linguagens experimentais não assumiram qualquer posição ‘anti’ institucional, nem se recusaram a expor em galerias comerciais e museus oficiais de maneira definitiva. As recusas aconteciam de maneira pontual. De um modo geral, marcavam um posicionamento de defesa da produção artística contemporânea e buscavam explicitar tentativas de neutralização, manipulações críticas, dirigismos institucionais e/ou mercadológicos em exposições, mostras, salões e prêmios.

Como fica evidente na atuação e posicionamento do Nervo Óptico, grupo de artistas atuante em Porto Alegre no período de 1976-1978. O grupo, muito embora tivesse a ênfase as produções individuais de seus integrantes, surgiu como uma frente contemporânea que buscou potencializar a formulação conjunta de estratégias de intervenção e de agenciamento das produções bem como o compartilhamento de processos e experimentações artísticas e intelectuais.

Sua primeira aparição pública foi na exposição Atividades Continuadas, realizada nos dias 9 e 10 de dezembro de 1976 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Durante a mostra foi plotado, lido e distribuído, inclusive na imprensa local, um manifesto[1] em reação à interferência do mercado no movimento artístico gaúcho e ao pouco espaço que propostas artísticas experimentais possuíam nas instituições de arte local. Além dessa, ocorreram mais três aparições conjuntas dos integrantes do Nervo Óptico. Uma em janeiro de 1977, quando foram convidados a realizar a mostra inaugural do Centro Cultural de Alegrete. Outra em novembro de 1977, na galeria Eucatexpo e a última, em outubro de 1978, na Pinacoteca do Instituto de Artes (ALBANI, 2004; FABRES, 2015). Ou seja, nos dois anos de existência, o grupo realizou quatro mostras em instituições ‘oficiais’, algo que não pode ser desconsiderado, sobretudo, pelo posicionamento expresso no manifesto. Sobre essa presença na estrutura institucional, Telmo Lanes em entrevista à Paola Fabres (2015) comenta,

> A gente fez algumas exposições com o apoio do MARGS, da Assembleia Legislativa e do Estado. Então não ficamos inteiramente fora da estrutura institucional. Tinha uma galeria chamada Eucatexpo, que tinha uma proposta nova, [...] Foi uma conjunção de interesses. O lugar dela era maravilhoso, ficava na Independência (LANES, 2015, p. 284-285)

Relacionando as presenças institucionais dos integrantes do Nervo Óptico, tanto em espaços culturais, universitários e municipal, quanto em uma galeria privada é possível considerar que, enquanto uma frente de

1 O manifesto foi assinado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos

ação que se propunham a criar “uma nova mentalidade [...] um contexto e clima abertos a manifestações [...] embasada em novos caminhos e ideias”, o Nervo Óptico atuou tanto dentro das instituições – quando aproveitavam suas presenças institucionais para difundir e legitimar entendimentos ampliados de arte e manifestações “embasada[s] em novos caminhos e ideias” – quanto fora da estrutura institucional, buscando assegurar, para além dos espaços restritos de que dispunham nessas instâncias, uma esfera de exibição e circulação de suas produções e pensamentos (NERVO ÓPTICO, 2004).

Ou seja, essa atuação ‘à margem’ ou em um ‘circuito alternativo’ não implicava um posicionamento ideológico combativo à estrutura institucional vigente. Nesse sentido, é possível considerar que a posição crítica que mantinham tinha muito mais o propósito de, ao explicitar os limites, inadequações, conservadorismo e fragilidades dos museus e galerias, contribuir em processos de reformulação e amadurecimento institucional do que com um desejo de implodir ou desqualificar essas instituições. Do mesmo modo, ao criticar ingerências mercadológicas, não negavam a importância desse agente no meio de arte local, mas procuravam atuar como uma força de pressão que, pelo menos, desnaturalizasse os condicionamentos impostos aos artistas e a pouca abertura que o mercado fornecia às novas linguagens que vinham sendo desenvolvidas nesse momento.

Com isso queremos evidenciar que o posicionamento ‘anti’ e a ‘opção’ de se manter fora da estrutura institucional não esteve no horizonte das experiências aqui analisadas e implementadas ao longo dos anos 1970 por mais crítico que fosse seu programa. Essa característica também nos ajuda a perceber que as estratégias voltadas para o estabelecimento de um contexto para arte contemporânea, mesmo aquelas que se estruturaram em um ‘circuito alternativo’ não desconsideraram as esferas institucionais. Assim sendo, a atuação do Nervo Óptico é sintomática do posicionamento e articulação de diversos artistas atrelados as linguagens mais experimentais em várias regiões durante a redemocratização brasileira.

Especificamente, é possível considerar que diante da necessidade de reformular o sistema e torná-lo mais receptivo às práticas experimentais e ao contemporâneo em artes visuais, a articulação dos artistas associados à essas linguagens culminou na formação de redes contemporânea locais, as quais – fundamentada por afinidades afetivas e eletivas mas, sobretudo, por um programa de ação comum, foram dinamizadas e potencializadas por meio da constituição de redes de sociabilidade artística contemporânea inter-regionais. Os integrantes dessas redes contemporâneas, muito embora também estivessem motivados por interesses pessoais – veicular e debater suas próprias produções – fundamentavam suas atuações em debates, conceitos e estratégias de intervenções que tinham como propósito comum tanto abrir espaços para difundir as produções associadas às linguagens contemporâneas quanto firmar um campo discursivo que contribuísse no processo de inteligibilidade dessas produções.

Quando as estratégias de intervenção no circuito artístico aconteciam fora das esferas governamentais culminavam na criação de espaços que muito embora se posicionassem ‘à margem’ são melhores compreendidos quando pensados como proposições que surgiam no e a partir do meio de arte vigente, buscando instaurar nesse circuito, e não à margem dele, um espaço para a produção contemporânea.

Caso do Centro de Experimentação Artística Escola de Arte Brasil: (1970-1974) fundada em 1970 pelos artistas Carlos Fajardo, José Resende, Frederico Nasser e Luiz Paulo Baravelli na cidade de São Paulo. Diante da precariedade, da defasagem (conceitual, estrutural, pedagógica e curricular) e da incapacidade do sistema formal de ensino de artes visuais ativar um ambiente de formação, criação, reflexão e produção em arte contemporânea os referidos artistas criaram uma escola de arte que surgiu como uma alternativa ao formato ‘belas artes’ e trazia implícita em sua proposta uma crítica ao sistema de ensino vigente, atuando não só no âmbito da formação prática e das investigações das linguagens, mas também e de maneira integrada, na esfera da reflexão crítica. (SANTOS, 2012).

Quase um ano depois do encerramento da Escola Brasil:, no contexto da rede artística contemporânea carioca, José Resende e Luiz Paulo Baravelli se envolveram na criação de uma plataforma que, privilegiando o ponto de vista e a atuação do artista visual, buscou examinar e interferir no sistema de arte brasileiro. Juntamente com os artistas Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cildo Meirelles, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas, o poeta Bernardo de Vilhena e o crítico Ronaldo Brito, conceberam e editaram os três números da *Malasartes* (1975-1976).

Apresentada por seu corpo editorial como “uma revista sobre a política das artes”, que “preferiu, pretensiosamente, tomar para si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e apontar alternativa”, a *Malasartes*, enquanto uma estratégia de intervenção no circuito de arte vigente, procurou concentrar sua atuação “no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos

mecanismos que a realimentam" (MALASARTES, 1975, p. 4).

Uma de suas principais contribuições nos esforços de constituição de um contexto para a arte contemporânea foi a inserção, no circuito dos meios impressos de comunicação de massa,[2] de uma revista que atuando como plataforma de enunciação inscreveu em uma esfera pública debates e reflexões em artes visuais, estava comprometida com a difusão de um pensamento especializado, transdisciplinar e intermídia, tendo como protagonista na formulação de campos discursivos e no reexame crítico da arte brasileira os próprios artistas.

A revista, principalmente nos textos formulados por seus editores, tanto difundiu propostas de intervenções no circuito de arte como convocou os artistas contemporâneos a tomar parte ativa nos processos de reestruturação e reformulações conceituais do meio das artes visuais. Desse modo, a *Malasartes*, enquanto fruto da articulação de artistas e expressão de uma tomada de posição, serviu também para a difusão de uma espécie de programa de intervenções possíveis no sistema das artes visuais. Materializando o entendimento de que não só caberia como era possível aos artistas contemporâneos estabelecerem novos modos de ação, que pensados enquanto intervenções críticas no circuito e nas políticas de arte, seriam capazes de instituir um contexto possível para suas produções (MALASARTES, 1975; 1976; 1976a).

Em 1976, no mesmo ano em é publicada a terceira e última edição da *Malasartes*, outra estratégia de intervenção no circuito dos meios impressos de comunicação de massa pode ser localizada na atuação do artista intermídia Jota Medeiros no suplemento cultural *Contexto* (1976-1980) de Natal (RN). Apesar de atrelado a um jornal privado subsidiado pelo governo estadual, *A República*, o suplemento dominical foi conduzido por agentes vinculados à cena vanguardista e experimental natalense.[3]

Para Medeiros, sempre esteve claro que a inserção em um jornal oficial, se por um lado possibilitaria fazer um "suplemento revolucionário", por outro, exigiria certas concessões "[...] é necessário sermos coniventes com determinada coisas, porque senão a gente morre, a gente perece [...] nós tínhamos que fazer 'guerrilha cultural', num veiculo oficial. Ao mesmo tempo em que nós temos que abrir espaço para a oficialidade [...]" (MEDEIROS, 1987, p. 197). Esse depoimento reforça os argumentos, apresentados anteriormente, que propõe que o posicionamento 'anti' e a 'opção pela via alternativa' – no sentido ideológico de se manter fora da estrutura institucional – não esteve no horizonte das experiências implementadas pela "frente contemporânea" ao longo da redemocratização.

Muito embora *Contexto* fosse veiculado como um espaço agregador e aberto à várias tendências artísticas,[4] analisando suas edições é possível perceber que foi, sobretudo, por meio da intermediação e das interferências de Jota Medeiros, único artista visual na equipe, que debates e produções associados ao experimentalismo intermídia nas artes visuais foram difundidas no suplemento (JATOBÁ, 1989; CONTEXTO, 1977; 1978).

Uma das primeiras intervenções de Medeiros nesse sentido foi o estabelecimento da seção CAMBIU – Centro da Arte Marginal Brasileira de Informação e União (1976-1978).[5] Cabe destacar que o CAMBIU surgiu, simultaneamente, na forma de um boletim informativo e de um agrupamento de produção experimental e agenciamentos artísticos constituído por artistas visuais vinculados à rede artística contemporânea baseadas em três capitais nordestinas.

Seus principais articuladores foram: em João Pessoa, Unhandeijara Lisboa (PB), responsável pelo agrupamento CAMBIU PB; em Natal (RN),

2 Malasartes tinha uma tiragem de 5 mil exemplares por edição.

3 O suplemento dominical Contexto do jornal A República (Natal/RN) foi publicado pela primeira vez em 24 de outubro de 1976 e foi editado durante quatro anos, de 1976 a 1980. Ver: JATOBÁ, 1989.

4 Ver GURGEL, Tarcísio. Acabou o marasmo. A República, Natal, 24 out. 1976, Suplemento Contexto, p. 11.

5 A CAMBIU, muito embora não tivesse uma periodicidade definida, funcionou por quase dois anos –de 24 de outubro de 1976 a 21 de maio de 1978 – e foi co-editada por Anchieta Fernandes, poeta, escritor e pesquisador potiguar. Entrevista de Jota Medeiros a Fabrícia Jordão realizada no período de 14 a 17 de junho de 2016 no Setor de Multimídia do NAC/UFRN em Natal.

Falves Silva e Jota Medeiros que editava a seção CAMBIU no suplemento *Contexto* (RN), em Recife (PE) Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky[6] que editou, a partir de 1977, o CAMBIU Informativo, um tipo de boletim bilíngue (PT/IN).[7]

Desse modo, é possível considerar que a seção CAMBIU, o CAMBIU Informativo, bem como o agrupamento CAMBIU, materializaram uma tentativa gestada por um grupo de artistas em ativar uma rede para a circulação e, simultaneamente, instituir um contexto para suas produções nas três capitais nordestinas. Nesse sentido, cada uma das células do CAMBIU, atuando de maneira descentralizada e autônoma, muito embora interconectada, funcionou como uma plataforma de criação, irradiação e difusão das experimentações foto-gráfico-poético-visuais do/no nordeste brasileiro. Do mesmo modo, a recorrência de divulgações, trabalhos e convocações, simultâneas e idênticas, nas três células do CAMBIU nos possibilita considerar esse empreendimento como uma estratégia de constituição de uma rede que por está vinculada à rede internacional de arte correio ampliou a abrangência e a circulação dessas produções, instituindo, um contexto de circulação internacionalizado para os experimentos intermídia realizados pelos integrantes e colaboradores do CAMBIU no nordeste brasileiro.

Retomando as contribuições e atuação de Jota Medeiros no suplemento *Contexto*, as quais extrapola a seção CAMBIU, é possível perceber como, ao longo dos 4 anos de existência do suplemento, Medeiros procurou instituir, tal qual as demais células do CAMBIU, um espaço para uma circulação da produção intermídia e das proposições experimentais realizadas pelos integrantes do CAMBIU. No entanto, a presença em um suplemento que estava associado a um veículo de massa, o jornal *A República*, por um lado possibilitou ao artista estabelecer, no contexto local, uma razoável esfera pública e certa inteligibilidade para as produções e proposições de artistas associados ao CAMBIU e à rede de arte correio, extrapolando o universo especializado nos quais essas produções circulavam. Por outro lado, por dispor de um espaço razoável, o artista pode publicar textos e reflexões, que conjugavam questões internacionais e nacionais do meio das artes visuais às especificidades regionais.

Essas duas ações, quando pensadas em conjunto e relacionadas com os CAMBIUs evidenciam tanto um desejo de desprovincianizar o meio artístico local quanto instaura um contexto no qual a produção experimental e intermídia pudesse circular e ser debatida. Inclusive, o suplemento foi apresentado na cronologia do catálogo *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80* organizada por Daisy Peccinini em 1985, como "porta-voz da arte-correio até princípios de 1980 em Natal (PECCINI, 2010, p. 45).

Grosso modo, a busca por um contexto de difusão, circulação e discussão da produção artística experimental e intermídia serão os pilares da intervenção de Jota Medeiros no *Contexto*.

Nos diversos textos e trabalhos publicados por Jota Medeiros é possível perceber um método analítico recorrente que expressava o esforço de, num veiculo de massa e para um público heterogêneo, dar inteligibilidade a uma produção que muito embora fosse realizada por artistas baseados no nordeste não só era fruto das trocas e colaborações realizadas na rede de arte correio como também tinha nessa plataforma internacional de circulação, colaboração e produção sua principal esfera pública e de inteligibilidade.

A ênfase com que Medeiros pontua o caráter internacional dessa produção, muitas vezes realizadas por artistas que sequer tinham saído

6 SILVA, Falves. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto em 28 e 29 de novembro de 2015 no ateliê do artistas em Natal. MEDEIROS, Jota. Entrevista realizada por Fabrícia Jordão e Fernanda Porto em 26 e 27 de novembro no Setor de Multimídia do NAC/UFRN em Natal.

7 A esse respeito ver comentários de Paulo Bruscky no texto A arte correio e a grande rede, sobretudo na página 15. Em: TEJO, Cristiana (Org.) Arte e Multimeios: Paulo Bruscky. Recife: Zoludesign, 2010, p. 11-16.

do nordeste, parece expressar uma tentativa de simultaneamente familiarizar a provinciana cena local com a produção contemporânea e com a própria ideia de contemporaneidade nas artes visuais. Essa tentativa de contribuir para atualização da cena local passava ainda pela divulgação de mostras que, via de regra, também serviam para o artista debater aspectos conceituais, materiais e/ou poéticos associados as linguagens contemporâneas contribuindo não só para uma melhor compreensão do evento divulgado, uma vez que o situava nas dinâmicas e debates que estavam ocorrendo em outros circuitos de arte, mas também para legitimar, junto a um público heterógeno, o experimentalismo e o uso dos novos medias nas artes visuais.

Por meio da Escola Brasil: (1970-1974), do Nervo Óptico (1976-1978), da *Malasartes* (1975-1976), do *Contexto* (1976-1980) e dos CAMBIUs percebe-se a tomada de poder do artista não só com relação à produção e distribuição de seu trabalho, mas também na teorização da arte e de sua própria produção, ambas pensadas e articuladas com o contexto artístico local e em sintonia com o que estava acontecendo em outras partes do mundo. Também observa-se nessas e em outras iniciativas do período a existência de uma aguçada consciência de que era importante estruturar o meio de arte e essa estruturação passava, necessariamente, pela reformulação das instituições (crítica, museu, galerias, espaços de formação, etc) existentes.

Foi justamente nesse momento que o Estado autoritário, abriu a possibilidade para que agentes do meio das artes visuais pudessem atuar, inclusive ocupando postos decisórios, em instituições e órgãos culturais. Diante desse quadro, ao longo da redemocratização, vai se fortalecendo a percepção de que a atuação nos órgãos e instituições culturais 'oficiais' – instâncias relativamente descomprometidas com o mercado de arte e com débeis bases institucionais – não só possibilitaria aos artistas que já vinham desenvolvendo práticas de gestão, dinamização e articulação cultural, o desenvolvimento e implementação de políticas para as artes visuais, mas também forneceriam os recursos materiais, financeiros e humanos necessários para efetivamente assegurar a institucionalização da arte contemporânea. Desse modo, a partir de 1975, começa a se fortalecer a associação da atuação institucional com os esforços de reformulação do sistema de arte, culminando no desenvolvimento de uma nova estratégia de interferência no âmbito das artes visuais: o ativismo institucional. O qual estava conectado a três questões: a relação das artes visuais com o estado autoritário no pós-1974; o processo de institucionalização das artes visuais ao longo da redemocratização e o desenvolvimento de um horizonte de inteligibilidade para arte contemporânea.

Nesse sentido, propõe-se que foi, sobretudo, por meio do ativismo institucional que os artistas visuais buscaram assegurar a institucionalização de suas produções, é dizer, vislumbram nessa abertura uma oportunidade para reformular o sistema de arte vigente e definir uma política que partindo das necessidades identificadas pelo próprio campo para ele se voltasse num esforço de reformulação e fortalecimento institucional. Nesse procedimento, procuraram assegurar, em instituições culturais e nas universidades, a inteligibilidade, fomento e difusão da arte contemporânea.

Uma das primeiras estratégias de ativismo institucional foi implementada por Rubens Gerchman em 1975 no âmbito educacional estadual carioca. Fundamentalmente comprometido com a produção e a condição do artista na contemporaneidade, Gerchman converte o antigo Instituto de Belas Artes – com ênfase na observação, continuidade e repetição – na Escola de Artes Visuais, um espaço que tinha na experimentação, na integração entre teoria e prática, no convívio e formação interdisciplinar o principal método pedagógico para a produção, aprimoramento e reflexão em arte contemporânea. Uma proposta de ensino e formação ainda hoje coerente com a cena artística contemporânea.

Em 1979, poucos meses após o término da gestão de Gerchman, o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba – projeto viabilizado pela Funarte e concebido por Paulo Sérgio Duarte e por Antonio Dias – é inaugurado com a mostra *EAV, espaço de resistência, espaço de emergência* organizada por Rubens Gerchman para marcar o encerramento de sua gestão no Parque Lage.

A criação do NAC/UFPB pode ser considerada como uma das primeiras estratégias de ativismo institucional no âmbito das políticas federais. O Núcleo, além de abrir um espaço na UFPB para abrigar, difundir e fomentar a produção e a reflexão em arte contemporânea, funcionou como um centro de sociabilidade e experimentalismo artístico em João Pessoa, agregando artista de várias partes do Brasil e, sobretudo, de Natal e Recife. Em 1983, um assíduo frequentador do NAC/UFPB, e editor do *Contexto*, Jota Medeiros, propõe à Funarte a criação do Setor de Multimídia do NAC/UFRN, por meio do qual buscou institucionalizar um campo discursivo e prático para arte multimídia na Universidade.[8]

Nesse meio tempo, Paulo Sérgio Duarte, após implementar o NAC/UFPB, retorna ao Rio de Janeiro e propõe à Funarte o projeto *Arte Brasileira Contemporânea*, culminando com a criação do Espaço ABC em 1980 na cidade do Rio de Janeiro. Com o Espaço ABC, pela primeira vez a Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas criado em 1975, assegurava um espaço voltado exclusivamente para a arte contemporânea e suas questões em um órgão que até então direcionava suas ações para tradicionais categorias artísticas.

Com demonstrei em outra pesquisa, das 185 exposições promovidas no intervalo de 1977 a 1980 pelo INAP no Rio de Janeiro, apenas 8 pertenciam à categoria "proposta", termo utilizado na época para designar obras que não poderiam ser enquadradas nas categorias tradicionais (JORDÃO, 2018). De acordo com o relatório de atividades de 1980, o projeto Arte Brasileira Contemporânea:

> tendo por centro de gravidade as questões da arte contemporânea, procura atravessar estas mesmas questões com a discussão dos problemas de outras áreas da cultura como a filosofia, a música, o teatro, a literatura, o cinema, a arquitetura. A atenção e interesse deste trabalho estão dirigidos para as transformações de linguagens nas diversas áreas. O programa (...) compreende exposições, conferências, debates, espetáculos de músicas, pequenos cursos, entrevistas e depoimentos. Pretende também lançar um programa permanente de publicações, recolhendo, sobretudo, depoimentos de artistas, críticos, curadores, marchands e colecionadores, sobre temas que possam servir de subsídio tanto à história da arte contemporânea no Brasil como à discussão de questões atuais (FUNARTE, 1980, s./p.).

Só em seu primeiro ano de atuação, além de diversos debates, conferências, palestras, mostra de filmes e cursos, foram realizadas exposições de Sônia Andrade, Essila Paraíso, Paulo Herkenhoff, Sérgio Camargo, Waltércio Caldas, Antonio Manoel, Tunga, José Resende e Lygia Clark. Todas essas mostras tiveram catálogo com texto crítico, imagens e, algumas vezes, com textos dos próprios artistas. Também foi instituída a linha de pesquisa "Subsídios à História da Arte Contemporânea" por meio da qual, nesse primeiro ano, foram financiadas e publicadas duas pesquisas, "Informalismo e Abstracionismo geométrico: duas vertentes da arte brasileira nos anos 50", de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale, e "O moderno e o contemporâneo", de Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho (JORDÃO, 2018).

Com a experiência bem-sucedida, Duarte assume, a partir de 1981, a direção do Instituto Nacional de Artes Plástica da Funarte, primeiro instituto criado para atender as demandas do campo das artes visuais e que, no entanto, apenas a partir da entrada do crítico passou a desenvolver uma política para o campo da experimentação artística. Nesse sentido, Duarte diz que existiu "um esforço de formulação de uma política de artes visuais [...]" (DUARTE, 2010, p. 187-188) e efetivamente o crítico uma remodelação institucional que, apoiada no trabalho de agentes, entre artistas e críticos de arte, integrantes da rede contemporânea, efetivamente inseriu a arte contemporânea nas políticas federais (JORDÃO, 2018).[9]

> Do ponto de vista de questões substanciais e menos formais, o INAP deverá a partir de 1982 começar um

8 Para uma análise detalhada da atuação do NAC/UFPB e do Setor de Multimídia do NAC/UFRN ver JORDÃO, 2018.

9 Para uma análise detalhada ver: JORDÃO, 2018.

> trabalho de deslocar o monopólio de atenção do produtor e estudioso de arte no Brasil dos media tradicionais, como pintura, escultura, gravura, para outras manifestações visuais que, por não estarem inscritas no código de uma certa tradição, não tem sido objeto de estudo e reflexão e, no entanto, apresentam elevado nível de inteligência e sensibilidade no tratamento plástico (FUNARTE, 1981, p. 7).

Como é possível observar no relatório de atividades do INAP transcrito acima, a partir da inserção e amadurecimento desse projeto na Funarte, tem início um intenso e frutífero diálogo entre o Instituto e os artistas e críticos associados às linguagens contemporâneas que se manteve nas gestões subsequentes. Em 1983 Paulo Sérgio Duarte deixa o INAP. Em maio desse mesmo ano, a posse de Paulo Herkenhoff é noticiada de maneira entusiasmada na revista artis de Porto Alegre. O entusiasmo decorre do fato de Herkenhoff ser "o primeiro artista à frente do INAP" (ARTIS, 1983).

O primeiro relatório produzido durante a gestão de Paulo Herkenhoff explicitava o foco de sua política: "[...] a reflexão sobre os problemas colocados atualmente pela arte. Dentro dela, a questão da contemporaneidade tem um espaço privilegiado. A teoria estética, a relação arte/crítica, a história da arte, a relação arte/cultura, as novas linguagens e suas transformações são trabalhados dentro dessa linha" (INAP, 1984, p. 9-10). Do mesmo modo, no no Relatório de Atividades do INAP em 1987, a época sob coordenação da artista Iole de Freitas (1985-1986/1987/1989)

> É importante ressaltar que no ano passado o INAP, apesar da falta de recursos destinados à cultura, manteve os critérios propostos em 1982 e tem sido fiel aos princípios então estabelecidos, o que tem resultado em uma ação que vem sendo reconhecida nacionalmente pelos agentes produtores e pelo público. [...] Através de projeto cuidadosamente delineados, tem levado ao conhecimento e ao debate público questões da arte contemporânea e o levantamento da historia recente das artes plásticas brasileiras. (FUNARTE, 1987, p. 21)

A partir do exposto, percebe-se como existiu um empenho deliberado e consciente em converter o INAP em um espaço menos conservador e menos provinciano. Desse modo, propõe-se para o caso específico das artes visuais, que as atuações institucionais de artistas e intelectuais podem ser consideradas como um ativismo institucional. A estratégia ora proposta, aqui entendida como uma das possibilidades de requalificação da política nas artes visuais ao longo da redemocratização, nos ajuda a compreender tanto as especificidades da relação que esse meio estabeleceu com o Estado autoritário quanto algumas das possibilidades da política e do político no diálogo que as artes visuais travou com os órgãos e instituições culturais ao longo do processo de abertura.

Por fim, ao posicionar esses esforços em processos políticos e reformulações institucionais mais abrangentes, foi possível perceber como a criação do espaço para o contemporâneo, foi historicamente construído e como a produção identificada como contemporânea demandou, desde o seu início, sua institucionalização. Reivindicando, para tanto, não apenas espaço nos circuitos alternativos, mas também nas esferas institucionais oficiais e nas políticas de Estado. Esse esforço, nos diz de um momento no qual artistas e críticos tomaram para si a responsabilidade de reformular o sistema de arte vigente e definir uma política que partindo das necessidades identificadas pelo próprio campo para ele se voltava num esforço de reformulação e fortalecimento institucional.

Referências

ARTIS. Inap ganha novo diretor. Artis. Porto Alegre, n. 5., 1983, p. 29. Notícias.

BARBALHO, Alexandre. Estado autoritário brasileiro e cultura nacional: Entre a tradição e a modernidade. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 19, p. 71-82, 2000.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. Malasartes, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 5- 6, set.-nov. 1975.

CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.) Espaço N.O., Nervo Óptico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CONTEXTO Suplemento Cultural. A República, Natal, edições de fev. a nov. 1978.

CONTEXTO. Suplemento Cultural. A República, Natal, edições de jan. a dez. 1977.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista à André Guilles Troysi Adriani. Realizada em set./2009 no Rio de Janeiro. In: ADRIANI, André. A atuação da Funarte através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP. 2010. 246f. Dissertação (Mestrado) – IA, Unicamp, SP, 2010, p. 185-204.

FABRES, Paola Mayer. Do Sul: o caso Nervo Óptico. In:_____. Diálogos impressos: periódicos de artistas no Brasil, anos 1970, agentes e cenários. 2015. 333f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – IA/UFRGS, Porto Alegre, 2015. p. 151-217.

FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas em 1987. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. [Relatório].

FUNARTE. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1979 A 1980. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FUNARTE. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DE 1981. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

INAP. Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1983/1984. In: FUNARTE. Relatório das Atividades desenvolvidas no biênio 1983/1984. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984, p. 9-11. [Relatório].

JATOBÁ, Annamaria da Rocha. Leituras jornalísticas e estéticas do suplemento cultural CONTEXTO. 1989. 211f. Dissertação (Mestrado) – ECA/USP, SP, 1989.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989). 2018. Tese (Doutorado) – ECA/USP, SP, 2018.

MAIA, Tatyana de Amaral. Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 1, set.-out.-nov. 1975.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 2, dez.-jan.-fev. 1976.

MALASARTES. Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976a.

MEDEIROS, Jota. Entrevista à Annamaria Jatobá. Realizada em março de 1987 na cidade de Natal. In: JATOBÁ, Annamaria da Rocha. Leituras jornalísticas e estéticas do suplemento cultural CONTEXTO. 1989. 211f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. p.193-201.

NERVO ÓPTICO. Manifesto. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, dezembro de 1976. In: CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.) Espaço N.O., Nervo Óptico. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 61-62.

PECCININI, Daisy (Org.) Arte novos meios: Multimeios: Brasil 70/80. 2ª edição. São Paulo: FAAP, FAAP, 2010. [Edição Fac-simile do catalogo de exposição publicado originalmente pela FAAP em 1985].

SANTOS, Thais Assunção. Escola de arte Brasil, depois dos dois pontos – uma experiência artística (e social) depois de 1968. 2012. 192f. Dissertação (Mestrado). FFLCH/USP. Departamento de História. São Paulo, 2012.

TORRES, Fernanda Lopes; TELLES, Martha. A formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970: depoimento de Carlos Zilio. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, p. 1-14, jul. 2014.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. O Boom, o pós-boom e o dis-boom. Opinião, Rio de Janeiro, n. 200, p. 25-28, 3 set. 1976.

Plas Ayiti (projeto neon): uma política das imagens

Felipe Prando

Artista, curador e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Artes pela USP (2016) com estágio doutoral na Universitat de Barcelona (2015). Em suas pesquisas dedica-se sobre a relação entre imagem e esfera pública, políticas das imagens e crítica institucional em contextos precários.

felipeprando@gmail.com

RESUMO: Este artigo analisa o trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) da artista brasileira Milla Jung com o propósito de investigar uma política das imagens. Em um mundo do excesso de informações na era midiática somos incitados a não ver nada que está debaixo dos nossos olhos. Entretanto, a imagens constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. *Plas Ayiti* (projeto neon) propõe uma política das imagens não apenas pelo fato de captar um aspecto visível do mundo, mas por pensar a produção e a circulação de imagens dialéticas que produzem o dissenso e restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

PALAVRAS-CHAVE: política das imagens, imagem e esfera pública, imagem dialética, *Plas Ayiti*.

ABSTRACT: This article analyzes the work Plas Ayiti (neon project) by the Brazilian artist Milla Jung with the purpose of investigating a politics of the images. In a world of over-information in the media age we are urged not to see anything under our eyes. However, the images constitute and constitute a field of forces and relations of power that produce subjectivities and signs of cultural systems. Plas Ayiti (neon project) proposes a policy of images not only by capturing a visible aspect of the world, but by thinking the production and circulation of dialectical images that produce dissent and restore a historical knowledge in which the image and the subject which look at it constitute at each other.

KEYWORDS: The politics of images, public sphere and image, dialectical image, *Plas Ayiti*.

Durante a noite, quando se diz que todos os gatos são pardos, o letreiro em neon *Plas Ayiti*, de 450 cm x 100cm, instalado pela artista brasileira Milla Jung[1] no alto do Edifício "Nossa Senhora da Luz" era percebido pelas pessoas que passavam pela Praça Tiradentes, na região central de Curitiba. Naquela escuridão, que supostamente apaga e desfaz as diferenças, a luz do trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) destacava a presença de inúmeros haitianos e haitianas, que entre os anos 2012 e 2014, como imigrantes recém-chegados na cidade, fizeram da Praça Tiradentes seu ponto de encontro e deram a ela um nome em créole,[2] *Plas Ayiti.*

Figure 1: Milla Jung, Plas Ayiti (projeto neon), instalação de neon, 450 x 100cm, 2014.
Foto: Milla Jung

A medida em que produz visibilidade da presença de haitianas e haitianos, o trabalho *Plas Ayiti* também torna visível a construção de um imaginário republicano concebido pelas imagens de Marechal Floriano Peixoto, Getúlio Vargas e Tiradentes, figuras representadas nos monumentos instalados naquela praça. Um imaginário que ambiciona forjar um sentimento popular não presente nos processos históricos aos quais fazem referência. Popular no sentido de ser compartilhado por diferentes setores da sociedade, tal qual fora a construção da imagem de Tiradentes como um herói republicano. Um herói ambíguo e multifacetado o qual, de acordo com José Murilo de CARVALHO, "é o Cristo e o herói cívico; é o mártir e o libertador; é o civil e o militar; é o símbolo da pátria e o subversivo"(1990, p.141). Um herói à imagem e semelhança de Cristo, mas não um Cristo ressuscitado, e sim, um Cristo esquartejado, como representado na pintura de Pedro Américo. Um desfile de heróis mascarados que "reduz nossa deslumbrante realidade ao espetáculo nanico da vitória dos ricos, brancos, machos e militares" (GALEANO, 1990, p.30).

1 Milla Jung é brasileira, nascida em Curitiba, artista-pesquisadora e doutora em artes visuais, pelo PPGAV da ECA/USP. Fotógrafa documentarista por mais de 20 anos, seus trabalhos recentes, de forma ampliada, abordam questões sobre imagem e esfera pública a partir da relação entre práticas artísticas e espaços sociais.

2 O créole é a língua falada pela população haitiana que resulta de uma mescla da língua francesa com línguas da África Ocidental como o wolof, gbe, fon, ewé, kikong, yoruba e igbo.

Figure 2: Pedro Américo, Tiradentes esquartejado, óleo sobre tela, 270 x 165cm, 1893.

Estes monumentos que buscam forjar um imaginário popular revelam uma história a qual Walter BENJAMIN, em *Sobre o conceito de história*,[3] descreveu como a história da empatia, ou da identificação afetiva com os vencedores, cuja "origem é a indolência do coração, a *acedia*, que hesita em apoderar-se da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz" (1994, p.225). Dar nome a uma praça, encomendar e instalar monumentos são atos que produzem uma narrativa histórica. Uma história que fala através do que é mostrado ao mesmo tempo em que silencia acerca do que é esquecido, afinal "nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie" (BENJAMIN, 1994, p.225). Cultura e barbárie entendidas "dialeticamente como uma unidade contraditória" e não "como dois polos que se excluem mutuamente, ou como etapas diferentes da evolução histórica" (LÖWY, 2005, p.75).

Esses monumentos da Praça Tiradentes ilustram a ideia de uma memória única e obrigatória estabelecida pelos vencedores, ao mesmo tempo que a história esquecida e apagada é a de negras/negros e desvalidas/desvalidos que sempre estiveram ali. Entre os séculos XVII e XIX, para serem açoitados, castigados, humilhados e presos no Pelourinho[4] e na Delegacia de Polícia que existiram nesta Praça considerada o marco zero do povoamento que deu origem à cidade de Curitiba, ou em busca da xepa da feira. Hoje, estão os moradores de rua e usuários de drogas

3 Walter Benjamin escreveu "Sobre o conceito de história" no ano de 1940, pouco tempo antes de suicidar-se quando ao tentar escapar da França ocupada pelos nazistas foi interceptado pela polícia franquista na fronteira espanhola. Para a elaboração deste texto foram consideradas a tradução de Sérgio Paulo Rouanet publicada pela editora brasiliense (BENJAMIN, 1994); e a realizada por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller que integra o livro Walter Benjamnin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história" de Michel Löwy (2005).

4 A instalação dos pelourinhos correspondia ao ato fundacional de uma Vila representada pela instituição dos poderes político, Casa da Câmara, e judiciário, cadeia e pelourinho, ocupados pelos chamados "homens bons", membros da elite econômica e social.

constantemente filmados por câmeras de vigilância, cujas existências são reduzidas, quando muito, a números estatísticos. Também os moradores da periferia que embarcam e desembarcam nos pontos de ônibus que estão ao redor da praça, entre os quais avistam-se os imigrantes haitianos. Personagens anônimos para os quais a história identificada afetivamente com os vencedores dá as costas. Subjetividades que são destituídas recorrentemente em nome da implementação de projetos de modernização. São os mortos e os destroços lançados aos pés da história que o anjo da história benjaminiano gostaria de despertar e juntar:

> Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sobre uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 1994, p.226).

Esta tese reforça uma ideia mencionada em outras teses em *Sobre o conceito de história:* a da crítica à história cujo método da empatia com o vencedor está baseado na filosofia do progresso[5] e se apoia numa noção de tempo homogêneo, cronológico e linear. Esta filosofia e concepção de tempo também podem ser encontradas numa historiografia progressista para a qual o processo histórico entendido em suas contradições é representativo de uma perspectiva evolutiva baseada na complexificação das divisões sociais do trabalho que explicariam a passagem da etapa da barbárie para a da civilização.[6] Um progresso que impede o anjo de juntar os escombros que ficaram no passado, "uma vez que é ao mesmo tempo responsável pela visão linear da história, na qual cada elo da cadeia de acontecimentos representa um passo para melhor" (OTTE, 2000, p.41).

E o passado? Seria aquele guarda-roupa onde guardamos todas as fantasias que não nos servem mais? Seria uma imagem eterna que representa a história tal como de fato aconteceu? O passado é algo morto? Para Benjamin, o passado é "uma imagem que relampeja" e atravessa veloz o presente. É "uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado" (1994, p.224). A história, assim entendida, não é o lugar de um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras', de modo que Tupác Amaru era para José Gabriel Concorcanqui um passado carregado de 'agoras', passado que ele fez explodir do *continuum* da história:

> em 1572, quando os espanhóis cortaram a cabeça de Tupác Amaru, último rei da dinastia dos incas, nasceu o mito entre os índios do Peru. O mito anunciava que a cabeça se juntaria ao corpo. Dois séculos depois, o mito retornou à realidade que o tinha originado, e a profecia se fez história: José Gabriel Concorcanqui tomou o nome de Tupác Amaru e encabeçou a maior sublevação indígena de todos os tempos (GALEANO, 1990, p.33).

5 Para Reinhart KOSELLECK a constituição de um mundo burguês europeu está associada ao desenvolvimento da consciência histórica iluminista no século XVIII através da filosofia da história que legitimava o processo revolucionário burguês no qual "os iluminados, […], já tinham identificado o curso da história e seus próprios planos, desejos e esperanças. A legitimação pela filosofia da história era um elemento, talvez o mais importante, do Grande Projeto. Eles o conceberam e compuseram a partir de ideias rousseaunianas da natureza, de um cristianismo moralizado e de ideias correntes sobre o progresso" (1999, p.115).

6 Frederich ENGELS (1995) dedica o capítulo IX do livro Origem da família e da propriedade privada e do Estado para apresentar as etapas evolutivas que explicam como a sociedade passou da fase da barbárie para a da civilização à medida que a divisão social do trabalho torna-se mais complexa.

Explodir o *continuum* da história quer dizer interromper um fluxo de acontecimentos que se sucedem legitimados pelo discurso evolutivo do progresso. Poder-se-ia dizer, puxar o freio da história para que esta interrompa seu fluxo contínuo e permita que os mortos e escombros de outrora despertem e se juntem. Nesta história saturada de 'agoras', o presente não é entendido como transição para o futuro, mas valorizado como

> o momento da imobilização da história, do choque que interrompe seu fluxo contínuo, possibilitando que os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem: 'imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa constelação'. (OTTE, 2000, p.41).

O acontecido unir-se ao agora numa constelação representa a ideia de que o passado ganha legibilidade à luz do presente em uma escrita complexa e em movimento, do mesmo modo que os corpos celestes que observamos em cada momento do presente são momentos do passado. O historiador DIDI-HUBERMAN, ao transpor este conceito para seu ambiente de pesquisa, diz que

> o conhecimento histórico só acontece a partir do 'agora', isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhas do passado, um momento de memória e legibilidade que aparece […] como um ponto-crítico (2018a, p.22).

Este ponto-crítico é o que Benjamin chama de 'imagem dialética'. Imagens que não são dadas empiricamente, mas resultam de uma construção por meio da qual elas se tornam objetos históricos. Imagens que restituem um saber aos acontecimentos ao produzir uma legibilidade da história "articulada com sua visibilidade concreta, imanente e singular" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.19). Todavia, as imagens não nos dizem nada ou permanecem obscuras enquanto não nos damos o trabalho de lê-las, visto que elas constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. Neste sentido, produzir legibilidade histórica implica a "dupla tarefa de tornar legíveis estas imagens tornado visível sua própria construção" (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.27).

Deste modo, a construção de legibilidade para o trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) parte do contexto que o originou e pela compreensão de espaços e temporalidades heterogêneos através das diferentes partes que constituem este trabalho. *Plas Ayiti (*projeto neon) foi produzido entre os anos 2012 e 2014 através da 6ª edição do Programa Bolsa Produção Artes Visuais, um edital do Fundo Municipal de Cultura gerenciado pela Fundação Cultural de Curitiba. Cada edição deste programa apoiou uma média de 10 artistas e/ou coletivos de artistas. Na mesma 6ª edição foi realizado e exibido um filme-instalação chamado *Plas Ayiti*. Este filme é o resultado da proposta dos artistas Carlos Kenji, Daniel Yencken e Felipe Prando que propunham criar narrativas a partir da investigação das noções de pertencimento e não-pertencimento no quadro de fluxos imigratórios contemporâneos na cidade de Curitiba. Para o desenvolvimento do roteiro deste filme foram realizados em 2013 diversos encontros e oficinas de vídeo com diferentes grupos de imigrantes haitianos refugiados do terremoto e da falta de perspectiva econômica no Haiti que se encontravam em Curitiba. No decorrer destes encontros o filme-instalação foi tecendo uma forma de existir com a participação direta de David Limose e Serge Norestin, recém-imigrados do Haiti, que atuaram como atores e co-realizadores do filme-instalação.

Os desenvolvimentos de *Plas Ayiti* (projeto neon) e do filme *Plas Ayiti* partilharam um mesmo processo de escuta e de trocas de modo que se conectam como partes de uma mesma dobra, cujo vértice é o compartilhamento da composição de um trabalho com seu próprio público, as diferentes comunidades de imigrantes haitianos e haitianas. Uma dobra que assinala o surgimento de singularidades no sentido da produção de uma abertura que rejeita a ficção dos limites, um espaço-tempo enrugado e multi-direcional.

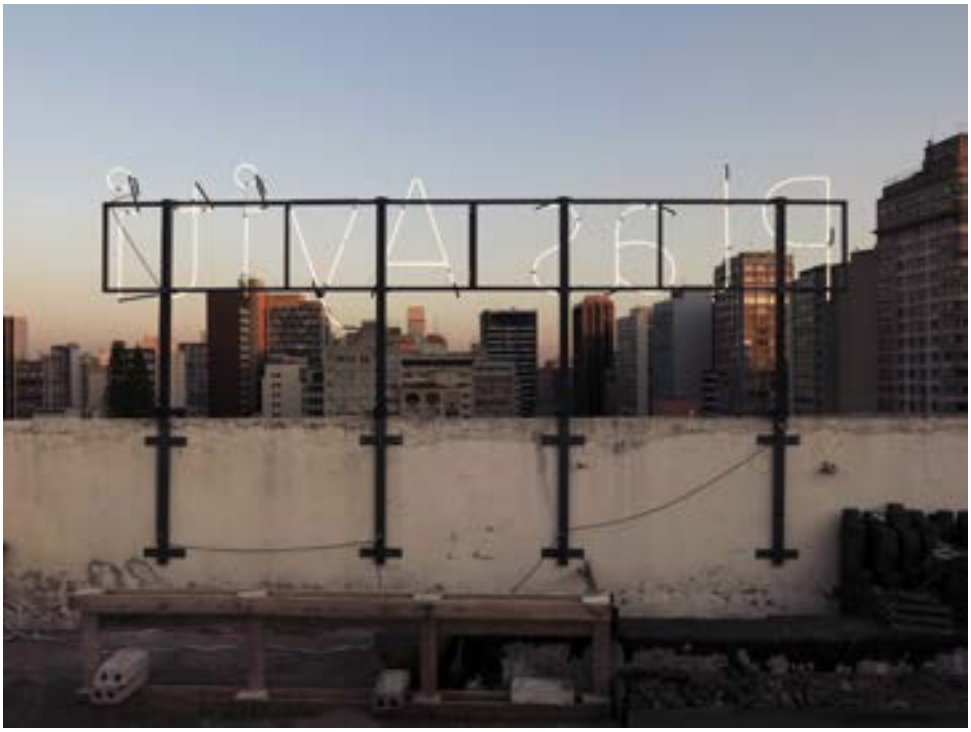


Figure 3: Milla Jung, Plas Ayiti (projeto neon), instalação de neon, 450 x 100cm, 2014. Foto: Milla Jung

A parte mais visível, o primeiro espaço-tempo do *Plas Ayiti* (projeto neon), é, sem dúvida, o já citado letreiro de neon, com 450cm x 100cm, instalado no alto do Edifício "Nossa Senha da Luz", localizado na Praça Tiradentes, que era acionado por um sensor que acendia o neon quando a luz do dia começa a baixar. Um tipo de letreiro que anos atrás foi muito popular nos comércios da Praça como uma forma de anunciar os estabelecimentos comerciais. Um letreiro de publicidade que no trabalho desta artista é uma forma de anunciar à história daquele lugar a invisibilidade produzida por um excesso de informações na era midiática que nos incita a não crer em nada e a não olhar nada que está debaixo dos nossos olhos (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.57).

A artista Milla Jung tem aqui referências e diálogos com trabalhos de artistas como Alfredo Jaar[7] e Jens Haaning.[8] Jaar por meio de suas intervenções na esfera pública nas quais apropria-se de estruturas publicitárias. Como por exemplo, em uma das etapas do projeto *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981), realizado durante a ditadura militar, no qual o artista apresenta em *outdoors* espalhados pela cidade de Santiago do Chile a pergunta *¿es usted feliz?.* Uma pergunta aparentemente inócua e supostamente referida a vida privada que convocava às pessoas a expressarem publicamente uma opinião, um ato proibido por governos autoritários. E a referência de Hanning, por meio do trabalho *Turkish Jokers* (1994), no qual um alto-falante instalado em uma praça de Copenhague, na Dinamarca, amplificou pequenas anedotas contadas em turco para uma plateia na qual boa parte não compreendia aquele idioma. Hanning criou um contexto de estranhamento no qual há uma inversão na situação do lugar do estrangeiro entre os imigrantes turcos e os dinamarqueses.

Plas Ayiti (projeto neon), *Estudios sobre la felicidad* e *Turkish Jokers* são trabalhos nos quais, por meio de instalações em espaços públicos, os debates propostos nascem da relação das imagens e sua percepção e das possibilidades de representação e sua apresentação. Proposições que ativam as percepções de estranhamento e pertencimento mediante a produção e circulação de 'imagens dialéticas' que produzem o dissenso e

7 Alfredo Jaar, é um artista chileno, arquiteto e cineasta que vive atualmente em Nova York e, reconhecido como um artista de projetos de longo prazo, tem em seu engajamento em questões políticas e humanitárias uma condução para produzir instalações, trabalhos multimídias e publicações que circulam amplamente em espaços de arte.

8 Jens Haaning é um artista conceitual dinamarquês que vive em Copenhague. Engajado em temas relacionados à migração, deslocamento, poder e comunicação na sociedade globalizada, Haaning opera por meio de intervenções em estruturas institucionais e espaços públicos.

restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

O segundo espaço-tempo de *Plas Ayiti* é a fotografia exposta no Museu da Gravura Cidade de Curitiba que recebeu os trabalhos e exposições da 6ª Bolsa Produção entre os dias 26/08 e 09/11 de 2014. Nos mesmos dias em que o letreiro esteve instalado na Praça, uma imagem fotográfica desta instalação foi exibida há poucas quadras dali, dentro do Museu e numa sala ao lado da que exibia o filme-instalação *Plas Ayiti*. Uma fotografia que, não obstante ser o registro do primeiro espaço-tempo, revela o avesso do Museu ao conectá-lo com uma experiência que não está ali. Um avesso que se manifesta em decorrência deste Museu encarnar a cultura e a barbárie como uma unidade contraditória. Antes de ser um Museu, o edifício havia sido construído e utilizado no século XIX como residência de uma família da nobreza imperial, o Solar do Barão, como ainda hoje é popularmente conhecido. E entre os anos 1912 e 1975, um período que abrange dois períodos ditatoriais, o Estado Novo e a Ditadura Civil-Militar, também serviu como sede do exército brasileiro. Um Museu instalado num edifício reformado para ser um monumento da cultura, mas que preserva a memória da barbárie, as memórias do poder político e econômico imperial e escravocrata e do poder militar do período republicano. A fotografia da instalação *Plas Ayiti* conecta, portanto, o Museu com as comunidades de haitianas e haitianos e às memórias apagadas e silenciadas pela história narrada através dos monumentos identificados afetivamente com os vencedores.

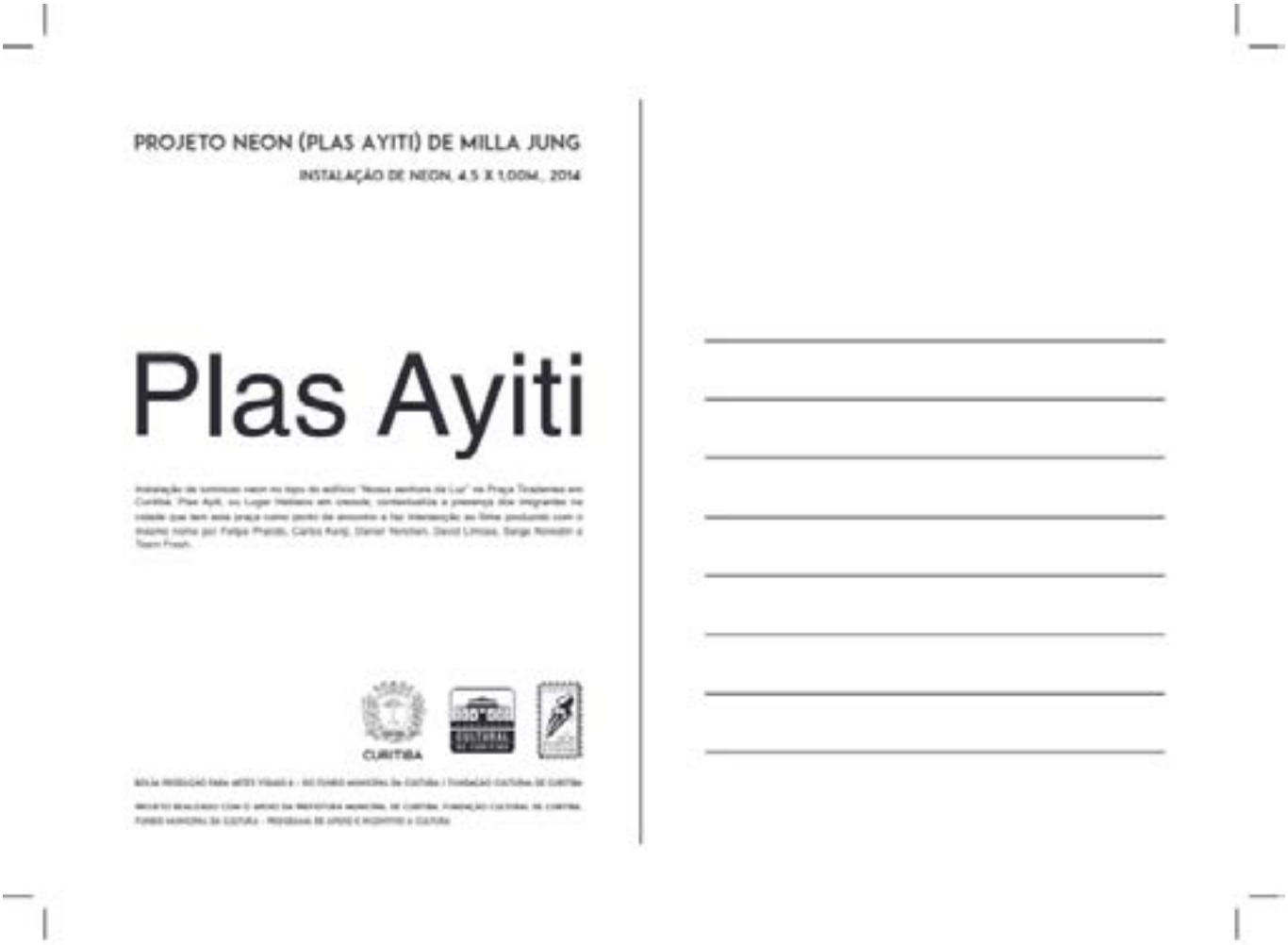


Figure 4: Milla Jung, Plas Ayiti (projeto neon), cartão postal, offset, 13 x 18cm, 2014.

O terceiro espaço-tempo de *Plas Ayiti* (projeto neon) é um cartão-postal no qual a mesma imagem exposta no Museu é reproduzida no tamanho 13x18cm. Os cartões foram impressos para serem distribuídos na festa "*Plas Ayisien* – somos tod@s imigrantes" realizada na Praça de Bolso do Ciclista, centro de Curitiba. O evento, realizado no dia 06 de dezembro de 2014, foi organizado por diversos movimentos sociais com o intuito de manifestar apoio aos imigrantes haitianos que viviam em Curitiba e contou com uma programação com a apresentação de bandas e músicos haitianos, projeções de fotografia e do filme *Plas Ayiti*. Os cartões-postais entregues às haitianas e aos haitianos presentes na festa, representou o envio daquela imagem ao Haiti. Uma imagem que fala das transformações pelas quais eles passavam e que acabavam por promover simbolicamente na cidade que escolheram para

morar, renomeando uma praça no idioma créole. Renomear a Praça Tiradentes para *Plas Ayiti* simboliza a possibilidade de se reconstruir a narrativa do marco zero da cidade a partir dos vestígios e escombros deixados para trás pela história dos vencedores. Uma perspectiva dada por pessoas que descendem daqueles que realizaram a primeira revolta de escravos africanos das Américas e que, no embalo desta revolta, derrotaram o exército de Napoleão para, em 1804, declararem a independência do Haiti.

O quarto espaço-tempo de *Plas Ayiti* (projeto neon) é o vídeo de 1'53'' exibido na internet em que é apresentado de diferentes ângulos o neon no topo do edifício. O primeiro plano apresenta um enquadramento aberto no qual vemos sucessivamente a praça, o edifício no qual o letreiro começa a acender e a cidade em movimento no fim do dia. No terceiro plano, a um enquadramento fechado acima das árvores da praça sobrepõe-se um áudio no qual ouve-se uma conversa em *créole*. Estas palavras em *créole* são as únicas palavras escutadas em todo o vídeo. No decorrer do vídeo, com o anoitecer as luzes do *Plas Ayiti*, pouco a pouco, tornam-se mais visíveis para as pessoas que passam pelo Praça. Uma luz que pode ser entendida como o esforço em manter-se acordado, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília. O presente de uma história saturada de 'agoras' que permite que "os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem" (OTTE, 2000, p.41).

Por fim, gostaria de recuperar uma imagem já apresentada neste texto e bastante utilizada pela artista na apresentação de seu trabalho, aquela em que o letreiro neon é fotografado de trás. Uma imagem que representa uma reivindicação de Walter BENJAMIN ao exigir do artista o mesmo que exigia de si como historiador: "a arte é escovar a realidade de trás para frente" (citado por DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.46). Escovar a realidade de trás para frente, escovar a história a contrapelo, ou ainda tirar a maquiagem do real, desmascará-lo. Um gesto que implica buscar as imagens das coisas e das vidas perdidas. Perdidas por serem apagadas da história/arte dos vencedores, e apagadas desta história/arte dos vencedores por se deixarem perder naquilo que as fascina de modo irresistível, o desejo que se manifesta nas sublevações daquelas e daqueles que teimam em não se deixar apagar da história e em escrever suas histórias com seus próprios gestos.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas:* o imaginario da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIDI-HUBERMAN, George. *Remontagens do tempo sofrido*: o olho da história II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

_____. *A imagem queima*. Curitiba: Ed. Medusa, 2018b.

ENGELS, Friedrich. *A origem da familia, da propiedade privada e do Estado***.** 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GALEANO, Eduardo. *Nós dizemos não*. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise***:** uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 1999.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin*: aviso de incêncio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lidia. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Florianópolis: Fragmentos, n.18, p.35-47, jan-jun 2000.

Galeria de Arte das Folhas (1957-1962) e a Bienal de São Paulo: da contestação à legitimação

Fernando Oliveira Nunes de Souza

Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela ECA-USP e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB-USP. Atualmente, também é graduando em Ciências Contábeis pela FEA-USP. Bolsista CAPES.

fernando.oliveira.souza@usp.br

RESUMO: A presente comunicação aborda as intersecções entre a Galeria de Arte das Folhas (1957-1962) e a Bienal de São Paulo. A partir do trânsito de artistas, obras, críticos e patrocinadores, analisaremos discursos, práticas e estratégias das instituições na construção em disputa da narrativa da arte no país. Por meio de uma análise que privilegia os diálogos entre projetos profissionais e pessoais dos atores, queremos mostrar a articulação entre capitais sociais, econômicos e culturais no funcionamento das instituições do campo artístico paulistano em meados do século XX. Fundada em 1957 pelo industrial e mecenas Isai Leirner, em resposta à polêmica entre abstração e figuração da IV Bienal de São Paulo, a Galeria de Arte das Folhas é objeto privilegiado de estudo. Iniciando suas atividades sob a égide da contestação, a Galeria conquistou sua posição ao promover exposições, palestras, reuniões e, principalmente, o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Láurea dedicada a reconhecer a produção coetânea, o Prêmio Leirner também contemplava a aquisição de obras para diversos museus do país, contribuindo para a formação de acervos que refletiram as experiências artísticas da época. Se a fundação da instituição foi marcada pela defesa da figuração, o desenvolvimento das atividades instigou os principais debates estéticos de seu tempo, com espaço de consagração a diversos movimentos artísticos, como concretismo e abstração informal. Com forte interlocução com as premiações da Bienal de São Paulo, a Galeria de Arte das Folhas legitimou determinados artistas e obras em diálogo com uma das mais importantes instituições do campo artístico brasileiro, justificando nosso interesse de estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal, mecenato, exposição, galeria de arte

ABSTRACT: The current communication addresses the intersections between the Galeria de Arte das Folhas (1957-1962) and the São Paulo Biennial. The institutions' discourses, practices and strategies for the building of an art narrative in Brazil are going to be analyzed following the transit of artists, critics, sponsors and artworks. Through an analysis that favors dialogues between the actors' professional and personal projects, it's intended to present the articulation among social, economic and cultural capitals in the functioning of institutions from São Paulo's artistic field by the mid 20th century. Founded in 1957 by industrialist and patron of the arts Isai Leirner, as a response to the controversy between abstraction and figuration occurred in the IV São Paulo Biennial, the Galeria de Arte das Folhas is a privileged object of study. Beginning its activities under the spirit of contestation, the gallery acquired it's presence in the field by promoting expositions, lectures, gatherings and, mainly, the Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Accolade dedicated to the aknowledgment of current production, the Prêmio Leirner also looked on to the acquisition of artworks destined to many of the country's museums, contributing to the formation of collections that reflected artistic experiences of the time. If the foundation of the institution was marked by the defense of figuration, the development of its activities instigated the main aesthetic debates of its time, providing praise to various artistic movements, such as concrete art and informal abstraction. Having strong exchanges with the prizes of the São Paulo Biennial, the Galeria de Arte das Folhas legitimized certain artists and artworks in dialogue with one of the most important institutions of the brazilian artistic field, justifying our interest in this study.

KEYWORDS: Biennial, patronage, exhibition, art gallery

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Introdução

A presente comunicação é um recorte de minha pesquisa de mestrado realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Intitulada "Isai Leirner: homem dos negócios, homem das artes", a dissertação busca compreender a trajetória do industrial imigrante Isai Leirner na constituição do campo cultural da cidade de São Paulo em meados do século XX. Estabelecer as relações e entrelaçamentos entre a carreira profissional e pessoal de Leirner e a complexidade do campo cultural, econômico e artístico de um determinado momento da realidade brasileira é o mote de meu estudo, com o objetivo compreender rupturas e convergências entre público e privado.

Para essa comunicação, pretendo discutir as intersecções entre a Galeria de Arte das Folhas e a Bienal de São Paulo durante os anos de 1957 e 1962, período de existência da primeira instituição. Fundada pelo industrial e mecenas das artes Isai Leirner em 1957, a Galeria de Arte das Folhas nasceu a partir de polêmica entre artistas, patrocinadores e membros do júri da IV Bienal de São Paulo. De fato, além de espaço de exposição, a Galeria foi depositária do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, láurea oferecida a partir de 1956 como parte de um programa do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) para aquisição de obras realizadas coetâneas. Em resumo, disputas estéticas e políticas entre abstração e figuração motivaram o surgimento da Galeria. Porém, como pretendo debater nessa comunicação, se em um primeiro momento o espaço surgiu como local de contestação, ao longo dos anos se consolidou como espaço de legitimação consoante à Bienal de São Paulo.

Um prêmio chamado Leirner

A história do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea faz parte da grande narrativa da própria Bienal de São Paulo. Idealizado em 1956 pelo industrial imigrante e então diretor Isai Leirner, seu início só foi possível devido à iniciativa do MAM-SP na construção de seu acervo, principalmente por conta da recepção dos prêmios regulamentares e de aquisição da Bienal de São Paulo em seus primeiros anos de funcionamento.

O Prêmio Leirner de Arte Contemporânea teve um programa muito claro em sua concepção: contribuir para a constituição do acervo do MAM-SP com obras coetâneas à premiação, tornando-se "um documentário atualizado da arte de vanguarda de nosso país e do estrangeiro".[1] O regulamento do prêmio indicava que todos os artistas, brasileiros ou estrangeiros, cujas obras tenham sido expostas a partir de 1º de janeiro de 1956 no MAM-SP, Instituto dos Arquitetos ou outras instituições amigas, poderiam se inscrever nas categorias de pintura, escultura, desenho e gravura. A única outra condição para concorrência no prêmio era de que as obras deveriam ter sido executadas em até dois anos anteriores à exposição.[2]

Os convidados presentes à residência de Isai Leirner e de sua esposa, a escultora Felícia Leirner, em São Paulo, assistiram ao anúncio do resultado da premiação em primeira-mão. O júri composto pelos quadros do MAM-SP[3] decidiu da seguinte maneira a premiação: o prêmio de pintura foi dividido entre Alfredo Volpi e Milton Dacosta, ficando o 2º

1 Concedidos em S. Paulo os Prêmios Leirner. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1956. HBD/Bndigital.

2 Regulamento do Prêmio de Arte Contemporânea (1956). Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

3 Integraram o júri: Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Waldemar Cordeiro, Mário Pedrosa e Antônio Bento.

prêmio de pintura com Luís Sacilotto. 1º prêmio de escultura ficou para Franz Weissmann, enquanto Arnaldo Pedroso d'Horta e Lothar Charoux dividiram o 1º prêmio de desenho. Osvaldo Goeldi e Fayga Ostrower dividiram os primeiros prêmios da gravura. Já o 2º prêmio de desenho foi compartilhado por Fernando Lemos e José Cláudio e o 2º prêmio de gravura entre Lygia Pape e Maria Bonomi. Na ocasião, o 2º prêmio de escultura não foi concedido, acumulando a verba para momento oportuno.[4] Além do prestígio da aquisição das obras pelo museu, também foi concedida premiação em dinheiro para os vencedores.

Analisando os laureados na primeira edição do Prêmio Leirner, podemos observar a notada presença das tendências abstratas concretistas nas obras de nomes de Luís Sacilotto, Franz Weissmann, Lygia Pape e Lothar Charoux nas categorias. Notamos que obras de tendências construtivas começam a ganhar espaço não só no debate artístico brasileiro, mas também a fazer parte do acervo dos museus, mas ainda divide espaço com a figuração de Volpi, por exemplo, que ganhou o prêmio de pintura com a obra "Menina de bicicleta".

Porém, para a crítica da época, o recorte atual exigido pela premiação teria dificultado o trabalho do júri, que deveria ter a obrigação de observar que "a qualidade deve ser a primeira condição de escolha das obras adquiridas para os museus",[5] colocando em xeque o predicado das obras escolhidas. Se o objetivo da premiação era angariar um acervo contemporâneo para o museu, a premiação reflete as diferentes tendências em disputa e demonstra a aceitação que as tendências concretistas tiveram nos meios artísticos. Mas, observada a distribuição dos prêmios, é notável que a categoria mais valorizada da pintura ficara nas mãos de um artista como Volpi em uma obra notadamente figurativa.

O Prêmio Leirner de Arte Contemporânea do MAM-SP teve vida curta: durou apenas uma edição, mas fora o suficiente para a iniciativa ganhasse vida independente do museu nos próximos anos. Por ocasião da IV Bienal e das polêmicas que viriam a seguir, Leirner retira o patrocínio do prêmio e funda seu próprio espaço de exibição, como será debatido a seguir.

O polêmico júri da IV Bienal

A exposição inaugural do MAM-SP não poderia ter sido mais exemplar: idealizada pelo primeiro diretor do museu, o belga Léon Degand, "Do Figurativismo ao Abstracionismo" daria o tom da controvérsia sobre as vertentes artísticas nos primeiros anos da instituição. Na primeira edição da Bienal de São Paulo (1951), a premiação da escultura "Unidade Tripartida" do suíço Max Bill, um dos artistas mais influentes do construtivismo, traria o evento para o centro do debate, atraindo diversos artistas para as vertentes do concretismo, reunidos em grupos como Frente e Ruptura. O crítico Mário Pedrosa, naquele momento defensor do abstracionismo e apoiador também do concretismo, analisa que as Bienais alargaram as fronteiras artísticas do país, além de promover "a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo" (PEDROSA, 2015, p. 482).

Os debates entre abstração e figuração já antecipados ganhariam espaço na opinião pública com uma grande polêmica envolvendo o júri de seleção da quarta edição da Bienal de São Paulo, em 1957. Na IV Bienal, o júri de seleção foi composto por Lourival Gomes Machado, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira, Flávio de Aquino e Armando Ferrari, com a direção artística da Bienal de Sérgio Milliet. Entre os artistas que foram completamente recusados pelos jurados, estavam: Flávio de Carvalho, Darcy Penteado, Caciporé Torres, Aldo Bonadei, Maria Bonomi, Genaro

4 Concedidos em S. Paulo os Prêmios Leirner. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1956. HBD/Bndigital.

5 Concedidos em S. Paulo os Prêmios Leirner. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1956. HBD/Bndigital.

de Carvalho e, inclusive, Felícia Leirner (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004). Nomes como Arnaldo Pedroso d'Horta, Aldemir Martins, Volpi, Franz Weissmann, Maria Leontina, Waldemar Cordeiro, Lygia Pape, Danilo Di Prete e Bruno Giorgi tiveram parte de seus envios recusados.

Parte da bibliografia (ALAMBERT & CANHÊTE, DURAND) atribui ao júri da IV Bienal uma indisposição especial em relação aos artistas que praticam tendências figurativas e justifica assim o grande corte em relação aos inscritos nessa edição do evento. Apesar de a abstração contar com apoio institucional do MAM-SP desde sua fundação e centrar o debate artístico daqueles anos, o júri da Bienal não poupou os artistas desse movimento. Desse modo, a hipótese de que os artistas ditos figurativos foram os únicos prejudicados com os escolhidos da IV Bienal precisa ser revista: notadamente, Franz Weissmann, Maria Leontina, Waldemar Cordeiro e Lygia Pape foram alguns dos artistas de tendências construtivas recusados pelo rigoroso júri. Por outro lado, reunir sob uma mesma escola figurativa nomes como Flávio de Carvalho, Darcy Penteado, Aldo Bonadei e Felícia Leirner, por exemplo, restringe e generaliza a diversidade de propostas artísticas sob um caráter negativo, diminuindo as diferentes formas de expressão possíveis a uma alcunha tida como ultrapassada para a época.

Entre os grandes nomes de edições anteriores, foram completamente aceitos na IV Bienal apenas Fayga Ostrower, Milton Dacosta e Yolanda Mohalyi. Em protesto contra as escolhas do júri, vários artistas renomados não enviaram seus trabalhos à Bienal daquele ano, como: Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Anita Malfatti, Lasar Segall, Goeldi e Pancetti, para citar alguns nomes.[6] Para parte da crítica, a delegação brasileira da IV Bienal foi considerada "decepcionante", prescindindo de veteranos e "mais qualificados", uma "auto-superestimação dos nossos artistas de mais experiência e de mais responsabilidade na história de nossa produção artística".[7]

Convocada pela União dos Artistas Platinos após divulgação dos artistas escolhidos, uma assembleia reuniu diversos pintores, escultores, desenhistas e gravuristas revoltados com as decisões do júri de seleção da IV Bienal e deliberou algumas exigências a serem enviadas ao presidente do MAM-SP, Francisco Matarazzo Sobrinho: 1) voto secreto na escolha do júri; b) eleição de pelo menos 5 membros pelos artistas; 3) criação de um Conselho Artístico, cujos membros seriam eleitos por artistas que participaram das Bienais anteriores; 4) eleição dos membros da diretoria do museu por artistas veteranos das Bienais.[8] Caso tais condições não fossem aceitas, os artistas que foram parcialmente aceitos ameaçaram retirar seus trabalhos da competição, atitude que efetivamente foi tomada por Bruno Giorgi e Moussia Pinto Alves.[9] Paralelamente, também fora proposta a criação de um "Salão dos Recusados", proposta que nunca foi levada adiante.

Primeiro a falar, o artista Flávio de Carvalho solicitou "medidas imediatas" para a instauração de um processo judicial contra a diretoria do MAM-SP, visando a deposição do júri da IV Bienal, bem como diretoria e de seu presidente.[10] Julgada inviável, a ideia do processo não tomou forma. Para o artista, a recusa do júri permitiu "que o público conheça o nome dos vencedores do prêmio até 6 meses antes do julgamento",[11] dado o restrito número de artistas selecionados para o certame.

Na mesma assembleia, foi lida a seguinte carta à Francisco Matarazzo Sobrinho:

6 Como sugerem Alambert e Canhête (2004), a indisposição de artistas e júri já vinha desde a III Bienal, porém a discussão ganhou corpo somente na quarta edição. A recusa de Segall e Portinari é marcante, pois na edição anterior, ganharam salas especiais de exibição.

7 A seção do Brasil na IV Bienal de São Paulo. O Estado de São Paulo. São Paulo, 6 de outubro de 1957. Arquivo IEB-USP – Fundo Yolanda Mohalyi, 0180.

8 IV Bienal: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957, p. 13. HBD/ Bndigital.

9 IV Bienal: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957, p. 13. HBD/ Bndigital.

10 IV Bienal: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957, p. 13. HBD/ Bndigital.

11 Sem grandes resultados a reunião dos artistas. O Estado de São Paulo. São Paulo, 31 de maio de 1957. Acervo O Estado.

Ilmo. Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho,
Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Tenho procurado, embora modestamente, ouvir a minha voz como Diretor-tesoureiro e membro do Conselho do Museu de Arte Moderna, nos acontecimentos que ultimamente vêm perturbando os artistas e a opinião pública do país. Infelizmente, sr. Presidente, todas as minhas sugestões para uma justa solução para o caso não foram atendidas, só me restando para a salvaguarda da minha responsabilidade, pedir em caráter irrevogável, a minha demissão do cargo de Diretor-tesoureiro e de membro do Conselho. Esperando que esta minha atitude facilite a solução de tão grave crise, aproveito o ensejo para agradecer as provas de consideração de que fui alvo durante minha gestão.

Atenciosamente,
Isai Leirner[12]

Com essa carta divulgada na imprensa e lida em uma assembleia de artistas, fica claro que o industrial estava bem situado em relação às disputas no campo das artes plásticas da época. Com sua renúncia ao cargo, o Prêmio de Arte Contemporânea também deixou de ser oferecido pelo MAM-SP. Seria então o início da Galeria de Arte das Folhas e a consolidação do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, a "marca de uma época",[13] que foi antecipado pela exposição "12 artistas de São Paulo".

Se o "Salão dos Recusados" proposto na assembleia dos artistas foi apenas idealizado, o dia 19 de setembro de 1957 marcou a "réplica sem palavras à IV Bienal de São Paulo" com a inauguração da mostra "12 artistas de São Paulo" (MORAIS, 1991, p. 29). Sediada no saguão do edifício do Grupo Folha de S. Paulo no centro da capital (que à época publicava os jornais Folha da Manhã, Folha da Tarde e Folha da Noite), a exposição reuniu trabalhos, não por acaso, de Felícia Leirner, Flávio de Carvalho, Jacques Douchez. Italo Cencini, Samsom Flexor, Moussia Pinto Alves, Darci Penteado, Aldo Bonadei, Odetto Guersoni, José Antônio da Silva e Bella Karawaeva.

Enfim, a Galeria de Arte das Folhas

Em 12 de março de 1958, artistas, intelectuais, políticos e empresários compareceram à inauguração da Galeria de Arte das Folhas, no saguão do Grupo Folha de S. Paulo, para apreciarem sua primeira exposição: uma retrospectiva de desenhos e gravuras do recém-falecido Lasar Segall. Além de artistas como Waldemar Cordeiro, Leopoldo Raimo, Aldo Bonadei, Samsom Flexor, Darci Penteado e Mário Zanini, também estavam presentes, os antigos colegas de trabalho de Isai no MAM-SP, os críticos Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Wolfgang Pfeiffer.[14]

Em seu discurso de inauguração, o diretor artístico da Galeria e crítico de arte e literatura, José Geraldo Vieira, afirmou que a instituição nasce de uma "coerência absoluta" entre o desenvolvimento das artes brasileiras e o crescimento da empresa Folha de S. Paulo. De fato, a relação entre imprensa e vanguarda foi lembrada por Vieira, recordando de importantes revistas vanguardistas como *Klaxon* no Brasil, *Dada*, *Almanach der Blaue Reiter*, *Zodiaque*, entre outras, sendo a "instalação da Galeria das Folhas na própria sede da empresa jornalística é um fenômeno de coerência com a própria história da arte moderna".[15]

12 IV Bienal: crise no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1957. HBD/ Bndigital.

13 "Prêmio Leirner", a marca de uma época. Folha de São Paulo. São Paulo, 10 de março de 1981.

14 Inaugurou-se ontem a Galeria das Folhas. Folha de São Paulo. São Paulo, 13 de março de 1958, p.1. Acervo Folha de São Paulo.

15 Inaugurou-se ontem a Galeria das Folhas. Folha de São Paulo. São Paulo, 13 de março de 1958, p.1. Acervo Folha de São Paulo.

A Galeria de Arte das Folhas tinha um programa de atividades muito claro: exposições coletivas de curta duração reunindo a obra de mais ou menos quatro artistas da pintura, escultura, desenho e gravura, sendo estes escolhidos sem maiores critérios, existindo poucas mostras de artistas com tendências semelhantes a ponto de serem chamados de grupo (a única exceção encontrada foram justamente os concretistas). O salão do Grupo Folha de S. Paulo recebeu poucas exposições individuais, sendo todas retrospectivas, a saber, dos seguintes artistas: Lasar Segall, Cássio M'Boy, Djanira, Samsom Flexor, Francisco Brennand e Felícia Leirner. A Galeria também proporcionou visibilidade às carreiras de Giselda e Nelson Leirner, artistas em início de carreira filhos de Isai e Felícia, que realizaram em mostras coletivas a exposição de seus primeiros trabalhos. O espaço também funcionou como plataforma de discussão para intelectuais e críticos de arte, reunindo nomes como Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Décio Pignatari, Theon Spanudis, entre outros, em séries de conferências.

Sob a tutela da Galeria de Arte das Folhas, o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea continuou com o mesmo funcionamento: os artistas que expuseram na Galeria das Folhas teriam direito a concorrer à premiação referente ao ano de trabalho anterior. Desse modo, foram realizadas apenas quatro edições do Prêmio Leirner, referentes aos anos de trabalho de 1958, 1959, 1960 e 1961. Em antecedência à entrega da láurea, eram organizadas exposições retrospectivas com todos os trabalhos concorrentes ao certame. Assim como no MAM-SP, os trabalhos vencedores seriam doados a museus de arte moderna do país, a fim de compor um acervo representativo da produção do momento, conforme consta nos catálogos.

Para melhor exemplificar as intersecções entre a Galeria de Arte das Folhas e a Bienal de São Paulo, preparamos uma tabela (Tabela 1) com o histórico de premiação de artistas nacionais entre os anos de 1955 e 1963, reproduzida a seguir:

Tabela 1 – Relação de prêmios entregues aos artistas nacionais na Bienal de São Paulo e no Prêmio Leirner de Arte Contemporânea entre os anos de 1955 a 1963

Ano	Bienal de São Paulo	Prêmio Leirner de Arte Contemporânea
1955	**Pintura:** Milton Dacosta (regulamentar), Ivan Serpa (aquisição), Maria Leontina (aquisição), Elisa Martins da Silveira (aquisição) **Escultura:** Maria Martins (regulamentar), Mário Cravo Jr. (aquisição), Felícia Leirner (aquisição), Franz Weissmann (aquisição) **Gravura:** Marcelo Grassmann (regulamentar), Fayga Ostrower (aquisição) **Desenho:** Aldemir Martins (regulamentar), Carybé (regulamentar)	
1956		**Pintura:** Alfredo Volpi e Milton Dacosta (1º), Luís Sacilotto (2º) **Escultura:** Franz Weissmann (1º) **Gravura:** Osvaldo Goeldi e Fayga Ostrower (1º), Lygia Pape e Maria Bonomi (2º) **Desenho:** Arnaldo Pedroso d'Horta e Lothar Charoux (1º), Fernando Lemos e José Cláudio (2º)
1957	**Pintura:** Frans Krajcberg (regulamentar), Lygia Clark (aquisição), Tereza Nicolao (aquisição) **Escultura:** Franz Weissmann (regulamentar), Zélia Salgado (aquisição) **Gravura:** Fayga Ostrower (regulamentar), Rossini Quintas Peres (aquisição) **Desenho:** Wega Nery (regulamentar), Aldemir Martins (aquisição), Fernando Lemos (aquisição)	

1959	**Pintura:** Manabu Mabe (regulamentar), Danilo Di Prete (aquisição), Yolanda Mohalyi (aquisição) **Gravura:** Arthur Luiz Pisa (regulamentar), Maria Bonomi (regulamentar) **Desenho:** Marcelo Grassmann (regulamentar), Fernando Lemos (aquisição)	**Pintura:** Manabu Mabe (1º), Maurício Nogueira (2º) **Escultura:** não foi outorgado prêmio de escultura. **Gravura:** Ana Leticia Quadros* (1º), Savério Castellano (2º) **Desenho:** Marcelo Grassmann (1º), Fernando Odriozola (2º)
1960		**Pintura:** Sheila Brannigan (1º), Leopoldo Raimo (2º), Tomie Ohtake (aquisição), Elisa Martins da Silveira (aquisição), Domenico Lazzarini (aquisição) **Escultura:** Bruno Giorgi (1º), Clélia Cotrim Alves (2º) **Gravura:** Roberto de Lamonica (1º), Dorothy Bastos (2º), Braz Erci Dias (aquisição) **Desenho:** Abelardo Zaluar (1º), Acácio Assunção (2º)
1961	**Pintura:** Iberê Camargo (regulamentar), Sheila Brannigan (aquisição), Ivan Serpa (aquisição) **Escultura:** Lygia Clark (regulamentar), Fernando Jacson Ribeiro (aquisição) **Gravura:** Isabel Pons (regulamentar), Anna Letycia Quadros* (aquisição) **Desenho:** Anatol Wladyslaw (regulamentar)	**Pintura:** Yolanda Mohalyi (1º), Alberto Teixeira (2º), Aldo Bonadei (aquisição), Mozart Pelá (aquisição), Thomás Ianelli (aquisição) **Escultura:** não foi outorgado prêmio regulamentar; Francisco Stockinger (aquisição) **Gravura:** Trindade Leal (1º), João Luís Chaves (2º), José Lima (aquisição) **Desenho:** Italo Cencini (1º), Odilla Mestriner (2º), Rita Rosenmeyer (aquisição)
1962		**Pintura:** Arcângelo Ianelli (1º), Ismênia Coaracy (2º), Lily Hwa (aquisição) **Escultura:** não foi outorgado prêmio regulamentar; Domenico Calabrone (aquisição) **Gravura:** Dorothy Bastos e Odetto Guersoni (1º), Ann Kendall (aquisição) **Desenho:** José Cláudio da Silva (1º), Gisela Eichbaum (2º), Maria Cecília Manual Gismondi (aquisição)
1963	**Pintura:** Yolanda Mohalyi (regulamentar), Maria Leontina (aquisição), Wega Nery (aquisição) **Escultura:** Felícia Leirner (regulamentar), Liuba Wolf (aquisição) **Gravura:** Roberto de Lamonica (regulamentar), Maria Bonomi (aquisição) **Desenho:** Darel Valença Lins (regulamentar), Fayga Ostrower (aquisição), Fernando Odriozola (aquisição)	

Como podemos observar na Tabela 1, os nomes dos artistas vencedores dos Prêmios Leirner aparecem com frequência dos premiados da Bienal de São Paulo. Analisando também os artistas presentes nos catálogos da Galeria de Arte das Folhas ao longo dos anos em contrapartida aos catálogos das Bienais, percebemos que quase a totalidade concorreu ao certame de ambas as instituições. Em nossa análise, a pintura será privilegiada por se tratar de categoria de maior valor de prestígio dentro do sistema artístico da época, além de ser o suporte de maior diálogo entre as premiações.

A primeira edição do Prêmio Leirner, ainda sob domínio do MAM-SP, encontra-se em sintonia com a Bienal antecedente, reverberando as escolhas de um júri proveniente da mesma instituição. Já em 1959, com a entrega da premiação referente ao ano de trabalho de 1958, a Galeria de Arte das Folhas antecipa a Bienal de São Paulo ao contemplar Manabu Mabe com o 1º prêmio de pintura e Marcelo Grassmann com o 1º prêmio de desenho. Não foram outorgados prêmios de escultura, pois o júri entendeu não haver

trabalhos bons o suficiente para tal. A premiação, de maneira geral, foi bem aceita, apesar do crítico do jornal Correio da Manhã Jaime Maurício atentar para o caráter "regionalista", ao supostamente privilegiar São Paulo na escolha dos laureados.[16]

16 À margem dos Prêmio Leirner. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º de abril de 1959. HBD/Bndigital.

O amparo simbólico lançado pela Bienal, instituição com anos de atividade e projeção internacional, conferiu à Galeria de Arte das Folhas a chancela necessária para o reconhecimento de sua pertinência ao campo. Já no catálogo de 1961 do Prêmio Leirner, tal fato seria celebrado como justificativa para a seriedade e compromisso da instituição.

No fim da década de 50 e começo dos anos 60, a disputa estética em questão no Brasil colocava não mais a figuração contra a abstração, mas partia da oposição entre o abstracionismo geométrico dos concretistas e o abstracionismo informal, também chamado de expressionismo abstrato ou pejorativamente de tachismo (COUTO, 2000). No contexto internacional, uma grande retrospectiva da obra de Jackson Pollock no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque marcou o debate, colocando em evidência a informalidade dos gestos e usos de cores. No Brasil, esse movimento seria recebido pelos grupos concretos como mais uma "colonização cultural" estadunidense. Novamente, a discussão estética era permeada por tomadas de posição política.

Segundo Maria de Fátima Couto, os principais críticos da época, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, insistiram sobre a "primazia do pensamento construtivo na história da arte moderna brasileira, denunciando o caráter internacionalista do tachismo e propagando a ideia de que seu florescimento representaria uma provável interrupção do processo de criação de uma arte adaptada às necessidades do país" (2000, p. 208). A escolha de Manabu Mabe para o primeiro prêmio de pintura do Prêmio Leirner e da Bienal reflete a chegada de novas tendências abstratas. Por isso, é notada a lacuna deixada pelo concretista Weissmann ao não ganhar o prêmio de escultura.

Em referência ao ano de trabalho de 1959, o Prêmio Leirner outorgado em 1960 antecipa também a premiação da V Bienal (1961) ao laurear Sheila Brannigan com o 1º prêmio de pintura. Já na outra instituição, a pintora recebeu prêmio de aquisição, deixando para um pintor a caminho da abstração como Iberê Camargo o prêmio regulamentar. De acordo com Ana Magalhães (2015), atribuída como inferior à láurea regulamentar pela literatura, a premiação de aquisição das Bienais de São Paulo, antes de tudo, tem como objetivo explícito constituir um acervo para as instituições, e por isso, deve ser estudada com maior atenção.

Em 1961, seria a vez da Galeria de Arte das Folhas antecipar mais uma vez a láurea de melhor pintor nacional para Yolanda Mohalyi, também ligada ao abstracionismo informal. Naquele ano, ela ganhou o principal Prêmio Leirner com obras informais líricas, tendência novamente validada pelo júri da Galeria. Por ocasião da VII Bienal (1963), Mohalyi recebeu o prêmio máximo nacional da exposição, dividindo o páreo com a ex-aluna Felícia Leirner o prêmio de melhor escultora brasileira.

Em relação à premiação nos suportes de gravura e desenho, nomes como Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, Roberto de Lamonica, Fernando Lemos e Anna Letycia Quadros são recorrentes em ambas as instituições, alternando ao longo dos anos na preferência dos júris. Para a escultura, é curioso notar que por mais de uma vez não foi outorgado Prêmio Leirner nessa categoria, como trouxemos anteriormente como exemplo o caso de Franz Weissmann.

O sucesso da Galeria de Arte das Folhas em sua convivência com a

Bienal de São Paulo encontrou seu limite no ano de 1962, em virtude do falecimento de seu mecenas. Isai Leirner faleceu no dia 13 de novembro daquele mesmo ano, como relembra o memorial publicado na imprensa:

> Faleceu em São Paulo, após dolorosa enfermidade, o sr. Isai Leirner, cidadão dos mais prestigiosos da coletividade israelita e na metrópole paulista. Nos meios artísticos de São Paulo, o nome do sr. Isai Leirner se projetou pela instituição do Prêmio Leirner, adjudicado em anos sucessivos à dezenas de jovens expositores. Ao mesmo tempo dedicou grande carinho ao Pavilhão de Israel nas Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Deixa o extinto a esposa da. Felícia, escultora conhecida, uma filha Giselda, gravadora e pintora, e o filho **Nelson**, continuador do pai à frente da indústria Tricot-Lã.[17]

Com a morte do industrial, as atividades da Galeria foram encerradas e o Prêmio Leirner deixou de ser distribuído.

Conclusão

A história da Galeria de Arte das Folhas está intimamente ligada ao processo de modernização da cidade de São Paulo em meados do século XX, e, por consequência, do adensamento do tecido cultural da capital paulista. Nesse período, instituições o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), além da Bienal de São Paulo (1951), surgem como principais instâncias de consagração e legitimação. Além disso, é preciso ressaltar a importância das transformações urbanas ocorridas na metrópole para o surgimento dessas instituições, como salientado por Maria Arminda Arruda (2015).

Podemos então atribuir à Galeria de Arte das Folhas um papel de contestação e legitimação junto a diversos agentes no que podemos chamar de um campo artístico, como proposto nos moldes de Pierre Bourdieu (1996). Segundo o teórico, assim como espaço de exclusão e rechaço operado pelos diversos agentes, o campo o campo artístico é principalmente um espaço social de lutas simbólicas de dominação, de negociações, de validação e legitimação para artistas, críticos, patronos, *marchands*, jornalistas especializados, museólogos, empresários, entre outros profissionais da cultura.

Apesar de ter sido fundada a partir de uma resposta à ofensiva abstracionista na Bienal, a Galeria das Folhas expôs e premiou muitos artistas ligados ao concretismo e ao abstracionismo informal, repercutindo o debate da época e somando às instâncias que consagraram esses movimentos. Como foi analisado, há uma íntima relação entre o Prêmio Leirner e as láureas das Bienais. Se com a sua demissão e criação de instituição paralela Isai poderia ser encarado como concorrente de Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto empresário benfeitor das artes, o próprio Matarazzo escreve ao industrial uma carta parabenizando-o pela iniciativa e a continuação do Prêmio Leirner fora dos quadros do MAM-SP.[18]

A Galeria de Arte das Folhas foi criada para, além de ser espaço de exposição e discussão das artes plásticas, ser depositária do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, doado pelo industrial imigrante Isai Leirner. Nesse sentido, assinala um vínculo sistêmico com o MAM-SP e Bienal, instituições centrais de consagração no campo artístico da época.

17 Isai Leirner. Nossa Voz, São Paulo, 22 de novembro de 1962, ed. 957. HBD/Bndigital.

18 Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho à Isai Leirner. São Paulo, 23 de janeiro de 1958. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

Ao dialogar ativamente com essas instituições, a Galeria é exemplar ao deixar claro o debate estético da época e suas transformações, principalmente ao acompanharmos o histórico de premiados e atividades promovidas.

Referências

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo:* da era do Museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura:* São Paulo no meio do século XX. São Paulo: Edusp, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.58, nov., 2000.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio, distinção:* artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos Anos 1950 e a Constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil. In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. IV, p. 112-128, 2015.

MORAIS, Frederico. *Felícia Leirner:* arte como missão. Campos do Jordão: Museu Felícia Leirner, 1991.

PEDROSA, Mário. A Bienal de lá pra cá. In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Arte – Ensaios: Mário Pedrosa.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Catálogos consultados

47 artistas: Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1958. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de São Paulo, 1958.

55 artistas: Prêmio Leirner de Arte Contemporânea de 1959. Galeria de Arte das Folhas. São Paulo: Grupo Folha de São Paulo, 1959.

Catálogos das seguintes edições da Bienal de São Paulo: III, IV, V, VI, VII. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, anos diversos.

Ocupação, arte e resistência: estratégias políticas em práticas culturais e artísticas

Francine Nunes da Silva

Antropóloga e doutoranda em Ciências Sociais (PUCSP).

RESUMO: O presente resumo busca apresentar uma pesquisa antropológica sobre uma ocupação de habitação e de arte no centro de São Paulo privilegiando o reconhecimento dos significados atribuídos ao espaço pelos interlocutores. Com uma ênfase nas criações culturais e artísticas, a ocupação articula experiências de resistência em torno de temáticas étnico-raciais. A Casa Amarela Quilombo Afroguarany produz atividades artísticas que articulam protestos contra dinâmicas urbanas de exclusão e reprodução de espaços segregados e intolerantes, especialmente das culturas negras e periféricas. A pesquisa enfoca na abordagem agonística, em que a arte pode intervir e ressignificar territórios. As ocupações urbanas, como a Casa Amarela, são lugares constituídos "por uma multiplicidade de práticas artísticas destinadas a dar voz a todos aqueles que são silenciados no marco da hegemonia existente" (MOUFFE, 2007). As conexões entre arte e política revelam que as resistências podem criar engajamentos e uma espécie de responsabilidade coletiva pela vida dentro dos limites intoleráveis que a racionalidade neoliberal nos impõe. Concebe-se a importância da arte como processo de resistência e valorização das singularidades e a etnicidade é uma espécie de "fênix" com capacidade de revigoramento e re-inspiração. As produções culturais podem fomentam e trazem à luz temas como, "extermínio, império, classe, raça, gênero, orientação sexual, idade, nação, natureza e religião" (WEST, 1990, p.1). Assim, como territórios de sentido, as singularidades são inteligíveis nas situações de diferença em uma sociedade extremamente desigual e constituída por inúmeros mecanismo de afastamento do outro. Casos como o da Casa Amarela podem ser concebidos a partir de demandas coletivas do direito à cidade que inauguram "politicidades sensíveis" e consolidam a ideia que a ocupar imóveis vazios sem função social constitui uma atitude de afirmação dos direitos, de democracia urbana e justiça social.

PALAVRAS-CHAVE: Ocupação; resistência; arte;

Introdução

O presente artigo é um esforço de reflexão acerca de um fenômeno de escala local de organização do espaço e sua dinâmica. O recorte do objeto, a saber, uma ocupação de habitação e de arte no centro de São Paulo, privilegia o reconhecimento dos significados atribuídos ao espaço pelos interlocutores. Com uma ênfase nas criações culturais e artísticas, a ocupação articula experiências de resistência em torno do conceito de "afroguarany". Não se trata somente de uma justaposição de palavras, mas a tentativa de recriar meios de protestar contra as dinâmicas urbanas de exclusão que contribui para a reprodução de espaços segregados e intolerante, especialmente das culturas negras e periféricas.

O caso analisado é da ocupação intitulada "Casa Amarela Quilombo Afroguarany", um casarão construído em meados de 1910 e ocupado em 2014 para o estabelecimento de um ateliê compartilhado de arte. A partir da pesquisa de campo, o tema da pesquisa foi sendo delineado. As práticas culturais e políticas voltadas para as matrizes afro-indígenas colocam em relevo as múltiplas transformações dos espaços urbanos e informam sobre as cidades, seus habitantes, os modos de habitar e as tensões produzidas nos territórios de ocupação.

O texto a seguir está calcado no pressuposto teórico da centralidade da cultura enquanto categoria que estrutura as relações sociais, políticas e econômicas no contexto da ocupação. Os interlocutores da ocupação usam música, dança, teatro e grafite para tornar a cidade um dispositivo cultural. Para Agier (2011) as criações artísticas e ações políticas favorecem as conexões, as relações, as solidariedades e as trocas em torno de processos de "fazer a cidade". O habitar, uma operação comum, cria uma variante cultural e aponta para a transversalidade das problemáticas urbanas e dos fatores étnico- raciais.

O impacto desses fenômenos, como o da Casa Amarela, aponta para as potencialidades da região central da cidade, mas registram as vulnerabilidades econômicas, sociais, culturais e habitacionais que recaem sobre seus moradores. Em face disso, a ausência de habitação é também reflexo de uma dinâmica do mercado imobiliário financeiro que pressiona para a valorização/desvalorização de determinadas áreas e de determinadas lógicas de existência.

Em meio a reivindicação de imóveis vazios está a construção simbólica de espaços de interação, de laços e de resistências. Se trata de uma análise com um duplo objetivo de pensar o território da metrópole. Por um lado, pela dimensão da habitação. Por outro, pela dimensão da cultura. Considera-se que são olhares que buscam compreender os espaços que criam politicidades sensíveis no cotidiano. Pela junção entre práticas políticas e práticas estéticas (RANCIÈRE, 2009).

Na luta urbana preconizada pelos moradores da Casa Amarela está presente uma possiblidade de "renovar o sentido da atividade produtora e criadora ao destruir a ideologia do consumo" (LEFEBVRE, 2011, p. 139). Consumir, habitar e criar coletivamente. Se a segregação espacial cria um distanciamento do outro em enclaves fortificados (CALDEIRA, 2000) aqui interessa-nos a produção da cidade, o fazer a cidade que passa pela produção de laços e relações sociais.

Nesta proposta de trabalho etnográfico, as atividades e os protagonistas da Casa Amarela Quilombo Afroguarany são a base empírica para a compreensão de processos de sociabilidade e convivência com as diversidades, as alteridades, as negociações e as controvérsias. Enfrentar as margens e labirintos podem causar inquietações e desvios nas narrativas hegemônicas que tentam apagar, generalizar ou modelar experiências urbanas que contam histórias que não estão colocadas nas formalidades institucionais e discursividades oficiais.

A experiência compartilhada de pesquisa procura qualificar as reflexões em torno das formações culturais e experiências urbanas e exige que as expectativas de justiça social e enfrentamento da discriminação gerada pela segregação, garantam também uma atuação autônoma dos ocupantes, sem deixar de lado as negociações com os aparatos institucionais da gestão da política habitacional.

Os 4 As: Amarela, Abayomi, Afroguarany e Arena

Ingold (2015) ministrou um curso na Universidade de Aberdeen e o intitulou "Os 4 As: Antropologia, Arqueologia, Arte e Arquitetura". Nele o autor esboça uma reflexão sobre as relações entre as disciplinas a partir da sua fascinação pela letra A e compartilha ideias imaginativas de uma série de experimentos com a letra. Dados alguns paralelos e conexões sugere-se na pesquisa em questão também 4 As: Amarela,

Afroguarani, Abayomi e Arena. São quatro palavras presentes Tal experimento procura responder a pergunta: O que é a Casa Amarela Quilombo Afroguarany?

Amarela, o nome e a cor da casa. “Amar ela” como os moradores gostam de se referir. Nesse ponto apresenta-se um histórico da casa e uma reflexão sobre o habitar. O segundo A se refere a “Afroguarany” ou “Afroguarani” e significa pensar sobre como os moradores da ocupação elaboram uma percepção sobre si mesmos a partir do encontro entre o “afro” e o “indígena” e recriam práticas artísticas nesse sentido. Na palavra Abayomi, encontramos o terceiro A. Uma das moradoras da casa apresenta um espetáculo chamado “Abayomi: a primeira boneca do mundo”.

O termo Abayomi tem origem no idioma Iorub e significa “encontro precioso” (de abay, encontro e omi, precioso). A boneca Abaoymi é feita com retalhos coloridos de tecidos. Assim, a metáfora é trazida para se pensar sobre a pesquisa etnográfica, marcada pelos encontros entre o pesquisador e os interlocutores. O quarto A se referei a Arena e aponta para as reflexões sobre arte e política presentes das dinâmicas do território ocupado.

A Senzala invadiu a Casa-Grande

A “Casa Amarela Quilombo Afroguarany”, como é chamado o imóvel na movimentada esquina da Rua da Consolação com a Rua Outro Preto, é um casarão que data de meados dos anos 1910 e possui 27 cômodos distribuídos em 3 pavimentos. A casa foi originalmente construída para uso residencial, mas foi administrada pelo Instituto Nacional Previdência Social a partir de 1950. Dos anos 1990 até começo dos anos 2000 sediou uma creche do Tribunal Regional do Trabalho da 2ª Região. O imóvel então ficou desocupado até 2014, quando iniciou a ocupação Ateliê Compartilhado Casa Amarela.

Essa história está inscrita nas diversas alterações pelo qual o imóvel passou. O papel de parede infantil da creche hoje convive com grafites e pixos. É relevante ressaltar que em 2006, o imóvel foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo pelo reconhecimento de seu valor arquitetônico com características “fioretinas”. Diversos estudos arquitetônicos já foram realizados e os moradores contam que é recorrente a presença de estudantes com o intuito de fotografar e conhecer a casa por dentro.

Casa Amarela é uma das poucas mansões que ainda existem na região do chamado atual centro histórico de São Paulo. Resultado de uma série de intervenções e investimentos, a região tem ainda um “papel de centralidade, com grande peso econômico, forte dinamismo, múltiplas funções e importante patrimônio edificado” (NAKANO, ROLNIK E CAMPOS, 2004, p. 128). A rua da Consolação é conhecida por abrigar diversas lojas de lustres e luminárias. Esses autores mostram que o surgimento de novas centralidades em direção ao quadrante sudoeste do centro expandido, a partir da Avenida Paulista, não necessariamente esvaziou o centro histórico, mas sim significou uma “mudança no perfil de seus usos e usuários, configurando novos focos de dinamismo e novas vocações para a rea.” (NAKANO, ROLNIK E CAMPOS, 2004, p. 154).

Ainda como efeito das jornadas de junho de 2013 em que as ruas e espaços públicos foram tomados por diversos coletivos e manifestações, o casarão abandonado é ocupado em 20 de fevereiro de 2014 por mais de 100 artistas de áreas como artes visuais, música, dança e teatro. O movimento cultural denominado MOEPO – Movimento de Ocupação de Espaços Públicos Ociosos, junto com a Cooperativa Paulista de Teatro idealizaram a ação de ocupação e criaram um Ateliê Compartilhado. A experiência contou com a participação de diversos coletivos culturais, companhias, trupes e instituições.

Após algumas tentativas de transformar o espaço em centro cultural e de conflitos internos pela administração dos recursos da casa o Ateliê Compartilhado foi afastado. Em 2015 a ocupação passa a ter a denominação Casa Amarela Espaço Comum. Em 2016 o nome “Casa Amarela Quilombo Afroguarany” se consolida respaldado pelo movimento Anhangabaroots e pelo Laboratório Compartilhado TM13, que já atuavam em produções culturais, principalmente na região central da cidade, em lugares como a Praça Ramos, o Vale do Anhangabaú e a Praça Roosevelt. Produções voltadas para a população de rua e para os jovens de periferia que circulam por esses espaços.

Para W.S., moradora e artista da ocupação, dizer: “a Senzala invadiu a Casa- Grande”, significa que o produtor cultural da periferia pode enxergar na Casa Amarela um espaço para sua produção:

> "Não é só poético, é de verdade, acontece. Todo esse processo se deu por pertencimento mesmo, de as pessoas chegarem aqui e encontraram pessoas negras, indígenas e se sentir referência." (Entrevista, W.S., 2018)

Nesse sentido, enquanto alguns espaços podem se esvaziar ou desaparecer, outros, como a Casa Amarela, apresentam uma vitalidade na sua existência. Inicialmente construída como moradia dirigida aos setores de maior poder aquisitivo, hoje o imóvel se caracteriza como um espaço de produção artística e de resistência contra a exclusão e segregação presente na vida de inúmeras pessoas. Na qualidade de uma habitação coletiva, se cria um espaço praticado (CERTEAU, 1994) e de produção do comum. Para Hardt e Negri (2005), o comum levaria a um processo de autonomia e auto-organização que possibilitaria uma democracia possível.

Conforme Carril (2006) o processo formação histórica, econômica e social das metrópoles brasileiras está diretamente atrelado ao fator etnoracial. A acumulação do capital promove separações, expulsões, segregações e exclusões. Esse contexto está presente, segundo W.S., no processo de colocar o nome de Quilombo:

> "Eu percebi que quem está na rua, todo mundo está na rua, mas os trabalhadores, a população que faz essa cidade acontecer é uma população invisibilizada, que está na rua, mas está invisibilizada. Para poder trazer essa população para a Casa Amarela, a gente imaginou que ao invés de chamar de ocupação, a gente poderia chamar de quilombo. Porque quilombo é a primeira ocupação que acontece na História." (Entrevista, W.S., 2018)

Se a "urbanização capitalista tende perpetuamente a destruir a cidade como um comum social, político e habit vel" (HARVEY, 2014, p. 156), a Casa Amarela busca estabelecer que habitar significa viver historicamente e produzir vida em movimento. Habitar não é meramente ocupar uma estrutura, mas decorre de um movimento de "produzir". Produzir, na acepção de Ingold (2015), está ao lado de outros verbos intransitivos como esperar, crescer e habitar em contraposição aos verbos transitivos como planejar, fazer e construir. Assim é possível definir que as cidades planejadas para uma 'boa imagem', como vimos durante a preparação de São Paulo como sede da Copa do Mundo 2014 (CARVALHO; GAGLIARDI, 2015), são concebidas pelo olhar de especialistas e tecnocratas, "dos promotores de razões técnicas e rentabilizações financeiras" (CERTEAU, 1994, p. 187)

Ao retomar Heidegger, Ingold (2015) quer pensar numa noção de habitação menos atrelada ao conforto ou localismo e mais ligada a uma ideia de que "ser" significa "estar ao longo de caminhos" (INGOLD, 2015, p. 38). A ideia de movimento se faz presente nas falas dos habitantes da Casa Amarela. Habitar é uma questão de mover-se por causa da constante eminência de uma nova reintegração de posse do imóvel. Já foram feiras quatro tentativas. Ainda que possamos concordar de que a "caminhada é modo fundamental como os seres humanos vivos habitam a terra" (INGOLD, 2015, p. 38), não deixemos de pensar, entretanto, no caráter violento com que essas ações são empreendidas pelos órgãos do Estado. A habitação não é apenas abrigo, mas está ligada a uma gama de fatores que possibilitam a inserção das pessoas na cidade.

Quem és tu que não conheces o teu eu? RUA! Resistência Urbana Afroguarany!

Conforme Goldman (2014), as recentes reflexões acadêmicas em torno do termo "afroindígena", informam que se trata menos uma construção identitária rígida ou essencializada, que uma expressão artística e uma construção do que se considerou chamar de uma relação afroindígena. Para Mello (2014), o conceito de afroindígena é atravessado pelos movimentos, fluxos e existências daqueles indivíduos ou grupos que assim se denominam.

O conceito de afroindígena seria, portanto, da ordem do devir, daquilo que se torna, do que se transforma em outra coisa diferente do que se era e que, no entanto, "não produz outra coisa senão a si mesmo". (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 291). (MELLO, 2014, p. 227)

O termo "Afroguarany", presente no nome da Casa Amarela, está relacionado menos a uma noção de identidade essencializada e mais a um principio de singularização e subjetividade que desemboca na

expressão e produção artística dos artistas da Casa Amarela. Para W.S. a arte produzida no quilombo está atrelada a um processo de construir uma história negra da região da Consolação e de afirmar uma existência afroguarany.

> Um vai ajudando o outro a fazer as suas produções e produzir eventos na Casa, que trabalhem dentro dessa linguagem do afro e do guarani, não deixando de abrir espaço para outras linguagens, está aberta para qualquer linguagem a Casa, mas a gente enquanto resistência, a gente acredita naquela frase de Sócrates, que diz "quem és tu que não conheces o teu eu?", ela é o diferencial na vida de uma criança, porque quando uma criança conhece as histórias dela, ela cresce, como eu tive a oportunidade de crescer, com mais autoestima e não desisti dos meus sonhos. Agora, quando ela conhece as histórias de outras pessoas, ela sempre vai se render a essas pessoas. Vão ser sempre as mesmas histórias que vão estar aparecendo, então ela nunca vai ter referência, ela não tem identidade, a identidade dela é branca. Não é uma questão de racismo isso, é uma questão de identidade, de pertencimento, de direitos, direito a cultura, a conhecer a sua cultura, a conhecer os seus cânticos, as suas histórias, a sua dança, a sua comida, saber o que você come, de onde vem." (Entrevista, W.S., 2018)

A expressão que dá nome a esse subtítulo é o grito que dá inicio ao Slam A RUA, batalha de poesia organizada pela Casa Amarela Quilombo Afroguarany. Slamers e público sentam ao chão para ouvir os (as) poetas usarem a voz contra o preconceito, lgbtofobia, machismo e racismo. Pra narrar sobre empoderamento da mulher negra com cabelo afro e sobre a liberdade dos diversos corpos. Pra denunciar a "cidade linda" que inviabiliza a cultura negra e periférica. Mas também pra falar de amor, de amizade e de resistência. A poesia falada e performatizada traça uma linha de fuga, como Deleuze (1992) coloca, é sobre a linha de fuga ou fluxo "que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam". (DELEUZE, 1992, p. 63).

O enfoque da pesquisa na Casa Amarela é direcionado a esses eventos e acontecimentos que, conforme dito por Mello (2014), então sobre os artistas do Movimento Cultural Arte Manha, na Bahia, produzem linhas de fuga para dar consistência ao território existencial e ao encontro entre índios e negros, um "encontro entendido como atemporal entre povos que lograram traçar linhas de fuga no processo de enfrentamento à espoliação a que foram – e são – submetidos." (MELLO, 2014, p. 236).

A cultura afroguarany é então compreendida como vida e prática cotidiana (WILLIAMS, 1997) e permeia as formas de negociação e resistência no território urbano segundo esses movimentos artísticos que enfatizam as mensagens e discursos contestatórios que podem ter mais visibilidade social e política. A Casa Amarela pode ser pensada como uma experimentação de novas formas de convivência juvenil e alternativas contraculturais (FEIXA; PORZIO, 2004) e de minorias. A minoria, segundo Deleuze (1992) não se refere a um dado numérico, mas passa por uma condição de que uma minoria "não tem modelo, é um devir, um processo" (DELEUZE, 1992, p. 218). E mesmo que a minoria, talvez pensado como multidão, venha a criar modelos para si, importa que sua "potência provem do que ela soube criar" (DELEUZE, 1992, p. 218).

Abaoymi: encontro precioso

A metáfora empreendida entre o percurso metodológico com o feitio da boneca Abayomi é proposta não só pelo o que a palavra ioruba significa, mas se relaciona com a abordagem de Certeau (1994) que qualificou como uma "arte de pensar" o procedimento de se atentar ao "resto", aquilo que não foi "verbalizado". Sabe-se que as bonecas Abaoymi são feitas de restos de tecidos. Foram criadas em 1987 por Lena Martins, educadora popular e militante do Movimento das Mulheres Negras. No plano da pesquisa, são considerados "restos" os relatos, como fazeres-saberes, portanto, como experiências sociais e discursivas que não tem proprietários e fogem aos olhos das racionalizações. São as chamadas "complicações das histórias oficiais e das verdades disciplinares (FISHER, 2011, p. 200).

O percurso de investigação se dá por uma dimensão qualitativa a partir de recursos do método etnográfico: observação, descrição e entrevistas semiestruturadas com os moradores e frequentadores das atividades propostas dentro da ocupação. Tal opção metodológica está calcada na necessidade de conhecer o cotidiano dos interlocutores e compreender como suas experiências e trajetórias configuram suas práticas culturais e políticas em novas lógicas sobre o território. Assim como também, na coleta de

material audiovisual dos eventos e apresentações artísticas promovidas e de material histórico (jornais, relatos orais, documentos) sobre a ocupação.

Os eventos culturais protagonizados pelos moradores e parceiros da Casa Amarela Quilombo Afroguarany são a base empírica para a compreensão de processos de sociabilidade e convivência com as diversidades, as alteridades, as negociações e as controvérsias. Encarar as margens e labirintos podem causar inquietações e desvios nas narrativas hegemônicas que tentam apagar, generalizar ou modelar experiências urbanas que contam histórias que não estão colocadas nas formalidades institucionais e discursividades oficiais. A experiência compartilhada de pesquisa procura qualificar as reflexões em torno da ocupação uma habitação e um território cultural e exige que as expectativas de justiça social e enfrentamento da discriminação gerada pela segregação, garantam também uma atuação autônoma dos ocupantes.

Como "investimentos simbólicos relativos a vida cotidiana" (CERTEAU, 1994, p. 142), tais relatos, como "murmúrios poéticos e trágicos do dia-a-dia" (CERTEAU, 1994, p. 142) poderiam estar no romance ou na ficção. Mas se transformam em estratégias narrativas de memória que instauram continuidades e rupturas, como saberes-fazeres que reúnem uma liberdade (moral), uma criação (estética) e um ato (prático) (CERTEAU, 1994, p. 147) que podem renovar as possibilidades de pesquisa sobre uma gama diversa de temas caros às Ciências Sociais. Assim a pesquisa realizada na ocupação Casa Amarela é encarada.

Ingold (2015) coloca que arte, arquitetura e antropologia têm em comum o fato de observarem, descreverem e proporem. É nesse sentido que este trabalho tem como objetivo uma profunda compreensão do mundo vivido da Casa Amarela. A vida, como o trabalho antropológico, como um processo de mover, conhecer e descrever. Não como operações separadas mas parte do mesmo processo da vida vivida. Estar atento, estar vivo para o mundo e ser afetado pelo mundo.

A Antropologia, "uma investigação constante e disciplinada das condições e potenciais da vida humana" (INGOLD, 2015, 25). A vida como um movimento de abertura e não encerramento, tal como o próprio cerne da preocupação antropológica. Ingold (2015) sugere três experimentos para pensar questões fundamentais sobre o trabalho antropológico. O primeiro consiste em molhar uma pedra e observá-la secar. O segundo é andar descalço. E o terceiro é enxergar através de uma prancha de madeira. Esses experimentos guiam o livro do autor e estão de acordo com uma abordagem que trata a antropologia como um modo de explorar as condições e possibilidades da vida humana no mundo.

No primeiro experimento a ideia é atentar para o mundo dos objetos (a pedra como objeto material) mas também para o fluxo e a transformação que a água e o vento produzem. Andar descalço desafia a compreender o chão como uma superfície heterogênea tecida a partir de idas e vindas dos habitantes e a repensar a forma como moldamos nossa experiência de caminhar com calçados. Já o terceiro experimento ilustra o debate sobre técnica e habilidade num mundo cada vez mais estruturado pelas tecnologias.

Ainda que Ingold (2015) não se atente especificamente a cultura digital, sua abordagem considera que os avanços tecnológicos não significam o fim das habilidades, mas de que toda a técnica no mundo moderno pressupõe a construção de habilidades conforme as novas máquinas surgem. Segundo o autor, "a essência da habilidade, portanto, vem residir, na capacidade de improvisação com que os profissionais são capazes de desmontar as construções da tecnologia, e criativamente incorporar as peças em suas próprias esferas de vida" (INGOLD, 2015, p. 110). Enfim, o que esses experimentos sugerem é trazer "antropologia de volta à vida" segundo uma tarefa de seguir o fluxo dos acontecimentos, aonde quer que eles conduzam.

Fischer (2011) explicita sobre os desafios da etnografia contemporânea que visam incluir experimentos, dados, tecnologias, abstrações teóricas cada vez mais engajadas em sistemas de conceitos e instrumentos que torne a análise cultural mais relacional, plural e consciente. Para esse empreendimento, é preciso atentar-se para as formas emergentes de vida e que essas devem ser "etnograficamente detalhadas, filosoficamente engajadas e conscientes do papel dos meios de comunicação e da dimensão da economia política" (FISCHER, 2011, p. 198-199).

No âmbito da presente pesquisa, interessa-nos as bricolagens, as inventividades e as discursividades que escapam às totalizações do olhar sobre o território urbano. Uma produção antropológica que não "deixa de fora a proliferação de histórias e operações heterogêneas que compõem os patchworks do cotidiano." (CERTEAU, 1994, p. 46). A pauta do direito de morar no centro define as experiências dos moradores da Casa Amarela e é na perspectiva de uma etnografia urbana que preconiza o "olhar de

perto e de dentro" (MAGNANI, 2002) que a pesquisa avança. Os territórios de sociabilidade são lugares de sentido e de dominação e as interpretações buscam compreender os "significados que configuram as diferentes formas e planos de existência social em seu interior. (ECKERT E ROCHA, 2005, p. 8).

O Quilombo como arena política e artística

A existência da ocupação Casa Amarela explicita o enfoque de que ela não pode ser lida a partir do mapa que compara a quantidade de espaços de lazer e cultura nas regiões centrais e periféricas da cidade. A história nos mostra que os territórios negros foram sendo empurrados para as margens da cidade. O modelo de urbanização que se tentava estabelecer na época da construção do casarão deixava de fora justamente o que hoje ele se transformou. Conforme uma das entrevistadas, a lógica está centrada na construção de espaço de reconhecimento, de um "espaço autêntico de empoderamento periférico de pessoas negras, afrodescendentes, indígenas tenham o seu espaço para comungar a sua arte, a sua ancestralidade."

A perspectiva de pensar a segregação espacial e racial na metrópole de São Paulo está presente no texto, mas sobretudo importa como a identidade periférica e negra ganha visibilidade nas expressões culturais propostas pelos artistas da ocupação, tendo em vista a sua localização na cidade e as especificidades das experiências. Ao contrário do que seria uma produção cultural racionalizada, expansionista, centralizada, barulhenta e espetacular, como a Paulista Aberta e a Virada Cultural, as experiências culturais urbanas como, por exemplo, da Casa Amarela, se destacam pelas ações astuciosas, dispersas, silenciosas e quase invisíveis. A Casa Amarela singulariza a maneira de habitar e de fazer arte.

A abordagem agosnistica de Mouffe (2007) reitera o entendimento de que as práticas artísticas são caminhos para a compreensão das dinâmicas políticas e de dominação capitalista a partir do reconhecimento da dimensão contingente da ordem social.

> Arte crítica é a arte que fomenta o dissenso, que torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e a obliterar. É constituído por uma multiplicidade de práticas artísticas destinadas a dar voz a todos aqueles que são silenciados o quadro da hegemonia existente. (Mouffe, 2007, s.p.)

A ocupação da escola, da rua, da praça, do prédio abandonado se dá pela atuação de corpos quem tem necessidades, desejos e expectativas, como nos fala Butler (2012). Uma vez reconhecido isso, abre-se a discussão sobre a multidão. Introduz-se aqui a noção da multidão como um conjunto de singularidades, como corpo desejoso e potente. O principio de que "a multidão desconfia da representação, porque, ela é uma multiplicidade incomensur vel" (NEGRI, 2003, p. 166) consiste no entendimento de que a multidão então imersa nas ocupações, por exemplo, contesta os vínculos tradicionais de representação politica e usam de intervenções artísticas e culturais para dar consistência à produção de subjetividades.

A arte possibilita a criação de outras formas de politização e empoderamento a partir da elaboração de movimentos de resistência e de experimentação de alternativas para se estar junto e enfrentar os confrontos e a violência dos processos urbanos que reduzem a cidade a um modelo político-territorial mercantilizado.

Segundo Mouffe (2007), arte e política não são dois campos separados, mas residem juntos na noção de hegemonia e na constituição de realidades ou visões de mundos opostas e agonisticas. Nesse sentido, não considera-se que haja consenso ou que deve haver consenso em relação a Casa Amarela em torno da sua legitimidade ou ilegalidade. Na linha tratada por Mouffe (2007):

> A fronteira entre o social e o político é essencialmente instável e requer constantes deslocamentos e renegociações entre agentes sociais. As coisas sempre poderiam ser de outra forma e, portanto, toda ordem é baseada na exclusão de outras possibilidades." (Mouffe, 2007, s.p.).

Além disso, "não existe verdade política ou social simples a ser aprendida, pois não há representação

unitária de uma agência política, nenhuma hierarquia fixa de valores e efeitos políticos" (BHABHA, 1998, p. 54) de modo que qualquer narrativa se dá por uma rearticulação ou tradução de elementos dispostos não de maneira única, mas segundo bricolagens simbólicas.

As múltiplas maneiras de "fazer a cidade" estão implicadas no "agir urbano" que possibilita as articulações e manifestações em torno da arte e da política. No domínio da cultura, tais ações são guiadas pelo propósito de intervir e (re)significar os territórios a partir de formas de partilha estética e política. Assim, frente às políticas públicas de planejamento urbano, bem como das apropriações privadas dos espaços, há então um contexto em que pesa "o uso de símbolos e de signos dados para promover significações novas ou não oficiais, seja pela ambiguidade dos primeiros ou pelo rearranjo dos últimos" (CUNHA, 2009, p. 239) conforme elementos que redesenham a cidade permanentemente e inspiram a criação de novas formar de habitar, caminhar e viver na metrópole.

Conclusão

A pesquisa, em fase de finalização, sugere que as mobilizações coletivas, como a Casa Amarela, revelam as margens abertas e as fissuras da gestão urbana capitalista e normativa. O "homo economicus" é o modelo neoliberal do cidadão que constrói para si estratégias individualistas entre as várias opções sociais, políticas e econômicas. É o padrão de vida daquele que não se envolve coletivamente para mudar as opções. Permanecer em uma ocupação é, portanto, o oposto do que o neoliberalismo prega. No capitalismo neoliberal, o "corpo político deixa de ser um corpo, mas é um conjunto de empresários e consumidores individuais" (BROWN, 2005: 43).

A definição do artista como "aquele que viaja nos labirintos ou no subsolo do mundo social" (Rancière, 2009) nos permite pensar, também pela abordagem agonística, que a arte pode intervir e ressignificar territórios. As ocupações urbanas, como a Casa Amarela, são lugares constituídos "por uma multiplicidade de práticas artísticas destinadas a dar voz a todos aqueles que são silenciados no marco da hegemonia existente" (MOUFFE, 2007).

As conexões entre arte e política revelam que as resistência podem criar engajamentos e uma espécie de responsabilidade coletiva pela vida (BROWN, 2005) dentro dos limites intoleráveis que a racionalidade neoliberal nos impõe. Em suma, concebe-se a importância da arte como processo de resistência e valorização das singularidades.

Segundo Clifford e Marcus (2017) a etnicidade é uma espécie de "fênix", com capacidade de revigoramento e re-inspiração. Pode existir a possibilidade de se explorar superficialmente os elementos tradicionais, porém "a outra possibilidade mais estimulante – que haja recursos culturais nas tradições que possam ser recuperados e retrabalhados como ferramentas enriquecedoras para o presente" (CLIFFORD E MARCUS, 2017, p. 318).

Essa revelação não apenas ajuda a deslegitimar e a colocar em perspectiva o poder hegemônico dos discursos repressivos majoritários ou políticos, ela nos sensibiliza para importantes dinâmicas culturais mais amplas nas sociedades pós-religiosas, pós-imigrantes, tecnológicas e seculares do final do século XX. (Cifford; Marcus, 2017, p. 318)

A abordagem de West (1990) destaca que um tipo de trabalhador cultural emerge associados as políticas da diferença. Essas criam respostas criativas às problemáticas sociais e inauguram novas políticas culturais da diferença que põem ênfase em processos contingentes e heterogêneos. As produções culturais podem fomentam e trazem à luz temas como, "extermínio, império, classe, raça, gênero, orientação sexual, idade, nação, natureza e religião" (WEST, 1990, p.1). Assim, como territórios de sentido, as identidades são inteligíveis quando referidas ao sistema de relações sociais no contexto e nas situações de diferença, na medida em que existe o confronto com uma multiplicidade de subjetividades e singularidades numa sociedade extremamente desigual e constituída por inúmeros mecanismo de afastamento do outro, seja no plano existencial, no que tange aos afetos e as solidariedades, quanto no plano espacial, que segrega e discrimina parcelas da população não reconhecidas em suas diferenças e direitos.

A questão da identidade cultural como uma busca política é um dos pontos principais da discussão até então colocada e requer, como coloca West (1990), que as investigações, estimuladas pelas novas políticas culturais da diferença, levantem questões críticas sobre hibridismo e identidade. Além disso, como

explicita Véras (2016), a luta urbana evidencia aspectos históricos como pobreza, precariedade, ineficácia das políticas públicas, etc, mas, também diferentes marcas culturais relacionadas às diversidades étnicas e simbólicas.

Enfim, as ocupações urbanas (permanentes ou temporárias), como a da Casa Amarela Quilombo Afroguarany, podem ser concebidas a partir de demandas coletivas do direito à cidade que inauguram "politicidades sensíveis" (RANCIÈRE, 2009) e consolidam a ideia que a ocupar imóveis vazios sem função social "constitui uma atitude de afirmação dos direitos de cidadania, da justiça social e da democracia urbana" (KOHARA, 2016, p. 168).

Das situações de violência e precariedade se criam horizontes de subjetividades em comunidades artísticas e políticas que "contribuem para a formação de coletivos de enunciação que questionam a distribuição de papéis, territórios e línguas" (RANCIÈRE, 2009, p. 60) e tornam visíveis alguns "temas submersos sob a avalanche da vida cotidiana". (ROLNIK, 2015, p. 377).

Referências

AGIER, Michel. Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.

BROWN, Wendy. Edgework: Critical Essays On Knowledge and Politics. Princeton: NJ: Princeton University Press, 2005.

BUTLER, Judith. Cuerpos en alianza y la política de la calle. Transversales, 26, 2012.

CALDEIRA, Teresa Pires. Cidade de Paulo. São Paulo: Editora 34/EdUSP, 2000.

CARRIL, Lourdes. Quilombo, favelas e periferia: a longa busca pela cidadania. São Paulo: Editora: Anablume / Fapesp, 2006.

CARVALHO, Mônica de; GAGLIARDI, C. M. R. . A 'cidade global' avança sobre a 'cidade operária': a recepção da Copa do Mundo em São Paulo. In: Mônica de Carvalho; Clarissa M. R. Gagliardi. (Org.). Megaprojetos, megaeventos, megalópole: a produção de uma nova centralidade em São Paulo. 1ª ed. São Paulo: Olho d'água, 2015, v. 1, p. 19-34.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. RJ: Vozes, 1994.

CLIFFORD, James; MARCUS, George (Org.). A Escrita da Cultura: política e poética da etnografia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Cultura com aspas. São Paulo, Cosac Naify, 2009

DELEUZE, Gilles. Conversações: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da O tempo e a cidade. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

FEIXA PÀMPOLS, Carles. A construção histórica da juventude. In: CACCIA- FEIXA, Carles; PORZIO, Laura. Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960-2003). Universitat de Barcelona: Estudios de Juventud. nº 64, 2004.

FISCHER, Michael. Futuros antropológicos: redefinindo a cultura na era tecnológica. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GOLDMAN, Marcio. 2014. "A Relação Afroindígena". Cadernos de Campo 23: 213-222.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Multidão: guerra e democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARVEY, David. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

INGOLD, Tim, Estar Vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

KOHARA, Luiz (2016) "A exploração nos cortiços do Centro e a luta pelo direito de morar dignamente". In. KOWARICK, L.; FR GOLI JR. H. Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade,

ativismos. São Paulo: Ed. 34. pp. 141-170.

LÉFÈBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 2001.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbanaDe perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. Obra completa: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELLO, Cecília Campello do A. “Devir-afroindígena: ‘então vamos fazer o que a gente é’”. Cadernos de Campo, ano 23, 2014, pp. 223-239.

MOUFFE, Chantal. “Artistic Activism and Agonistic Spaces,” Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Vol. 1, No. 2 (Summer 2007): 4.

NAKANO, K.; ROLNIK, R. e CAMPOS, C. M. (2004). “Din micas do subespaço da rea central de São Paulo”. In: EMURB. Caminhos para o centro estratégias de desenvolvimento para a região central de São Paulo. São Paulo: PMSP, Cebrap, CEM, pp. 124-158

NEGRI, Antonio. Cinco lições sobre império. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. RANCIÉRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Raquel. A guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças. São Paulo: Boitempo, 2015.

VÉRAS, Maura P. B. (2016), Segregação e Alteridade na metrópole: novas e velhas questões sobre cortiços em São Paulo. In: KOWARICK, L; FRUGOLI, H. (orgs) Pluralidade Urbana: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. São Paulo: Editora 34.

WEST, Cornel. “The New Cultural Politics of Difference”. En: Russell Ferguson et al. (eds.), Out there: Marginalization and Contemporary Cultures. pp. 19-36. Cambridge: MIT Press. 1990.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo y literatura. Barcelona. Península. 1997. W.S. Entrevista I. Entrevistador: Francine Nunes da Silva. São Paulo, 2018.

Provocações curatoriais: inscrevendo vernáculos digitais na instituição de arte

Gabriel Menotti

Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Ufes e dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidade e de Artes da mesma instituição. Doutor em Media & Communications por Goldsmiths, Universidade de Londres. Curador independente.

RESUMO: Esse artigo explora o papel da prática curatorial como uma *arte da inclusão* no processo de incorporação das artes digitais ao mainstream cultural. Ele considera criticamente a apresentação da história da arte digital em instituições do mundo da arte e sustenta a sua importância política. Ele busca explicar como a negociação de aparentes incompatibilidades entre as artes contemporâneas e as artes digitais deixa para trás expressões estéticas residuais que não são reconhecidas no processo de institucionalização. Ele apresenta as vantagens de *dispositivos para a atenção* na superação das deficiências cognitivas da pesquisa curatorial. Por fim, ele analisa dois casos oriundos da própria prática do autor, *APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA* e *Resíduos Visuais*, que introduzem os resquícios da cultura midiática digital em ambientes institucionais.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria, Vernáculo digital, Taxonomia, Modelos 3-D, efêmera

ABSTRACT: This paper explores curatorial practice as an *art of inclusion* in the case of the incorporation of digital arts within the cultural mainstream. It considers critically the staging of digital arts history within art world institutions and argues for its political importance. It seeks to explain how the resolution of seeming incompatibilities between the contemporary arts and the digital arts leaves behind residual aesthetic expressions that are not acknowledged in this process. It puts forth the advantages of a number of devices for noticing able to overcome the cognitive shortcomings of curatorial research. Finally, it analyses two cases stemming from the author's own practice, *APPROXIMATELY 800cm³ OF PLA* and *Visual Residuum*, which bring the "leftovers" of digital media culture into institutional settings.

KEYWORDS: Curation, Digital vernacular, Taxonomy, 3-D models, ephemera

Introdução

Esse artigo propõe as práticas curatoriais como *artes da* inclusão (TSING, 2010), considerando especificamente seu papel na incorporação das artes digitais no *mainstream* cultural. Ele começa articulando o estágio avançado desse processo representado pela proliferação de grandes mostras retrospectivas em instituições tradicionais do mundo da arte. Ele então argumenta que, por mais predatórias que essas mostras possam ser, elas tem grande relevância na estética política das artes, ao proporcionarem práticas estéticas emergentes com recursos e atenção. Da perspectiva dos próprios praticantes, uma questão mais relevante seria a natureza excludente da configuração expositiva tradicional, que transmite definições reducionistas das "arte digitais".

A seção seguinte busca explicar como a resolução de aparentes incompatibilidades entre as artes contemporâneas e digitais deixa expressões estéticas residuais e clama os curadores a darem conta delas. Chamo atenção para as limitações da pesquisa curatorial como forma de trabalho cognitivo. Levando em consideração como isso pode interferir em projetos expositivos, apresento as vantagens de uma série de *dispositivos para a atenção*. Concluo com a análise de dois exemplos de minha própria prática, os projetos curatoriais *APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA* e *Resíduos Visuais*. Ao compartilhar as táticas que animam esses projetos, pretendo mostrar algumas formas pelas quais os resquícios da cultura midiática digital podem ser introduzidos em ambientes institucionais e navegados de forma produtiva.

Encenando a história da arte (digital)

Entre 29 de Janeiro e 15 de Maio de 2016, a Whitechapel Gallery, em Londres, recebeu *Electronic Superhighway (2016-1966)*, uma coletiva que buscava traçar como os computadores e a Internet impactaram os artistas desde os anos 1960. O título da exposição transcreve sutilmente sua expografia, que apresenta os mais de 100 trabalhos participantes em ordem cronológica reversa. Partindo do presente imediato, *Electronic Superhighway* se aprofunda meio século no passado, até o ano não-oficial de criação do pioneiro projeto estadounidense *Experiments in Art and Technology (E.A.T.)*, patrocinado pelo Bell Laboratories.

Electronic Superhighway é arquetípica de uma tendência curatorial emergente. Na segunda metade dos anos 2010, diversos bastiões do mundo da arte apresentaram retrospectivas similares de artes digitais. Uma lista incompleta poderia incluir *Códigos Primordiais* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 16/06/2015-16/08/2015); *Dreamlands: Immersive Cinema and Art (1905-2016)* (Whitney Museum, New York City, 28/10/2016-05/02/2017); *Thinking Machines: Art and Design in the Computer Age, 1959–1989* (Museum of Modern Art, New York City, 13/11/2017-08/04/2018); *Coder le Monde* (Centre Pompidou, Paris, 15/06/2018-27/08/2018); e *Chance and Control: Art in the Age of Computers* (Victoria and Albert Museum, London, 07/07/2018-18/11/2018).

Com evidentes variações, essas exposições ressaltam a substância histórica das artes digitais e reconhecem a sua participação no desenvolvimento da cultura visual contemporânea. Reunidas, elas implicam uma crescente aceitação pelo *status quo* do mundo da arte de práticas que até então tinham sido marginais e até mesmo opostas a ele (STALLABRASS, 2003). Um juízo mais cínico poderia tomar esse fenômeno como um processo de colonização. A abundância de espaços expositivos globais cria uma demanda incessante por novidade. De modo a supri-la, como Thomas Elsaesser apontou, antigos trabalhos de vanguarda e obras de cinema experimental têm sido "re-interpretadas na linguagem da arte contemporânea" (2018, p. 29). As artes digitais parecem estar sendo aplicadas de forma semelhante. Levadas pela saturação do mercado cultural, organizações estabelecidas passam a extrair valor de suas bordas computacionais, assimilando trabalhos que, até pouco tempo atrás, circulavam por pouco. De fato, diversas das exposições citadas capitalizam em cima de coleções acumuladas ao longo dos anos a preços supostamente baixos.

As retrospectivas históricas de arte digital parecem em certa medida uma tentativa frívola de auto-afirmação do meio. Não obstante, elas possuem um papel crucial na economia política e cognitiva das artes. É difícil negar o quanto a institucionalização das artes digitais pode beneficiar os atores envolvidos com esse campo. A exposição não é um mero aparelho de captura. Ela também representa uma conquista territorial, com elementos de um circuito infiltrando nítida e deliberadamente um outro. As operações curatoriais frequentemente empregam o cubo branco por seu potencial como *tabula rasa*, capaz de produzir equivalências ontológicas entre os elementos que admite e articular modelos epistêmicos a

partir de sua coordenação conjunta. Ao encapsular forças culturais complexas em um evento material, as operações curatoriais aumentam sua legibilidade. A retrospectiva é particularmente eficiente em transmitir uma existência objetiva a processos históricos intrincados e difusos. A realidade do emaranhado de comportamentos chamados de "artes digitais" ganha coerência como uma narrativa espacial. Esse interfaciamento aumenta a influência dos artistas participantes e das práticas em vista na distribuição dos escassos recursos (e da ainda mais escassa atenção pública) disponíveis para a "cultura como um todo".

Os curadores agem nesse contexto como mediadores, produzindo deslocamentos entre arranjos de valor e sentido não inteiramente compatíveis (LATOUR, 2005). Eles realizam, em certa medida, o que Maura Reilly identificou como ativismo curatorial: "a organização de exposições de arte com o objetivo de assegurar que certas constituintes de artistas não mais sejam colocados num gueto ou excluídos das grandes narrativas das artes" (2017). A dimensão contra-hegemônica do seu trabalho fica mais clara se formos al**ém do foco de Reilly em políticas identitárias e consideramos de maneira mais abrangente como a curadoria cava espaço para a** *alteridade* no discurso da arte contemporânea. Devido à sua ocupação, curadores têm uma atuação particular naquilo que seria "comum para a comunidade" do mundo da arte, afetando a partilha do sensível correspondente (RANCIÈRE, 2006, p. 12). Operações curatoriais expõe certas configurações como "evidências sensíveis" que afetam uma correspondente "repartição das partes e dos lugares" entre diversos indivíduos (Ibid.). Nos casos aqui descritos, essas operações tem papel constitutivo na hist**ória da arte como uma empresa material.** Elas introduzem certas práticas midiáticas e os seus produtos derivados em redes de suporte que virão a garantir a disponibilidade dessas práticas ao conhecimento disciplinar. A reprodução dessas práticas em sistemas institucionais de exposição, promoção e preservação irá validá-las enquanto arte junto à narrativa canônica do *mainstream*.

Mas práticas midiáticas são esquivas. As artes digitais, intrinsecamente processuais, metidas numa selva de competição de padrões e soluções improvisadas, sempre tentando dar conta das últimas inovações industriais, escapam às nossas tentativas de apreendê-las. A objetificação viabilizada pela exposição trai a exuberância transbordante da sua realidade. Muito já foi dito sobre a condição paradoxal da obra de *Internet art* rodando offline numa galeria. Por sua própria natureza, subordinada à conexão com *milieus* **técnicos específicos, os objetos digitais se tornam particularmente fossilizados quando em isolamento museológico.** A contenção institucional debilita a heterogeneidade radical dos processos tecnológicos. Essa operação se dá nas linhas da estética descrita por Jacques Rancière como "o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir", e que em última instância define regimes espaço-temporais de ocupação e visibilidade (2006, p. 14). Expressões estéticas sem precedentes serão equalizadas a formatos artísticos mais compatíveis: a escultura, a instalação, a performance. Vale lembrar que os primeiros videogames comprados pelo MoMA, em 2012, entraram na sua coleção não como obras de arte, mas como peças de design (MULKERIN, 2016). O que não pode ser reconhecido e acomodado é quase instintivamente filtrado. Nesse sentido, a alteridade das artes digitais se adequa cada vez mais à mesmice das artes contemporâneas.

Curadores, no seu compromisso de trazer sujeitos e comportamentos marginalizados ao mainstream cultural, operam como *gatekeepers* tanto quanto agregadores. Certas compatibilidades são produzidas às custas de outras. Subjacente à colonizaç**ão daquilo que é absorvido como "artes digitais" está o aparente apagamento daquilo que é suprimido da definição hegemônica do gênero. Expressões culturais que ganham acesso à infraestrutura disponível circulam e perseveram; outras se tornam ainda mais marginalizadas. Esse último caso engloba tanto o vernáculo das mídias digitais quanto o equivalente às** *outsider arts*, que se mantém à parte do *establishment*. Pensem no webdesign amador da época do Geocities, figurinhas de aplicativos de mensagem, o autodepreciativo *greentext* do 4chan, e os abrasivos *mash-ups* chamados *YouTube Poops*. Dotadas de status memético, algumas dessas formas podem eventualmente emergir na prática de artistas digitais propriamente ditos, seja como matéria-prima ou objeto de pesquisa. A sua própria realidade e lugar entre as artes digitais continuará entretanto negada.

Uma tentativa de cuidar do spam e da bagunça

Conforme narrativas hegemônicas das artes digitais ganham corpo em instituições *mainstream*, como notar aquilo que é deixado de fora? Para responder essa pergunta, é importante entender como a legitimação do gênero se desenvolveu por meio da resolução de certas discordâncias.

Lev Manovich certa vez disse que o mundo da arte (contempor**ânea) e o mundo da arte**

computacional nunca iriam convergir. No que hoje parece um texto apócrifo, ele os apresento como campos fundamentalmente incompatíveis. Na linha da separação aventada por C.P. Snow (1990) entre duas culturas (as "humanidades" e as "ciências), Manovich (1996) propôs uma divisão territorial entre os complexos da "Duchamplândia" e da "Turinglândia". Esses ecossistemas se diferenciariam principalmente no tipo de objetos que admitem. O primeiro dá valor a entidades "complexas", "orientadas ao conteúdo", que apresentem o tipo de autoconsciência e reflexividade sistêmica esperado de formas de arte pós-morfológica, não-retiniana. O segundo parece preso a um paradigma modernista, admitindo objetos "simples", baseado em "tecnologia computacional de ponta". "Frequentemente desprovidos de ironia", os objetos da Turinglândia "sempre levam a tecnologia empregada a sério".

Na época, Manovich falava de configuraç**ões expositivas muito específicas. O "mundo da arte computacional" de hoje é um meio muito menos homogêneo, já que computadores estão proverbialmente em todos os cantos. Ao longo das últimas décadas, fatores importantes vieram a mitigar sua incompatibilidade com as artes contemporâneas.** Muitos dos seus componentes mais recentes, como galerias e festivais, aderem a um *ethos* anti-positivista que não é de todo estranho à Duchamplândia. Eles frequentemente promovem alfabetização midiática e tecnológica crítica, coincidindo em forma e filosofia com espaços independentes gerenciados por artistas. Ali, não apenas a tecnologia é levada a sério, como também a sua política subjacente. A Duchamplândia, por outro lado, parece ter parado no tempo. Temperado no fogo dialético da crítica institucional, ela já estava bem assentada quando Manovich escreveu seu texto. Se certas obras "computacionais" hoje circulam sem atritos por espaços de arte contemporânea, não como artefatos históricos mas sim como produtos atraentes, é principalmente porque foram elas que se tornaram dotadas de ironia e reflexividade. Termos totalizantes tais como "pós-internet" (OLSON, 2011) e "a nova estética" (BRIDLE, 2011), cunhados pelos próprios artistas, traduzem esse deslocamento Duchampiano das artes digitais. O primeiro reflete a crescente consciência da banalidade tecnológica, enquanto o segundo codifica nossa fascinação com seus artefatos visuais "encontrados".

A adoção de características Duchampianas pelas artes digitais levou o campo a internalizar parte da tens**ão territorial descrita por Manovich.** No videoensaio *Spectacle, Speculation, Spam*, Alan Warburton apresenta uma antinomia similar nas formas correntes de produção midiática digital (WARBURTON, 2016). De um lado, haveria o *espetáculo* do trabalho comercial, representado por grandes obras interativas realizadas com *hardware* e *software* caríssimo, de última geração. Como nativas da Turinglândia, essas obras congregam valores tais como complexidade, progresso e precisão. Altamente pirotécnicas mas sem qualquer consciência crítica, elas seriam eminentemente apropriadas para o entretenimento de massa. De outro lado, haveria a *especulação* particular ao trabalho academicista, carregado de teoria. Essas outras obras falam sobre tudo que é "sistêmico": materiais, infraestrutura e representação. Elas se valem das convenções desarticuladas das mídias digitais para explorar questões políticas. Apesar de se valerem de um modo de fazer empresarial que frequentemente explora o trabalho técnico, essas obras apresentam um grau de engajamento social e reflexividade que as torna particularmente interessantes à Duchamplândia.

De acordo com Warburton, tanto o espetáculo quanto a especulação se alimentam do ciclo tecnológico de novidade e obsolescência. "Ambos tratam a imagem digital como um tipo de spam e tentam retornar o valor a ela" (Ibid.). Nenhum é capaz de ir além dos efeitos de superfície da tecnologia, entretanto. O primeiro por estar enamorado deles; a segunda porque, por mais que fale sobre sistemas, seria incapaz de encarar a sua própria situação sistêmica. Entre os dois, a realidade do *spam* se coloca como um símbolo da nossa impossibilidade de "quantificar o digital". Como navegar essa paisagem simultaneamente avassaladora e fugidia? **Não me surpreende que Warburton encontre os meios numa prática** *outsider*, que é a sua própria, ofuscada tanto pelos estúdios comerciais quanto pela arte contemporânea. Para ele, é a *animação experimental com software* que, ao trabalhar com e contra as especificidades tecnológicas, leva-as a se manifestar e, portanto, seria capaz de "reivindicar o espetáculo como especulação e vice-versa".

A analogia que me sinto tentado a fazer, por mais afetada que pareça, deriva da pesquisa de Anna Tsing sobre os cogumelos e seus entusiastas (2010). Ao leitor amante da natureza, as particularidades insolúveis dos meios tecnológicos talvez já se pareçam com as complexas teias de fungo que se espalham pelo chão de uma floresta densa. Imponentes "obras de arte digitais" (espetaculares, especulativas) emergem do solo e tomam as vistas. O húmus e a matéria pulsante que nutrem essas formas são ofuscados pela sua presença. Para o visitante desavisado, sempre em busca do caminho mais claro

através do terreno, pode ser difícil olhar para além delas, quanto mais perceber o rico emaranhado de organismos abaixo, impossível de domesticar. Como notar os processos que restam abaixo do nosso limiar de percepção? Para Tsing, devemos fazer isso *juntos*. Ela ressalta o papel dos "amantes dos fungos", que devotam suas vidas a (saborear e preservar) esses organismos peculiares, em chamar atenção para eles. Por meio de *artes da inclusão* tão simples como *dar um nome*, os amadores nos convidam a "notar a diversidade da vida" (2010, p. 192). Se não fosse por sua dedicação, muitas espécies de fundos não seriam conhecidas nem cuidadas. A negligência social e científica as traria mais perto da extinção.

Curadores, como está em seu próprio nome, *cuidam*. Na minha visão romântica, espero que eles não tenham nenhuma aliança profissional acima de uma genuína curiosidade pelo campo. Quando eles vêm à floresta – uma visita de estúdio, um passeio pela Internet de madrugada, meses de pesquisa em acervo, aquele momento de atualizar a caixa de emails –, são confrontados por um amálgama de coisas vazando umas nas outras. Não a obra individual, mas um ambiente parcial para a sua individuação, pleno de ferramentas, referências, tentativas abandonadas e promessas futuras. Curadores não tratam de formas deliberadas, mas dos movimentos contínuos que as trar**ão à existência. Não são colonos de nenhuma –lândia, mas praticantes em um ambiente sem objetos como o descrito por Tim Ingold (2010). Eles sabem que tanto as artes digitais quanto as contemporâneas recusam a contenção. A exposição – parte palco do sensível, parte dispositivo taxonômico – é uma reunião de materiais em antecipação ao que poderá emergir. Ela suspende temporariamente a indeterminação radical da realidade no intuito de trazer algo à tona dessa bagunça desindividuada, pré-objetiva. Dessa forma, os curadores tentar dar a ver coisas que nem mesmo eles sabem se estão vendo. A objetificação pode ser uma tática para o pertencimento.** Ao compartilhar percepções, buscamos ultrapassar limites intersubjetivos, disparar novos fluxos e quem sabe fazer os outros se importarem também.

Deficiências curatoriais e dispositivos para a atenção

Modos de atenção mais inclusivos são um projeto ético que demanda tempo e energia. Por mais que pareça uma atividade puramente intelectual, especialmente com a ajuda do Google, a pesquisa curatorial é uma tarefa dispendiosa que frequentemente carece dos recursos necessários. Por mais inclusivos e atentos que busquem ser, curadores frequentemente retornam às mesmas redes de confiança e referência de sempre. Profissionais independentes e amadores raramente tem meios de ir além delas. Em vez de buscar novas fontes, é muito mais energeticamente eficiente se valer daquelas que já foram identificadas (catálogos, coleções, bancos de dados), especialmente quando elas criam oportunidades para fortalecer conexões institucionais

Cartografias repetem umas às outras, redesenhando os meus territórios. Em vez de trazer diversidade ao ambiente institucional, elas passam adiante aquilo que já estava ao alcance. Elos previamente estabelecidos criam pontos cego que afetam até mesmo iniciativas curatoriais não-relacionadas. A seleção de participantes para o projeto *Reproduction of Art and Cultural Heritage* (ReACH), do museu Victoria and Albert (V&A), por exemplo, vai muito pouco além do time de parceiros costumazes da instituição. O mapa de sua "consulta global" praticamente ignora a América Latina, a África e a Oceania, apresentando um mundo notadamente Eurocêntrico com alguns pontos-chave em outras regiões (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, 2017). Essas matrizes institucionais auto perpetuantes são um produto da inércia tanto quanto um dispositivo deliberado de exclusão. O imperativo sistêmico de conservação de recurso leva a câmaras de eco. Podemos nos perguntar quantos curadores de arte contemporânea, buscando se inteirar das artes digitais, não vão colher referências apenas de uma visita a *Electronic Superhighway* ou a alguma das outras retrospectivas institucionais.

Caminhar para além das redes de confiança requer coragem. Contra os horizontes opressores do mundo da arte, os curadores contam com seus próprios esforços e, principalmente, com a serendipidade. A Internet certamente aumentou nossas oportunidades de chegar aos outros, como também multiplicou nossos modos de se arriscar a convidá-los pra dentro. Depois das rodadas iniciais de debate e exposição, o V&A buscou manter o diálogo em torno do ReACH aberto no Twitter por meio de uma *hashtag* em particular. Em 2018, o museu faria também circular uma convocatória aberta para a conferência *Celebrating Reproductions in Plaster, Metal and Digitally: Past, Present and Future* que viria a marcar a reabertura da suas *Cast Courts*. Essas ações sugerem que a instituição estaria disposta a acolher a contribuições inesperadas que viessem por meio de certos canais sancionados. Elas operam como *dispositivos para*

a atenção, que permitem à organização superar seus próprios vieses ao pedir para quem ela não conhece por coisas cuja relevância ela não reconhece. Esse dispositivos criam a oportunidades para que apreciemos objetos que (ainda) não possamos distinguir. Eles configuram um meio tático para buscar desconhecidos desconhecidos.

Mas as artes da inclusão dizem respeito a abraçar a alteridade tanto quanto a incitar uma atenção estrangeira. A inscrição do vernáculo digital no mundo da arte requer mais do que o seu mero reconhecimento pelo aparelho perceptivo da instituição. Ela também requer que seus fluxos sejam desviados ou apreendidos em alguma forma admitida pelas estruturas institucionais de armazenagem e exibição, capazes de trazê-lo a público e torná-lo objeto de interesse comum. Como compartilhar uma vista que, de outra forma não para de derreter? A epítome da resistência quixotesca à efemeridade digital é representada pela *Wayback Machine*[1] do Internet Archive, que automaticamente varre e armazena bilhões de websites todo dia. Configurações passadas da rede ficam assim congeladas como uma série de instantâneos fraturados que podemos visitar e interessar os outros. Antigas postagens do seu blog adolescente provavelmente estão salvas ali.

No mesmo espírito, a Rhizome criou o *Webrecorder*,[2] uma ferramenta *open source* que permite que qualquer um grave suas interações com a web. Como parte do programa de preservação digital da Rhizome, podemos presumir que o principal objetivo por trás da criação do *Webrecorder* tenha sido o de documentar obras de *Internet art* em toda sua glória. A multiplicação de registros iria dar forma a um arquivo coletivamente curado e constituído que pudesse dar conta da natureza altamente dinâmica do meio. Mais importante para nossos propósitos é o fato de que o *Webrecorder* produz uma visão em primeira pessoa da Internet. Ele torna públicas as interações *pessoais* do sujeito com porções da web *por ele escolhidas*. Por meio de tecnologias como essas, poderíamos provocar a manifestação de estéticas fugidias – como o vernáculo digital – em formas mais apreensíveis, ainda que breve e parcialmente.

5. Práticas provocativas

Existe uma série de dispositivos para a atenção mais ou menos ortodoxos que podemos empregar para superar os vieses institucionais. Nessa última seção, gostaria de ilustrar isso com táticas pinçadas de minha própria experiência, que demonstram como a curadoria pode se constituir como uma prática provocativa. Especificamente, pretendo falar de dois projetos curatoriais iniciados em 2015: *APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA*, uma exposição de "impressões 3-D por e-mail" que busca fazer um levantamento do "estado-da-arte heterogêneo da imagem 3-D computacional"; e *Resíduos Visuais*, uma combinação de *workshop* e projeção de "cinema de WhatsApp e outros conteúdos hiperefêmeros". Nenhum desses projetos tem foco temático. Da mesma forma que *Electronic Superhighway*, são iniciativas exploratórias, que buscam produzir uma visão abrangente de certas condições midiáticas particulares. O que eles pretendem mostrar não é retrospectivo, entretanto, mas circunstancial. Em comum, eles buscam sujeitar organizações culturais e artísticas tradicionais ao inesperado tecnológico.

APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA foi originalmente proposto como uma das embaixadas *in real life* da segunda *The Wrong New Digital Art Biennale* (01/11/2015-31/01/2016).[3] *The Wrong* é um projeto auto-organizado voltado para as artes digitais, constituído principalmente por

1 https://archive.org/web

2 https://webrecorder.io

3 https://thewrong.org

“pavilhões” na web. As embaixadas são exposições em espaços físicos ligadas a essa grande mostra online. A primeira edição de *APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA* se deu no espa**ço Baile e na Galeria Espaço Universitário (GAEU), ambos na Universidade Federal do Espírito Santo. Edições posteriores, com diferentes grupos de trabalhos, foram organizadas na Galeria Transitória da Red Bull Station (São Paulo,** 01/04/2017-13/05/2017), e na Universidade de Wisconsin-Milwaukee, durante a conferência *Ends of Cinema*, organizada pelo Center for 21st Century Studies (Milwaukee, 03/05/2018-05/05/2018).

A exposição é baseada num dispositivo muito simples: em resposta a uma chamada aberta, amplamente distribuída on- e offline, a organização recebe por e-mail modelos 3-D de qualquer natureza e os fabrica em ordem, conforme são recebidos. Cada modelo é impresso a partir do mesmo material: um rolo de um quilo de plástico biodegradável monocromático (os tais “800cm³ de PLA”). Cada impressão usa a mesma quantidade de material, resultando em peças da mesma cor e de tamanho bastante similar. As peças são colocadas em exposição tão logo são produzidas, gerando um *display* cada vez maior. Esse processo continua até que o plástico acabe. Modelos que tenham sobrado são guardados para serem impressos numa eventual próxima edição.

APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA explora um imaginário de ficção científica, brincando com as promessas tecnológicas de transporte sem fricção. Os objetos estão na galeria como que teleportados, formas perfeitas trazidas de todos os cantos do mundo e atualizadas no espaço expositivo. É, à primeira vista, uma exposição do *plástico*. Pequenos detalhes que se repetem em todas as formas, apesar de suas divergências, saltam aos olhos. Essa recorrência aponta para as capacidades e limitações desse material altamente metamórfico. Ao mesmo tempo, o plástico é empregado como um meio conjugado ao aparelho expositivo. Ele serve à instanciação de gráficos computacionais 3-D, hoje dotados deste devir tangível. *APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA* **é também uma mostra desses gráficos, destacados de seus contextos originais e desfuncionalizados. Esse congelamento momentâneo torna a imagem 3-D reconhecível como uma tecnologia subjacente a uma grande variedade de práticas midiáticas, tanto culturais quanto científicas.** A ausência de filtros produz uma coleção inchada, que só se contém por causa do esgotamento material. Um gabinete de curiosidades digitais: esculturas generativas, personagens de ficção, ressonâncias magnéticas, logos corporativos, ferramentas de trabalho, brinquedos, armas, próteses, escaneamentos de antiguidades gregas e latas de lixo.

A diversidade de cada mostra de *APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA* está relacionada à eficiência de sua respectiva chamada de trabalhos. Os resultados de uma chamada, por sua vez, dependem da sua habilidade de chegar ao público-alvo e atraí-lo. Isso está condicionado, é claro, a vontade e capacidade desse público em participar. O fato do V&A ter realizado uma chamada para sua conferência *Celebrating Reproductions*, por mais amplamente que tenha sido divulgada, não evitou que o evento fosse dominado por vozes europeias, em grande parte do Reino Unido e da Alemanha (THE INSTITUTE OF CONSERVATION, 2019). Para atiçar reais *alteridades*, a chamada precisa ir além das nossas comunidades de interlocução estabelecidas. Para tanto, é preciso encontrar os canais certos de comunicação, bem como encontrar modos de superar barreiras linguísticas e, quanto mais dependemos de redes sociais, bolhas de filtro.

APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA inicialmente apelou ao grupo de Facebook de artistas e curadores envolvidos com *The Wrong*. A chamada também foi enviada a certas listas de discussão acadêmicas e de artes midiáticas, convocando sem grande dificuldade o público já familiarizado com as artes digitais, acostumado a responder chamadas similares. Foi preciso entretanto mais esforço para alcançar outros públicos, particularmente aqueles que não sabiam que estavam sendo endereçados (animadores, desenvolvedores de jogos, engenheiros, arquitetos, etc). Para além de identificar as plataformas em que esses públicos congregam, foi preciso encontrar modos de falar com eles, adequados à sua realidade discursiva. Isso implicou preparar diversas versões da chamada, adotando o vocabulário de cada público e ressaltando os aspectos do projeto mais relevantes para cada um. O projeto era apresentado como menos experimental do que pretendia ser, e a credibilidade da instituição em que ele se daria era sempre evidenciada. Na primeira edição, uma oficina de escaneamento 3-D foi realizada com o duplo objetivo de motivar e viabilizar a participação do público de Vitória. Edições subsequentes também passaram a contar com o apoio de antigos participantes na distribuição da chamada.

APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA também exemplifica como, por meio de sua aproximação às formas e comportamentos culturais admitidos, a abundância digital pode ser parcialmente inscrita nos acervos institucionais. Desde a primeira edição, as obras participantes tem sido “salvas” na coleção

da GAEU, uma das mais importantes de arte moderna e contemporânea do Espírito Santo. Por mais tortuosa que essa solução pareça, ela responde à incapacidade da galeria de armazenar mídias computacionais. A instanciação física em plástico torna os gráficos computacionais apreensíveis por uma estrutura que de outra maneira não teria como dar conta deles.

Resíduos Visuais, o outro projeto que gostaria de apresentar, explora um fenômeno muito mais escorregadio. O nome evoca tudo aquilo que fica de fora dos holofotes nesses tempos de superexposição pública. Seu objeto principal são as coleções de mídia pessoal que carregamos em nossos dispositivos móveis, constituindo um inconsciente tecnológico simultaneamente coletivo e repartido que raramente vem à tona nas redes sociais. O projeto começou voltado para a exploração de imagens hiperefêmeras, que se apagam sozinhas, bem como fotos e vídeos que recebemos de contatos próximos. Com o tempo, passaram a aparecer mais conteúdos virais e *efêmera* transmitido por meio de grupos de WhatsApp (flyers de eventos, correntes de mensagem, imagens de bom dia, etc). Essa mudança, que aconteceu naturalmente, revela a penetração desse aplicativo de mensagens instantânea no Brasil. A greve dos caminhoneiros e as eleições presidenciais de 2018 evidenciaram o alcance do WhatsApp como um meio de sincronização social no país. Informações se propagam rapidamente através de grupos constituídos com base em afiliações próximas, da vida real, tornando quase impossível auditá-las externamente. Essa estrutura de distribuição articulada viabiliza a circulação massiva de conteúdo controverso e eventualmente ilegal, tornando o aplicativo extremamente propício a abusos de confiança e ao espalhamento das chamadas *fake news*.

Desde então, o WhatsApp recebeu bastante atenção da academia e da mídia. Ferramentas como o Monitor de WhatsApp[4] foram criadas para rastrear o conteúdo que circula pelos grupos públicos mais populares de certos países. Quando o projeto *Resíduos Visuais* foi iniciado, entretanto, nada disso estava disponível. Era preciso achar um modo de sondar os subterrâneos das redes sociais m**óveis e divisar suas estéticas particulares. O dispositivo curatorial tomou a forma não de uma exposição, mas de uma série de sessões de projeção autocontidas, independentes entre si. Desde 2015, elas foram realizadas em meia dúzia de espaços de arte e cultura, incluindo algumas unidades do Serviço Social do Comércio (SESC), que possuem um público bastante diverso, a maior parte do qual desconhecedor das artes digitais. A atividade era frequentemente divulgada como uma oficina de** *Cinema de WhatsApp*, de modo a facilitar a comunicação de sua dinâmica e tema particulares ao público em geral.

Isso porque as projeções de *Resíduos Visuais* **não eram convencionalmente "passivas", mas interativas e ao vivo. A audiência estava fortemente implicada, já que todo o conteúdo vinha diretamente de seus telefones celulares.** Diferentes adaptadores de vídeo estavam disponíveis para que os participantes que quisessem pudessem conectar seus aparelhos portáteis no projetor. Com isso, as interfaces pessoais se tornavam fontes para um programa público. O aparelho devia ser navegado no telão, sem nenhum acerto prévio. A seleção do material exibido se dava sob o escrutínio do público. Cada participante era convidado a apresentar e a comentar o material, configurando uma forma rudimentar de performance com vídeo. Era cinema como teatro de autópsia, com a projeção sendo usada para viabilizar a apreciação coletiva de rastros visuais originalmente voltados para a visualização individual.

4 http://www.monitor-de-whatsapp.dcc.ufmg.br

Esse conjunto de instruções era revelado na hora, deixando grande parte dos participantes desconcertada. Geralmente, não era porque tinham algo a esconder. A maior parte não sabia o que levava em seus celulares, e tinha receio de descobrir em público – o que fazia da oportunidade particularmente valiosa para isso. A cena era montada de modo que pudéssemos baixar nossos filtros e critérios de julgamento na busca de desconhecidos desconhecidos. No palco, somos instados a examinar as imagens que foram negligenciadas: as fotos registrando achados cotidianos; as diversas selfies não-publicadas que vieram antes daquela perfeita; os memes residuais de grupos de WhatsApp nos quais nem sabíamos que estávamos inscritos. Nessa situação, o curador faz as vezes de um literal mediador, delicadamente levando o show adiante. Ele organiza a ordem de apresentações, conecta cabos, levanta questões, e tenta achar formas de motivar as pessoas a superar suas inibições e participarem. Como numa mostra de *tercer cine*, o público deve se tornar um cúmplice (GETINO E SOLANAS, 1969). É uma experiência de voyeurismo sancionado tanto quanto uma sessão de auto-análise. Dirigir-se aos outros, fazendo o esforço de explicar para eles coisas que nos são tão familiares, pode tornar essas coisas novamente estranhas, nos dando a oportunidade de reconhecê-las de outra maneira.

Considerações finais

Tanto *APROXIMADAMENTE 800cm³ DE PLA* quanto *Resíduos Visuais* **dão às novas mídias instâncias que facilitam a sua circulação por espaços e acervos institucionais. Implantando certos dispositivos, esses projetos curatoriais se mostram capazes de apreender estéticas tecnológicas instáveis e acomodá-las dentro das condições institucionalmente estabelecidas de display e armazenagem. Ao fazê-lo, promovem uma negociação da incompatibilidade infraestrutural entre o vernáculo digital e o** *status quo* museográfico. O sincretismo resultante vale como um gesto taxonômico que se insere nas redes discursivas do mundo da arte. Esperamos que seja como um cavalo de Tróia: sob a lisa superfície objetiva, uma população de corpos tecnológicos estrangeiros espera a noite cair.

Equipada com esses dispositivos, a curadoria independente pode detectar invisibilizações institucionais e buscar reverter sua violência. Nesse sentido, operaria como uma modalidade ativista de ecologia midiática (FULLER, 2005), simultaneamente atenta às condições ambientais da mediação e comprometida politicamente a intervir na partilha do sensível. Na medida em que provoca o reconhecimento de expressões culturais sem precedentes, a curadoria tem o potencial de fertilizar a história da arte e as representações *mainstream* das artes digitais.

Referências

BRIDLE, James. The New Aesthetic. 2011. Disponível aqui. Acesso em: 24 Jun 2019.

ELSAESSER, Thomas. Curadoria e programação como pós produção. In: G. Menotti. *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: Edufes, p. 27-40, 2018.

FULLER, Matthew. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge/MA: MIT Press, 2005.

GETINO, Octavio, e SOLANAS, Fernando. Towards a Third Cinema. *Tricontinental*, 14, p. 107-132, 1969.

INGOLD, Tim. *Bringing Things Back to Life: Creative Entanglements in a World of Materials.* NCRM Working Paper, Realities / Morgan Centre, University of Manchester, 2010.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MANOVICH, Lev. The Death of Computer Art. *Rhizome*, 22 Out 1996. Disponível aqui. Acesso em: 24 Jun 2019.

MULKERIN, Tim. The State of Games at MoMA 4 Years Later (Part One). *Paste Magazine*, 22 Fev 2016. Disponível aqui. Acesso em: 24 Jun 2019.

OLSON, Marisa. Postinternet: Art After the Internet. *Foam Magazine*, *29*, p. 59-63, Inverno 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible*. London: Continuum International, 2006.

REILLY, Maura. What Is Curatorial Activism?. *Artnews*, 7 Nov 2017. Disponível aqui. Acesso em: 24 Jun 2019.

SNOW, C. P. The Two Cultures. *Leonardo*, 23 (2/3), p. 169-173, 1990.

STALLABRASS, Julian. *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*. London: Tate Publications, 2003.

THE INSTITUTE OF CONSERVATION. Cast Courts Conference: Celebrating Reproductions: Past, Present and Future. 2019 Disponível aqui. Acesso em: 24 Jun 2019.

TSING, Anna. Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom. *Manoa*, 22(2). p. 191-203, 201.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *ReACH Declaration*. 2017. Disponível aqui. Acesso em: 24 Jun 2019.

WARBURTON, Alan. *Spectacle, Speculation, Spam*. Video. 2016. Disponível aqui. Acesso em: 24 Jun 2019.

O mercado de arte e o belo contemporâneo: uma análise a partir de "Treasures from the Wreck of the Unbelievable"

Giovanna Marques Guisard Restivo

Graduada em Artes e Design (UFJF) e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF), sob orientação da Prof. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos.

RESUMO: Em 2017, na Bienal de Veneza, Damien Hirst apresentou sua mais nova e faraônica exposição, "*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*", composta por 189 obras e preenchendo dois museus privados, ambos administrados por François Pinault (grupo Kering). A partir da análise dessas obras, é possível pensar algumas tendências estéticas contemporâneas relacionadas ao sistema econômico e político hegemônico (neoliberalismo) e ao sistema de arte determinado em grande parte pelo mercado. Assim, é possível identificar – dentre outras tendências – o retorno ao objeto artístico, ao monumentalismo e à contemplação do belo (não do Belo), do "pornográfico" (n**ão do erótico), os quais visam à** opulência e o consumo conspícuo. A arte parece estar se afastando do cotidiano (arte e vida) e revisitando o belo, contemplativo, passivo, polido, liso. Isso sucede sem a ruptura da íntima relação com a indústria cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, belo, mercado de arte, mercado de luxo, neoliberalismo

ABSTRACT: In 2017, at the Venice Biennale, Damien Hirst presented his newest and most pharaonic exhibition, "Treasures from the Wreck of Unbelievable", composed of 189 works and filling two private museums, both run by François Pinault (Kering group). From the analysis of these works, it is possible to think of some aesthetic contemporary tendencies related to the hegemonic economic and political system (neoliberalism) and the art system determined to a large extent by the market. It is possible to identify – among other tendencies – the return to the artistic object, monumentalism and contemplation of the beautiful (not the Beautiful), the "pornographic" (not the erotic), which aim at opulence and conspicuous consumption. Art seems to be moving away from the everyday (art and life) and revisiting the beautiful, contemplative, passive, polished, smooth. This happens without breaking the intimate relationship with the culture industry.

KEYWORDS: Contemporary art, beautiful, art market, luxury market, neoliberalism

Introdução

No século XXI, a arte assumiu um viés cada vez mais mercadológico, gerando uma grande alta em termos econômicos, aprofundando gradativamente as estruturas de produção, distribuição e consumo das obras. Nunca tanta arte foi produzida e consumida como nesse momento; nas circunstâncias atuais, **não se pode mais conceber um distanciamento** aurático entre arte e mercado.

O consumo de arte tornou-se, além de um consumo de capital simbólico para distinção social dentro do chamado mercado de luxo, um importantíssimo âmbito de investimento para grandes corporações e empresas privadas, principalmente após a desmaterialização da moeda, a instabilidade do capital financeiro e a privatização da cultura, além da ênfase na imagem difundida pelos empreendimentos (inclusive no que diz respeito **à** iniciativas culturais).

Nesse contexto, os artistas contemporâneos assumem um *status* quase de "celebridade" ou "astro *pop*", no qual sua assinatura tem a mesma validade de uma grande e luxuosa marca. O artista é uma espécie de empresário, capaz de transformar tudo que toca em ouro e Damien Hirst (1965) é um dos maiores e mais valorizados artistas-empreendedores da atualidade. Hirst abalou os padrões e a **lógica mercadológica da arte em 2008, ao transpor sua hierarquia e estrutura convencional em uma venda d**ireta entre artista e leilão, na qual passou por cima de *marchands* e colecionadores no mercado primário e atravessou diretamente para mercado secundário, ou seja, excluiu os mediadores numa atitude artístico-empreendedora. Assim, Hirst entrega 200 de suas novas obras diretamente a Sotheby's em "*Beautiful Inside My Head Forever*", numa manobra aventureira e perigosa para seu valor de mercado e sua carreira. O leilão foi glorioso enquanto o caos financeiro se instaurava nos EUA e no mundo. (GOMPERTZ, 2013)

Em 2017, na Bienal de Veneza, Damien Hirst apresentou sua mais nova e faraônica exposição, "*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*". São esculturas de monstros marinhos, seres mitológicos gregos e romanos e elementos da cultura egípcia, mesopotâmica e maia, revestidas por corais, naufragadas no navio de um antigo colecionador, Cif Amotan II, nos mares da África Oriental. Na realidade essas obras foram produzidas por Hirst na contemporaneidade e submersas, mas o mito faz parte da obra, é seu valor imaterial.

A partir de Damien Hirst e de "*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*", a proposta pretendida por esta pesquisa é entender o mercado de arte contemporânea e as tendências estéticas das quais se destacam o retorno da contemplação do belo, o monumentalismo e o pastiche pós-moderno, através de relações econômicas, sociais e políticas.

Arte e Mercado

> O que temos visto nos últimos anos é a virtual tomada da arte pelos grandes interesses corporativos. Porque, seja qual for o papel desempenhado pelo capital na arte do modernismo, o atual fenômeno é novo precisamente por causa do seu alcance. As corporações se tornaram, em todos os aspectos, os principais patrocinadores da arte. Concedem fundos para toda grande exposição nos museus... As casas de leilão se tornaram instituições de empréstimos, dando um valor complementar novo à arte como algo colateral. E tudo isso afeta não somente a inflação do valor dos velhos mestres como a própria produção artística... [As corporações] estão comprando barato e em quantidade, contando com a escalada de valor de jovens artistas... O retorno à pintura e à escultura em moldes tradicionais é o retorno à produção de mercadorias, e eu sugeriria que, enquanto tradicionalmente tinha uma condição ambígua de mercadoria, a arte tem uma condição de mercadoria totalmente clara. (Crimp, 1987, p.85 apud Harvey, 1994, p. 64)

A arte contemporânea é extremamente heterogênea e fragmentada, entretanto é possível identificar macro tendências nas obras aí inseridas. É importante ter em vista que os retornos à materialidade, contemplação e monumentalismo **não são gerais nas produções atuais, entretanto há artistas inseridos no** mercado internacional e extremamente influentes nesse momento da história da arte – como Takashi Murakami, Jeff Koons e Damien Hirst –, os quais apresentam visivelmente esses traços. Por conta de seu alcance amplo e da inserção nos principais meios de consagração, analisar suas produções corresponde

a analisar aspectos extremamente relevantes da arte e sociedade contemporâneas. A história da arte é uma história de exclusões e ênfases, portanto os artistas enfatizados por suas instituições nos dizem algo sobre a estrutura social por trás desse aparato.

A partir dos anos 1980 e, principalmente, no século XXI, as principais instituições de consagração tradicionais são contaminadas pela lógica corporativa, que valoriza o ambiente de leilão e museu privado, a figura do colecionador e a assinatura do artista, sobrepostos – ou em detrimento de – ao museu como instituição estatal, à figura do crítico e à estética.

A década de 1970 é um momento chave para essa reconfiguração de valores. Há dois movimentos entrelaçados, dois lados da mesma moeda, que geram dois impulsos estéticos: a desmaterialização da arte (tendência pós-moderna ao experiencialismo) e a ênfase no objeto (retorno ao monumentalismo e à materialidade da obra).

O fordismo transita para a acumulação flexível, acentuando o consumo de serviços, experiências, a imaterialidade e o efêmero e acelerando o giro na produção, na troca e no consumo (HARVEY, 1994). Partindo do pressuposto de que arte também é mercadoria e está sujeita a mudanças na infraestrutura como qualquer outro âmbito da superestrutura, esta reflete e mimetiza tais mutações em movimentos performáticos, instalações e *happenings*; a obra se desmaterializa.

Simultaneamente, a desmaterialização da moeda – fim do padrão ouro e ênfase do mercado financeiro, especulativo e altamente arriscado – e a consequente instabilidade das taxas de câmbio, a partir de 1973, motivou certa "desconfiança" no dinheiro como acumulador e enfatizou a aquisição de ativos reais – objetos de arte, antiguidades, imóveis – como forma de proteção de valor (HARVEY, 1994). **Há, portanto, a revalorização do objeto, principalmente a partir dos anos 1980, com a privatização da cultura e a tomada do mundo da arte pelos interesses corporativos (WU, 2006). As manifestações artísticas imateriais po**dem ser apropriadas para comercialização, entretanto, o objeto artístico é o principal foco.

Tem-se, então, a "ampliação dos limites do universo da arte contemporânea" (BUENO, 1999, p. 236), gerando um aumento expressivo de investimentos no setor. A arte assume a função de armazenadora monetária, investimento simbólico das empresas e colecionadores e conciliadora social. Essa atribuição de importância econômica gera a multiplicação dos museus, agora como meio de massa e centro de consumo; a instituição como produtora de ambientes suficientemente atraentes e compreensíveis para o público através do uso de técnicas de comunicação; e a disseminação de escolas de arte nos países ricos (BUENO, 1999) – fatores determinantes na construção social e nos valores estéticos destes novos artistas. A arte, os artistas e as instituições nunca dependeram tanto do capital e do mercado e esse patrocínio não visa o valor estético, mas o valor de troca e o consumo simbólico.

Esse recente retorno ao objeto artístico à primeira vista pode parecer uma revisita**ção à abordagem estética anterior, mas é também consequência** da configuração econômica. As relações que a arte contemporânea ainda mantem com a modernidade se pautam na mercadoria: a valorização da autoria se dá através dos nomes dos artistas, como grifes que aumentam o preço de suas obras; a ausência do toque do artista, onde na modernidade o referencial são os *ready-mades* de Duchamp, na contemporaneidade é a *Factory* de Warhol, onde o artista pode terceirizar por completo a produção de sua obra (medida executada por Hirst, a qual dialoga com a terceiriza**ção e subcontratação no trabalho**); a arte contemporânea, no geral, não possui movimentos bem definidos, porém quando há alguma afluência, esta é patrocinada por algum patrono (como a *shock art* foi patrocinada por Charles Saatchi) ou construída através da mídia; a história da arte não é usada para fins críticos, mas para fetichizar e valorizar monetariamente as obras (especialistas em leilões, consultores de arte). A ascensão do neoliberalismo foi o contexto-chave do surgimento do novo artista-empreendedor, dotado de um espírito empresarial e autopromocional.

> A chegada da grande crise do modelo econômico do pós-guerra, em 1973, quando todo o mundo capitalista avançado caiu numa longa e profunda recessão, combinando, pela primeira vez, baixas taxas de crescimento com altas taxas de inflação, mudou tudo. A partir daí as ideias neoliberais passaram a ganhar terreno. (ANDERSON, 1995, p 10)

O primeiro país central a implementar o regime foi a Inglaterra, com Margaret Thatcher em 1979, mas, em pouco tempo, este se ampliou globalmente como ideologia predominante. A estabilidade monetária (combate à inflação) passa a ser a prioridade dos Estados e seus principais artifícios para alcança-la consistem na contenção de gastos com bem-estar – os subsídios à arte se inserem nisso –, a privatização

das estatais e dos serviços públicos, a restauração da taxa "natural" de desemprego (desmonte dos sindicatos), a desigualdade como valor saudável e necessário (*op. cit.*). A partir dessas medidas a renda é reconcentrada, portanto, "a ideia de cultura é envolvida pela asseguração de um poder monopolista das classes dominantes". (HARVEY, 2006, p 227)

Damien Hirst e os Young British Artists (YBA) cresceram na Inglaterra doutrinada por Margaret Thatcher. Não é coincidência também o fato de Hirst ter sido impulsionado e financiado por Charles Saatchi logo no final da formação acadêmica, colecionador e patrono das artes, dono da agência publicitária Saatchi & Saatchi, a qual produziu campanhas para Thatcher (THOMPSON, 2012). Essa geração de artistas, diferentemente das gerações anteriores, inseguras, frustradas e descontentes, é descontraída, entusiasmada, otimista, empresarial, autopromocional e de espírito juvenil (GOMPERTZ, 2013).

Damien Hirst é o modelo do artista empresário neoliberal, o qual contrata artesãos para produzirem suas obras, algumas escandalosamente comerciais (como "*For the Love of God*", 2007), possui um nome grife – o mercado de artigos de luxo, entre eles a arte, valoriza a excepcionalidade criativa –, se relaciona com os maiores colecionadores e galeristas, suas obras chegam a valores estratosféricos nos leilões e possuem listas de espera nas galerias. Entretanto, sua exposição "*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*", 2017, é a radicalização das tendências pós-modernas associadas ao mercado.

Treasures from the Wreck of the Unbelievable

A exposição, com curadoria de Elena Geuna, é concebida através de uma ficção, respaldada por um "documentário" na Netflix, um fato curioso e relevante, que pode ser relacionado à "pós-verdade". As obras foram "encontradas" na África Oriental e pertenciam ao tesouro de um ex-escravo e colecionador, Cif Amotan II (anagrama de I am a fiction), entre os séculos I e II, mas perderam-se num naufrágio que as transportava para um museu privado. Bem, elas foram, vinte séculos depois, transportadas para dois museus privados: a exposição aconteceu no Punta della Dogana e no Palazzo Grassi, ambos em Veneza e administrados por François Pinault, um dos mais influentes colecionadores da atualidade, proprietário da Christie's e executivo do grupo Kering, um conglomerado de luxo que controla marcas como Gucci, Yves Saint-Laurent, Bottega Veneto, Alexander McQueen, Stella McCartney. (ORTIZ, 2019)

O mercado de arte está não só inserido, como é fundamental ao mercado de luxo. Hoje é natural que grifes consagradas – e seus empresários, individualmente – façam colaborações com artistas contemporâneos – um exemplo é a relação de Murakami e Koons com a Louis Vuitton –, mantenham fundações privadas para financiar e exibir artistas e estejam inseridas nas principais instâncias de consagração da arte contemporânea – Prada participa da Bienal de Veneza (ORTIZ, 2019). Nesse contexto, diversos agentes do mercado de luxo e corporativo atuam no universo artístico. A arte possui um valor simbólico e intelectual que nenhuma outra esfera alcança, valor este prestigiado dentro do capitalismo artista, baseado na estetização do mundo, e fundamental para o consumo conspícuo e a chamada "comparação invejosa", a distinção de membros da elite em relação a outros grupos sócio-econômicos, imersos na banalidade e no cotidiano. "O luxo moderno, pelo menos aquele que não é depravado, consiste sobretudo em objetos duráveis, joias, mobílias, objetos de arte, coleções. É o que chamamos de capital de fruição." (LEROY-BEULIEU, 1894, p. 87 apud ORTIZ, 2019, p. 101)

A importância de analisar a influência do mercado de luxo e de um personagem proeminente nesta esfera – Pinault – no mundo da arte e na obra de Hirst, entre outros artistas contemporâneos relevantes, reside na noção de que as expressões artísticas são extremamente influenciadas e contaminadas por interesses financeiros; a submissão do capital simbólico ao econômico. Esse pressuposto é necessário para pensar a exposição de Hirst aqui examinada, a qual est**á inserida na lógica do lucro** e, portanto, se trata se um simulacro. Nesse caso, a dimensão negativa – tratada pelos frankfurtianos – e a autonomia da arte são passíveis de serem questionadas.

A exposição é constituída de 189 obras baseadas em tempos e espaços muito heterogêneos na história, um pastiche de figuras de tradições gregas, egípcias, mesopotâmicas, chinesas, maias... Algumas delas faraônicas, monumentais, concebidas no delírio desmedido. Essa característica **é a materialização da tendência pós-moderna** ao culturalismo e anacronismo, na qual se passeia por diversas culturas sem qualquer contextualização ou responsabilidade. No atual estágio globalizado do capitalismo, todas as culturas são reduzidas a mercadorias.

O corporativismo e o mercado financeiro permitiram a invisibilidade e relativização do indivíduo

burguês, a existência de um capitalismo anônimo, no qual as empresas são “de todos e de ninguém”. O novo sujeito p**ós-moderno também é fragmentado e** indeterminado, cercado por imagens desterriotorializadas e, assim também são as manifestações artísticas. A pós-modernidade, segundo as análises de Fredric Jameson, é caracterizada pela perda da historicidade. O tempo é vivido de forma descontínua, é multifacetado, flexível; o presente é perpétuo. Nesse sentido, o luxo procura criar uma permanência, um pertencimento, uma tradição, tenta se contrapor ao efêmero – mesmo que de forma superficial. “[...] o mito congela a história, dá-nos a impressão da eternidade no presente. A narrativa cria assim uma ficção que protege o universo do luxo do tempo acelerado que o envolve, funciona como um anteparo e abrigo em relação à sua celeridade.” (ORTIZ, 2019, p. 101)

Damien Hirst cria simulacros culturais em suas obras, remixando arbitrariamente as manifestações estéticas de povos antigos, e alguns deles – com Grécia e Roma – mantinham íntimas e espirituais relações com o belo e criaram um contexto intelectual e filosófico profundo simultâneo às produções artísticas. Se algumas dessas culturas mantinham uma relação de opulência com seus objetos, não se tratava da mesma forma opulência presente na sociedade capitalista, primeiramente porque nas sociedades anteriores ao capitalismo o valor de uso se sobrepunha ao de troca, o de culto ao de exposição e o sagrado ao profano. Assim, é problemática a abordagem de um homem branco ocidental, inserido em uma cultura contemporânea que transforma tudo e todos em mercadoria, patrocinado por investidores e gigantes das corporações, se apropriar e esvaziar culturas orientais, algumas delas referentes à etnias marcadas pela dominação e exploração.

Para criar a obra *Golden Head* (*Female*), Hirst se apropria de um busto nigeriano do século XIV ou XV, chamado *Ife Head*, exposto no The British Museum, museu etnográfico em Londres, e o submete à lógica do cosmopolitanismo e da diversidade (LEMBCKE, 2019). A obra *Demon with Bowl* é uma releitura de William Blacke e *Severed Head of Medusa*, uma versão tridimensional da famosa pintura de Caravaggio; entretanto, mesmo Caravaggio que se apropria de referências clássicas no século XVI, estava inserido em uma lógica hist**órica na qual elas faziam** sentido.

Uma característica peculiar dessas apropriações é o hibridismo com personagens da indústria cultural, a relação entre a criação estética da Antiguidade e a indústria estética do capitalismo. Esse cruzamento de esferas tão evidentemente distintas é o fator mais interessante da obra, e é o ponto de quebra do mito de Amotan, o encontro entre a beleza do sagrado com a “beleza” do consumo que denuncia e escancara a ficção. A obra *Aspect of Katie Ishtar Yo-landi* representa uma deusa mesopotâmica com o rosto de Yolandi Vi$$er, vocalista da dupla sul-africana Die Antwoord; Pharrell Williams aparece como um faraó e Rihanna como Nefertiti; o próprio Hirst aparece em Busto de Colecionador, talvez como Amotan; Mickey Mouse e algo como um Transformers **são materializado**s em meio a todos esses objetos ficcionais.

O belo consumível

> O belo é um fim em si mesmo. (...) O belo não se submete a fim nem a contexto de uso algum que lhe seja exterior, pois existe por mor de si mesmo. Repousa em si mesmo. Para Hegel, nenhum objeto de uso, nenhum objeto de consumo, nenhuma mercadoria seriam belos. Falta-lhes essa independência interior, essa liberdade, que constitui o belo. O consumo e a beleza excluem-se mutuamente. O belo não faz propaganda de si. Não seduz nem para a fruição nem para a posse. Antes convida a um demorar-se contemplativamente. Faz desaparecer tanto os anseios quanto os interesses. É por isso que a arte não se adapta ao capitalismo, que tudo submete ao consumo e à especulação. (HAN, 2016, p. 70)

As esculturas de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* evocam algo de belo, de contemplativo, aos moldes clássicos e naturalistas. Byung-Chul Han analisa a tendência à produção do belo na arte contemporânea sob a perspectiva da obra de Jeff Koons, polida, espelhada, narcísica, sem entraves. O belo está sendo produzido na arte contemporânea do século XXI a partir de várias formas e leituras, porém algumas características são generalizadas.

O belo contemporâneo, atrelado ao consumo e especulação, não é um belo verdadeiro (Belo), não é verdadeiramente erótico, é pornográfico na medida em que profana e vende o erotismo. A Beleza, para as sociedades clássicas, detinha algo de intelectual, sagrado, transcendental, verdadeiro, digno, sábio

e bom, algo de supra-sensível. Além disso, possu**ía um aspecto negativo e** paradoxal, no limiar entre o agrado e a ferida, “o terrível e o utópico”, a alteridade e o idêntico. No estágio capitalista atual, não há quase alteridade, esta é nivelada ao mesmo para ser submetida ao consumo. Assim, o grotesco e o adorável são ambos aplanados no igual e na positividade, não há contraposição e resistência, “solicita-nos um Gosto” (HAN, 2016, p. 11), são anestesiados e amaciados. A fruição do belo contemporâneo se dá através da exibição do seu valor comercial (ECO, 2010).

> Hoje não é só o belo, mas também o feio a tornar-se polido. Também o feio perde a negatividade do diabólico, do sinistro ou do terrível, e amaciam-no do mesmo modo, tornando-o uma forma de consumo e fruição. Carece por completo desse olhar de medusa que infunde medo e terror e que faz com que tudo se torne pedra. (HAN, 2016, p. 17)

Os monstros e bestas monumentais retratados na obra de Hirst **não apresentam nenhum entrave ou medo ao espectador. O tubarão presente na escultura de** Andromeda parece saído de um filme de Steven Spielberg (LEMBCKE, 2019). Tudo é positivo, facilmente palatável e agradável para ser consumível. O *thymos* (coragem) presente no Eros de Platão, hoje é raramente evocado pelo belo. “Típico do *thymos* é, p. ex., a ira, que rompe radicalmente com o vigente e faz surgir um novo estado. Falta a essas (ações) a negatividade da ruptura. E assim permite-se a permanência do estado vigente.” (HAN, 2017, p. 76) O belo funciona como um sedativo, sublima através do escapismo o que houver de *thanatos*, de impulso negativo. *Thymos* diz respeito ao encontro entre eros e política, mas na sociedade neoliberal, a política não só definha perante o “livre mercado” como existe para sustenta-lo.

O belo se relaciona a um tempo festivo e de celebração, superior ao habitual e cotidiano. Hoje a celebração caracteriza uma pequena e passageira “embriaguez” para escoar a realidade e monotonia da vida alienada pelo trabalho, pobre de pertencimento e significância. O eros se opõe ao “mero viver”, se trata de um âmbito transcendental. O escravo, enclausurado na exploração e esgotado pelo trabalho, não é capaz de apreciar o belo em sua profundidade e abrangência, vive um tempo repetitivo, sua mente é ocupada pelo sobreviver e pela lógica do desempenho.

> A transformação de todo o passado em museu aniquila o passado. Enquanto atualidade repetível, ele se desvencilha da negatividade do irrecuperável. A memória não é um mero órgão de mera recomposição, com o qual presentifica-se o que já passou. Na memória, o passado se modifica constantemente. (HAN, 2017, p. 32)

A Antiguidade é revisitada para estabelecer um sentido de pertencimento e fixação, de duradouro, em contraposição à efemeridade e obsolescência da cultura contemporânea. A Grécia Antiga de alguma forma remete às estruturas do pensamento ocidental, sendo revisitada em diversos momentos da história, na filosofia ou na estética, e parece haver uma unanimidade positiva em sua rememoração, algo de saudoso e consagrado, implica uma autoridade intelectual, cara ao capital simbólico.

O museu é uma esfera de exibição e profanação, em detrimento do culto e sagrado, mas com a ênfase no mercado e interesses corporativos, a bolsa e o leilão também são os templos atuais, as esferas de especulação. O ímpeto da exposição contrapõe o erótico – que se relaciona ao encobrimento – e se aproxima do pornográfico – escancarado.

É evidente a presença da reprodutibilidade técnica na lógica narrativa de Hirst: as obras e seus fragmentos se repetem em outras peças, materiais e tamanhos; embora remetentes à Antiguidade, são impregnadas de serialidade.

A coleção de Amotan parece uma coleção contemporânea: anacrônica, gananciosa, pobre de gosto e sentido, a qual faz uso do belo apenas, simplesmente, para opulência e consumo conspícuo. Uma coleção ficcional e mítica num tempo em que não se crê em mais nada.

Conclusão

O conjunto de obras da exposição permite traçar algumas tendências estéticas pós-modernas que vão além da simples associação com a obra de Hirst, essas tendências se manifestam em formas um

pouco distintas em outros artistas, mas o princípio é basicamente o mesmo. As obras são marcadas pelo pastiche, associação com a indústria cultural e hibridismo com a arte erudita, reprodutibilidade técnica, ficção, monumentalismo, retorno aos moldes clássicos e a contemplação do belo (não o Belo), do pornográfico (não o erótico). O belo, que deve ser autônomo e desinteressado, na contemporaneidade está submetido **à lógicas interessadas, à especulação financeira, ao hedonismo e consumo.**

Reservo o espaço de conclusão para discorrer sobre uma hipótese – enfatizo a palavra hipótese – da relação entre a configuração econômica atual e o retorno da contemplação do belo na arte contemporânea. Para isso, será necessário traçar algumas comparações entre a acumulação fordista e flexível, o modelo keynesiano e o neoliberal. Parto do pressuposto de que o estágio econômico atual reconcentra gradativamente a renda para as elites e, portanto, tende a radicalizar a desigualdade entre classes sociais.

A transição da arte moderna para a contemporânea se dá no momento do Estado de Bem-Estar Social, o ápice do conjunto fordista keynesiano, um contexto de criação de políticas assistenciais para a população e de democratização do consumo: "O que havia de especial em Ford [...] era a sua visão, seu reconhecimento explícito de que produção de massa significava consumo de massa [...], um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista." (HARVEY, 1992, p. 121). A arte também é "democratizada" para servir ao consumo e alcance mais abrangente, assim se aproximando esteticamente da vida (particularmente importante para as vanguardas modernistas), do cotidiano, da indústria cultural e da publicidade, através do hibridismo. À medida que as forças políticas da década de 1960 se empenharam em anular as fronteiras sociais do consumo, os movimentos de arte também apagaram suas fronteiras estéticas. O protótipo da nova relação arte-mercado-vida é a pop art, o fio condutor da arte contemporânea mercadológica (ver "O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?", 1956, de Richard Hamilton, uma das obras mais caracter**ística do** keynesianismo).

> [...] o fordismo do pós-guerra tem de ser visto menos como um mero sistema de produção em massa do que como um modo de vida total. Produção em massa significava padronização do produto e consumo de massa, o que implicava toda uma nova estética e mercadificação da cultura. (HARVEY, 1992, p. 131).

A arte moderna tem relação dialética, direta e indireta, com a sociedade moderna baseada no modo de produção fordista. Não se trata de uma categoria separada e elevada em relação a outras atividades de trabalho. "A arte do século XX põe em cena as relações de produção, quer para negá-las, quer para desvirtuá-las, quer para reproduzi-las segundo uma perspectiva crítica, arremedando outras profissões." (BOURRIAUD, 2011, p. 12)

Apesar de certa "democratização" do acesso intelectual à obra de arte, a hibridização da arte erudita se dá menos em relação à cultura popular do que à indústria cultural, ou seja, se trata de uma apropriação da esfera artística pelo capitalismo no momento em que esta alcança sua autonomia. O conceito de democratização da arte pode ser questionável e perigoso, uma vez que está intimamente relacionado com a indústria cultural, a qual nada mais é senão uma indústria como qualquer outra. Logo, os produtos culturais não são gerados pelo e para o povo, ao contrário, impõe uma estética à sociedade, legitimam a dominação e facilitam a assimilação e o esvaziamento da experiência crítica através da mercantilizaç**ão e estetização de seus ideais.** Paralelamente a isso, têm-se nesse período de bem-estar, a existência de subsídios estatais aos artistas e instituições, o que caracterizou um momento de pouco mais liberdade para o artista.

O keynesianismo **só fora possível em um momento histórico muito específico (pouca população, expansão econômica, perigo comunista, necessidade de cooptação da classe trabalhadora,** etc). Com o aumento de gastos estatais e o fim desse contexto necessário ao interesse da burguesia por mantê-lo, o Estado de Bem-Estar Social passa a ser visto como inviável, inchado e caro, é criticado pelos gastos sociais e pelas taxas, impostos e tributos; acreditou-se que os lucros das empresas seriam solapados. Passa a ser necessário resgatar a desigualdade e a competição. A partir de 1973 (crise do petróleo) resgata-se a teoria econômica neoliberal de Friedrich Hayek, concebida em 1944.

O modo de acumulação fordista migra para o de acumulação flexível. "Esses sistemas de produção flexível permitiram uma aceleração do ritmo da inovação do produto, ao lado da exploração de nichos de mercado altamente especializados e de pequena escala" (HARVEY, 1992, p. 148) Têm-se, então, um

movimento contrário à democratização do consumo (produção em massa fordista), aqui chamado “des-democratização” ou elitização do consumo.

> A lógica anterior pressupunha a existência de um indivíduo integrado à uma sociedade de massa na qual a padronização dos bens materiais e simbólicos era uma condição. Teríamos agora um acelerado processo de individuação e segmentação do mercado. Dentro deste quadro a noção de efêmero adquire outra conotação, denota uma qualidade intrínseca à sociedade flexível. Enquanto a fase fordista se definiria por sua solidez, a contemporaneidade seria determinada pela fluidez e des-centramento. (ORTIZ, 2019, p. 105-106)

Essa nova configuração político-econômica é pautada no desemprego estrutural, na automação, na desigualdade como valor necessário, na terceirização e flexibilização do trabalho e na redução das políticas estatais para a população. Como, portanto, a tendência político-econômica atual é a do progressivo retorno à elitização do consumo, pode-se pensar em um novo deslocamento do papel social da arte. O hibridismo entre arte e indústria cultural dificilmente retornará, ao menos tão cedo, ao anterior afastamento das duas esferas, pois esta é a indústria estética do capitalismo e o homem pós-moderno já está impregnado pela reprodutibilidade técnica e pela assimilação palatável. Esse desmembramento, talvez, em algum nível, esteja se dando na relação entre arte e vida. A arte, portanto, gradativamente se afastaria do âmbito cotidiano e se aproximaria da contemplação do “belo”, do escapismo, de uma certa erudição e refinamento, do deleite estético da elite, visto que o mercado de luxo – e, portanto, mercado de arte – é global e hiper-restrito (ORTIZ, 2019).

A partir da “des-democratização” e o consequente afastamento do cotidiano e da vida, a arte contemporânea retornaria ao belo, passivo, contemplativo, liso, polido, sem entraves, distante e metafísico. Novamente enfatizo: a arte e os artistas contemporâneos são heterogêneos, portanto as hipóteses aqui discutidas não atendem a arte contemporânea de forma generalizada, estou tratando principalmente de artistas que, assim como Damien Hirst, estão extremamente inseridos no mercado de arte e mantem relações próximas com os maiores colecionadores, os quais fazem parte do “mundo dos ricos”.

Referências

ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismpo. In: SADER, Emir; PABLO, Gentili. Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins: 2009.

BUENO, Maria Lucia. Artes Plásticas no Século XX: modernidade e globalização. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

ECO, Umberto. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GOMPERTZ, Will. Isto é Arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HAN, Byung-Chul. Agonia do eros. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. A salvação do Belo. Relógio da Água, Lisboa, 2016.

HARVEY, David. A produção capitalista do espaço. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

JAMESON, Fredric. A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. Pos-modernismo: a logica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEMBCKE, Sophie. Unbelievable Treasures: artworks as intersections of culturalization. In: OTT, Michaela; WEBER, Thomas. Situated in translations: cultural communities and media practices. 2019.

ORTIZ, Renato. O universo do luxo. São Paulo: Alameda, 2019.

QUEMIN, Alain. Les stars de l’art contemporain. Paris: CNRS Éditions, 2013.

THOMPSON, Don. O Tubarão de 12 Milhões de Dólares: A curiosa economia da arte contemporânea. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.

THORNTON, Sarah. Sete Dias no Mundo da Arte: Bstidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

WU, Chin-tao. Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

Entre obra de arte e exposição: curadoria sensível-política em algumas exposições brasileiras recentes

RESUMO: Podemos entender que as exposições de arte são extensões dos trabalhos e que são experienciadas, inclusive, pela forma como dialogam com o panorama político do tempo e espaço no qual são exibidos. Por meio deste artigo, questionamos como o diálogo entre obras (de diferente natureza, tempo, espaço) faz com que o discurso expositivo seja potencializado, propondo que o trabalho do curador, no papel de investigador dos campos da arte, histórico e político, deve suscitar reflexões sensível-políticas no público. Falamos sobre produção simbólica apoiados no trabalho de Jacques Rancière, A Partilha do Sensível: Estética e Política (2012) e trazemos como exemplos de exposições coletivas recentes: 33ª Bienal de São Paulo, Histórias Afro-Atlânticas, Mulheres Radicais e Arte-Veículo.

PALAVRAS-CHAVE: 33ª Bienal de São Paulo, Histórias Afro-Atlânticas, práticas curatoriais, expografia, crítica, Jacques Rancière, dispositivo potencializador

ABSTRACT: We can understand that art exhibitions are extensions of the works and that they are also experienced by the way they interact with the political panorama of the time and space where they are exhibited. Through this article, we question how the dialogue between works (of different nature, time, space) makes the expository discourse potentialized, proposing that the work of the curator, in the role of a researcher of the fields of art, history and politics, must generate political-sensible reflection. We will talk, supported by the work of Jacques Rancière about symbolic production, The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible and we will bring as examples of recent collective exhibitions: 33rd São Paulo Biennial, Afro-Atlantic Histories, Radical Women and Vehicle-Art

KEYWORDS: 33rd São Paulo Biennial, curatorial practices, display, criticism, Jacques Rancière, potentializing dispositif

Guilherme Leon Berno de Jesus

Graduando em Artes Visuais, Bacharelado, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Ciências da Computação. Áreas de interesse: arte contemporânea, narrativas de legitimação, expografia e arte documental.

guileon1234@gmail.com

Karina Silveira Nery

Graduanda em Artes Visuais, Bacharelado, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Formada em Gastronomia. Áreas de interesse: arte contemporânea, narrativas de legitimação, arte participativa e colaborativa, curadoria.

snkarinagastro@gmail.com

Introdução

À luz do sistema da arte contemporâneo, acreditamos que todo trabalho artístico se torna político quando exposto, podendo ter sido feito com esse fim, ou não. Quando o espectador entra em contato com uma obra de arte, ele não a apreende apenas esteticamente, mas também conceitualmente. Podemos entender que as exposições de arte são extensões dos trabalhos (O'NEILL, 2007, p.15) e que são experienciadas, inclusive, pela forma como dialogam com o panorama político do tempo e espaço no qual são exibidas.

Averiguamos se as obras sozinhas possuem tanta potência de questionamento quanto se arranjadas em conjunto com outras, contemporâneas a ela ou não. Assim, o papel central de comunicador do posicionamento simbólico e ideológico da arte não teria, talvez, sido deslocado dos artistas e das obras para as exposições e para os curadores? Sugerimos que o ato de expor um trabalho pode dar vida ao seu potencial político-sensível, embora também possa neutralizar este caráter. Além disso, é importante questionar qual tipo de contexto se manifesta direta e indiretamente nas relações de sentido entre as obras e o espaço expositivo. Quais são as consequências da desativação dos discursos dos trabalhos artísticos e de que maneira elas interferem no entendimento de uma exposição?

Por meio deste artigo indagamos como o diálogo entre obras (tempo e espaço) e suas situacionalidades[1] faz com que o discurso expositivo seja potencializado, propondo que o trabalho do curador, no papel de investigador dos campos da arte, histórico e político, passe a articular a relação entre diversas práticas artísticas. A seguir, falaremos sobre produção simbólica, apoiado no trabalho de Jacques Rancière (2012), e, sobre a relevância da exposição e do curador como potencializadores das obras de arte, utilizando o conceito de *exposição como dispositivo* a partir de Ana Albani de Carvalho (2012). Em função disso, buscamos exemplos em quatro exposições coletivas que aconteceram durante o segundo semestre do ano de 2018, dentre elas: a 33ª Bienal de São Paulo, Histórias Afro-Atlânticas, Mulheres Radicais e Arte-Veículo.

A Exposição como dispositivo potencializador do discurso das obras

A arte se insere no contexto político do qual a sociedade faz parte e isto ocorre pelo fato de que produções simbólicas têm naturezas estética e política, que suscitam aquilo que Jacques Rancière chamou de *a partilha do sensível*. Assim, obras de arte são criadas e são experienciadas por indivíduos que tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2012, p. 15) e, assim, adquirem um potencial de discurso político, que pode ser desenvolvido ou diluído. Cabe à maneira como as práticas artísticas se inserem nesse *sensível partilhado*, através da sua situacionalidade, a realização do potencial individual de cada trabalho. Como escreveu Rancière: "A ficcionalidade própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação" (2012, p. 55). Portanto, embasaremos as reflexões ao longo do texto na premissa primeira defendida por esse autor: a política é ancorada na estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística (2012).

Entendemos que as obras de arte raramente são observadas de modo

1 Entendemos por *situacionalidade* o fato inegável de que todas as coisas que compõem a realidade se encontram situadas em um espaço e em um tempo específicos, que garantem a sua *situação*.

isolado, pois possuem uma história e são vistas em perspectiva com o tempo e o espaço no momento em que são apresentadas, de forma direta (contexto expositivo e institucional) ou indireta (contexto social e político).[2] Nesse artigo, lançamos mão do conceito de exposição delineado por Ana Albani (CARVALHO) para elucidar nossas reflexões: "A exposição desempenha um papel central no campo das artes visuais, configurando-se como uma espécie de moldura – a qual pode assumir diferentes formatos ou privilegiar determinados enquadramentos" (CARVALHO, 2012, p.48). Ademais, adotaremos o viés dado por ela a esse conceito:

> Volto a enfatizar o aspecto produtivo percebido na concepção de exposição como dispositivo, qual seja o de compreendê-la como um todo, resultado do cruzamento de linhas de força – as quais, como em todo dispositivo, não são necessariamente evidentes ou igualmente evidenciadas – entre diversos agentes, agenciamentos, instituições e público, postos em tensão/ação. (CARVALHO, 2012, p.57)

A partir de tal compreensão, propomos a ideia de *dispositivo potencializador:* utilizamos o termo para conceituar a reunião de elementos – visíveis ou invisíveis – que se coagulam em uma rede que, quando vista em conjunto, é chamada de exposição. Utilizamos a palavra *potencializador* para indicar uma categoria de dispositivo com função específica: a elaboração e o desenvolvimento dos tensionamentos entre as obras, assim como o direcionamento e a intensificação das narrativas possíveis. Sugerimos a ideia de um todo que seja maior que a soma das partes, ou seja, que articule questões e construa novas sensibilidades que não possam ser expressas da mesma maneira nas obras individualmente. Lembramos, também, que "(...) os sentidos dos trabalhos não são fixos e se movem a cada vez que as produções artísticas são reatualizadas em exposições e nos discursos que fundam" (SIMÕES, 2015, p.3872).

É importante ressaltar que o potencial discursivo da exposição tende a aumentar de acordo com a profundidade da pesquisa realizada pelo curador e pelos demais responsáveis por projetá-la e realizá-la. Como afirma Ivair Reinaldim a respeito da atuação do curador, destacam-se algumas competências relacionadas à pré-produção da mostra:

> Seja através da importância da história da arte ou do caráter crítico necessário para sua prática, torna-se primordial que o curador seja em essência um pesquisador, aprofundando questões teóricas, investigando aspectos relacionados à arte, imagem, representação, estudos culturais, aliados a um interesse e conhecimento de pautas sociais, políticas, ambientais, etc. de seu tempo, confrontando-se permanentemente com obras e proposições de viés experimental, dialogando com artistas e seus processos, articulando e construindo sentidos renovados para o objeto ao qual se dedica. (REINALDIM, 2015, p.26)

Ao escolher determinadas obras, o curador materializa e dá vida à sua pesquisa, sendo um dos responsáveis pelo reconhecimento dos possíveis significados dos trabalhos artísticos e pelas consequências das escolhas expográficas e de montagem. Além disto, as exposições são pensadas para uma determinada instituição e, assim, se dirigem a seus públicos, o que configura um fazer político – pois esta instituição / públicos nunca são escolhidos ao acaso – e esta ação acaba por contaminar os discursos das obras contidas na mostra. Logo, se a exposição possui forte potência

2 O contexto expositivo direto é aquele que o espectador consegue experienciar sem intermediários: as obras e suas disposições, além de outros elementos do espaço. O contexto indireto é aquele que o visitante precisa de informações adicionais para acessar, ou seja, contexto político, cultural, institucional, social.

para comunicar narrativas, entendemos que o curador tem um papel crucial na construção dos discursos políticos da arte contemporânea, como nos apresenta Weschler:

> Trata-se de pensar a produção curatorial e a produção de textos críticos como ações políticas (entendidas como estratégias de posicionamento dentro do espaço da produção de saberes), dado que são gestos responsáveis pela delimitação de um corpus e um olhar preciso sobre certos aspectos do mundo contemporâneo; constroem representações socioculturais de índole distinta, intervindo na formação de diversas noções identitárias de gênero, nação, região, classe, etc. (segundo os casos), que vão se instalando no imaginário de nossas sociedades. (WESCHLER, 2010, p. 70)

Podemos pensar o fragmento de Diana Weschler sob a ótica da *partilha do sensível*: de que maneira estes diversos agentes – aqui, artistas produtores das obras – compartilham o espaço expositivo como um espaço de discurso comum e, ao mesmo tempo, utilizam suas diferenças individuais para dialogar com este sensível partilhado pelos indivíduos? A exposição cumpre seu papel de potencializador de discursos quando dispõe as obras de forma que uma irradie sentido para outra, ou seja, usando os discursos individuais delas para, juntas e articuladas, contar ao público, a partir de uma experiência vivencial, uma narrativa mais complexa, mas, ao mesmo tempo, conceitualmente mais clara. Por fim, acreditamos que a ligação do sujeito com a arte torna o olhar do indivíduo mais sensível e político (SCOVINO, 2019).

33ª Bienal de São Paulo

A 33ª Bienal de SP, intitulada *Afinidades Afetivas*, aconteceu no período de sete de setembro a nove de dezembro de 2018. A curadoria geral foi assinada por Gabriel Pérez-Barreiro (1970, Espanha), que dividiu a mostra em 19 partes. Dessas exposições, sete foram organizadas por artistas-curadores – Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Cláudia Fontes, Mamma Anderson, Sofia Borges, Waltércio Caldas e Wura-Natasha Ogunji – que receberam do curador geral apenas uma condição: além das obras escolhidas por eles, também deveriam incluir obras próprias na sua curadoria. Das outras 12 mostras, curadas por Gabriel, oito eram projetos individuais comissionados dos seguintes artistas: Alejandro Corujeira, Bruno Moreschi, Denise Milan, Luiza Crosman, Maria Laet, Nelson Felix, Tamar Guimarães e Vânia Mignone. E, por fim, havia quatro exposições individuais, uma de Siron Franco e as outras três em homenagem a artistas já falecidos: Aníbal Lopez, Feliciano Centurión e Lucia Nogueira.

Segue um trecho da fala oficial de Pérez-Barreiro explicando a proposta de curadoria da Bienal:

> Cada artista-curador trabalhou com total liberdade ao determinar a lista de artistas, o projeto expográfico e a lógica curatorial interna de suas exposições. A diversidade de metodologias curatoriais resultante é inteiramente intencional. (...) ao apresentarmos uma Bienal diversificada e fragmentada, livre de uma estrutura temática abrangente, o espectador está livre para construir sua própria experiência das diferentes propostas, sem a sensação de que terá sucesso ou fracasso na medida em que corresponder ou não a um conjunto de princípios centrais e declarados. (...) Se pudermos pensar na arte e em suas exposições essencialmente como experiências, e não como declarações, talvez possamos imaginar uma Bienal em que os artistas, curadores e espectadores são tratados como iguais, todos capazes de construir suas próprias afinidades afetivas com a arte e com o mundo além dela. (Fundação Bienal de São Paulo, 2018, sem página)

Apesar da defesa do curador-geral a respeito da importância desse tema, reivindicamos que, como o mais tradicional evento de arte contemporânea do país e dado o contexto político desde a edição anterior (2016), a 33ª BSP deveria, segundo os parâmetros propostos neste artigo, articular a capacidade da arte de suscitar, conversando com a conjuntura do momento, questionamentos e reflexões através sensível-políticas do público. Não iremos discorrer amplamente sobre a apatia desse evento no texto, mas trazemos alguns exemplos da manifestação *negativa* – quase hegemônica[3] – da crítica a respeito da proposta de curadoria descentralizada. Especificamente, corroboramos com o texto *Quais são os fios?* de Felipe Scovino (2019) quando ele afirma que o problema do evento foi, de fato, a falta de amarração entre todas as narrativas propostas pelos curadores e que esses fios soltos dificultaram a construção de reflexões sobre a exposição como um todo, fazendo também com que obras (ou conjunto de obras de um mesmo artista) perdessem o seu sentido por estar desconectadas do seu entorno, espacial e/ou discursivo.

> O conceito de afinidade no título da mostra me pareceu excluir algo que pode ser potente para o pensamento curatorial, que é o confronto. Como uma possibilidade de pensar a exposição pela sua oposição, uma contra-exposição portanto, o confronto não deixaria de constituir um diálogo entre as obras, mas agora pela via do dissenso, do embate. É claro que essa potência do dissenso surge a partir de um conceito que se prolifera ou se faz como um evento por meio de forças rizomáticas, isto é, no sentido da constituição de um agrupamento ou rede de forças intrínsecas que gerariam uma força própria ou, ainda, uma conexão que faz com que essas obras estejam reunidas naquele espaço justamente pela capacidade de gerarem essa fricção. (SCOVINO. 2019, p. 227)

A seguir, citamos exemplos de como o arranjo de algumas obras desativou seus discursos.

Bruno Moreschi realizou um projeto específico para essa Bienal, chamado de *A Outra 33 Bienal de São Paulo*, descrito pelo artista da seguinte forma:

> (...) criei modos alternativos de compreensão da exposição: análises de imagens da Bienal por Inteligências Artificiais; faixas do audioguia com comentários de guardas, montadores e funcionários da limpeza; ampliações dos textos da Bienal; filmagens não convencionais da montagem; registros das reações do público etc. (MORESCHI, 2018, sem página)

A obra tem o formato de um *website*[4] que contém esses arquivos e, no mapa do pavilhão, havia apenas uma indicação para os audioguias. O trabalho de Moreschi oferece modos alternativos de compreender a exposição por meio de um espaço virtual no qual os espectadores podem contribuir com a construção de textos. Sobre a obra, o artista escreveu: “Num futuro próximo ou distante, alguém vai estudar a 33ª Bienal e se deparar com o arquivo oficial esperado, mas também com outro conjunto de documentos resultante de nossas ações”. Esse projeto se revela muito importante, uma vez que traz novas fontes de dados para aqueles que estão escrevendo a história e mostra a relevância de canais alternativos onde a sociedade possa falar e saber que esses testemunhos permanecerão registrados.

A 33ª BSP ocorreu no mesmo período que a corrida presidencial de 2018 e, neste momento, estavam em evidência questões relacionadas à forma como nos comunicamos: *fake news*, discursos de ódio, apagamento de minorias, entre outros fatos.[5] Considerando este contexto, a obra de Moreschi demonstra estar atenta aos acontecimentos e, portanto, poderia agir como catalisador para um diálogo entre as obras que as tensionasse. Contudo, mesmo que tivesse como proposta estar oculto no espaço expositivo, o trabalho poderia ter tido mais visibilidade, ainda que no site da Fundação ou nos materiais impressos. Salientamos que não foram divulgadas informações oficiais sobre a configuração expositiva do projeto. Sendo assim, da maneira como estava presente na exposição, a *Outra 33 Bienal de São Paulo* ficou tematicamente e formalmente isolada das outras obras, bloqueando seu potencial de construir, com o espectador, uma experiência em conjunto com as demais e com o contexto de mundo fora do pavilhão.

3 Ver: NAME, Daniela. Crítica: Uma Bienal de São Paulo Congelada no Silêncio das Formas. Disponível aqui e Revista Modos v. 3, n. 1 2019, seção Ex-posições/33ª Bienal de São Paulo: aqui.

4 A outra 33 Bienal: aqui.

5 (RUEDIGER, 2017), (COSTA, 2018).

Figura 1: *Luz Divina del Alma* (1995), travesseiros de Feliciano Centurión

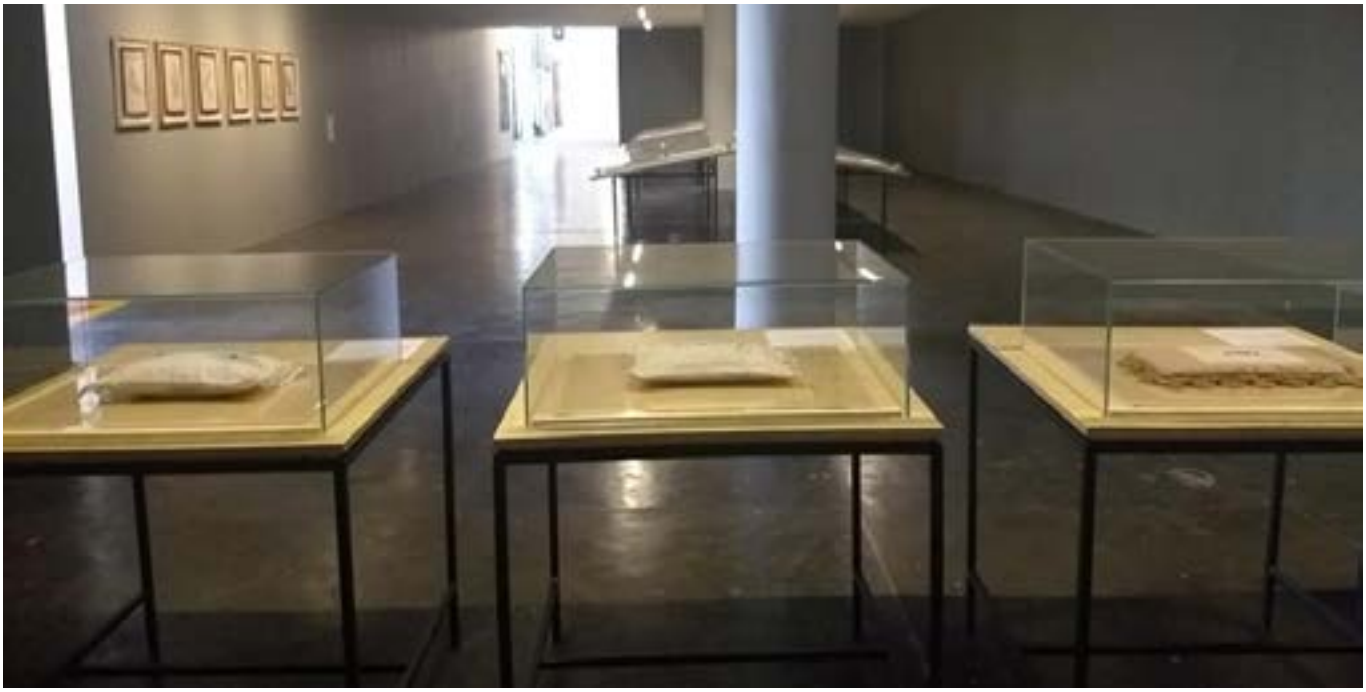


Figura 2: *Luz Divina del Alma* nos sarcófagos de acrílico da 33ª BSP.

Trazemos um outro exemplo, o espaço dedicado a Feliciano Centurión (1962-1996), em que a escolha de montagem também causou um arrefecimento da aproximação do público com as obras. O paraguaio Centurión, ainda nos anos 90, pioneiramente, usou do sentimento e das linguagens visuais tradicionalmente femininas para explorar temas como gênero e sexualidade, usando diversos tecidos, técnicas de bordado e outros elementos da cultura popular sul-americana. Além disso, algumas de suas obras expostas, como a série de travesseiros, foram feitas depois do artista ser diagnosticado com HIV e falam de forma muito sensível e lúdica sobre a efemeridade da existência humana. A respeito dessa parte

da exposição, Juliana Gontijo escreve: "(...) o calor e o tátil não persistem à tamanha prova e a frustração carrega a marca da institucionalização e do conservadorismo curatorial pouco criativo" (2019, p. 279). É também na relação entre as obras e a expografia que os potenciais sensível e político das práticas artísticas podem ser vitalizados ou mumificados e, no caso desta bienal, fica evidente como outras leituras, que vão além da estética, podem ser armazenadas em sarcófagos de acrílico e, assim, desarticuladas (Figuras 1 e 2).

O trabalho do guatemalteco Aníbal López (que assinava como A-1 53167, seu número de identidade na Guatemala) (1964-2014), como os outros colocado em um espaço isolado, poderia muito bem ter passado despercebido pelo visitante, assim como o de Moreschi. Entendemos que suas obras questionam a estabilidade dos rituais do nosso cotidiano, revelando as idiossincrasias das convenções sociais. Nessa exposição-homenagem a López, fomos confrontados com obras marcantes de sua carreira, como *El Préstamo* (2002/2012), em que o artista apresenta uma declaração de que assaltou outra pessoa para realizar uma exposição de arte ou como *Una tonelada de libros tirada sobre la Avenida de la Reforma* (2003), que critica a desigualdade de acesso à cultura e à educação na Guatemala. Quantas questões atuais são trazidas por este artista, que caminha às margens da ética, e que acabam vagando sem eco dentro do grande pavilhão? Quantas relações entre a realidade do cidadão brasileiro poderiam ter sido feitas com a trajetória marginal dele? Quantas pessoas foram embora do parque sem ter sido arrebatadas pelo trabalho de López? Entendemos que é este abandono das questões trazidas pelas obras que configura a despotencialização das mesmas, gerando uma desconexão com o restante da exposição, já citada por Scovino, ao não fazer uso das obras e dos espaços para desdobrar, responder e tensionar as proposições das demais.

Histórias Afro-Atlânticas

A exposição *Histórias Afro-Atlânticas* ocorreu no Museu de Arte de São Paulo e no Instituto Tomie Ohtake entre os dias 29 de junho e 21 de outubro de 2018 com curadoria de Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Tomáz Toledo, Ayrson Heráclito e Hélio Menezes. As 450 obras – dos mais diversos tempos, geografias, instituições e suportes – foram divididas em oito eixos temáticos: Cotidianos; Mapas e Margens; Ritos e Ritmos; Modernismos Afro-Atlânticos; Rotas e Transes; Áfricas, Jamaica e Bahia; Emancipações; Resistências e Ativismos. Ao contrário do que foi observado na 33ª BSP, neste projeto, o número de curadores e de eixos temáticos não foi impedimento para a sua coesão, pois aqui os curadores trabalharam como uma equipe, pensando conjuntamente.

Esta mostra está contextualizada dentro de um ano de palestras, cursos, oficinas, publicações, programações de filmes em torno das histórias afro-atlânticas e de exposições individuais de vários artistas negros. Além disso, um aspecto fundamental desse projeto é a antologia que reúne em livro textos de 44 autores, resultado de dois seminários internacionais realizados em 2016 e 2017 que discutiram questões em torno de uma noção afro-diaspórica e de seus desdobramentos conceituais, políticos, sociais e artísticos. Entendemos que esses eventos e encontros pré-exposição foram alguns dos fios condutores que fundamentaram e que ajudaram a amarrar as narrativas propostas pela curadoria. Além disso, é importante ressaltar que essa exposição teve grande repercussão perante a crítica nacional e internacional[6] e que está se tornando referência na história da arte brasileira como um dos eventos culturais que irá ajudar

6 Exemplos de sucesso de crítica da exposição Histórias Afro-Atlânticas: New York Times: Best Art of 2018: aqui.

a embasar a narrativa decolonial e afro-diaspórica que tentamos problematizar na história do Brasil de fato. Atentamos que não investigaremos as especificidades das questões abordadas pela mostra, uma vez que já existem textos mais completos dedicados ao assunto: (PINHEIRO. 2019) e (SIMÕES. 2019). Trazemos exemplos de escolhas curatoriais que evidenciam a ressignificação do potencial político e sensível de algumas obras.

Figura 3: A obra *Hamida* (2017), ao lado da tapeçaria *Os dois touros* (século XVII).

> Do lado direito, a tapeçaria Os dois touros (séc. XVII), realizada pela Manufatura de Gobbelins, instituição quase tão velha quanto a escravidão negra no novo mundo e que funciona ainda hoje como parte do patrimônio francês. Do lado esquerdo, Hamida (2017), obra realizada a partir de sucata de lona e sacos de juta pelo artista ganês Ibrahim Mahama. Suas dimensões semelhantes contribuem para o forte contraste visual entre elas (PINHEIRO, 2019).

Assim é descrita a que provavelmente era a primeira sala que o espectador visitou no MASP e que daria início à construção da experiência reflexiva que a exposição propõe. Expograficamente, as duas obras formam um portal para que o público tenha ideia de como foi feita a estratégica curadoria – baseada em uma ampla pesquisa – e da maneira como a exposição se concebeu como um todo: a justaposição das evidências de feridas históricas a trabalhos que, nos dias atuais, se posicionam criticamente para retificá-las. A saber, na obra *Hamida* (2017), o artista faz uso de procedimentos contemporâneos – reutilização de material de descarte – para denunciar sistemas produtivos condenáveis como o do cacau africano. Aproveitando a possibilidade de propor novos diálogos e ressignificar itens antigos, por exemplo, a curadoria também fez uso de documentos de época, como o *Cartaz Crioulo Fugido (1854)* – que foi produzido com o objetivo específico de comunicar a busca por um escravo – ou o documento *Recibo de Venda de Escravo* (1858) – que evidencia a condição de mercadoria desses indivíduos – que mesmo não tendo sido pensados originalmente como trabalho artístico, graças ao discurso de denúncia das obras de arte e da exposição, ajudam a suscitar questionamentos e reflexões sobre o racismo tão antigo, mas, também, tão atual no nosso país.

Figura 4 e 5: *Amnésia* (2015), de Flávio Cerqueira, isolada e com o contexto da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*.

Podemos observar a maneira como a *Histórias Afro-Atlânticas* utilizou uma única obra para ressignificar um conjunto grande de obras – principalmente pinturas. Em uma das salas que compõem a seção *Retratos* (Figura 5), as paredes se encontravam preenchidas com retratos de sujeitos negros produzidos desde a época colonial até os dias de hoje e, no centro, estava posicionada uma escultura em bronze de Flávio Cerqueira, chamada *Amnésia* (2015). As pinturas, se analisadas isoladamente, podem ser lidas como uma narrativa sobre o gênero pictórico, do acadêmico a vertentes contemporâneas, – que ficaria desconectada das outras proposições da exposição. No entanto, com o bronze de Cerqueira ao centro – que pode ser lido como uma crítica à imposição violenta e hegemônica de auto branqueamento da população negra – a sala ganha uma nova possibilidade de leitura: da imagem e da autoimagem do sujeito negro na história (Figuras 4 e 5). Podemos entender que uma obra de arte oferece novos significados para outras e dá o tom para que, juntas, estruturem as questões propostas pelos curadores, assim como explicou o curador Hélio Menezes, em entrevista à revista *Select*: "Nosso intuito é revisitar essas imagens do passado para politizá-las. Quando estamos diante de imagens de enorme violência e não nos damos conta da violência impregnada nelas é preciso reapresentar essas imagens sob nova leitura. Esse é um dos objetivos que temos com essa exposição" (STRECKER, 2018, sem página).

Figura 6: Obra *Baobá (2014)*.

Alguns dos exemplos anteriores falam de montagens aclamadas pela crítica como destaques dessa exposição cheia de grandes momentos e, que por esse motivo, foram citadas nesse texto. Todavia, falamos por último de *Baobá* (Figura 6), obra dimensionalmente pequena, porém grande em potência sensível. Esta peça de cerâmica representa "[...] a árvore que autenticamente é um símbolo do continente africano" (WALDMAN, 2012, p. 223) e dialoga com muitas questões da exposição: relações de ancestralidade, de memória e de histórias desterradas e realocadas desses povos, cuja evidenciação sensibiliza o espectador através da alteridade. O baobá é uma árvore de grande porte – especialmente na altura de seu caule, que pode chegar a 30 metros –, porém, pelas mãos do artista Dicinho, foi modelada pequena e ganhou tamanho através dos seus galhos, que se espraiam rizomaticamente, como a presença das histórias afro-atlânticas em tantas culturas.

Outros exemplos

Neste item, observamos duas outras exposições que se configuram como dispositivos catalisadores dos possíveis questionamentos propostos pelas obras: *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo no período entre 18 de agosto e 19 de novembro de 2018, e *Arte-Veículo*, exposta no Sesc Pompéia entre 28 de agosto e 2 de dezembro de 2018. A primeira teve curadoria de Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta e colaboração de Valéria Piccoli, então curadora-chefe da Pinacoteca, e a segunda, curadoria de Ana Maria Maia.

Entendemos que ambas exposições têm propostas curatoriais relevantes para o contexto brasileiro atual,[7] visto que a disparidade entre gêneros em relação ao espaço disponível no sistema da arte tem recebido maior atenção e que a influência, cada vez mais intensa, dos meios de comunicação (principalmente os que utilizam a internet) tem causado modificações na condução da esfera sociopolítica. A realização das exposições naquele momento é um gesto carregado de discursividade política, estabelecendo uma perspectiva para assimilação das obras pelos públicos.

Em relação à *Mulheres Radicais*, as curadoras realizaram uma vasta pesquisa, desde 2010, que incluiu viagens, entrevistas, análise de publicações nas bibliotecas da *Getty Foundation* (Los Angeles), da *University of Texas* (Austin) entre diversas outras, cujo resultado se materializou na exposição de aproximadamente 280 trabalhos de cerca de 120 artistas mulheres da América Latina. Essa mesma exposição ocorreu anteriormente nos *Hammer Museum* (Los Angeles) e no *Brooklyn Museum* (Nova Iorque) A curadora da Pinacoteca, Valéria Piccoli, foi convidada pela dupla a participar da organização da mostra, possibilitando que também fosse incluída no projeto a visão do país e da instituição anfitriã. Assim, foram escolhidos cinco trabalhos do acervo da Pinacoteca para integrar a exposição, dentre as artistas: María Eugenia Chellet, Wilma Martins, Yolanda Freyre, Maria do Carmo Secco e Nelly Gutmacher.

7 Exemplos de interesse na questão da disparidade entre os gêneros e nos efeitos das mídias digitais: Three Ways Art History Needs to Change in 2019: aqui. Masp fará ano das mulheres em 2019 e terá Tarsila e Lina Bo Bardi: aqui. Por que devemos nos preocupar com a influência das redes sociais nas eleições 2018?: aqui.

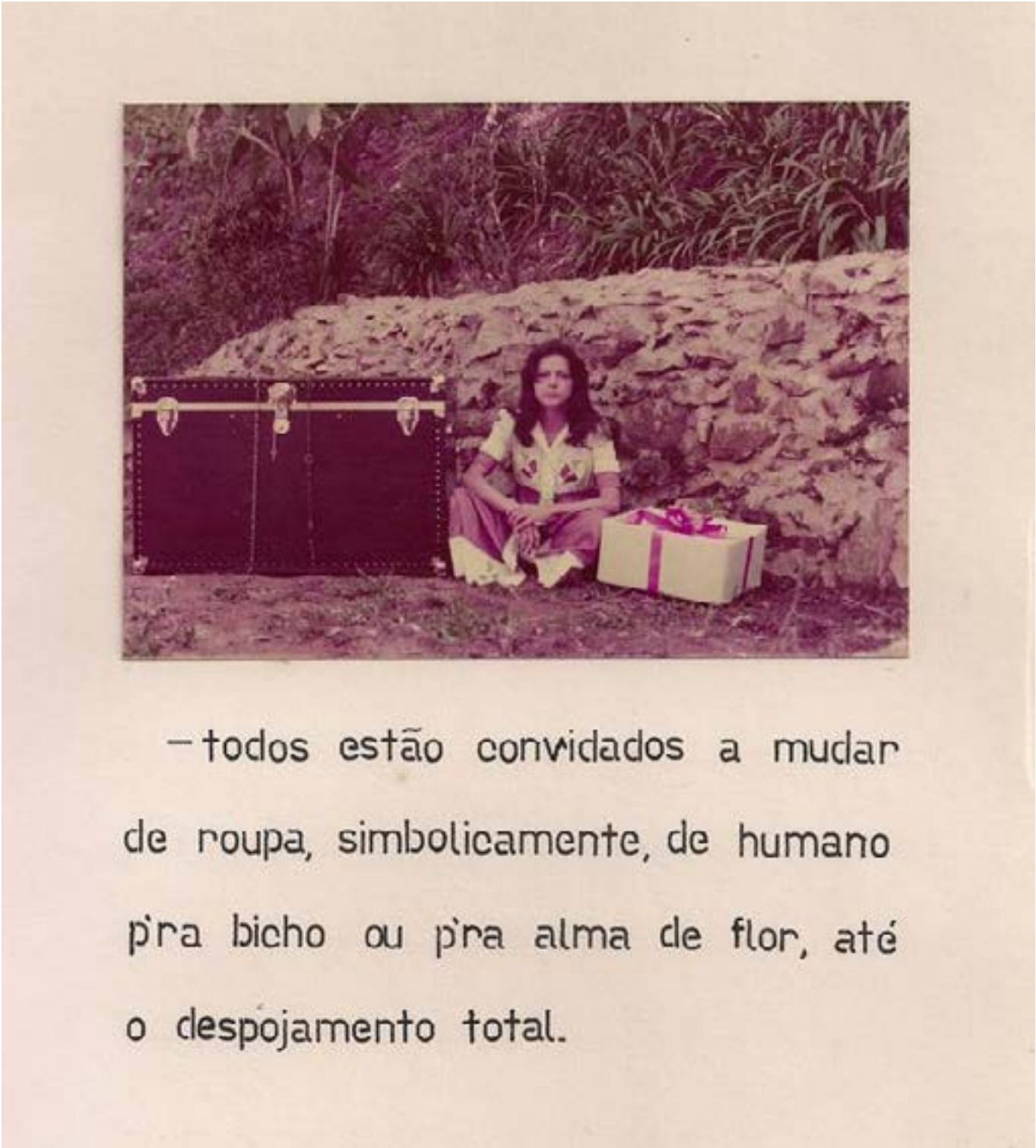


Figura 7: Livro objeto de Yolanda Freyre, *Pele de Bicho* (1974).

Uma dessas obras, *Pele de Bicho, Alma de Flor* (1974) de Yolanda Freyre (1940) faz parte de uma série de performances em que a artista se transforma em elementos da natureza (Figura 7). Os registros dessas ações foram montados em álbuns, aos quais ela acrescenta poemas e escritos. Este é um exemplo de trabalho que, mesmo sem teor político explícito, ao ser escolhido como integrante da mostra repercutiu a proposição da curadoria. Acreditamos que esse tipo de interação, de caráter mais sutil, enriquece as possibilidades de narrativa oferecidas pela exposição, reforçando seu argumento.

Assim como este exemplo, entendemos que muitas das obras apresentadas foram parte de processos de experimentação e de questionamento dos lugares dessas artistas no mundo durante as décadas 1960 e 1970, não tendo sido, necessariamente, concebidas como arte feminista ou com viés político. No entanto, os trabalhos foram adquirindo essa carga ao decorrer das décadas e, por representarem a motivação contestatória dessas, deram a elas a alcunha de *mulheres radicais*.

Figura 8: Vista da exposição *Arte-Veículo*

A exposição *Arte-Veículo* teve origem na investigação de Ana Maria Maia que resultou no livro *Arte-Veículo: intervenções na mídia de massa brasileira* – pesquisa realizada ao longo de 2015 com a Bolsa de Estímulo à Produção em Artes Visuais, Funarte. A pesquisadora buscou obras de artistas que usaram as mídias para agir no imaginário das pessoas e gerar questionamentos acerca da realidade, além de trazer críticas sobre a sociedade. Assim, observa-se uma relação entre a utilização histórica da mídia para a criação de arte crítica – principalmente durante a época politicamente opressora da ditadura militar – com as possibilidades de subversão do regime midiático atual, que também pode vir a gerar consequências trágicas. Além disso, as obras dos mais de 40 artistas integrantes da mostra (que incluía artistas conhecidos como Antônio Manuel e Cildo Meireles, mas outros tantos menos conhecidos) se encontravam no espaço expositivo do Sesc Pompéia, uma antiga fábrica de tambores ressignificada por Lina Bo Bardi (Figura 8), que não se enquadra no modelo Cubo Branco.[8] O espaço e a expografia ajudaram a evitar que as obras fossem lidas como peças removidas da história do país, encorajando a reflexão sobre essas mídias, evidenciando que o papel político das obras permanece vivo e convidando o espectador a integrar esta história.

Algumas das obras contidas na exposição *Arte Veículo* se constituem como intervenções nos meios de comunicação de massa que, ao serem transportadas para o espaço expositivo, poderiam ter seus significados neutralizados. No entanto, para reforçar a atualidade dos temas abordados pelos trabalhos, a curadoria convidou alguns dos artistas a realizar novas edições de seus trabalhos. No caso da obra *Furos* (1989/2018) de Jac Leirner, a artista interferiu no processo de impressão do *Jornal da Tarde*, deixando marcas em páginas que estariam em branco. A partir dessa escolha curatorial, podemos observar a criação de um diálogo direto do conjunto expositivo com seu contexto, resultando na reativação de uma obra de arte produzida em outro momento. Outra estratégia que possibilitou a sintonia da exposição com a conjuntura atual se deu através do canal homônimo criado no *YouTube*,[9] onde são encontrados alguns dos trabalhos artísticos em suporte audiovisual, além de depoimentos em vídeo de artistas e grupos participantes do projeto falando sobre a importância da inserção da arte nos meios de comunicação, ontem e hoje. Assim, o alcance das narrativas presentes na exposição é ampliado e o público é aproximado das possibilidades de construção de sentido oferecidas por ela.

8 (O'DOHERY, Brian. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. San Francisco: The Lapin Press, 1986).

9 Link para o canal do YouTube da exposição Arte-Veículo: aqui.

Considerações Finais

A partir da análise dessas quatro exposições, entendemos que a disparidade na maneira como as mesmas foram compreendidas pelo grande público e pela crítica está diretamente relacionada com a complexidade da pesquisa desempenhada pelas respectivas curadorias. Argumentamos não ser possível que o curador – seja um indivíduo ou uma equipe – se exima de sua responsabilidade de propositor de narrativas sem que a articulação das obras e o poder comunicativo da exposição sofram consequências.

Em entrevista à revista *Select*, quando questionado sobre o papel das bienais, Moacir dos Anjos afirma:

> Em lugar de privilegiar somente o que é recente ou, alternativamente, apenas o que é estabelecido, uma bienal deveria afirmar, por meio da articulação de trabalhos feitos em diferentes momentos, vínculos temporais que evidenciem, desde a plataforma conceitual que for definida, tanto continuidades quanto rupturas na produção artística. O fundamental é que, sejam inéditas ou antigas, *as obras reunidas e expostas tenham potência simbólica para abrir frestas nos consensos em que se funda o entendimento das ideias e das coisas que organizam o mundo*. Nesse sentido amplo, acho que uma bienal de arte contemporânea tem sempre um papel político a desempenhar. (RONCOLATO, 2018, sem página, grifo nosso)

Sendo assim, observamos que a descentralização curatorial da 33ª BSP teve como resultado uma intensa dispersão dos sentidos das obras, exigindo do público um grande esforço para apreender as diversas narrativas propostas. Seguindo esse argumento, nos questionamos sobre o modelo bienal de fazer exposições que contribuam para engajar o público politicamente, uma vez que essas outras três mostras que aconteciam em São Paulo no segundo semestre de 2018 colaboraram, de fato, para adensar as discussões que estavam ocorrendo em nosso país. Por fim, os três exemplos evidenciam como as exposições podem acessar a partilha do sensível para compor narrativas complexas, porém coesas, que possibilitem uma experiência sensível-político ao público.

Referências

CARVALHO, A. M. (2012). A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Museologia & Interdisciplinaridade*, *1*(2), 47.

Rancière, Jacques. (2005). A Partilha do Sensível: Estética e Política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

COSTA, F. [Editorial]. Revista USP, n. 116, 2018. Disponível aqui.

GONTIJO, J.C. A pregnância da forma. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.268-279, jan. 2019. Disponível em: aqui; DOI: aqui.

GROYS, Boris. The Truth of Art. E-Flux. _____, 2016. Disponível aqui.

MORESCHI, B. Site do Artista. Disponível aqui. Acessado em 19/06/2019.

O'NEILL, Paul. "The curatorial turn: from practice to discourse". In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (ed.). Issues in curating contemporary art and performance. Bristol: Intellect Books, 2007, p. 13-28.

PINHEIRO, B. Uma visita à exposição Histórias Afro-Atlânticas. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p.306-317, mai. 2019. Disponível aqui; DOI: aqui.

REINALDIM, I. Revista Poiésis, n 26, p. 15-28, Dezembro de 2015: aqui.

RONCOLATO, Murilo. Qual é o papel de uma Bienal de arte hoje, segundo estes dois curadores. Revista Select. 2018. Disponível aqui. Acessado em 7/7/2019.

RUEDIGER, M. A. Robôs, redes sociais e política no Brasil [recurso eletrônico]: estudo sobre interferências ilegítimas no debate público na web, riscos à democracia e processo eleitoral de 2018 / Coordenação Marco Aurélio Ruediger. – Rio de Janeiro : FGV, DAPP, 2017. Disponível aqui.

SCOVINO, F. Quais são os fios? MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.219-233, jan. 2019. Disponível aqui; DOI: aqui.

SIMÕES, I. M. A Exposição como Dispositivo para a História da Arte. In: ANPAP, 24., 2015. Santa Maria. Anais… Porto Alegre, 2016. p. 3868-3881. Disponível aqui.

SIMÕES, I. M. Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

STRECKER, M. Histórias Reais e Ficcionais Afro Atlânticas. Revista Select, 2018. Disponível aqui. Acessado em 7/7/2019.

WALDMAN, M. (2012). O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. África, (esp), 223-235. Aqui.

WESCHLER, Diana Beatriz. Relatos curatoriais, relatos políticos. In: JARE-MTCHUCK, D.;RUFIONI, P.Arte e política: situações. São Paulo: alameda, 2010.

Website da Pinacoteca do Estado de São Paulo: aqui.

Introdução ao estudo dos museus e coleções corporativas na era das economias estéticas: interações entre a indústria da moda e o mercado de arte contemporânea, uma perspectiva sociológica[1]

Henrique Grimaldi Figueredo

Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestre em História da Arte e Cultura de Moda pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pesquisa temas relacionados à sociologia da cultura (arte e moda), mercado de arte, colecionismo e institucionalização, economias estéticas e privatização da cultura.

henriquegrimaldi@hotmail.com

RESUMO: A proposta central deste trabalho é investigar como a indústria do luxo, nomeadamente aquela atrelada à alta moda, vem se apropriando (nas três últimas décadas) de métodos e recursos antes pertencentes ao universo das artes, remodelando em consequência não só o mercado de arte em âmbito global mas também as dinâmicas museológicas nos países em que são mais operantes. Abordaremos o papel de duas das maiores instituições envolvidas neste processo (Fundação Louis Vuitton e Coleção Pinault), estudando sua atuação sobre a conformação de um novo tipo de colecionismo (colecionismo corporativo) com desdobramentos detectáveis no mercado e na comunidade artística. A partir de uma leitura sociológica e introdutória sobre o tema, discorreremos sobre as alterações sofridas pelo mercado a partir da década de 1980 e suas consequências sobre o campo artístico mundial a partir da consolidação dos conglomerados empresariais da moda e sua diversificação na cartela de investimentos que abarca distintas áreas, incluindo as artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE: Mercado de arte, indústria da moda, colecionismo corporativo.

ABSTRACT: The central proposal of this work is to investigate how the luxury industry, namely that connected to high fashion, has appropriated (in the last three decades) methods and resources previously belonging to the universe of the arts, thus remodeling not only the art market in a global perspective but also the dynamics of museums in the countries where they are most active. We will address the participation of the two major institutions involved in this process (Louis Vuitton Foundation and Pinault Collection), studying their work on the formation of a new type of collecting (corporate collecting) with detectable developments in the market and artistic community. From an introductory and sociological reading on this subject, we will discuss the changes suffered by the market since the 1980s and its consequences on the world artistic field, from the consolidation of the fashion conglomerates and its diversification in the portfolio of investments that covers different areas, including the visual arts.

KEYWORDS: Art market, fashion industry, corporate collecting.

1 Esse artigo converge algumas questões introdutórias – aqui exploradas e diagnosticas ainda de forma bastante panorâmica – mas que buscaremos responder de forma mais enfática (apoiadas em dados quantitativos e qualitativos), sobre o mercado de arte contemporânea ao longo do curso de doutoramento.

Pistas introdutórias

A discussão central desse artigo inscreve-se nos debates contemporâneos da sociologia da arte (WU, 2006; MOULIN, 2007) que apontam a um avanço das indústrias do luxo, nomeadamente aquelas atreladas à alta moda, e os efeitos que elas produzem nas estruturas que organizam o mercado de arte internacional, tanto no setor classificado quanto no setor contemporâneo. Detentores de capital econômico e funcionando de modo corporativo (altamente especializadas e organizadas), as corporações do luxo apropriaram-se nas três últimas décadas (MOULIN, 2007) de ferramentas antes exclusivas do universo das artes – a saber; casas de leilões, fundações artísticas e museus – o que lhes forneceu recursos para remodelar em diferentes níveis não só o mercado e as carreiras artísticas a nível global mas também as dinâmicas museológicas nos países em que são mais atuantes – uma vez que passaram a participar dos espaços de legitimação artística. O problema aqui investigado justifica sua pertinência pelo impacto que ele possui na produção artística internacional da contemporaneidade e pelos resultados recentes obtidos por pesquisas internacionais no campo da sociologia da arte (QUEMIN et al., 2014).

Mesmo que distribuídas globalmente, as corporações possuem alto grau de concentração, isto é, as instituições que poderiam ser selecionadas como objeto de estudo para investigar o problema pesquisado não são numerosas. Tendo em vista a história e as características específicas das principais corporações empresariais do luxo que possuem coleções de arte – p.e, Prada, Cartier, Louis Vuitton, Gucci –, selecionamos entre elas *Fondation Louis Vuitton* (pertencente ao presidente do LVMH, Bernard Arnault, também proprietário das casas de leilão Phillips e SVV Tajan) e *Pinault Collection* (pertencente ao presidente do Grupo Kering – antigo Grupo Gucci – François Pinault, também proprietário da casa de leilão Christie's) – Figura 1.

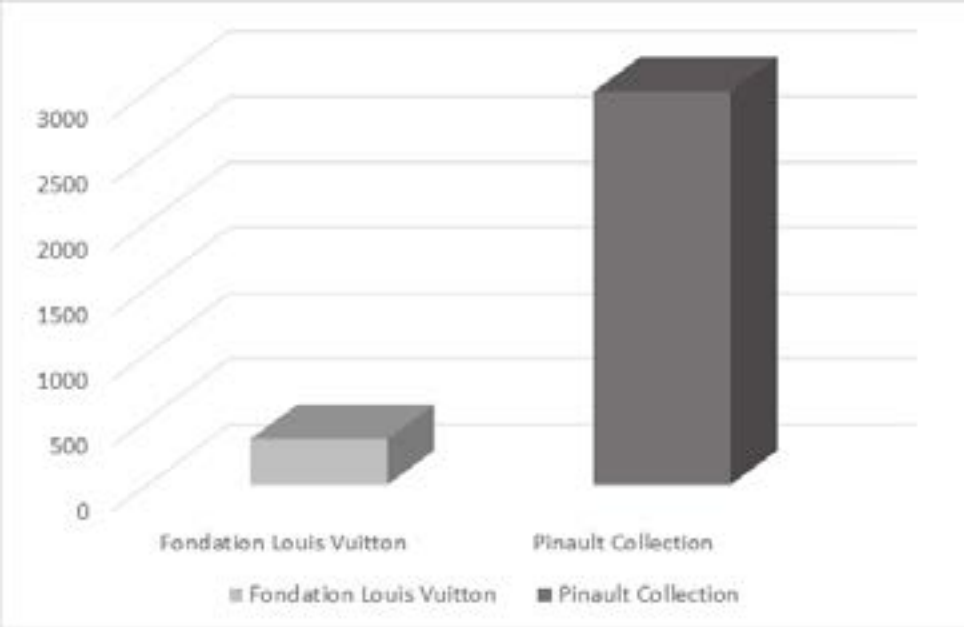


Figura 1 – Tamanho das coleções em nº de obras (2017). Fonte: aqui.

Detentores de duas das três maiores casas de leilão do mundo[1] (Figura 2), os conglomerados do luxo[2] passam a horizontalizar práticas, preços e – a nossa hipótese – uma dada normatização da arte contemporânea, pois ao monopolizarem as ferramentas de venda, convergem também

1 As casas de leilão controladas pelo LVMH e pelo KERING Group concentram, segundo dados da Artprice (2017), cerca de 40% das vendas de arte contemporânea no mercado secundário.

2 Entende-se por conglomerados do luxo, holdings empresariais majoritariamente europeias que se conformam em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980 a partir de uma série de fusões estratégicas e no contexto de emergência de um capitalismo global e corporativo. Essas empresas operam ativos em seis ramos distintos: vinhos e outras bebidas; vestuário e bens de couro; perfumaria e cosméticos; relojoaria e joalheria; varejistas de moda de luxo; e outras atividades (em sua maioria relacionadas à arte e às casas de leilão

os discursos e modos de circulação da arte numa abrangência jamais conhecida. Ambas empenham-se num movimento pela concentração de capital simbólico e cultural cuja origem – no cerne de um capitalismo corporativo pós anos 1980 – advém de um acúmulo prévio de capital

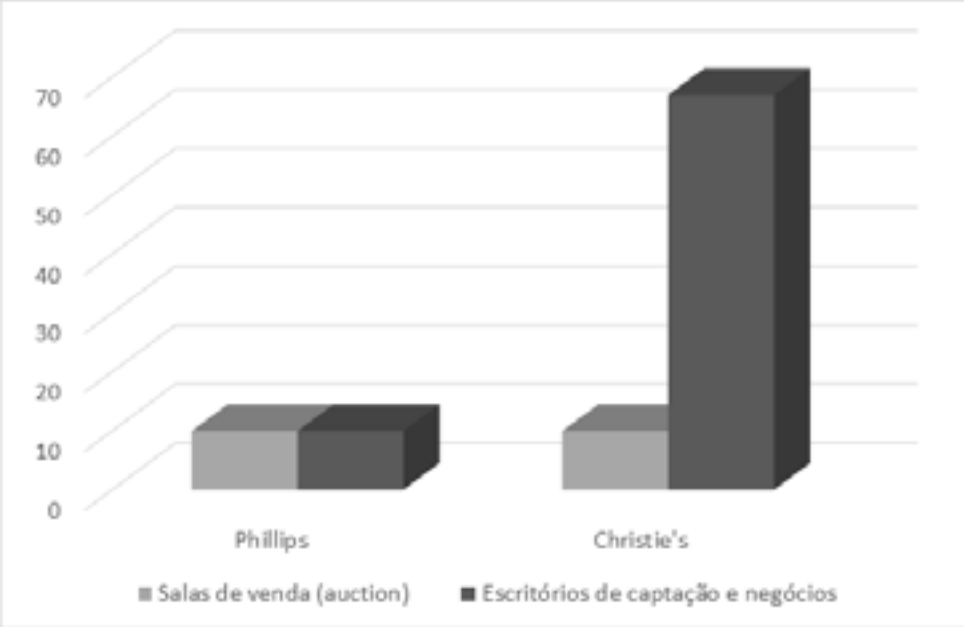


Figura 2 – Salas de venda e escritório de captação Phillips e Christie's (2019). Fonte: aqui e aqui.

econômico.

Muitos foram os debates nas ciências sociais que inscreveram as relações arte e moda como processos de diferenciação a partir de uma noção social do gosto (*la production sociale du goût*).[3] Da duplicidade sincrônica/diacrônica em Simmel (1905), às leituras de Veblen (1987) e de Tarde (2007) sobre imitação/diferenciação de classe, e a contribuição de Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut em "*Le couturier et sa griffe*"[4] (1975), uma teoria foi formalizada visando estabelecer a moda em seu aspecto social. Entretanto, raros foram aqueles textos que traçaram a relação arte-moda-gosto sob a ótica de uma triangulação fundamentalmente econômica, avançando dos debates sobre classe e distinção à percepção contemporânea que focaliza tais relações no campo da promoção institucional; debates que se acirram e alteram-se ao final do século XX.

Avançando tais problemáticas, Diana Crane – em seu diagnóstico das relações entre arte e moda a partir dos anos 1980 – nos instrumentaliza a pensar um deslocamento progressivo da concepção de bom gosto (por parte do costureiro, desse apreço por uma alta cultura); ao campo estratégico do marketing empresarial, onde as trocas arte-moda denotam seu verdadeiro fim, o econômico.

> Associar a criação de moda à arte é uma forma de conferir significado aos produtos de moda e atrair capital cultural para a profissão. Os estilistas tentam adquirir prestígio ao demonstrar suas ligações, sejam elas estéticas ou sociais, como integrantes do mundo das artes. Meu argumento é que, se eles se envolvem ou não nestas atividades, e como o fazem, isso afeta sua posição no mercado (CRANE, 2006, p. 272).

O argumento trazido por Crane alinha-se às pesquisas mais atuais sobre

3 A ideia de gosto, como objeto sociológico fora assinalada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu em diferentes momentos. Para uma compreensão mais integral dessas análises ver L'anatomie du goût: actes de la recherche en sciences sociales (1976) e La Distinction: critique sociale du jugement (1979).

4 Advindo da ideia weberiana de carisma, Bourdieu e Delsaut (1975) traçam uma genealogia da construção do valor simbólico na moda através da diferenciação do sujeito como criador único, excêntrico, e que é reafirmada por uma dada cultura do gosto na qual o papel do costureiro como colecionador de arte ratifica sua distinção social e busca inscrever sua produção em coordenadas mais legitimadas. O sujeito cambia suas relações no campo social pelo acúmulo, proximidade e naturalização com algo já legitimado.

o mercado de arte contemporânea e que localizam essas transformações no momento de transição e consolidação do capitalismo financeiro. Historicamente datado de início dos anos 1980, os processos de formação de mercados globais e uma consequente virtualização dos recursos fundamentam uma redistribuição de poder político, culminando numa progressiva transferência da cultura – antes gerenciada majoritariamente pelo Estado – ao capital empresarial, num movimento descrito por Chin-Tao Wu (2006) como "privatização da cultura". Ao ser privatizada, a cultura, e as artes em seu seio, também passam por reestruturações fundamentais onde a ideia do costureiro/estilista é agora eclipsada pela empresa que carrega seu nome, e o gosto – pessoal e intransferível – torna-se corporativamente construído e economicamente interessado. É importante salientarmos que, embora o foco desse artigo apoia-se sobre o papel das indústrias da moda no universo artístico, sua relação com o mercado de arte é fundamentada a partir de uma temporalidade do luxo,[5] isto é, a moda – por mais exclusiva que seja tende a ser temporária – já o luxo e suas indústrias perseguem certa eternidade, um valor simbólico que não se desgasta, daí sua aproximação e aceno à arte já legitimada ou em vias de legitimação.

Movimento simultaneamente compartilhado por diversas nações ocidentais (algumas já naturalizadas com o incentivo privado às artes como Estados Unidos e Grã-Bretanha) na França a privatização da cultura culminou na emergência e profissionalização de diversos agentes institucionais responsáveis por um novo desenho de mercado. A transição do mecenato de Estado e a denegação da economia no setor cultural – práticas tradicionalmente francesas – darão origem a um redesenho entre esferas pública e privada. Como nos mostra Raymonde Moulin, na França, "os ministérios da Cultura sucessivos desenvolveram mecanismos legislativos e regulamentares de retomada do mercado e de incentivo à iniciativa de pessoas físicas e de empresas" (MOULIN, 2007, p. 88).

Em consequência, assistimos a entrada da iniciativa privada no setor cultural – e mais fortemente no artístico – com o nascimento de fundações impulsionadas por novos colecionadores. A abertura do mercado de arte francês em 2001 – e as leis de regulamentação do setor de 4 de julho e de 17 de dezembro de 2002[6] – possibilitaram que indústrias com alto poder econômico (conglomerados da moda) se aventurassem no mercado internacional, o que explicaria a posterior aquisição de casas de leilão anglo-saxônicas (Christie's e Phillips) pelo capital francês (Kering – François Pinault – e LVMH – Bernard Arnault – respectivamente).

A cultura mundializada e o papel dos megacolecionadores (da indústria da moda) sobre a arte contemporânea

A relação entre a distribuição do capital e o poder político da cultura encontram-se, no contexto globalizado, sob um regime de complementariedade que nos aponta à uma estetização econômica da cultura; isto é, economia e cultura são campos que reagem de formas diferentes à globalização, e embora seja possível identificarmos influências entre estas dimensões, sua organicidade é distinta. Em seu livro *Mundialização e Cultura* (1998), Renato Ortiz clarifica esta dimensão ao propor uma distinção entre globalização e mundialização. A ideia de globalização estaria atrelada a uma homogeneização ou unicidade, terminologias aplicáveis quando tratamos dos domínios econômicos ou tecnológicos. A cultura, por outro lado, se ramificaria de modo diverso;

5 Sobre as diferenças entre a temporalidade da moda e a temporalidade do luxo, ver [ORTIZ, Renato. O Universo do Luxo. São Paulo: Alameda, 2019].

6 A lei de 4 de julho de 2002 instituiu a dedução fiscal para doações de obras adquiridas por empresas a museus. Já a lei de 17 de dezembro de 2002 definiu os novos formatos do mecenato e criou ferramentas de estímulo a consolidação de coleções e fundações privadas abertas ao público; ambas impactantes no processo de privatização da cultura no país (MOULIN, 2007; BUENO, 2016).

diferentemente da economia e da tecnologia, passíveis de serem percebidas à uma lógica realmente globalizada, a cultura não se enquadraria neste formato: não há, de fato, uma cultura globalizada, esta deve ser compreendida sob uma lógica outra, a da mundialização.

Além da compreensão da mundialização dos mercados culturais, outros dois conceitos desenvolvidos por Ortiz são também necessários para o problema aqui analisado: *standard(tradução)* e *pattern(padrão).* Para Ortiz, a definição de *standard* associa-se aos processos de serialização dos bens culturais, enquanto os *pattern* (padrões) (dos quais a indústria cultural, e o universo do luxo, como é entendido hoje, também fazem parte) correspondem ao conjunto de normatizações estruturalizantes das relações sociais, hierarquizando e legitimando alguns padrões em detrimento de outros. Temos, portanto, a construção objetiva e valorativa das novas dinâmicas da cultura. Tais movimentos são correspondentes ao que Bourdieu define como "produção da crença", na qual a credibilidade em determinados bens ou objetos da cultura é produzida através da "crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido" (BOURDIEU, 1996, p. 198); isto é, a obra ou os bens culturais tem sua legitimidade assegurada por padrões estabelecidos por agentes e instituições específicas, simbolicamente autorizados a proferirem tais discursos. É nesse contexto que nosso objeto de pesquisa se insere: o mundo do luxo com seu capital corporativo tem operado na consolidação econômica de seus produtos, mas também e paralelamente, como agentes de importância na elaboração de discursos artísticos e culturais num contexto mundializado. O luxo e suas indústrias garantem assim seu lugar como unidade legítima – com alcance global – na criação de padrões de sociabilização e culturalização que atingem não só os participantes deste universo (novas gerações de artistas, marchands, curadores e instituições) mas também "gotejam" em outros nichos da sociedade, alterando em parte o que percebemos como arte. A eficácia que as tomadas de posição desses conglomerados do luxo (e as indústrias por eles operadas) tem para modificar a visão legitimada sobre arte decorre da concentração de recursos financeiros e simbólicos que os tornam aptos a iniciar e acelerar processos de artificação.

A socióloga francesa Roberta Shapiro define a artificação como "a transformação da não-arte em arte" (SHAPIRO, 2007, p.137), um fenômeno cujo gatilho é o pressuposto elementar que postula um valor superior aos bens artísticos. Se considerarmos, como Shapiro e Heinich, que a artificação é um processo de processos – dos quais destacamos "deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização" (SHAPIRO, HEINICH, 2013, p. 18) – e que a "a artificação é, também, a entrada no discurso da história da arte" (SHAPIRO, 2007, p. 141), percebemos que estas empresas – a partir de seu capital econômico e social acumulados – ao atuarem na contratação de anúncios em revistas especializadas, da compra e institucionalização de obras específicas, do recrutamento de profissionais reconhecidos no campo e da construção e promoção midiática de suas fundações, estão operando mais largamente para a construção de carreiras artísticas e de valores simbólicos do que agentes que, embora possuidores de poder discursivo no campo, estão alienados de um poder econômico.

Se partirmos da máxima elaborada pela sociologia da arte recente – "*Há arte quando a artificação já aconteceu*" (SHAPIRO, HEINICH, 2013, p. 28) – para analisarmos as obras que constituem os acervos dessas fundações e o tipo de arte comercializada nas casas de leilão geridas pelo mesmo capital, podemos colocar um questionamento perturbador: em que medida as carreiras artísticas são construídas pelo interesses financeiros e pessoais de tais agentes? Quais as adaptações exigidas aos criadores e à sua obra para que venham a participar de tais coleções?

Moulin, na sua investigação sobre a relação entre capital econômico e consagração artística, afirma que os megacolecionadores (aqui, Arnault e Pinault),

> Exercem um poder de mercado: compram um grande número de obras, entre as quais várias do mesmo artista, a um preço relativamente baixo e, em acordo com o ou os marchands promotores do artista, controlam a oferta. Trata-se ai de uma colusão não habitual entre compradores e vendedores, para restringir a oferta e elevar os preços, (...), a entrada em uma grande coleção tem um efeito muito positivo na reputação do artista. Além do mais, a participação dos megacolecionadores nos conselhos de administração dos grandes museus garante a presença dos artistas que mantêm nas instituições culturais, (...), Eles tem, com efeito, o cuidado constante de não desvalorizar os artistas dos quais possuem obras, as quais constituirão, se for o caso, o fundo de um museu com o seu nome. Ao mesmo tempo ator cultural e ator econômico, o megacolecionador desempenha alternativamente todos os papéis, o de marchand (ele compra e, eventualmente, revende), de curador, de mecenas

(doações e fundações) (MOULIN, 2007, pp. 28-29).

A atuação desses agentes é semelhante àquela de Charles Saatchi na construção do valor artístico e comercial dos *Young British Artists*,[7] porém pode ser considerada mais impactante devido ao grau de sua influência e poder econômico ao redor do globo. “Atores culturais-econômicos” como Bernard Arnault e François Pinault acumularam e exercem muito poder na produção e legitimação da arte uma vez que atuam “definindo a

Figura 3 – Zonas de concentração das casas de leilão cujo capital provêm, em parte, da indústria da moda. Salas de venda e escritórios de captação por região, em azul (Christie’s) e em vermelho (Phillips). Fonte: Autoria própria.

oferta artística, eles intervêm enquanto prescritores: formam e informam a demanda – demanda da qual eles próprios constituem um segmento dominante” (MOULIN, 2007, pp. 30-31).

Aqui uma outra questão se avulta. O esforço em construir estéticas ou carreiras artísticas, ou ainda valores superavitários para determinadas obras a partir do acúmulo de capital simbólico – e ademais, de processos de artificação – por estes agentes caracteriza-se como um conluio invisível,[8] isto é, um adesão dos agentes a construir a crença no Outro a partir de um desconhecimento coletivo, afirmando e reafirmando sua dimensão simbólica a partir de uma “produção e reprodução permanente do jogo que é a um só tempo causa e efeito do jogo” (BOURDIEU, 1996, pp. 192-193). São as outras – não digo as novas – regras do jogo, onde há um interesse direcionado e até certo ponto consciente destas instituições em definir a legitimidade de uns em detrimento de outros, de permitir a valorização de obras e artistas em específico.

A consolidação de oligopólios no mercado de arte constitui redes complexas entre os agentes e instituições artísticas. As casas de leilão, sobretudo a Christie’s e a Sotheby’s, dominam o mercado e possuem muito poder na construção do valor de determinados bens e objetos de arte. Isso se deve a inversão, em âmbito global, das relações de força entre as casas de venda e marchands/galeristas, a favor das primeiras. Muitos marchands e galerias não subsistiriam a não ser aceitando trabalhar com as casas de leilão em uma inaudita (co)dependência. Muitas vezes o custo de produção das obras contemporâneas (instalações multimídias, processos industriais

7 Thompson (2012) descreve a relação de Charles Saatchi com os Jovens Artistas Britânicos como um processo de construção de carreiras artísticas pelo marketing. O colecionador foi patrocinador da primeira mostra Freeze a reunir estes artistas em 1988, e posteriormente da mostra itinerante Sensation (1997) em Londres e Nova Iorque. Comissionou trabalhos de Damien Hirst e Marc Quinn, artistas que após adentrarem sua coleção tiveram sua cotação disparada no mercado.

8 Moulin (2007) nos mostra que uma prática comum ao mercado secundário no que concerne às três maiores leiloeiras foi a produção de regras internas de potencialização de mercado como a implementação de taxas de pagamento prévia à venda das obras, garantia de valores mínimos de venda e diminuição das taxas de operação das casas, o que assegurava uma afluência de vendedores para tais instituições e desregulava o mesmo mercado operado por empresas menores que não podiam garantir tais perspectivas aos vendedores

de serialização, entre outras que mobilizam uma mão-de-obra altamente especializada) aditado ao custo de promoção internacional desses artistas e trabalhos exigem um poder financeiro do qual dispõe apenas as casas de leilão e as grandes fundações artísticas internacionais (como a *F. Louis Vuitton* e a *C. Pinault*).

Nota-se, portanto, que o mercado de arte nas últimas décadas e o papel preponderante das fundações e coleções oriundas do capital da moda, tornaram-se palco de interesses que alteram significativamente o modo como carreiras e correntes estéticas são impulsionadas e controladas no universo das artes.[9] Ainda que certos elementos estruturais mantenham-se, outros sofrem uma rápida e inquietante transformação. Assim a seleção e promoção do que é legitimado como arte contemporânea de qualidade internacional, e que tendencialmente denota o gosto e a experimentação estética das gerações futuras, longe de constituir-se como um processo neutro e autorregulado no campo artístico, é ela mesma o resultado de tomadas de posição economicamente interessadas, onde mesmo ante a existência de disputas, formam-se discursos hegemônicos que ora fomentam ora destituem o que é produzido como arte na atualidade. Estudar sociologicamente estes esforços, sua amplitude e também limitações, torna-se, portanto, imperativo e urgente na contemporaneidade.

Fondation Louis Vuitton e Collection Pinault: o discurso como metodologia

Embora abertas ao público (em formato de museu) há pouco mais de uma década – *Fondation Louis Vuitton* (2005 – Bois de Boulogne, Paris) e *Collection Pinault*[10] (2005 – Pallazzo Grassi, Veneza; 2006 – Punta della Dogana, Veneza; 2009 – Teatrino, Veneza; e 2014 – Bourse de Commerce, Paris) – as práticas de colecionismo de ambas corporações iniciam-se ainda entre os anos 1980 e 1990 num movimento por dinamização de ativos financeiros que visavam proteger os interesses econômicos de suas holdings, isto é, capital facilmente recuperável. Contudo, como nos mostra Moulin (1992; 2007) e Bueno (2001), os investimentos em arte contemporânea são – pela indefinição das carreiras e tipologias de obras legitimadas num campo ainda em construção – altamente voláteis.

A entrada categórica no mercado de arte por estas empresas da moda, a contratação de profissionais simbolicamente reconhecidos no campo para gerir e implementar tais coleções, e a abertura de espaços monumentais[11] e visitáveis em cidades historicamente importantes para as artes, tornam-se, portanto, estratégias de controle e incremento de seus investimentos – novamente: "eles tem, com efeito, o cuidado constante de não desvalorizar os artistas dos quais possuem obras" (MOULIN, 2007, p. 29).

Assim, se partirmos dos preceitos de Bourdieu de que "o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer lhe a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e seu valor" (BOURDIEU, 1996, p.197), isto é, de que a obra é feita não uma, nem duas vezes, mas mil vezes por todos aqueles que se interessam por ela, a abertura destes espaços e sua promoção pretende dinamizar as obras ali colecionadas e exibidas, tornando-as pertencentes a um imaginário social sobre a história da arte – portanto, as exposições desenvolvidas pelas fundações tornam-se um objeto de análise tão profícuo quanto as obras colecionadas. Daí a imperativa necessidade de investigarmos o que habita sob a obra, seus caminhos e a intenção da aquisição, e sua posterior história.

9 É o caso do artista britânico Damien Hirst, por exemplo. Representado pela Gagosian Gallery, em 2008 o artista resolve vender uma considerável parte de sua produção no mercado secundário (leilão) ao invés de comercializa-los, primeiramente no mercado primário (galeria). Ao inverter esse processo, Hirst perverte a ordem natural do mercado de arte. A venda que aconteceu pela Sotheby's disponibilizou 223 peças recentes e foi inusitada pelo fato de seu próprio galerista adquirir uma obra em ampla concorrência. Este leilão foi visto com maus olhos por marchands e galeristas de todo o mundo, impotentes ante ao poder econômica das majors (grandes casas de leilão). A galerista brasileira Luisa Strina em entrevista à Folha de São Paulo afirmou: "Eu acho isso um acinte com o público, duvido que algum colecionador sério tenha participado desse leilão". Fonte: aqui. Acesso: 18 de setembro de 2008.

10 A Collection Pinault inicia-se em 1999. François Pinault pretendia construir uma fundação para abrigar sua coleção de mais de 2000 obras na Île Seguin, em Paris. Ante a burocracia administrativa francesa, resolveu transferir sua coleção ao Palazzo Grassi em Veneza, que comprou da família Agnelli em 2005, por 29 milhões de euros.

11 Tipicamente instaladas em obras monumentais que tornam-se, por si, local de peregrinação estética, as fundações da moda investem altas somas para construir seu capital artístico e cultural. O prédio da Fondation Louis Vuitton em Paris foi projetado pelo arquiteto Frank Gehry e custou cerca de 800 milhões de euros. Disponível aqui.

Visando exemplificar essa lógica, tomemos a obra *National Day* de 2009, de Zhang Huan, adquirida pela *F. Louis Vuitton* em 2011 e avaliada à época em cerca de US$ 100 mil (Artprice). Perceberemos nos anos que decorrem a realização de um investimento na promoção do artista e de suas obras. Com mais 3 peças de Huan em seu acervo, a fundação realizou entre 27 de janeiro e 29 de outubro de 2016 a exposição "*Des artistes chinois à la Fondation Louis Vuitton*" expondo a obra de Huan ao lado de 11 artistas chineses contemporâneos já altamente reconhecidos, como Ai Wei Wei. Juntamente a estas estratégias a fundação mantem em seu site uma página pessoal do artista mostrando as exposições em que ele participou ao redor do mundo, os prêmios que possui e uma biografia que fornece suas credenciais de atuação nesse universo. Atualmente uma obra de Huan da mesma série e de dimensões próximas pode ser encontrada no site de leilões australiano *Invaluable*[12] estimada em US$ 188 mil dólares, um crescimento de quase 90% em 8 anos. Evidentemente muitas variáveis podem ser consideradas nesse processo de formação de valores superavitários, contudo como nos mostra Moulin (2007): "A internacionalização do comercio de arte contemporânea é indissociável de sua promoção cultural: ela repousa sobre a articulação entre a rede internacional de galerias e a rede internacional de instituições culturais" (MOULIN, 2007, p. 29) e,

> O objetivo é controlar o conjunto das operações – rastreamento da oferta, difusão da informação, desmultiplicação dos circuitos comerciais, crescimento e diversificação das clientelas. Cada uma dentre elas mantém uma rede mundializada de relações com os diferentes atores (marchands, conselheiros, peritos, conservadores, colecionadores) intervindo no respectivo segmento do mercado internacional (MOULIN, 2007, p. 52).

Pistas conclusivas

Ainda bastante introdutória, essa reflexão lança algumas perguntas iniciais que serão perseguidas durante o desenvolvimento da tese de doutoramento: O que são hoje estes conglomerados do luxo e como passaram a atuar no universo do colecionismo e das instituições museológicas? Como essa nova tipologia de museu/coleção se organiza institucionalmente, geopoliticamente, financeiramente e esteticamente? Quais são os impactos dessas fundações sobre a dinâmica do mercados de arte (mundial e brasileiro)? Em que medida a ideia de campo, e todos os conceitos que lhe são associados, ainda é válida nessa realidade? Seria necessário perseguirmos um modelo teórico alternativo nas ciências sociais para estudar tal fenômeno?

Apoiado no entendimento de que essas práticas são a um só tempo sintoma e efeito de uma hibridação entre economia de mercado e estetização; indicamos que parte do mercado de arte contemporânea gerido pela indústria da moda participa cada vez mais ativamente de processos complexos de simbolização e financeirização. No cerne de um capitalismo artista (LIPOVESTKY, SERROY, 2015), essa entrada categórica das indústrias do luxo no campo das artes encontra-se na emergência cada vez mais sensível de uma *economie des images* (economia das imagens) – onde os objetos reais muitas vezes são substituídos por seu análogo imagético (BAUDRILLARD, 1988) – e estão no cerne de um capitalismo financeiro pós-1980 onde públicos consumidores são ativados pela

12 Aqui.

espetacularização do mundo social e pela possibilidade inaudita de se apropriar de novos códigos de consumo via imagem.

A imagem-arte, devidamente tomada por tais agentes, atende em diferentes níveis os visitantes e interessados por artes plásticas, e que estão restritos a este consumo via constructo visual, mas também dialoga e influencia os detentores de capital econômico que adquirem arte (colecionadores), assim como todo o universo envolto em sua produção (artistas), circulação (marchands, galeristas e feiras) e narrativa (críticas e curadores), ratificando um objeto sociológico intricado que se apresenta como o conjunto de práticas, pessoas, obras e discursos que atrelam-se à construção de ambas fundações; tornando seus tratamentos quantitativo e qualitativo imprescindíveis para traçarmos algumas considerações sobre este fenômeno na arte contemporânea e clarificarmos a abrangência de suas finalidades.

Mesmo que conscientemente lacunar e ainda bastante impreciso, o problema levantado ao longo desse texto nos acena a uma inegável constatação: agentes economicamente importantes e intencionalmente interessados participam cada vez mais de uma reescrita social da arte e da transformação de um universo que estende-se desde a formação universitária (de jovens artistas) às noções de êxito e profissionalização nas artes, atravessando igualmente políticas públicas para o setor e a promulgação de novas tendências e correntes estéticas. Se a moda antes tangenciava o campo artístico objetivando validação simbólica e estética, agora ela o adentra de forma furiosa, exigindo a transubstanciação de um capital econômico acumulado em valores artísticos e poder discursivo.

Referências

BAUDRILLARD. Jean. *Selected Writing*. Cambridge: Polity Press, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte:* Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. *Le Couturier et sa griffe:* contribuition a une théorie de la magie. Paris: Persée, 1975.

BUENO, Maria Lucia. *Artes Plásticas no século XX. Modernidade e Globalização*, Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/FAPESP, 2001.

BUENO, Maria Lucia. *La condition d'artiste contemporain:* entre l'université et le marché. In: Art et Societé (Org. A. Quemin e G. Villas-Boas), Marseille: Open Edition Press, 2016.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social:* Classe, Gênero e Identidade das Roupas. São Paulo: Editora Senac, 2006

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo*: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

MOULIN, Raymonde. *L'Artistes, L'instituition et le marché***.** Paris: Flammarion, 1992.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte:* mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ORTIZ, Renato. *O Universo do Luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.

QUEMIN, Alain et al. *O valor da obra de Arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? Brasília: Sociedade e Estado, v.22, n. 1, jan/abr., 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Natalie. Quando há artificação? Brasília: Sociedade e Estado, v.28, n.1, jan/abr., 2013.

SIMMEL, Georg. *Philosophie de la Mode*. Paris: Allia, 1905.

TARDE, Jean-Gabriel de. *Les lois de l'imitation.* Paris: Essai, 2007.

THOMPSON, Don. *O tubarão de doze milhões de dólares*. São Paulo: Bei, 2012.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

WU, Chin-Tao, *A privatização da cultura.* A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980. São Paulo: SESC/Boitempo, 2006.

Racialização e Essencialização: Perversidade e Racismo nos Enquadramentos de Negros e Negras nas Artes Visuais Brasileiras[1]

Igor Moraes Simões

1 Essa é uma versão previa do texto que será utilizado na comunicação. Outra versão, ampliada e revisada será entregue após o debate.

RESUMO: Há uma contínua ferida na sociedade brasileira que reverbera sua herança colonial e afro-diaspórica. Nas artes visuais e nos seus discursos é possível encontrar e justapor de forma anacrônica diferentes fragmentos que apontam para uma contínua reiteração de elementos que partem de uma pretensa essência do sujeito negro e seu uso como categoria para situar a produção artística de homens e mulheres racializados. Ao longo dos séculos XIX e XX, ganhavam espaço abordagens que apontavam uma relação entre olhares *essencializados* e sujeitos *racializados*, criando a perversa correspondência entre a pertença à raça negra e os critérios de leitura e classificação de objetos que passaram também a ser racializados e, assim, hierarquizados de maneiras análogas àquelas que subalternizaram os corpos de homens e mulheres negras desde a escravização até os dias atuais. Reunindo imagens, trechos de textos referenciais acerca da arte e da cultura brasileira entre os séculos XIX, XX e XXI que tomam como tema a produção de negros e negras, este artigo/ensaio apresenta evidências da permanência do racismo estrutural e aponta para a urgência de pensamentos pautados pelo enfrentamento desses temas nas artes visuais brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais Brasileiras; Raça; Sistemas da Arte e Visibilidade Negra.

ABSTRACT: There is an endless wound in brazilian society that reverberates its colonial and its afro-diasporic heritage. In the visual arts scenario and in its discourse, it's possible to find and overlap in an outdated way different fragments that point to an endless repetition of elements that assume an alleged essence of the black person and its utilization as a category to locate the artistic production of racialized men and women. Over the XIX and XX century, approaches that highlight the relation between the essencialized viewpoint and racialized people, stablishing the correspondence between the belonging of the black community and the interpretation and classification critheria for objects that, by its turn, become also racialized and, for instance, ranked on a hierarchical basis similar to the ones that subordinates black women and men bodies since the slavery to the current days. Therefore, this works has as its main objective provide evidences to the survival of the structural racism, as to aim the urgence of thoughs guided by the confrontation of those themes in brazilian visual arts scenario. To achieve thar, it uses fragments of brazilian art critical and historiographic productions among XIX, XX and XXI centuries that has as its themes the production of black men and women.

KEYWORDS: Brazilian visual arts; Race; Art system and Black visibility

Sobre a Perversidade

Perversidade. O dicionário Aulette apresenta como perverso aquela ou aquele que prejudica os outros intencionalmente. Racismo. Quando se associa perversidade e racismo, no Brasil, estamos falando de movimentos orquestrados que têm como fundo barrar os fazeres e pensamentos de sujeitos de forma a buscar hierarquizar suas presenças em relação a uma regra. A regra da branquidade como regra de correção. Quando chegamos nas artes visuais brasileiras, tanto em seu aspecto de produção poética como nas suas abordagens no campo da crítica, da curadoria e da história da arte, esse conjunto – perversidade e racismo – são lentes para reposicionar as artes visuais brasileiras. Urge reposicionar esse enfoque a partir de um olhar que toma como ponto de partida o racismo como elemento que estrutura as relações sociais em todo o território brasileiro e que, como tal, não teria nas artes visuais um espaço de imunidade.

Os exemplos aqui irão desde abordagens teóricas e culturais, apagamentos e ainda, usos que configuram lugares de recorrências na representação de sujeitos. Há aqui a vontade de encontrar, nos exemplos apontados, alguns dados que nos permitem fazer movimentos que anacronicamente aproximam nossas experiências do passado e do presente e estabelecer elementos para pensar outros futuros em um dos períodos mais assustadores da vida contemporânea brasileira. Nesta escrita, estão algumas tentativas de dar continuidade a elementos que nos permitam começar a construção de uma leitura crítica da historiografia e da história da arte brasileira, que elenque desde a produção de homens e mulheres negras até aquilo que se disse e se pensou sobre nós.

Entenderemos que os ataques, por exemplo às políticas públicas de acesso de sujeitos negros à universidade, a escassa bibliografia sobre a presença de negros nas artes visuais, as abordagens de matriz mestiça que nas imagens do modernismo sedimentaram lugares perversos para corpos representados são matrizes que não nos levam apenas a seus tempos de produção, seja no passado ou no presente, mas são sintomas de hierarquias e apagamentos das vozes e existências negras na arte e na sociedade brasileira. No entanto, a ainda insuficiente presença em acervos e programações institucionais também deve ser justaposta à emergência contemporânea de novas formas de resistência que, passando pelos movimentos sociais, também nos levam a uma nova fala em relação à soma desses fatores nas artes visuais brasileiras.

Precisamos, desde os pensamentos das artes visuais, manter uma contínua atenção ao jogo de *racialização, racismo e essencialização* de homens e mulheres negras. Se, por um lado temos visto a produção de artistas racializados como negros se firmar como uma das mais pulsantes na arte que nomeamos como contemporânea, ainda temos de ter em mente que os discursos dessa produção aparecem atreladas a uma falta de noção de continuidade histórica. Uma continuidade que não aparece aqui em termos de heranças artísticas renascidas em elementos visuais e sim, na resistência e no ativismo herdado. Herança que parte da existência de figuras anteriores como o artista, historiador, professor negro Manoel Raymundo Querino (1851-1923); nas soluções humanizadoras da produção de Maria Auxiliadora (1935-1974); em Abdias do Nascimento (1914-2011) e outras e outros que, mesmo diante de um ambiente prioritariamente branco e excludente, ultrapassam enquadramentos tão recorrentes como noções de escrita histórica sem referência e verificação, (Querino), as noções de popular, primitivo e folclórico incidindo sobre sua produção (Maria Auxiliadora e Abdias do Nascimento).

Um Ponto inaugural

As artes visuais brasileiras condensadas em uma única obra. Talvez devêssemos mesmo começar uma escrita da história da arte que estabelece como ponto de partida uma imagem inaugural. Trata-se de a *Redenção de Cam (1895) de Modesto Brocos* (1852-1936). A quem lê, as suposições de que rumo tomaremos já começa a se esboçar. Os discursos acerca dessa imagem atravessam não só as narrativas das artes visuais brasileiras como também das inúmeras disputas que definem e marcam em ferida viva as estratégias assumidas em diferentes tempos na sociedade local: a raça, a leitura da presença negra e a tentativa de produção de condições para seu desaparecimento.

Não é objetivo deste texto realizar uma extensa situação da obra e seus contextos formais, nem trazer um levantamento de Modesto Brocos como figura autoral na arte brasileira do fim do XIX e início do XX. Trabalhos de extenso fôlego, a se ressaltar aquele empreendido por Tatiana Lotierzo, em sua dissertação de mestrado que deu origem a publicação de *Contornos do Invisível: Racismo e Estética na*

Pintura Brasileira (2017), o fazem e servem de guia para nossas compreensões. É exatamente Lotierzo quem nos empresta a descrição que usamos aqui:

> Em pé, diante de uma palmeira, a senhora negra tem as mãos erguidas ao céu, como se agradecesse um milagre. No centro, uma jovem de pele mais clara está sentada. A personagem olha zelosa para o bebê que segura no colo. Com ares de ensinamento aponta para outra mulher- ainda que o ângulo percorrido pelo indicador pareça não a encontrar. A criança está completamente voltada para a mulher mais velha, olhando-a com a mão direita erguida, enquanto na outra segura uma laranja. [...] À direita, um homem sorri, timidamente, enquanto cumpre o papel de pai na composição. Ele dá as costas para a mulher mas olha de esgueira para o menino (2017, p. 25).

Fig.1 - Brocos, Modesto. A Redenção de Cam, (1895).

Uma mulher negra retinta olha para o céu como se agradecesse, com os pés descalços cravados na terra, envolta por folhas de palmeira, enquanto a filha mestiça segura nas mãos o filho branco que aponta para a senhora, observado pelo pai branco. A linha narrativa não nos é estranha e nem ao menos é específica de uma época. Estamos diante, sim, de um tipo de enquadramento sobre o processo de racialização associada à noção de branqueamento como futuro da nação jovem que tem em suas mãos o mundo. O Brasil, no colo da mestiça, que reaparece branqueado sob o olhar herdado do branco europeu que mantém o negro no passado. Ora, a imagem condensa muito da nossa noção de história da arte. Há ainda a negra velha que aparece em forma de composição diferente dos demais. Não apenas seus pés estão nus. Eles estão postos na terra que antecede o calçamento onde o homem branco se posiciona. Nua também está a velha de qualquer manutenção de existência futura. O país se branqueia e tenta encontrar síntese na miscigenação com vistas ao erguimento de uma nova realidade. Também a produção de homens e mulheres negras, foi desde o início do XIX envolvida em uma noção de tempo que passou e que se apresentava distante do caráter civilizado que agora se ergueria. Em nossa historiografia, dados sobre uma possível produção de artistas negros no passado brasileiro são uma miragem e são filtrados por um completo embranquecimento da nossa história e crítica da arte.

Alguns nomes surgem sempre associados ao barroco e na eterna ladainha de desaparecimento dessa orientação diante da ascensão de uma arte civilizada, de corte e baseada em princípios academicistas que, por sua vez, diminuíram quando não apagaram ou branquearam seus protagonistas negros. Não é estranha a nós essa leitura. Estamos falando de homens e mulheres retirados à força de suas terras e despidos da possibilidade tanto de humanidade como de reconhecimento de suas condições de produções marcadas pela elaboração. A arte brasileira não só insistiu em branquear-se. Também há um projeto de apagamento das vozes negras e que reaparecerá durante os modernismos como permanentemente associado ao mulato e mestiço como tipicamente nacional.

Onde estão os nomes dos artistas negros nas nossas páginas? Para além das notas de rodapé e dos recorrentes argumentos de não existência documental, um processo contínuo nos mantém distantes de nomes, por exemplo como o de Manuel Raymundo Querino, de quem falaremos mais adiante. Quantos nomes somos capazes de elencar de artistas negros no XIX e anteriores? Se nos perguntarmos, acabamos caindo na dificuldade de ultrapassarmos, se chegarmos, a casa da dezena. Obviamente chegamos aqui em uma encruzilhada. Não nos é possível para pensarmos em artes visuais e sua história, contornarmos o dado da escravização. Teremos sempre de pensar nesse marco para, por exemplo, levar em consideração que estamos nessa tentativa nos deparando com a eleição do trabalho escravo como forma de constituição primordial da sociedade, da economia e da vida brasileira.

Ao nos depararmos com a dificuldade de elencar nomes, teremos sim, de pensar que estamos tentando erguer um trabalho que nos atravessa como herdeiros de uma sociedade de matriz colonial baseada na coisificação de sujeitos negros e, logo, na dificuldade de reconhecimento destes como figuras autorais, em especial no campo teórico. Essa compreensão terá de nos redirecionar para uma busca de escrita da arte e sua história no Brasil que leve em consideração a necessidade de ultrapassar a colonização. Esse empreendimento não pode continuar sem reiterarmos a ascensão de uma matriz branca e europeia não só na história da arte e na crítica, mas também na forma como, enquanto campo, nos relacionamos com essa presença.

Cabe sempre, com o fito de não perdermos o movimento anacrônico, levarmos em consideração que no século XXI artistas negros, como aqueles reunidos sobre o *Coletivo Frente 3 de fevereiro*, ainda estendem sobre a fachada de nossas instituições de arte bandeiras que perguntam de forma incontornável: *Onde estão os negros?* Também não podemos desconsiderar que, em pleno XXI, uma ação encabeçada por sujeitos negros se ergue pela continua ausência desses mesmos sujeitos nos espaços de arte. Mais de uma vez citei a ação *Presença Negra*, encabeçada por Moises Patrício, como exemplo desse sintoma. O grupo de artistas negras e negros realiza a ação através da simples, mas sofisticada, estratégia de trazer corpos negros para as aberturas de eventos em instituições locais como aquelas situadas em São Paulo. O trabalho consiste no estranhamento desses corpos naqueles espaços, causando reações e olhares. Logo, não é nem apenas do passado e nem apenas do nosso tempo a ausência de corpos, pensamentos e criações negras nos circuitos das artes visuais. A ausência se ergue, assim, como chamado para uma necessidade de que a área se levante de forma coletiva no estudo e na mudança dessas condições.

Entre ventos eugênicos e um persistente, e reitero, perverso mito de democracia racial articulado à negociação contínua da miscigenação, ora como fator de degenerescência e por outra como forma de afirmar a potência de uma sociedade com características peculiares, a imagem de Brocos se ergue como resultado de um conjunto de discursos presentes no pensamento nacional também em tempo próximo da constituição daquilo que será entendido como a modernidade e seus ventos no pensamento brasileiro. Uma modernidade que chega aqui embalada em teorias forjadas em *doxa* cientificista que, entre outras coisas, mantém a hierarquização da existência de sujeitos, arbitrada pela cor de suas peles. Temos de olhar para essa pintura uma e outra vez. Olharmos para ela com olhos do século XXI, que percebem a manutenção de uma política de apagamento das existências negras, em nosso país, e deve-se aqui levar em consideração os índices de mortes de homens e mulheres negras, os índices de encarceramento e a contínua manutenção das estratégias do racismo estrutural brasileiro mas também os epistemicídios a que são submetidos.

Entre Nina e Querino: Vozes sobre negros e Vozes Negras

Ao buscarmos rastrear discursos sobre negros e artes visuais, teremos de levar em consideração aquele que será considerado pela historiografia o texto inaugural no levantamento dessa presença e na formação e critérios de análise da produção. Basta pensarmos, por exemplo que apenas nove anos depois de Brocos e sua “Redenção”, teremos publicado na página da Revista Kosmos, em 1904, o artigo do médico Augusto Nina Rodrigues (1862-1906): “As belas artes dos colonos pretos do Brasil”.

Situado o contexto da escrita, cabe ressaltar que o texto toma como elemento de análise um conjunto de objetos formado principalmente por esculturas e objetos de devoção. Cabe ressaltar que todos eles serão enquadrados como provenientes de um uso associado à religiosidade. Nina Rodrigues possui, obviamente, uma tendência que hoje situamos como racista e extremamente ocupada na missão de outros intelectuais de categorizar pretos e pretas que são vistos pelo autor como naturalmente inferiores. No entanto, dentro de um dos seus paradoxos, o texto abre com a seguinte afirmação: “o natural menosprezo

que votam aos escravizados, as classes dominadoras, constitui sempre e por toda parte perene ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos (RODRIGUES, 1904, p. 7). Assim, percebe-se que o intuito de Nina seria o de olhar para aquele conjunto de objetos sem os vícios de leitura que estavam amarrados às relações entre escravistas e escravizados naquele início de século que ainda respondia à herança dos séculos anteriores. No entanto, é visível ao longo do texto seu reforço da arte de matriz europeia e branca como aquela que ocupa o espaço de modelo e cânone e serve de contraponto para as análises. Ao analisar, por exemplo, um conjunto de peças que o autor atribuía como proveniente dos cultos Gêge-Iorubano dos *orichas*[1] *vodus*, Rodrigues não apenas argumenta a localização dessas peças em um estágio primitivo de desenvolvimento ao mesmo tempo cultural e individual dos povos originários da África, como refere-se às peças com o seguinte apontamento:

> Mandam as regras de uma boa crítica que desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e da destreza manuais, como na educação precisa na reprodução natural (RODRIGUES, 1904, p. 7).

Mais uma vez, torna-se evidente ao leitor contemporâneo minimamente informado sobre a historiografia da arte de matriz eurocêntrica que o autor adota os preceitos academicistas como modelo para análise de objetos, que são por ele dobrados a essas linhas e desconsiderados como resultado de outro sistema de conhecimento e de operações com a própria arte. Visivelmente, o autor toma a arte acadêmica, ainda em voga no ambiente artístico brasileiro, como regra máxima de construção, avaliação e correção da boa arte. Se por um lado, como afirma Eliane Nunes (2007), o autor refere-se ao conjunto de objetos fazendo referência a eles como arte, o que é uma novidade no cenário brasileiro, ele os hierarquiza em relação a métodos de análise que esquecem os próprios objetos naquilo que são e os agrupa baseados naquilo que eles “deveriam” ser.

A ciência da época que buscava construir teorias baseadas em princípios raciais, da qual o médico maranhense é herdeiro, aparece com força em suas descrições. Ao analisar peças que são atribuídas por ele ao culto de *OChum*[2] afirma que:

> [...] em algumas foram bem figurados os caracteres étnicos dos negros. O nariz chato do etíope, os olhos, a flor da cara, os lábios grossos e pendentes [...] a desproporção entre o comprimento dos braços e das pernas, peculiar à raça negra, é levada, pela imperícia do artista, quase ao extremo da caricatura (RODRIGUES, 1904, p. 9).

A citação é praticamente um xeque-mate. Ao mesmo tempo que atribui ao corpo negro a má formação, situa os objetos provindos desse corpo-mente como insuficientemente capazes. Há de se levar em consideração elementos daquele contexto. O texto é escrito apenas 16 anos depois da pretensa libertação de escravizados. Se hoje são conhecidos os elementos políticos e econômicos construídos naquele momento, que se manifestam nas condições de vida da maioria dos negros no Brasil, não se pode desconsiderar um esforço que começa a ser realizado já na época pelos

1 Manteve-se a grafia original dos textos, incluindo os de Nina Rodrigues e, a seguir, de Manuel Querino.

2 Manteve-se aqui a grafia do texto original, assim como foi a opção quando da sua publicação no catálogo da mostra A Mão Afro-Brasileira, organizada por Emanoel Araújo, em 1988.

intelectuais de encontrar o que seria esse sujeito racializado.

No entanto, esse trabalho seria incompleto em seus objetivos se não reservasse um outro fim e início de século, a partir de outro lugar: a presença de Raymundo Manoel Querino.

Na tese de doutorado, defendida por mim, em 2019, trago os exemplos de Nina Rodrigues e Querino como elementos fundantes do pensamento sobre a presença negra nas artes, ocupando duas polaridades opostas. Se, por um lado o médico maranhense é tomado como figura primordial do pensamento do XIX e início do XX, sendo reconhecível em discursos de longa duração, pouca atenção se tem dados aos feitos do homem negro que inventaria e apresenta a produção de pobres e, consequentemente, de negros, no contexto da Bahia do início do século XX.

A humanização do sujeito racializado como negro apareceria como pauta de um negro brasileiro, nascido pela lei do ventre livre, órfão e responsável por fazer o cruzamento entre arte, classe e, de forma correlata, raça. A abordagem escassa na leitura da presença do negro e seu papel na formação da sociedade brasileira, ganha com Querino sua existência e visibilidade. Em textos como *"O colono preto como fator da civilização brasileira"*, um giro epistemológico era dado. O negro já não era o selvagem sujeitado e coisificado. Era, antes de tudo, força atuante na consolidação de um autêntico Brasil. Para Querino (1918, p.156):

> Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-á do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas. Fora o braço propulsor do desenvolvimento manifestado no estado social do país, na cultura intelectual e nas grandes obras materiais, pois que, sem o dinheiro que tudo move, não haveria educadores, nem educandos. [...] Foi com o produto do seu labor que os ricos senhores puderam manter seus filhos nas Universidades europeias, e depois nas faculdades de ensino do país, instruindo-os, educando-os, donde saíram veneráveis sacerdotes, consumados políticos, notáveis cientistas, eméritos literatos, valorosos militares, e todos quantos, ao depois fizeram do Brasil colônia, o Brasil independente, nação culta, poderosa entre os povos civilizados.

Raymundo Manoel Querino foi colecionador, observador, crítico, etnólogo, historiador e militante das causas populares que envolviam, especialmente, interesses das populações trabalhadoras (LEAL, 2019). Foi nome incontestável do ambiente artístico baiano e brasileiro da virada do século. A partir dessa leitura, surgirão as formulações de Manuel Raymundo Querino que, após voltar de uma carreira militar, ingressa em 1827 no Liceu de Artes, sendo aluno do artista espanhol Miguel Navarro Y Caninazes (sd. –1913). O próprio Querino transcreve a notícia da chegada do artista à Bahia, onde teria aportado depois dos estudos em Roma, temporada em Cuba e com o objetivo de estabelecer-se na corte carioca influenciado pelas oportunidades da academia fluminense. Diz Querino, transcrevendo matéria publicada no *Diario da Bahia* e datada do ano de 1876:

> [...] acaba por oferecer-se para lecionar pintura no Lyceu de Artes e officios, dispensando qualquer remuneração, o célebre professor de Pintura, Sr. Miguel Navarro Y Canysares, que, em viagem para o Rio de Janeiro, se demorará algum tempo entre nós. Filho de uma família muito distinta da Espanha, membro de numerosas sociedades conhecidas, percorreu o distincto professor a Europa, demorando-se em Roma oito annos, e America por onde conquistou renome. [...] Aos artistas dessa capital, que maior numero aspiram pelas lições dos mestres que a Europa só proporciona aos que visitam, é ocasião sumamente vantajosa de adquirirem das habilitações do professor Canysares um estímulo e, talvez, os aperfeiçoamentos que, por falta de escola não dão a muitos lograr distincto entre os artistas celebres, mesmo Europeus. O Lyceu de Artes e Officios, muito penhorado pelo oferecimento generoso que lhe foi feito agradeceu ao Sr. Canysares e vae convidar a todos que queiram utilisar das suas licções. O Espanhol de formação clássica foi acolhido pela elite intelectual e política baiana.

Nesse momento, a Bahia, de forma independente em relação ao domínio central do cânone da Academia imperial de Belas Artes, ainda tinha boa parte de sua produção associada ao caráter religioso, tendo as igrejas como principal cliente não só de artefatos legitimados como arte, como também de

estandartes, charotas, andores, tetos, painéis (FREIRE, 1983). No entanto, em 1872, assistiremos a criação da Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia:

> O liceu traduziu, pelo menos durante o império, o modelo de uma Academia de Belas Artes. Não obstante, tal aproximação, uma vez que em ambos ensinava-se desenho, escultura, pintura, estatuaria, a academia fora criada para atender a uma clientela de elite, o que sinalizava a influência de tornar-se uma escola superior, enquanto o Liceu era destinado a atender as classes populares, enquanto escola do povo (LEAL, 1996, p. 12).

Se apresentamos brevemente esses dados como pano de fundo é para que possamos reforçar a formação de Querino que, ingressando no Liceu em 1872, irá acompanhar seu mestre em 1877, quando este funda a Academia de Belas Artes, atualmente conhecida como Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Apenas com sua formação intelectual já podemos entrever os trânsitos de Querino entre seu mundo de origem e aquele que passa a frequentar. Se sua formação começa no Liceu dedicado às classes populares, ele será mais tarde considerado um dos mais brilhantes alunos da Academia. A formação clássica possível para um negro brasileiro naquele período está registrada na abordagem e na valoração de Querino acerca da Arte. Ele será responsável, entre outros trabalhos, por publicar um manual de desenho geométrico, fruto de seu trabalho como professor e fortemente alicerçado no cânone europeu do desenho como base para a criação artística. Não é, portanto, de estranhar que ao pensar em historiar a arte baiana, o negro Querino adote perspectivas próprias ao conhecimento estabelecido. História da Arte era, para ele, a inventariação de nomes e de procedimentos adequados para a criação.

Gilberto Freyre, Di Cavalcanti, Mulatos, Mulatas e as modernidades

Com estas palavras, Gilberto Freyre (1990-1987) dá início a suas considerações sobre a influência do escravo negro na formação sexual e da família brasileira:

> Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra ou pelo menos a pinta do indígena ou do negro [...]. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo, em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama do vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (FREYRE, 1933, p. 367).

Das palavras de Freyre surge mais uma vez o fruto da miscigenação e do colonialismo: a mulata associada ao sensório, à coceira aliviada, à iniciação sexual desse “nós” que não dissimula a quem se refere e a mulher velha, aquela que estava de mãos erguidas na redenção de Cam, que aparece como continuidade da ama de leite.

Esse “nós” que aparece como voz, aqui em Freyre nas páginas do clássico *Casa Grande & Senzala* (1933), é bem situado. O “nós” de um Brasil branco que, desde seu lugar, avalia, enquadra e condiciona o papel do negro, com acento sobre a posição da mulher negra na formação do Brasil.

Essa fala não pode ser ilustrada por apenas uma imagem. Mas aqui, lançaremos mão da justaposição para pensá-la em relação à mulata que surge nas telas de um *Emiliano Di Cavalcanti* (1897-1967), modernista e sensório. A escolha por Di Cavalcanti não é aleatória. Junto com Freyre, ele nos conduz no que compreendemos aqui como uma espécie de nó. O nó que nos impele a olhar para o modernismo brasileiro a partir do critério de raça e racialização. Enquanto Di Cavalcanti é figura indispensável na constituição da noção de modernismo canônico brasileiro, tendo sido presença incontestável na semana paulista que forja a matriz mais recorrente em análises sobre o assunto, Freyre mesmo diante das críticas contemporâneas ainda é um horizonte para pensarmos raça e miscigenação tomado o exemplo dos modernismos.

Cabe ressaltar que nos empreendimentos dos dois há a tentativa de chegar a um Brasil que reconheça a presença e a força da cultura baseada no reconhecimento da herança afro-brasileira. Mas a perversidade que evocamos aqui não desaparece. Nas telas ou nas palavras, a figura do corpo negro em estado de oferecimento não é ponto a ser desconsiderado. Também em Di Cavalcanti, a mulata de peito desnudo envolta em aura sensória e sexualizada é uma constante. Por entre as antigas senzalas, e agora morros e favelas, uma tentativa de Brasil em consonância com suas origens reforça a hierarquização do lugar do negro na formação da cultura pretensamente nacional.

A senzala, assim como a favela, aparece associada ao negro como usina. Expliquemos e percebamos que esse não é um dado apenas brasileiro na eleição do negro e suas produções como fonte de continua irrigação do ambiente modernista, dito culto e letrado.

O filósofo, negro camaronês Achille Mbembe (2018), em sua Crítica da Razão Negra, nos traz esse exemplo na constituição de um outro modernismo, aquele de matriz europeia. Segundo ele, a arte africana, assim como o jazz, aparece em contextos modernistas na forma da retomada de culturas ditas exóticas como a "via astral de um possível retorno às origens graças à qual as forças adormecidas poderiam ser despertadas, os mitos e rituais reinventados [...], a África reaparece nesse contexto como reservatório de mistérios na ótica ocidental de festa feliz e selvagem, sem entraves nem culpas".

Se Mbembe se refere sobretudo ao modernismo europeu e, em especial, à defesa surrealista do primitivismo, o mesmo movimento pode ser tomado como análogo na tentativa brasileira de valorizar as heranças de matriz africana e seus descendentes, sem necessariamente, rever suas posições. Mais uma vez, com Achille, ao olharmos para as modernidades locais vemos esforço semelhante. O autor nos alerta para o fato de que:

> A crítica anticolonial de caráter estético, vanguardista, anarquista, recupera grande parte desses mitos e estereótipos coloniais que ela se esforça em subverter [...]. Procura abarcar todos os sintomas de degenerescência – na realidade, gotas de fogo, convencida de que é precisamente aí que reside a força ardente do negro, seu furioso amor pelas formas, pelos ritmos, pelas cores (MBEMBE, 2018, p. 87).

Tomemos uma pintura de tempo consonante à publicação de Casa Grande e Senzala. Exemplo entre a enorme produção do carioca Di Cavalcanti pode ser erguido com a tela *Samba, de 1927*. Em tudo há de se pensar e justapor Gilberto Freyre, mas sem esquecer que escrevo desde o tempo de Mbembe.

Fig. 2. Cavalcanti, Emiliano Di. Samba, 1927

Lá está o corpo da mulata com seios nus, a música, o negro em estado de festa. A bebida, a música e o instrumento são elementos que ocorrem no entorno de dois corpos femininos negros. Atenção deve ser dada aos cabelos distintos das duas figuras femininas. A primeira, em primeiro plano trazendo na mão um ramo de oliveiras, tem a pele mais clara em contraposição com as figuras dos homens negros da composição. Os olhos de tom verde mel. Seu corpo se sobrepõe e encontra apoio na imagem de outra figura feminina, essa de pele mais escura. Seios também nus, está vestida apenas com um pano branco amarrado à sua cintura. As figuras femininas remetem fortemente a uma certa beleza entregue (as duas estão voltadas para frente com seios à mostra) de um pretenso corpo negro feminino em festa. Tudo isso envolvido por instrumentos musicais e homens negros e mulatos que tocam. Uma figura masculina que remete às aparições da iconografia da melancolia divide espaço com as mulheres. As mulheres negras e seus corpos são levados pela pulsação da festa e evocam uma sensualidade quase inata. Pensemos em Freyre e sua descrição da mulata.

Quando justapomos o texto de Freyre às imagens de Di Cavalcanti, quando reunimos essas palavras e essas imagens chegamos a uma aproximação que não é apenas do seu conteúdo mais imediato. Quanto dessas noções se entranharam no imaginário brasileiro com auxílio direto ainda de uma contínua reiteração dessas representações nos espaços da mídia de massa. Podemos fazer ainda, uma última aproximação:

> A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (ANDRADE, 1924).

Seguindo a aproximação: o Samba, de Di Cavalcanti; o Carnaval, de Oswald de Andrade, com a cozinha e o vatapá; a cama do vento, a mão da velha negra, com a bola de comida, de Freyre; conformam posições, composições e lugares ocupados pelo negro não apenas nas imagens, mas no imaginário das culturas locais. Há perversidade, há colônia para ser ultrapassada. Estamos falando de homens brancos. Homens brancos e os lugares de negros em suas imagens e palavras. Não falamos apenas de passados, estamos falando do movimento entre tempos e de algumas manutenções.

Por uma história insubmissa para a arte brasileira

A escrita de uma versão insubmissa da arte brasileira passa por reconhecermos as marcas de uma experiência colonizadora e perversa tanto na representação quanto na representatividade de sujeitos negros na história da arte brasileira. Para forjarmos escritas que busquem ultrapassar essas marcas, precisamos urgentemente repensarmos e situarmos as nossas referências e elementos a partir de um olhar forjado nos atravessamentos que a noção de raça nos impõe.

Nesse sentido, a raça deixa de ser um elemento presente apenas na análise de artistas e movimentações negras nas artes visuais e passa, assim, a ser tarefa de historiadores não negros e tema constante no horizonte de quem se aventura a contar e pensar essas histórias.

Em caráter de gravidade, precisamos, homens e mulheres negras, que esse trabalho não se restrinja à produção de sujeitos racializados, mas que se torne pauta em projetos críticos, curatoriais e historiográficos que pensem escritas plurais, mas sem deixar de lado o reconhecimento de que a raça e a racialização são estruturantes dos pensamentos erguidos por aqui. Sem incorrermos nessa tarefa, estamos continuamente presos a reinaugurações da redenção de Cam com a escrita de uma história baseada em preceitos embranquecedores e branqueados que relegam a presença negra a um canto da tela principal, tendo sempre em seu centro a figura de um branco menino que, mesmo que reconheça a existência da velha senhora negra, não imagina em si a presença real dessa constituição, e que quando o faz não ultrapassa a noção de mestiçagem.

Cabe ressaltar que os dados aqui trazidos para debate não são imutáveis. Eles são móveis tanto quanto nossas possibilidades de reescrevê-los e estabelecermos novas molduras de compreensão.

Encerro com a imagem de uma artista negro do Sul do Brasil e, dessa forma, ao Sul das artes visuais brasileiras, tão centradas em divisões geopolíticas especificas. Em Bola (2018), trabalho de Leandro Machado, uma mão negra segura contra o céu azul uma bola feita dos cabelos do próprio artista. Essa

bola se lança ao nosso olho e soa aqui como um chamado. O céu das artes visuais brasileiras não ultrapassa um ponto primeiro. O reconhecimento da produção de artistas negros como Leandro Machado não é apenas uma questão inventariante, embora esses inventários ainda nos sejam indispensáveis. Trata-se também de compreender que o cabelo negro na mão do artista joga em nossos horizontes a necessidade de fixarmos nossa atenção sobre essa marca.

Fig. 3. Machado, Leandro. Bola, 2018

Não há escrita que possa ser erguida sem termos diante de nós a bola da existência negra em solo brasileiro, tanto nas artes visuais como na vida democrática nacional. Onde estão os negros? Onde estão em nossas pesquisas e noções sobre arte no Brasil? Que políticas efetivas temos feito para que o ano de 2018 marcado por mostras como *Histórias Afro-Atlânticas (*MASP), *Rosana Paulino: A costura da Memória* (Pinacoteca do Estado de São Paulo), *Sonia Gomes: Ainda Assim me Levanto* (MASP) não seja apenas um intervalo feito de vários eventos negros em uma agenda institucional branca? Quais as políticas reais de aquisição, circulação e difusão da produção não apenas poética como também a de vertente crítica, curatorial e historiográfica? Quando pensamos em curadores, quantos dos cargos nas instituições são ocupados por esses sujeitos? Qual tem sido nossa postura como campo diante da precarização de uma das únicas instituições brasileiras, o Museu Afro-Brasil, voltadas à preservação, guarda e exposição da arte e da cultura negra brasileira? Nas equipes e projetos educativos, qual tem sido a real preocupação em termos essas representações garantidas?

Não levarmos em consideração essas perguntas é, sim, flertarmos com a perversidade que atravessa nossos enquadramentos. Uma perversidade que leva a fixação de representações, a baixa representatividade, o silêncio das vozes negras e que torna também excludente a voz da história da arte produzida no Brasil.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande Senzala. Ed. Global. Pernambuco, 2003 (or.1933).

LEAL, Maria das graças de Andrade. *"Manuel Querino: narração e identidade de um intelectual afro-baiano no pós-abolição".* Projeto História (SP) nº 57, pp. 139-170, 2016.

LOTIERZO, Tatiana. Contornos do Invisível: Racismo e Estética na Pintura Brasileira. Ed. Edusp, São Paulo, 2017.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. *O Fardo da Raça*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

NUNES, Eliane. *Raimundo Nina Rodrigues, Manuel Querino, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: quatro historiadores da arte afro-brasileira.* Cadernos do Programa de Pós-Graduação

em Artes Visuais da Escola de Belas artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, UFBA, 2007.

_____. *Manuel Raymundo Querino: o primeiro historiador da arte baiana*. Salvador, Revista Ohun, ano 3, n. 3, p. 237-261, set. 2007.

QUERINO, Manuel. *O colono preto como fator da colonização brasileira. Afro-Ásia* (Salvador), nº 13, pp. 143-158, 1980 (or. 1918).

RODRIGUES, Augusto Nina*. As Bellas Artes dos Colonos Pretos no Brazil*. São Paulo, Revista Kosmos, 1904. Diponível aqui. Acesso em julho de 2018.

Arte e poder: a institucionalização da arte africana e afrobrasileira

Ines Karin Linke Ferreira

Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (EBA/UFBA)

Uriel de Souza Bezerra

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (EBA/UFBA) e Professor Substituto (FACED/UFBA)

RESUMO: Esse texto visa discutir o processo de valorização e institucionalização da arte africana no Brasil. As culturas materiais africana e afrobrasileira circularam, por muito tempo, além das instituições tradicionais de arte. Isto é, enquanto academias e museus desenvolveram espaços de produção, distribuição e consumo de arte segundo modelos europeus, as trocas materiais entre países africanos e o Brasil estiveram pautadas em interesses econômicos. Somente partir da segunda metade do século XX, concomitante ao desenvolvimento da política externa africana do Brasil, um lento processo de resposta expandida ao aniquilamento simbólico do colonialismo toma forma no país. Investigando as relações entre governo ditatorial e a institucionalização da arte africana, o trabalho destaca a interdependência entre o conceito de arte, economia e Estado demonstrando como estratégias e relações diplomáticas orientaram os interesses em colecionar e exibir arte africana no Brasil e incentivaram uma formação de uma concepção de arte brasileira que inclui a cultura material africana e afrobrasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Institucionalização da arte africana, poder econômico, governo ditatorial

ABSTRACT: This text aims to discuss the process of valorization and institutionalization of African art in Brazil. African and Afro-Brazilian material cultures circulated, for a long time, beyond traditional institutions of art. That is, while academies and museums had developed spaces of production, distribution and consumption of art according to European models, material exchanges between African countries and Brazil were based on economic interests. Only in the second half of the twentieth century, concomitant with the development of Brazil's African foreign policy, a slow process of responding to the symbolic annihilation of colonialism took place in the country. The text investigates the relationship between dictatorial government and the institutionalization of African art, by emphasising the interdependence between art as a concept, economy and state, demonstrating how strategies and diplomatic relations have guided the interests of collecting and displaying African art in Brazil and encouraged the formation of a conception of Brazilian art that includes African and Afro-Brazilian material culture.

KEYWORDS: Institutionalization of African art, Economic power, Dictatorial government

Contextos coloniais

A presença das manifestações estéticas africanas no Brasil e suas narrativas são intrinsecamente ligadas aos processos de colonização e globalização. Desde o século XVI, as trocas materiais entre países africanos e o Brasil estiveram pautadas em interesses econômicos ligados aos lucros e às interesses dos poderes coloniais e/ou Estados independentes. O Brasil colonial, fundamentado na exploração de recursos, na escravidão, no controle territorial, assim como nas alianças políticas pós independência, informaram os fluxos de pessoas, ideias e objetos, como também foram responsáveis pela formação de narrativas e memórias institucionais. Embora a independência de 1822 e a proclamação da República tiveram motivações econômicos, eles não resultaram em uma transformação radical da economia ou uma revolução social, mas uma relativa continuidade de estruturas de poder e relações de exploração baseadas na escravidão e na extração de recursos. Pós abolição, assinado pela Princesa Isabel e o ministro de agricultura para evitar uma reforma agrária, o Brasil privilegiou a imigração européia numa tentativa de apagar da memória das relações com a África e do legado do escravo-africano que visou um aniquilamento físico e simbólico do colonialismo no país.[1]

Portugal, que manteve sua influência política, econômica e cultural durante o século XIX no Brasil, defendeu suas possessões ultramarinas, afirmando princípios da inviolabilidade da integridade territorial, do nacionalismo imperialista e da missão civilizadora do Império Colonial Português. O controle das colônias, que eram as principais fontes de riquezas do país durante o "Estado Novo" português (1926-1974), foram reforçadas durante a guerra nos Territórios Ultramar (1961-1974). As ações de Portugal no continente africano tiveram impactos nos fluxos e intercâmbios entre políticas, econômicas e culturais entre Brasil e países na África.

2. Processo de valorização internacional

Na Europa, entre o final do século XIX e início do século XX, os museus etnográficos aumentaram e sistematizaram suas coleções de objetos de povos não-ocidentais. Se por um lado, essas instituições procuraram preservar os artefatos de sociedades não-ocidentais e criar uma historiografia universal, por outro eles representaram as agendas coloniais. Exemplo disso é realização da primeira expedição etnográfica francesa no no início da década de 1930.[2] Segundo Osvaldo Fontes Filho (2016, p.166-167):

> Esta expedição, organizada pelo Institut d'Ethnologie e pelo Musée d'Histoire Naturelle, patrocinada e subvencionada por diversos órgãos oficiais e organismos científicos, definia como objetivos: coletar objetos para as coleções de instituições parisienses; proceder ao estudo de campo de povos e costumes em vias de extinção; realizar documentários filmados e registros sonoros de línguas e cantos.

Os objetos e registros provenientes da expedição, conhecida como "Missão Dacar-Djibouti" expressam uma visão culturalizada da África Negra, que idealiza e reforça uma noção mítica do continente como todo. Não obstante, entre o final do século XIX e ao longo do século XX houve diversos acontecimentos e movimentos políticos que contribuíram com a

1 Estima-se que aproximadamente 3.600.000 africanos, principalmente da Nigéria, Daomé (atual Benin), Angola, Congo e Moçambique foram levados ao Brasil na condição de escravizados. (Mattoso, 2003, p. 53).

2 Relato da expedição, conhecida como "Missão Dacar-Djibouti" é feito por Michel Leiris em "A África Fantasma"(1934).

emancipação gradual das colônias e a ampliação dos direitos civis dos negros afrodescendentes que resultaram em condições favoráveis para a crescente valorização da cultura material africana e abrir caminhos para recepção no sistema das artes no ocidente.

Em sequência da Conferência Pan-Africana (1900), houve os Congressos Pan-Africanos (1919-1994) que eram ligados a movimentos literários, estéticos e filosóficos. Geralmente, o movimento pan-africanista conta com intelectuais diaspóricos e afrodescentes situados principalmente nos EUA e Europa, isto é, "os Pan-africanismos culturais se consolidaram nos anos 1920, nas redes de relações entre os intelectuais negros e o público ocidental, na Europa e EUA. A marca maior deste período inicial será, sem dúvida, a produção literária e artística" (BARBOSA, 2012, p.141) que levou a realização de eventos internacionais como os Congressos de Artistas e Escritores Negros, organizado pela Revista Présence Africaine (1956 e 1959). As discussões sobre cultura negra, negritude e ideais pan-africanistas visaram combater o colonialismo em diversas frentes, formando uma rede de sujeitos e eventos que compartilharam o espírito moderno pró-africanidade que se fortaleceu na primeira metade do século XX. Entretanto, os eventos pós 1945, impulsionados por um movimento francófono, foram cruciais para a (re)formulação de discursos que giravam em torno da cultura negra que informaram as narrativas institucionais. Em muitos casos, políticos, intelectuais e artistas brasileiros participaram do debate nos eventos internacionais. Por exemplo, Mário de Andrade foi ao Congresso de Artistas e Escritores Negros em Paris (1956).

Nos anos 60, foram realizados diversos eventos internacionais em países africanos. Milton Santos, foi a Dacar, em 1961. Vivaldo da Costa Lima e Waldir Oliveira participaram como representantes brasileiros no I e II Congresso Internacional de Africanistas ocorridos, em Acra, 1962 e Dacar, 1967. No Primeiro Festival Mundial de Arte Negra em Dakar (1966), o Brasil foi representado, entre outros, por Waldir Freitas Oliveira, do Centro de Estudos Afro Orientais – CEAO que integrou o comitê organizador, Cândido Mendes de Almeida, diretor do Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, o antropólogo Edison Carneiro, o professor Estácio de Lima, da Universidade Federal da Bahia, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, que também foi escolhido como membro do júri do festival, Raimundo de Souza Dantas, ex-embaixador do Brasil em Gana, os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres e o escultor Agnaldo Manoel dos Santos, premiado no festival, dentre outros. (UFBA, 1966:177). Em uma carta aos organizadores do 1º Festival Mundial de Artes Negras, Abdias do Nascimento desmistifica a ideia da democracia racial, denunciando a ideologia da brancura a partir de uma reflexão sobre a representação brasileira no evento:

> O que foi enviado, infelizmente, representa uma amostra não significativa da exata situação ocupada pelo negro no território das artes no Brasil. Nossa exclusão nada tem de surpreendente. Surpreendeu, e muito, foi a ausência de seriedade e de idoneidade dos responsáveis pela seleção.[3] (BARBOSA, 2016, p.328)

No texto "O primeiro grito internacional de Abdias do Nascimento" Carlos Moore destaca o papel do governo militar na escolha dos representantes:

> O portento da posição de Nascimento nesse foro do qual ele esteve ausente, assim como outros valores intelectuais negros do Brasil, foi tanto maior porquanto seu afastamento

3 A carta de Abdias Nascimento aos organizadores do 1º Festival Mundial de Artes Negras foi lida na Câmara dos Deputados pelo então deputado Hamilton Nogueira e publicada na revista Tempo brasileiro, dirigida por Eduardo Portella. A revista Présence Africaine, dirigida pelo senegalês Alioune Diop, publicou o texto em inglês. O texto foi republicado como apêndice no livro O Brasil na mira do pan-africanismo.

> decorreu de uma decisão do governo militar brasileiro da época, que enviou a Dacar os "seus" representantes, entre porta vozes oficiais brancos e artistas afrobrasileiros, alguns autênticos e outros "folclóricos". (NASCIMENTO, 2008, p.235)

O II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e africanas, realizado em Lagos, Nigéria, 1977, teve participação de Emanoel Araújo e Octávio Araújo. Nesse segundo evento Nascimento denuncia o genocídio epistemológico do negro e protesta contra a representação oficial do governo brasileiro, então uma ditadura-militar presidida pelo Ernesto Geisel, impedindo-o de falar em nome da Comunidade Afro-descendente. A participação brasileira no Festac'77 foi intermediada pelo Ministério das Relações Exteriores com grande antecedência por meio de uma Comissão de Seleção da Representação Brasileira na Divisão Cultural nomeada pelo Itamaraty. (VALLADARES, 1977)

Processo de valorização nacional

As reivindicações de Nascimento não se direcionam a um evento específico, mas reflitam e criticam o processo de construção do conhecimento e de imaginários sobre o negro no contexto do Brasil republicano e denunciam a falta do protagonismo negro. Desde o médico legalista Nina Rodrigues, considerado um dos pioneiros nos estudos sobre a cultura negra no Brasil, inúmeros trabalhos, geralmente realizados por homens brancos em instituições que seguem modelos europeus, lidam com a presença africana e as heranças culturais a partir de diversos ângulos. Embora, muitas vezes marcadas por visões racistas, ideologias nacionalistas e/ou perspectivas científicas ultrapassadas, os trabalhos contribuíram com a formação das narrativas sobre a cultura negra no Brasil, o reconhecimento das religiões afro-brasileiras e a valorização estética dos objetos ligados ao culto.

A partir dos anos 1930, estudos realizados em consonância com ideias modernistas/progressistas, se posicionam criticamente em relação aos preconceitos e equívocos das narrativas anteriores. Um espírito moderno e progressista permeia os diálogos no âmbito dos Congressos Afro Brasileiros; o primeiro de Recife (1934), organizado por Gilberto Freyre e o segundo, realizado em Salvador (1937), com apoio de Arthur Ramos e Áydano do Couto Ferraz, contribuíram com a discussão sobre a formação social do Brasil e com a visibilidade das manifestações estéticas afro-referenciadas. O debate nacional, que aconteceu entre acadêmicos, intelectuais, artistas e militantes ativistas, contribuiu, anos depois, com a formação de um centro de pesquisa, o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade Federal da Bahia (1959). Nesse tempo o estudo das "Áfricas brasileiras" já era parte da missão universitária francesa no Brasil. Nos seus trabalhos na USP, pesquisadores como Fernand Braudel, Roger Bastide, Claude Lévi-Strauss, deram uma continuidade à tradição africanista, em diálogo com Pierre Verger, que firmou residência no Brasil a partir de 1946 (LÜHNING, 1999).

Verger, que tinha viajado para a África e primeira vez em 1935/36, atuou na divulgação da cultura africana e assumiu uma posição de intermediário entre África e Brasil. Com seus conhecimentos e sua coleção de arte africana, colaborou com a criação do CEAO, a organização de exposições e a fundação de museus de arte africana em diálogo com Théodore Monod, Gilbert Rouget e Alfred Métraux que atuavam em importantes instituições francesas. Em Salvador, reconhecendo a importância da memória africana e afro brasileira, em sintonia com o movimento negro que luta para legitimar o candomblé como religião, ele contribuiu com a divulgação da cidade como uma cidade africana fora do continente. Por meio de iniciativas privadas e políticas culturais do estado, investia-se num processo de reafricanização que visava retomada das relações entre Brasil e a África (em especial, Benin e Nigéria). Nesses processos o governo e a mídia, exploraram e destacaram os aspectos folclóricos, primitivos e populares da cultura nacional e os "novos" colecionadores privilegiaram um repertório da áfrica ocidental, especialmente de peças da matriz iorubá, que posteriormente chegou a representar o continente Africano nas coleções institucionais. Também os artistas plásticos modernos se dedicaram em grande número à temas ligadas às expressões estéticas negras, tornando a representação da cultura afrodescendente um aspecto fundamental para a renovação das artes visuais (MATSUDA, 1995).

Impulsionado pelos nascimentos dos novos Estados na Africa surgiu um interesse no Brasil, voltado ao continente africano. No início dos anos 1960, o governo brasileiro apoiou diversos pesquisadores e artistas com trabalhos ligados a temas da cultura africana e instalou as primeiras embaixadas brasileira afirmando uma política de aproximação com a África.

> O governo brasileiro investia numa imagem internacional de inexistência de racismo amparada, cada vez mais, na exposição de expressões culturais numa conjuntura de grande repressão política. O Ministério das Relações Exteriores, sempre requisitado para, na medida do possível, amparar financeiramente as ações de intercâmbio do CEAO, buscou em seus especialistas os argumentos e representantes da mestiçagem brasileira em grandes eventos internacionais no continente (...). (REIS, 2017, p. 68)

Nos anos seguintes, com apoio do Ministério das Relações Exteriores, as relações bilaterais se intensificaram, criando um cenário no qual intelectuais e artistas brasileiros disputaram um espaço de ações culturais voltadas para o continente africano. Os desentendimentos entre os próprios pesquisadores brasileiros, a descontinuidade de financiamentos de projetos específicos e a precariedade e instabilidade política dos países recém-independentes dificultaram a instauração de relações ao meio e longo prazo, entrtanto houve diversos projetos que visaram a institucionalização da arte africana e a consolidação das cooperações internacionais, alguns com efeitos mais duradouros.

Institucionalização da arte africana no Brasil

Os processos de produção do conhecimento sobre cultura e arte africana no Brasil se deram de várias maneiras. Desde o início do século XIX, ocorreu a aquisição de peças para o acervo de arte africana do Museu Nacional. Os objetos foram acumuladas durante as negociações do tráfico de escravizados, cujos funcionamento também envolvia diplomacias e barganhadas com reinos locais como o do Daomé. Também houve objetos apreendidos em batidas policiais em “casas de dar fortuna”, onde pessoas livres e escravizadas celebravam festas e realizavam seus rituais religiosos. Uma dessas coleções foi doada ao Museu Nacional (1880 e 1887). Há ainda outras produções, como a coleção de Celenia Pires Ferreira, juntada durante a viagem da missionária pernambucana à Angola (1936)[4]4. As coleções eram criados para possibilitar conhecimento sobre sociedades não-europeias de acordo com as classificações e convenções antropológicas e museológicas de instituições europeias ou em acervos ligados a antropologia criminal, criada por Cesare Lombroso (1836-1909), que deveriam servir para estudos da inclinação à criminalidade através de uma noção biológica de raça.

Dois exemplos das coleções criminais são o Museu de Magia Negra do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro e o Museu Antropológico Estácio de Lima de Salvador. O primeiro, criado em 1912 na antiga sede da polícia, funcionou inicialmente como um espaço para estudos científicos para estudantes da própria corporação, sendo aberto ao público em 1930. Em 1938, a coleção, composta principalmente por objetos de culto, mas também objetos de jogo, dinheiro falso e outros elementos considerados ilegais na época, foi tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.[5]

O segundo museu, destruído por um incêndio em 1905, remonta ao trabalho de Nina Rodrigues que criou um museu na Faculdade de Medicina da Bahia no fim do século XIX no intuito de confirmar teorias científicas que atestassem a inferioridade dos negros. Anos depois da sua morte, o projeto do museu foi retomado pelo médico Estácio Luiz Valente de Lima (1897- 1984) que deu início a reconstrução da coleção que passou a incluir

4 A coleção de arte africana do Museu Nacional, foi destruída durante o incêndio de 2 de setembro de 2018.

5 Atualmente o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

fotografias, documentos e cerca de 500 peças, incluindo armas, objetos de culto afrobrasileiro, instrumentos médicos, roupas de cangaceiros e centenas de crânios e ossos, com escassas informações sobre as datas, autores e locais das coletas. (PATO, 2015).[6]

O apagamento simbólico, a repressão da cultura negra, a perseguição sistemática das práticas religiosos e a destruição de relações familiares e a quebra dos laços com os grupos étnicos e a implementação de sistema de arte eurocentrado formaram um cenário adverso para o surgimento da arte africana no contexto das instituições artísticas. Enquanto as religiões afro brasileiras apareceram e se mantiveram nas margens da sociedade brasileira a arte africana e afrobrasileira teve poucas instâncias de visibilidade e um lento processo de institucionalização (ligado aos museus de arte moderna). Esse panorama se transformou durante os anos 1960/70: O Estado auxiliou casas e terreiros que apoiaram o regime militar; houve uma crescente repercussão das atividades dos movimentos negros que, amparados por intelectuais e artistas, se engajaram em prol das religiões afro e dos direitos da população negra; militantes e porta vozes da esquerda se levantaram em solidariedade com os pobres e os negros A proibição contra o culto do Candomblé e outras religiões Afro-brasileiras chegou ao fim em 1977. Concomitante a essas transformações e ao desenvolvimento da política externa africana do Brasil, um processo de resposta expandida ao aniquilamento simbólico do colonialismo, tomou forma no país estabelecendo uma base para o colecionismo e a exibição da arte africana dentro de um projeto cultural modernista que buscou construir um discurso de identidade nacional calcada nas culturas populares, afirmando com isso uma influência de matriz pan africana articulado com a diretriz nacional/popular do governo militar.

Em geral podemos afirmar que a valorização e institucionalização dos objetos no campo da arte ocorreu em diálogo com a consolidação e a institucionalização e musealização da arte moderna com apoio de empresários e políticos da época.[7] O MASP, vem se dedicando à arte africana desde a década de 1950. O Museu Nacional de Belas Artes, um das mais tradicionais instituições de artes visuais, durante a gestão do segundo diretor do José Roberto Teixeira Leite, adquiriu obras africanas[8] que passaram a fazer parte do acervo do museu em 1964. Na articulação entre arte africana e artes visuais, algumas instituições como o Museu Afro-Brasil e o Mafro-UFBA tornaram-se referenciais nacionais para a pesquisa e produção de narrativas sobre a arte africana e afro-brasileira (SILVA, 2013). Consolidou-se um grupo de artistas, colecionadores e intelectuais responsáveis para a organização de eventos, publicações, mostras que construíram as bases teóricas e conceituais para as instituições de arte africana e afro-brasileira no país como pode ser visto nos exemplos a seguir.

Na Bahia, antropólogo e obá Vivaldo da Costa Lima, assim como Jorge Amado e Pierre Verger eram difusores da religiao afrobrasileiro, e contribuíram com a visibilidade da cultura africana e afrobrasileiros. Pierre Verger, concebe ideias de exposições de arte africana a partir dos anos 1950, que contribuíram, em momentos posteriores, com a realização de exposições como Arte Negra, a criação do MAFRO e da Casa do Benin. Waldir de Freitas Oliveira, diretor do CEAO que foi o executor do Programa de Cooperação Cultural entre o Brasil e países da África que deu origem ao Museu, relembra uma conversa com o professor Michel Parent, consultor da Unesco junto à então chamada Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1967 sobre a instalação desse museu e uma discussão sobre o nome da instituição com participantes mais atuantes dos movimentos negros que defendiam a necessidade de

6 O museu foi fechado para visitação pública em 2005 e o acervo está sob a guarda do Departamento de Polícia Técnica (DPT) enquanto as peças ligadas a arte e religiões afro brasileiras foram encaminhados ao MAFRO – Museu de Afrobrasileiro da Universidade Federal da Bahia(2010).

7 Os museus de arte moderna surgem no cenário nacional no fim dos anos 1940.

8 Compradadas pelo diplomata Gasparino da Mata e Silva.

um Museu no Negro. (OLIVEIRA, 2004) O MAFRO, inaugurado em 1982, foi concebido por Verger em diálogo com professores, pesquisadores da Universidade Federal da Bahia e consultores externos (1974) e se tornou possível a partir do Programa de Cooperação Cultural, um convênio entre os Ministérios das Relações Exteriores e da Educação e Cultura, o Governo do Estado da Bahia, a Prefeitura de Salvador e a UFBA. Essas colaborações expressam o reconhecimento da importância dos museus de arte africana e afro brasileiro a partir de diversas perspectivas e agendas.[9]

9 Muitos intelectuais e artistas que estavam inseridas na luta do pan-africanismo, do comunismo, do movimento internacionalista, aspirando uma civilização do universal livre das ações do colonialismo ou do neocolonialismo sofreram repressão e viveram condições adversas a realização de projetos por causa das medidas do Estado Novo e a Ditadura Militar.

> A missão de estreitar as relações com a África foi atrelada a vontade de compreender a importância deste continente na formação da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, na as comunidades locais ocorreu um fortalecimento das religiões Afro-brasileiras acompanhado por um processo de reafricanização, de purificar o Candomblé dos elementos sincréticos a fim de retornar às tradições genuínas da Nigéria e do Benin (Segunda Conferência Mundial sobre a Tradição e Cultura do Orixá, 1983).

Em texto de 1968, Abdias Nascimento menciona que a decisão de organizar o Museu de Arte Negra aconteceu durante a realização do 1º Congresso do Negro Brasileiro que o Teatro Experimental do Negro (TEN) promoveu no Rio Janeiro em 1950 a partir do debate de “A escultura de origem africana no Brasil” de Mário Barata, que reconhece que “O negro realizou na África e em parte na Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas” (BARATA apud NASCIMENTO, 2002, p.184). Segundo Abdias Nascimento:

> Ninguém poderia prever, naquele recuado começo do século XX, que à ação predatória do colonizador europeu sobre a África – sobre o africano e sua cultura – corresponderia a abertura de um novo universo artístico ao protagonismo da arte branca e do artista europeu. Aqueles desprezados fetiches – obra de feiticeiros selvagens e primitivos – quando exibidos, em 1897, em Bruxelas, provocaram sensação. Imediatamente muitas das estatuetas, máscaras, esculturas, passaram a habitar salões importantes e consagradas tais como o Trocadero, em Paris, o Museu Britânico e/ou o Museu de Berlim. Tornaram-se o pólo de atração dos artistas promissores da época: Vlamink, Derain, Braque, Picasso, Matisse... Quase todos eles adquiriram peças africanas e conviveram com elas, como Matisse que possuía cerca de vinte. São fatos registrados pela história da arte, mas citemos Les Demoiselles d’Avignon, de Picasso, como o exemplo ilustre do cubismo nascido sob a influência generosa e afetiva da escultura africana. Fauves e cubistas mergulharam naquele “esperma vivificador” (Paul Guillaume) expresso na absoluta e inusitada liberdade criadora do artista negro-africano. (NASCIMENTO, 2002, p. 146).

O autor reconhece a arte africana como “esperma vivificador” a partir de uma aproximação formalista com a arte cubista inserida em um desenvolvimento geral das artes. Segundo ele, as peças inspiradas na arte aficana contribuem com a produção de “uma cultura brasileira isenta de distorções ideológicas, de pressões domesticadoras, ou de aculturações-assimilações branquificadoras racistas.“Com o projeto do Museu de Arte Negra, Nascimento busca satisfazer uma necessidade de uma arte livre,

cm matrizes africanas, que afirma as artes e a civilizacao brasileira. Essas premissas relembram o espírito moderno pró-africanidade de décadas anteriores. Um modernismo, comprometido simultaneamente com a revalorização das fontes ancestrais e da atualização e potencialização das manifestações artísticas brasileiras, um laboratório de pesquisas, capaz de abrir novos caminhos e horizontes no campo da arte brasileira.

Podemos citar também a exposição África Negra, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand pela Prefeitura de Salvador, cujo projeto inicial cabe também à Pierre Verger em conjunto com Lina Bo Bardi. A exposição era composta de 88 objetos de arte africana de várias regiões, sendo 28 deles pertencentes à coleção do Museu do Homem e seis ao Museu Nacional de Artes da África e Oceania (MAAO), ambos em Paris, os demais oriundos de coleções particulares brasileiras, muitos deles do próprio Verger. (ARAÚJO, 2017, p. 115) A exposição, realizada no MASP e na Casa do Benin, bem como a abertura de espaços destinados à cultura africana, possibilitou a valorização e o reconhecimento da presença africana no cenário global e nas instituições locais. Segundo o discurso de Mário Kertész, prefeito de Salvador, no catálogo da exposição:

> Esta exposição 'África Negra' e a concomitante instalação da 'Casa do Benin', no Centro Histórico de Salvador, fazem parte deste esforço que teve início em 1986, quando criamos, através da Fundação Gregório de Mattos, o Projeto Bahia-Benin. Um projeto, sem dúvida, igualmente afinado com a política brasileira de reconhecimento de emergência internacional de uma nova personalidade africana. (PREFEITURA MUNICIPAL..., 1988, p. 3).

A Casa do Benin, uma das Casas dedicadas a cultura Africana na cidade de Salvador, representa, de modo peculiar, os interesses diplomáticos e a vontade de estabelecer relações culturais horizontais entre os países em um momento da redemocratização e abertura do Brasil[10]10. O projeto, que conta com o desenho de Lina Bo Bardi e a atuação de Pierre Verger na constituição do acervo, cuja aquisição foi financiada pelo Ministério das Relações Exteriores. O prefeito Mário Kertész havia criado recentemente a Fundação Gregório de Mattos, autarquia cujo o papel era realizar a gestão da cultural da cidade (ARAÚJO, 2017) e um investia no setor turístico no centro histórico da cidade comercializa sua imagem de cidade negra, primeira capital do Brasil.

É preciso notar que a constituição das coleções que integram as exposições, museus e centros culturais dedicados à cultura material africana e afrobrasileira se constituíram com o empréstimo de museus etnográficos e coleções particulares de objetos que circularam na mãos de colecionadores e comerciantes dentro dos fluxos políticos e econômicos transnacionais. Salvador construiu suas coleções procurando honrar não apenas as tradições culturais que tornaram a cidade singular, mas também marcando uma mudança sistêmicas no mundo da arte que passa pela valorização da arte entendida naquele momento como popular, primitiva e africana. As narrativas sobre os objetos se desenvolvem dentro das contradições do Modernismo. Ao mesmo tempo em que busca –se estabelecer uma "ponte cultural entre o Brasil e a África negra" em nome do desenvolvimento e do progresso, são enfocadas olhares antropológicos sobre a produção das culturas africanas.

10 O projeto da Casa do Brasil no Benin nunca se efetivou e os governos seguintes não priorizaram a manutenção do diálogo entre os dois países.

Articulações políticas internacionais e economia

As viagens de artistas e intelectuais ao continente Africano eram muitas vezs apoiados por governos e instituições com agendas próprias. Por exemplo, em 1948, Wilson Tibério visitou determinadas colônias francesas na África como bolsista do governo francês. Também, Gilberto Freyre viajou pelas colônias portuguesas na África e na Índia, custeado pelo governo de Portugal. Apesar de insistir que sua viagem era apolítica, Freyre começou a assumir o papel de defensor internacional e intelectual do colonialismo português. Descrevendo os "territórios ultramarinos" como um sistema de cristianização, aculturação e assimilação, Freyre se posicionavam ideologicamente contra as revoltas em prol da independência, os movimentos separatistas e a militância negra. Embora houve participação de artistas e intelectuais com agendas anticoloniais, convidados estrangeiros eram geralmente recebidos pelos governos coloniais na África em roteiros concebidos como instrumentos de propaganda.

Nos anos 1950 e 60, políticos, diplomatas e intelectuais participaram na revisão da política exterior do Brasil, frente a emergência dos movimentos nacionalistas na procura de definir uma atuação do Brasil em relação ao mundo afro-asiático. A instalação do Centro de Estudos Afro- Orientais, resultado de uma aproximação oficial com países africanos empreendida pelo governo brasileiro a partir de 1961, foi proposto durante o 2º Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros pelo português George Agostinho da Silva (1959). O centro, que pretendia contribuir com a difusão de conhecimentos sobre a África, além de atuar como um instrumento político estabelecer e fortalecer um ligação entre o Brasil e os países do continente africano, estabeleceu contatos e iniciou intercâmbio acadêmico com países do continente africano.[11]

As relações entre Brasil e Nigéria se reativaram com a independência nigeriana (1960). A Embaixada do Brasil na Nigéria foi inaugurada em 1961, e trocas e visitas se tornaram frequentes. (D'ÁVILA, 2011, p.189) Nigéria fazia parte da lista de prioridades do Itamaraty e figurou, até recentemente, entre os dez principais parceiros comerciais do Brasil.

> O fato é que somente na década de 1960, no governo de João Goulart, o Brasil voltou-se para África e buscou realizar um grande investimento com a criação, em 1961, da Divisão de África no Itamaraty e a abertura de três embaixadas em países africanos: Accra (Gana), Dacar (Senegal) e Lagos (Nigéria). A escolha desses locais pautou-se em uma perspectiva estratégica, tendo em vista que Dacar, no Senegal, era um grande centro intelectual e exercia influência em toda a África de colonização francesa. Já a Nigéria, país mais populoso e rico em recursos naturais, era idealizado pelo governo como um futuro parceiro comercial. Por sua vez, Gana consistia em centro estratégico na África Ocidental, detentora de grande expressão política e maior exportadora de cacau do mundo. (SCHILICKMANN, 2017, p. 205-206).

Para o Ministro das Relações Exteriores Gibson Barboza a África a Divisão de África era estratégica na busca de novos mercados e a eliminação de concorrentes no fornecimento de produtos. Sua viagem ao Senegal, Nigéria, Costa do Marfim, Gana, Togo, Benin, Gabão, Camarões, Zaire e Senegal, resultou em acordos para venda de produtos e contratos para projetos de infraestrutura que tiveram impactos nos balanços econômicos em anos posteriores.

11 Integram esse núcleo o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o jornalista Nelson de Sousa Araújo e Waldir de Freitas Oliveira e outros pesquisadores (Pierre Verger, Guilherme Souza Castro e Yeda Pessoa de Castro, etc.).

> Os frutos dos esforços do Brasil em conquistar novas alianças e parcerias comerciais com o continente africano foram refletidos nos números da economia. Na década de 1970, as exportações brasileiras aumentaram 129% enquanto as exportações para África cresceram 300%, a maior parte em produtos industrializados. Desse modo, os países africanos passaram a receber 8% das exportações brasileiras, e 13% do total de produtos importados pelo Brasil eram de origem africana. (NASCIMENTO, 2010, p.36)

Durante a ditadura militar os interesses políticos, diplomáticos e econômicos na África, contribuíram com a institucionalização da arte africana nacionalmente, especialmente a partir das políticas culturais durante o "milagre econômico" proclamado por Emílio Garrastazu Médici, terceiro presidente militar do Brasil (1969). Nessa perspectiva, não é surpreendente, que houve investimentos pelo Estado em instituições e acervos especializados em arte africana e afro-brasileira, enfocando especialmente a África Ocidental e países africanos com acordos comerciais com o Brasil (com exceção dos territórios do Império colonial Português). Também podemos intuir motivos pelos quais as coleções de arte africana enfatizaram "objetos tribais". A partir de 1986 as exportações para África reduziram, assim como os recursos que apostam no continente como crucial para o desenvolvimento no sistema global.

Conclusões

No Brasil as instituições dedicadas à arte africana e afrobrasileira buscam ser ao mesmo tempo projetos de memória, de intercâmbio, e projetos de identidade nacional. Entretanto percebemos que as coleções privadas e as relações diplomáticas que orientaram os processos de institucionalização da arte africana no Brasil tiveram os mais diversos motivos, muitas vezes ligadas a interesses pessoais, necessidades da época e interesses políticos e econômicos.

Desde os anos 1980/90, uma concepção de arte brasileira que inclui a arte afrobrasileira teve ampla divulgação no Brasil. Embora que reconhecido em termos teóricos, parece que em termos práticos as instituições ainda mantém abordagens obsoletas ou não sabem como lidar com os objetos; principalmente porque que refletir sobre a arte afro brasileira hoje ainda significa localizar sua origem na história da África, de suas culturas e nos desdobramentos da presença das populações negras no Brasil, em diálogo com as demais manifestações culturais aqui presentes. As nossas coleções dão conta disso? Quais pesquisas são precisam ser realizados para fortalecer as informações vinculadas aos acervos nesse sentido? O que os museus nos contam sobre Arte Africana? Quais Áfricas são representadas? Como? Por que?

Podemos pensar a arte africana como uma categoria de uma série de objetos denominadas "arte" que abrange 54 países, 1,1 bilhões de pessoas, mais de 2.000 línguas faladas, milhares de tribos nativas e quase igualmente dividida entre sistemas de crenças, cada um com sua história. Concebendo a "arte africana" como categoria dessa forma apresenta uma série de problemáticas. Em geral, a imagem da arte africana e afrobrasileira permanece associada a discursos nacionais genéricos que reafirmam o mito da mistura das três raças, o nacional/popular moderno e narrativas neopanafricanas e uma ideia de origem que transforma máscaras tribais e objetos escultóricos em ícones de uma cultura africana genérica.

Como seria possível, nestes tempos de crescente desigualdade global, crises e abismos cada vez maiores entre ricos e pobres lidar com esses acervos e coleções? Como podemos reinventar nossa relação com os objetos de arte africana e experimentar as "múltiplas Áfricas impregnadas no cotidiano das cidades brasileiras?" (CONDURU, 2007, p.82) A história das aquisições e exposições de coleções de arte africana são importantes para o entendimento das narrativas que constituem os cânones museológicos e convenções expositivas que se mantiveram ao longo dos últimos 50 anos relativamente constantes. Percebemos uma necessidade de atualização das informações vinculadas a esses objetos e das narrativas sobre as coleções e acervos. As revisões se tornam ainda mais urgentes, tendo em vista as apropriações dos objetos para apoiar os discursos de projetos de emancipação e compensação histórica associada a um descaso com os museus e coleções africanas, especialmente na cidade de Salvador, um dos espaços privilegiados na formação de coleções, instituições e seus discursos.

Instituições como o Centro Cultural Municipal José Bonifácio que funciona como sede do Centro de Referência da Cultura Afro-brasileira no Rio de Janeiro ou o Museu Nacional de Cultura Afro Brasileira (Muncab) em Salvador, se encontram em estado de precariedade com acervos precários e invisibilizados, falta de projetos de aquisição e pesquisas e outras carências. Existem instituições com um funcionamento

reduzidas, sem estudos, sem mostras, ou sem visitação. A coleção de “magia negra” e as coleções do Museu Estácio Lima, se mantém em “reserva técnica”, sem previsão para um exposição ao público e com certas dificuldades de ter acesso ao conjunto de peças e objetos, mesmo para pesquisadores credenciados. Entretanto parece que a necessidade de se debruçar sobre essas coleções e cada vez mais urgente, tendo em vista a sobrevivência das categorias antropológicas e ocidentais utilizadas para tratar os objetos de cultura material e artística africanos, a ausência de autoria, mesmo que desconhecida, dos objetos, localizando-os a partir de povos ou etnias, que se situam dentro do grande guarda-chuva “arte africana”. Podemos avaliar como as instabilidade das políticas afetaram os museus e instituições e suas coleções? A arte África está sendo relegada à qual condição dentro das políticas culturais do momento? Issa seria um indicador para o caminho para a arte e suas instituições em geral?

Referências

ARAÚJO FILHO, José Joaquim de. África seja aqui: as Casas do Benin, Angola e Nigéria na Cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas. 217f.: il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BACELAR, Jeferson. Etnicidade. Ser Negro em Salvador, Salvador, Bahia: Ianamá (PENBA), 1989.

BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. Brasil Arquitetura Contemporânea, n. 9, p. 51-56, 1957

BARBOSA, N.C.S. *Identidades nas artes visuais contemporâneas:* elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro. 337 f. Tese. 2016

BASTIDE, Roger. Imagens do Nordeste místico em branco e preto. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica, O Cruzeiro, 1945.

BASTIDE, Roger. *The African Religions of Brazil: Toward a Sociology of the Interprenetation of the Civilizations. London: John Hopkins University Press, 1978*

BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Eduardo (Org.). Afro-americas. Item, revista de Arte, Rio de Janeiro, Espaço Agora / Capacete, n. 5, p. 52-53, 2002.

CAMPOS, Yussef. A dimensão atlântica do patrimônio cultural Brasil e Benin, entre fluxos e refluxos IN: CAMPOS, Y.D.S. Proposições para o Patrimônio Cultural. Juiz de Fora: Funalfa, 2014.

CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Um museu mefistofélico museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no brasil (ufrj)

DANTAS, R. de S. África difícil: missão condenada. Rio de Janeiro: Ed. Leitura, 1965.

D’ÁVILA, J. Hotel trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950 – 1980. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FONTES FILHO, Osvaldo. Primitivismo e imaginário etnográfico nos primeiros escritos de Michel Leiris. Mana, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 157-178, Apr. 2016 . Available here. access on 22 June 2019

GALAS, Dora Maria dos Santos. O Som do Silêncio: Ecos e Rastros Documentais de Vinte e Seis Esculturas Afro da Coleção Estácio de Lima. 342 f. 2015. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

GAMES, Alison. Atlantic history: definitions, challenges and opportunities. The American Historical Review, vol. 111, n. 3, 2006, p. 743.

LECHINI, G. O Brasil na África ou a África no Brasil? a construção da política africana pelo Itamaraty. Nueva Sociedad, Buenos Aires, out. 2008. Disponível em: . Acesso em: 24 abr. 2018.

LÜHNING, Ângela (Org). *VergerBastide: dimensões de uma amizade.* Tradução: Rejane Janovitzer. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

LÜHNING, Angela. *Pierre Fatumbí Verger: a view from Bahia.* Cahiers du Brésil Contemporain, n° 38/39,

p. 75-95, 1999.

MAGGIE, Yvonne. Posfácio. In: *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 158.

MATSUDA, M. K. *Artes Plásticas em Salvador: 1968-1986.*1995. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) –Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

MATTOSO, K. *Ser escravo no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARQUES, Mayllon. *Um rio chamado Atlântico: A África no Brasil e o Brasil na África.* 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MOORE, Carlos. Abdias Nascimento e o Surgimento de um Pan-Africanismo contemporâneo Global. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). SANKOFA. *A Matriz Africana no Mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Abdias. GAM – galeria de arte moderna, nº 15, 1968. Rio de Janeiro, Reproduzido do livro *O Quilombismo*, 2ª Ed. (Brasília/Rio: Fundação Cultural Palmares/ OR Editor, 2002), págs. 146-149.

NASCIMENTO, Amanda Frechiani. *A formação da identidade coletiva entre o Brasil e a África na política externa brasileira.* Fronteira, Belo Horizonte, v.9, n. 18, p. 27-48, 2°sem. 2010.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. *I Festival mundial de artes negras no Senegal: a negritude entre Brasil e Dakar.* Disponível aqui.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. As pesquisas na Bahia sobre os afro-brasileiros. Estud. av.[online], vol.18, n.50, pp.127-134, 2007. Disponível aqui. ISSN 0103-4014. Link.

PATO, Ana. *Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia.* Revista CPC. v. 20, p. 112-136, 2015.

PEIXOTO, F. A. *A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento.* São Paulo: FAPESP: EdUSP, 2015.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Bastide e Verger entre "áfricas" e "brasis": rotas entrelaçadas, imagens superpostas*

PENNA FILHO, Pio. *A Pesquisa Histórica no Itamaraty.* Revista Brasileira de Política Internacional (Impresso) Brasília, v. 42, n.2, p. 117-144, 1999.

PENNA FILHO, Pio; LESSA, Antônio Carlos Moraes. *O Itamaraty e a África: as origens da política africana do Brasil.*

_____. *O Itamaraty nos anos de chumbo: o Centro de Informações do Exterior (Ciex) e a repressão no Cone Sul (1966-1984).* Revista Brasileira de Política Internacional (Impresso), v. 2/2009, p. 43-62, 2009.

PESSOA DE CASTRO, Y. *A Experiência do CEAO.* Datilografado. [S.l.]: [s.n.], 1981.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR. *Fundação Gregório de Mattos. África Negra.* Catálogo de exposição, 11 maio a 26 jun. 1988, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

REIS, Luiza Nascimento dos. *Africa in loco: itinerários de pesquisadores do Centro de Estudos Afro-orientais (1959-1972)* 2017. Rev. Cadernos de Campo, Araraquara, n. 23, p. 45-73, jul./dez. 2017

REIS, L. N. dos. *De Improvisados a eméritos: trajetórias de intelectuais no Centro de Estudos Afro-Orientais (1959-1994).* 2015. 310f. Tese (Programa Multidisciplinar Rev. Cadernos de Campo, Araraquara, n. 23, p. 45-7, jul./dez. 2017

REIS, L. N. dos. *O caso dos Souza Castro: itinerários de dois pesquisadores do Centro de Estudos Afro-Orientais na Nigéria* (1962-1963). Outros Tempos, São Luís, v.8, p.170-188, 2011.

SANDY, Niama Safia. *Unpacking Medieval African Art's Profound Global Legacy.* Disponível aqui.

SANTANA, I. de. *Relações econômicas Brasil-África: a câmara de comércio afrobrasileira e a intermediação de negócios no mercado africano.* Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, v.25, n.3, p.517-555, 2004.

SARAIVA, J. F. S. *África parceira do Brasil atlântico: relações internacionais do Brasil e da África no início do século XXI*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

SCHLICKMANN, Mariana. *Divisão África: as diretrizes da política externa brasileira para o continente africano durante a ditadura militar no Brasil (1964 – 1985)* Rev. Cadernos de Campo, Araraquara, n. 23, p. 203-216, jul./dez. 2017

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1879-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SIRINELLI, J.-F. *Abrir a história: novos olhares sobre o século XX francês*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SÁ, Rodrigo Patto. (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.* Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p.216-234.

SILVA JR, Carlos da. *Interações atlânticas entre Salvador e Porto Novo (Costa da Mina) no século XVIII.* rev. hist. (São Paulo), n.176, 2017. Disponivel aqui.

SOARES, Mariza de Carvalho. *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional* / Mariza de Carvalho Soares, Michele de Barcelos Agostinho, Rachel Correa Lima. –- Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

SOUZA DANTAS, R. de. *África difícil: missão condenada.* Rio de Janeiro: Leitura, 1965.

SOUZA, Jessé. *Democracia racial e multiculturalismo: ambivalente singularidade cultural brasileira.* Estud. afro-asiát. [online. 2000, n.38, pp.135-155. ISSN 0101-546X. Link.

SARAIVA, J. F. S. *África parceira do Brasil atlântico: relações internacionais do Brasil e da África no início do século XXI.* Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

VALLADARES, C. do P. *On the ascendency of Africa in the Brazilian Arts / L'Ascedance africaine sur les* Arts Bresiliens. Colloquium Black Civilisation and Arts: Lagos, 1977.

VERGER, P. *Cartas de Pierre Verger a Vivaldo da Costa Lima*. Afro-Ásia, Salvador, n.37, p. 241-288, 2008.

VERGER, P. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII ao XIX.* São Paulo: Corrupio, 1987.

VIGEVANI, T. Política externa do Brasil: continuidade em meio à descontinuidade de 1961 a 2011. In: REIS, D. A.; RIDENTE, M.; MOTTA, R. P. 216 Rev. *Cadernos de Campo* | Araraquara, n. 23, p. 203-216, jul./dez. 2017.

Excellences & Perfections: potencialidades na obra de Amalia Ulman

Isadora Maríllia de Moreira Almeida

Mestre pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPG-ACL).

isadora.moreira@gmail.com

RESUMO: As potencialidades que a tecnologia online nos proporciona para a visualização de imagens hoje são sem sombra de dúvidas, instigantes. Por mais que o estudo dessa tecnologia possa parecer algo banal, é através dela que uma cultura imagética vem crescendo a cada dia em meios de comunicação distintos. Entender seu funcionamento e suas potências poéticas, faz parte do questionamento de como vemos e criamos imagens. Analisando uma grande variedade de espaços online, pude verificar suas capacidades e ambientes de maior expansão artística. Considerando o histórico da participação das mulheres na arte (e toda a dificuldade ainda existente em relação a visibilidade e reconhecimento destas) me proponho a investigar algumas de suas experimentações artísticas online. Neste caso, trago como exemplo a obra *Excellences & Perfections*, de Amalia Ulman. A artista argentina utilizou-se de sua conta na rede social *Instagram* para criar uma performance online que considero peculiarmente interessante. *Excellences & Perfections*, exibiu o poder emergente das redes sociais em nosso cotidiano: dividida em três partes, fotografias foram postadas em seu *Instagram*, emulando diferentes personas. Abordando a cultura das aparências online, a virtualização das vidas e quão fácil é acreditar naquilo que está na internet, Ulman despertou em mim muitas perguntas. Sendo assim, esta pesquisa tem como anseio pensar formas de exibição de arte feita por mulheres, seguindo um viés feminista na história da arte em que o ato de outrar-se está presente. Através de *Excellences & Perfections*, proponho uma discussão sobre os olhares distintos na arte, a percepção do corpo feminino e a relevância de novas tecnologias na visibilidade de mulheres artistas.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres artistas, internet, outramentos

ABSTRACT: The potentialities that online technology provides us today to see images, are without doubts, instigating. Even the study of this technology may seem something banal, it is through its that an imagery culture has been growing up every day in different medias. To understand their operation and their poetic potentialities, is part of a questioning of how we see and create images. Analyzing a big variety of online spaces, I could see their capacities and environments of huge artistic expansion. Considering the participation history of women in art (and all the difficulty still existent about visibility and acknowledgment of them) I propose to investigate some of their online artistic experimentations. In this case, I bring as an example the work *Excellences & Perfections*, by Amalia Ulman. The Argentinian artist used her social media account on *Instagram* to create an online performance that I consider very interesting. *Excellences & Perfections* showed the emerging power of social medias in our daily life: divided in three parts, photos were posted on Amalia's *Instagram*, emulating different personas. Approaching the culture of appearances online, the virtualization of lives and how easy is to believe in what is on the internet, Ulman awakened in me a lot of questions. Thus, this research has as purpose to think ways of art exhibition made by women, following a feminist look in art history wherein the 'to be other' is present. Through Excellences & Perfections, I propose a discussion about the different gazes in art, the perception of women body and the relevance of new technologies in women artists visualization.

KEYWORDS: Women artists, internet, othering ourselves

Introdução

Antes de mais nada, é preciso afirmar que esta pesquisa é, de certa maneira, uma experiência cartográfica. O termo cartografar impõe um registro de intensidades, causando movimentações entre objeto e sujeito, trocas e afirmações. O cartógrafo, "procura afirmar-se através do encontro com o objeto e não no distanciamento dele" (ANDREOLI; et al; 2003, p.96), assimilando descobertas e promovendo multiplicidades.

Neste estudo a cartografia se instaura entre a arte e sua relação com algumas das particularidades contemporâneas da internet. A experiência vivenciada pelas pessoas online, suas participações e interações nas redes sociais, e toda a cultura de compartilhamento que a internet propõe, aproximaram-me de uma investigação de como a arte pode frequentar estes espaços, principalmente àquela produzida por mulheres.

Sabe-se que desde a década de 1970, a participação das mulheres e o seu olhar nas artes visuais têm sido temas de pesquisas que circulam entre a história da arte e a cultura visual através de um viés feminista. Autoras como Nochlin (1973) e Pollock (1988), além de obras das artistas Judy Chicago (*The Dinner Party*, 1974-1979), Cindy Sherman (*Untitled Film Stills*, (1977-1980), Barbara Kruger (*Your gaze hits the side of my face*, 1981), coletivos como o das *Guerrilla Girls* (*Do women have to be naked to get into the Met. Museum*?, 1989) são alguns dos muitos exemplos que poderiam ser citados. Estas pesquisas, obras e ações são pontos de partida para se entender o abismo que muitas mulheres artistas ainda se encontram.

As mulheres artistas desejam ser donas do seu olhar, traduzi-lo em algo e serem reconhecidas por isso. A invisibilidade feminina ocorre no apagamento das mulheres na arte, escrita e política. Seu corpo que sempre foi um objeto de contemplação, como afirma Berger (1970), não pode ser limitado somente a um olhar masculino. A subversão desse pensamento através da arte é uma ação contínua e necessária, ainda que exaustivamente repetida de várias formas com o passar do tempo.

Levando em consideração as possibilidades de criação e compartilhamento existentes na internet, comecei a refletir e a cartografar o que artistas mulheres produziram ao longo do tempo, principalmente após o surgimento de redes sociais como o *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*. Meu questionamento inicial era sobre a visibilidade que conquistariam em espaços como estes, e as repercussões a partir disto.

A arte feita por mulheres pode usufruir da experiência online, encontrando lacunas e se aproveitando delas para ganhar a visibilidade que precisam, remodelando as estruturas. O olhar feminino se transforma de acordo com a época, lugar e estilo, revelando as multiplicidades do que é ser mulher.

Se hoje as redes sociais estimulam comportamentos e tendências de se viver uma vida de compartilhamento e descoberta de dados, consequentemente isto será refletido na arte. Pensar em como as artistas interpretam o mundo hoje e se suas obras desfrutam das tecnologias, é pensar nas diferenças não só do presente, mas do passado.

Dentre estas redes sociais, destaco o *Instagram*, criado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger, e que possui hoje mais de 500 milhões de usuários. A maioria é, inclusive, de mulheres.[1] Ter um perfil no *Instagram* não é só para postar fotos, é uma forma de estabelecer uma conexão online com outros usuários (seguidores, por exemplo), algo que se tornou rotineiro:

1 Pesquisas realizadas no Brasil também apontam maioria feminina nas redes sociais e a importância destas nas vidas de cada um, uma vez que o brasileiro é o terceiro do ranking mundial em tempo de uso de internet. FONTE: COELHO, Taysa. 10 fatos sobre o uso de redes sociais no Brasil que você precisa saber. TechTudo, 09/02/2018. Disponível aqui. Acesso em 15/07/2018

> Obturar, superexpor, aplicar filtros, *photoshopar*, nos últimos anos tornaram-se operações mentais das mais habituais, acompanhando a sua popularização na dinâmica que une o disparador de *selfies* do telefone celular com as telas das redes sociais na internet (SIBILIA, 2016, p. 160).

Analisando esta experiência online, situada principalmente no *Instagram*, e nos seus recursos disponibilizados (filtros e demais interferências), pensei nas potências poéticas e artísticas, nos outramentos e narrativas que poderiam ser criadas. É a partir desta premissa que surgiu *Excellences & Perfections* (2014) de Amalia Ulman. A artista abordou sutilmente esse universo das aparências na internet, cultivado pela cultura das curtidas e dados, sem deixar de comentar a questão da circulação das imagens de mulheres na rede.

As três personas

Entre abril e setembro de 2014, Amalia se dividiu em três, e como a própria artista explicou em entrevista,[2] tudo havia sido planejado de uma maneira que todos acreditassem na história que estava sendo contada online. Através de sua conta no *Instagram*, Ulman conquistou seguidores, fãs e *haters*, enganando até mesmo pessoas mais próximas de seu círculo de convívio, seguindo a ideia de "experimentar a ficção online usando a linguagem da internet".[3] A premissa do "outrar-se" permite que sejam impostos questionamentos e deslocamentos, e em *Excellences & Perfections* não poderia ser diferente. Os três outramentos apresentados propõem uma agitação e curiosidade, remontagens assumidas por Amalia Ulman de si mesma.

Amalia Ulman, embora seja argentina, cresceu na Espanha e se formou em arte pela *Central Saint Martins* em Londres em 2011. Em 2014 ela se mudou para Los Angeles, nos Estados Unidos, e deu início a *Excellences & Perfections*. Por causa de um acidente que havia sofrido, a artista encontrava-se fora das redes sociais e da internet, e não atualizava sua conta no *Instagram* há dias. Enquanto se recuperava, planejou retornar à rede criando a performance que seria conhecida meses depois como "primeira obra-prima do *Instagram*[4]*".*

Como sua frequência de postagens tinha diminuído durante sua recuperação, a sua volta com *Excellences & Perfections*, seria uma oportunidade para que muitos acreditassem que Amalia estivesse vivendo uma nova fase em sua vida. A obra situada no *Instagram* era uma brecha para explorar este espaço de forma inédita, e fazer com que pessoas de todo mundo pudessem vê-la.

A primeira parte de sua performance, a apresentava como uma jovem delicada, que vivia em um mundo em tons pastéis (figura 1). A artista ingênua, que se mudou para Los Angeles para tentar uma carreira, criou sua narrativa a partir de uma postagem em que se vê os seguintes dizeres: *Part I.* De abril a junho, o seu perfil no *Instagram* a descrevia como uma garota que baseava sua vida em livros e filmes, uma aspirante a influenciadora digital.

2 Tradução nossa. Amalia Ulman em entrevista ao The Telegraph. FONTE: SOOKE, passim.

3 Ibid.

4 SOOKE, et seq.

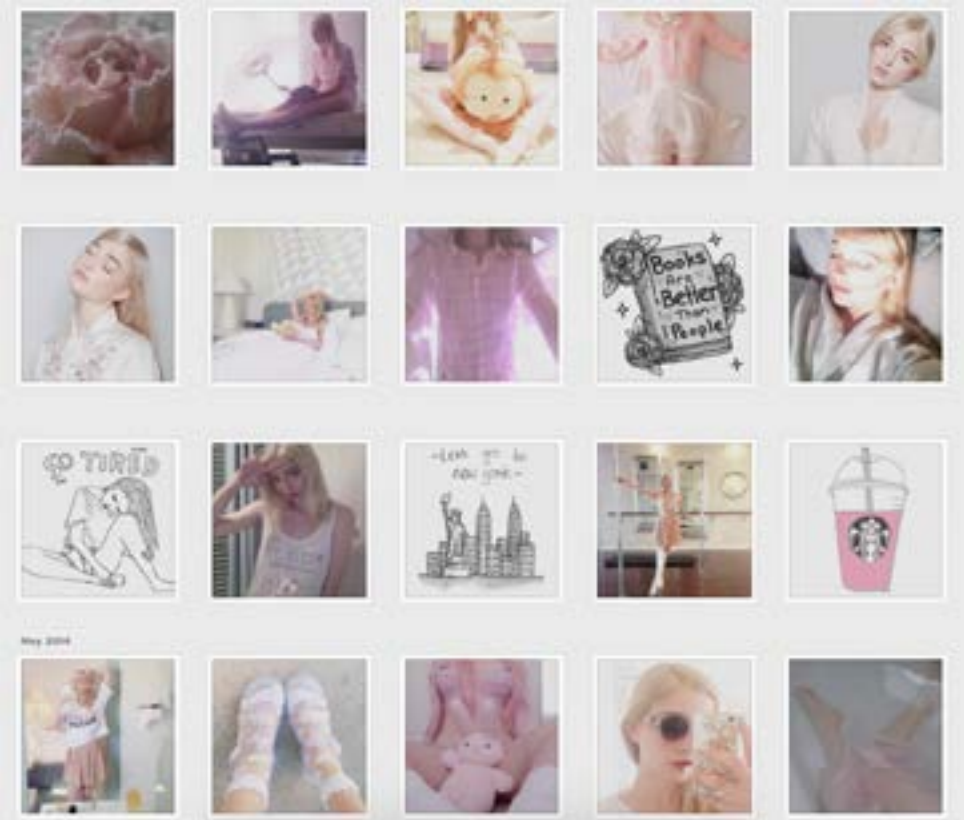


Figura 1: Algumas imagens da Parte I de *Excellences & Perfections*. Amalia Ulman é uma jovem artista, inspirante a influenciadora digital que vive cercada por objetos fofos e leva uma vida em tons pastéis. Fonte: ULMAN, Amalia. *Excellences & Perfections*, 2014. Disponível aqui.

As fotos destacavam seu cabelo loiro platinado, roupas claras com babados, meias-calças, rendas e filhotes de animais. Em algumas postagens ela aparecia como se estivesse em uma aula de *pole dance*, comendo refeições repletas de doces, lendo livros e posando para a câmera com bichos de pelúcia.

A estética seguia uma lógica infantil, contrastando-a com Amalia usando apenas lingerie, ou focando em partes do seu corpo (joelhos, mãos, pernas) que de certa forma remetiam ao estereótipo de uma "Lolita". Ela conquistou novos seguidores, que curtiram e comentaram em suas fotos, interagindo por vezes com o que Ulman escrevia nas legendas: "uau, você é como um anjo", "tão sexy" "você é incrivelmente perfeita".[5]

A segunda parte, no entanto, trazia algumas mudanças em sua narrativa, logo após a postagem de uma foto com seu suposto namorado, insinuando que o relacionamento havia terminado. Em sequência tem-se *selfies* e imagens com pequenas frases motivacionais, que focavam em "ganhar dinheiro".[6] Apresentando-se como "a própria chefe, modelo e artista",[7] a descrição de seu perfil é alterada, tal como a estética de suas postagens (figura 2).

Ulman transformou-se em um estereótipo de *sugar baby*[8] e incorporou uma persona extravagante, uma "anti-heroína"[9] sexy, que realizou uma cirurgia plástica em nome da aparência, consumiu drogas e mostrou o seu lado consumidor excessivo, em roupas e acessórios luxuosos que apareciam em suas *selfies* (figura 2). As cores pastéis foram substituídas por tons escuros, entre o cinza e o preto. O cenário também mudou, e os ursinhos de pelúcia foram deixados de lado, cedendo a uma estética gângster. A doce garota teve seu coração partido e se tornou uma mulher com sede de poder e dinheiro.

5 Tradução nossa de comentários feitos por usuários em algumas das postagens de Amalia Ulman. FONTE: ULMAN, 2014, passim

6 Tradução nossa. ULMAN, 2014, passim.

7 Ibid.

8 A expressão sugar baby refere-se a mulheres jovens que buscam por relacionamentos maduros, principalmente se seu parceiro for um homem mais velho e bem-sucedido financeiramente, o sugar daddy, disposto a bancar mordomias, viagens, presentes. No Brasil, por exemplo, há sites especializados para usuárias e usuários criarem contas em busca de Sugar Babies/Sugar Daddies, como o Meu Patrocínio (mais de 500 mil inscritos) e Seeking Arrangement (13 milhões de inscritos). FONTE: VESPA, Talita. Eu, Sugar Baby. Universa, Uol, 16/03/2018. Disponível aqui. Acesso em 12/04/2018

9 SOOKE, op. cit.

Como “chefe de si”,[10] ela adotou a narrativa do não pertencimento, dona da própria vida e de suas escolhas, que não media esforços para ter o que deseja. É neste momento que algo parecia estar desconexo da Amalia Ulman do início, da percepção que se tinha da jovem artista, uma vez que se inicia o questionamento dos discursos de identidade, outrando-se. O ato de outrar “(...) implica suspender o olhar que parte do mesmo, deslocando-se para a fronteira vertiginosa do estranhamento” (RICKES; SIMIONI 2012, p. 179). Por isso, a mudança da narrativa faz todo o sentido no caso de *Excellences & Perfections*, incitando o espectador a um limite duvidoso.

Inspirada por celebridades cujo sucesso no *Instagram* se deve graças a narrativas semelhantes das suas três personas, Ulman fingiu ter colocado silicone em seus seios, posou seminua alterando o resultado em programas de edição, ganhou admiração de meninas com propósitos semelhantes e uma enxurrada de ódio gratuito.

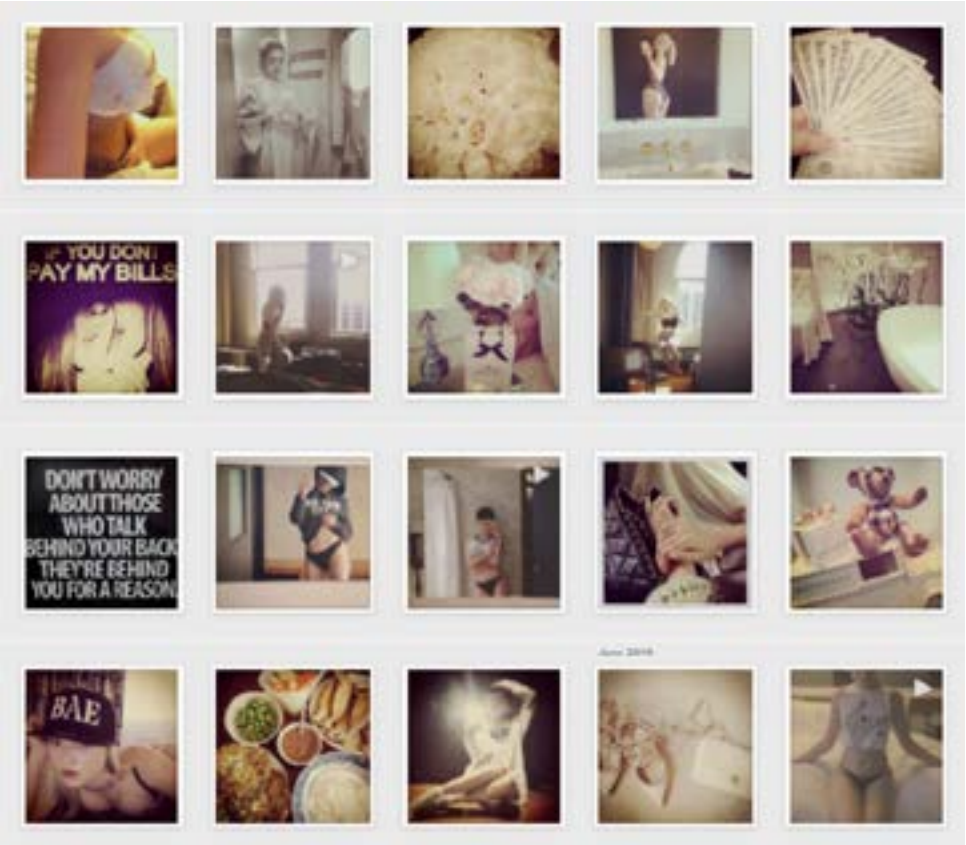


Figura 2: Algumas imagens da Parte II de *Excellences & Perfections*. Narcisista, sexy e malvada, Amalia Ulman sofre uma reviravolta em sua vida, que abandona a delicadeza e a inocência. Fonte: ULMAN, Amalia. *Excellences & Perfections*, 2014. Disponível aqui.

A imagem passada por ela no *Instagram* estava afetando sua carreira, como afirmou em entrevista.[11] Comentários de pessoas próximas mostravam o desapontamento e o espanto com quem ela havia se tornado. Um de seus seguidores comentou em uma foto “Eu te levava a sério como artista até descobrir via *Instagram* que você tem a mentalidade de uma vadia de 15 anos”, enquanto outra questiona: “Por que o significado e o valor de uma obra diminuem quando a artista não age de acordo com o esperado por seu espectador?”.[12]

Como parte da performance, Amalia Ulman criou uma redenção para sua imagem. Após levar uma vida de excessos, ela encontraria a paz e tranquilidade na terceira e última parte de sua obra. Em 24 de julho de 2014, pouco antes da terceira parte, postou uma *selfie* de frente a um

10 Tradução nossa. ULMAN, op.cit.

11 SOOKE, op. cit.

12 Tradução nossa de comentários feitos por usuários em algumas das postagens de Amalia Ulman. FONTE: ULMAN, 2014, op.cit.

espelho exibindo seus cabelos castanhos. Ela dizia que tinha voltado para sua cor natural, porque estaria cansada das pessoas a julgarem apenas por ser loira. Em seguida, perguntou para seus seguidores se eles tinham gostado, e que comentassem o resultado da mudança. As fotos seguintes diziam que Ulman "não era como o restante",[13] e passaram a ter um tom melancólico, que a mostravam chorando em dois vídeos.

No dia 14 de agosto, após 6 dias sem atividade em sua conta, uma imagem de um coração desenhado em um vidro que parece estar coberto de neve, acompanhava um pedido de desculpas. Ela pedia perdão por seu comportamento e pelos erros cometidos, agradecendo a sua família por tê-la resgatado do "buraco negro"[14] em que se encontrava. As postagens posteriores refletiam uma outra jovem, sugerindo que ela estava se recuperando de uma fase sombria de sua vida. Seu perfil a descrevia como uma garota abençoada e grata, cujo "passado é sua lição, o presente sua dádiva e o futuro sua motivação".[15]

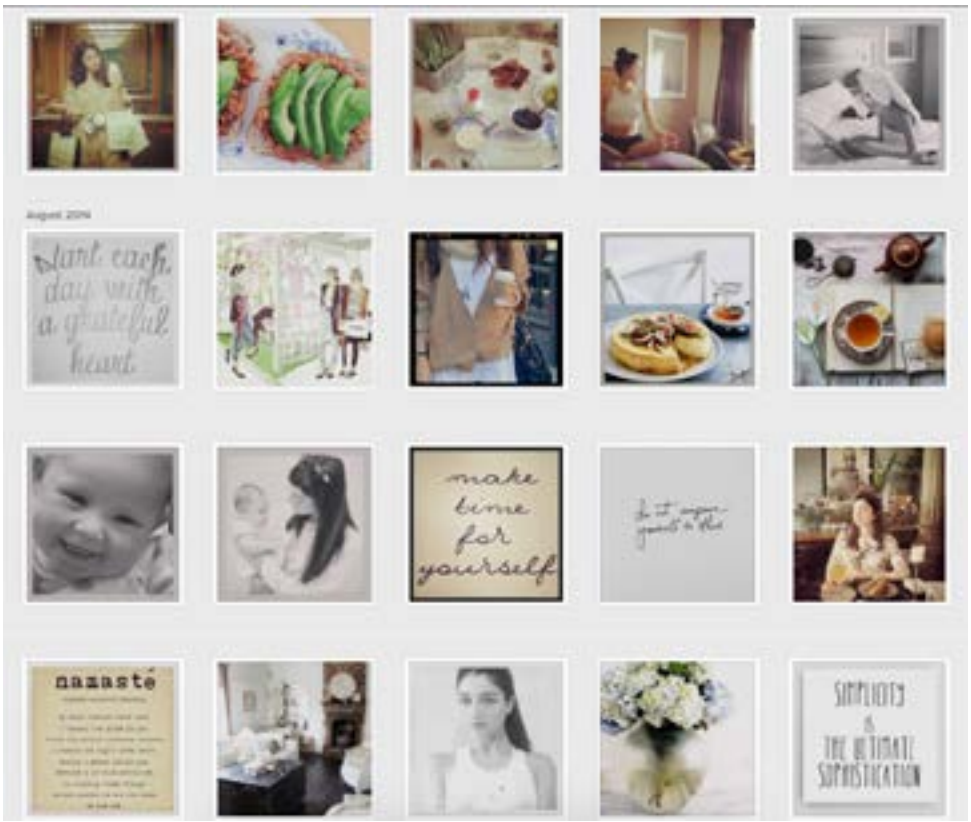


Figura 3: Algumas imagens da Parte III de *Excellences & Perfections*. A artista busca por uma redenção e pede perdão pelos desvios cometidos. Fonte: ULMAN, Amalia. *Excellences & Perfections, 2014*. Disponível aqui.

Simplicidade, gratidão e paz seriam os novos lemas de vida desta Amalia, que aparecia sem maquiagem, posava com um bebê, possuía uma alimentação saudável, uma rotina de exercícios e meditação (figura 3). Suas postagens motivacionais continuariam, embora o conteúdo tivesse mudado de "faça seu próprio dinheiro" para "faça seu próprio tempo".[16] Um usuário questionou se aquilo era real, e que tudo era muito confuso; outro dizia que Amalia estava tediosa naquele momento, e alguns comentários desconfiam do que estaria acontecendo de verdade.

Enquanto seguia a ideia de que "seu passado é sua lição",[17] a artista sugeriu ser uma nova inspiração para meninas más, já que encontrara um caminho e propósito em sua vida, como se todo este desvio tivesse sido prejudicial. Neste momento de reavaliação de valores, os seguidores que Amalia tinha adquirido na parte II começaram a constatar que aquela garota

13 Tradução nossa. Ibid.

14 Ibid.

15 Tradução nossa. ULMAN, 2014, op.cit.

16 Ibid.

17 Tradução nossa. ULMAN, 2014, op.cit.

sexy e má simplesmente desaparecera. Ela fora substituída por alguém totalmente divergente. Assim, me questionei: por que essa mudança na narrativa?

Em 19 de setembro do mesmo ano, *Excellences & Perfections* chegou ao seu final. Amalia Ulman anunciou que toda a história retratada nos últimos meses em seu *Instagram* consistia em uma performance, e que ela se encerrava naquele momento. Todo conteúdo havia sido pensado previamente, e cada postagem, *hashtag, emoji*, e legenda teve um propósito e simbolismo. Tudo isso foi, é claro, uma surpresa para seus seguidores.

Em dezembro de 2014, ao ser entrevistada pela *New York Magazine*,[18] Ulman revelou que preparou uma linha do tempo e um resumo do que postaria, seguindo um ritmo que tinha percebido das redes sociais. As suas três personas deveriam fluir de maneira orgânica, sem muita obviedade, fazendo com que seu *storytelling* comentasse sobre o capital cultural na fotografia, e como ele é traduzido hoje nas *selfies* (ULMAN apud COLBERTT, 2014).

Sua performance deixou à mostra o poder das redes sociais no dia-a-dia, reafirmando uma cultura das aparências que atinge ainda hoje cada vez mais os meios online, e a virtualidade e a facilidade de crer no que se vê na internet, sem questionamentos profundos. Ela permitiu que os espectadores criassem impressões sobre sua vida e a julgassem por isso, pois suas três personas são tão bem construídas que se acredita que Amalia poderia ser qualquer uma delas (figura 4). As principais inspirações foram tendências encontradas pela própria artista online, que ela chamou de "a garota *Tumblr"*, *"*a *sugar-baby* do gueto" e "a garota saudável que faz ioga".[19]

Suas *selfies*, vídeos e outras imagens, juntamente com os filtros que ajudaram a compor cada uma das três partes, também foram fundamentais para compreender o mundo de cada uma das fases. As imagens de comidas, acessórios de moda e frases motivadoras ajudaram a construir um universo para cada uma das personas. Decerto, ela fez com que o seu seguidor pensasse que o que via era, de fato, a vida da artista. E tudo isso seguiu a lógica de como as pessoas se comportam nas redes sociais, e como desejam compartilhar suas vidas online, traduzidas principalmente no formato de *selfies*:

> Cada *selfie* é uma performance de uma pessoa que espera ser vista pelos outros. A *selfie* adotou a estética do pós-modernismo feita pela máquina e a adaptou para o público da Internet em todo o mundo. Não é só online e em nossas interações no mundo real com a tecnologia que experimentamos a nova cultura visual atual. Nossos corpos estão agora na rede e no mundo ao mesmo tempo (MIRZOEFF, 2016, posição 656-658. E-book. Tradução nossa.)

Como a performance passou despercebida logo de início, mais chances Amalia teve de disparar identificações e contradições nas pessoas que esbarravam em seu trabalho, e que acreditavam se tratar apenas de mais uma garota que não se importava com o que postava na internet.

18 CORBETT, 2014, passim.

19 Tradução nossa. ULMAN, 2014, apud CORBETT, op.cit.

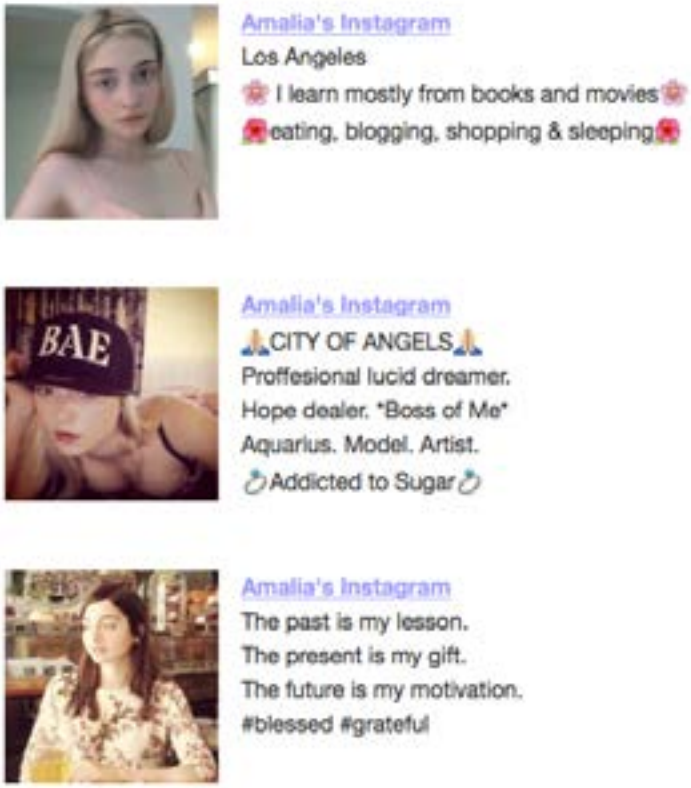


Figura 4: Personas de Amalia Ulman, em sua performance *Excellences & Perfections*, em ordem cronológica. Fonte: ULMAN, Amalia. *Excellences & Perfections*, 2014. Disponível aqui.

Os comentários recebidos em suas fotos e o aumento no seu número de seguidores deixaram claro que com o passar do tempo, aqueles três tipos de pessoas representadas por Ulman atraíram olhares e atenção. Tal como outras artistas anteriores, como Cindy Sherman, ela se aproveitou dos outramentos para discutir o que define uma mulher, e a fragilidade que se tem quando estas são expostas a outros olhares. Cindy Sherman, inclusive, também está no *Instagram*, e sua conta se revelou como um espaço de experimentação além de exibição de conteúdo.

Seus autorretratos (agora *selfies)* são carregados de interferências feitas por aplicativos e filtros que deixam suas fotografias distorcidas, inquietantes. Quando Sherman disse[20] que os aplicativos usados para manipular suas fotografias têm o propósito de corrigir imperfeições, de certa maneira a artista fala sobre a desconfiança de que nem tudo o que se vê na internet, nem mesmo as *selfies*, estão livres de modificações.

O caso de Amalia Ulman explorou exatamente estas manipulações, sejam elas de narrativa ou de estética, outrando-se de formas distintas em fotografias e vídeos que se encaixam no modo como a cultura das imagens opera atualmente. Assim novos apontamentos sobre arte e mulheres podem ser feitos, à medida que se tem cada vez mais conteúdo sendo produzido por um olhar feminino, podendo dizer muito sobre a impressão ainda existente sobre um corpo-objeto, e como desviar e impor novas significâncias.

Excellences & Perfections: comentários posteriores

O entendimento que hoje se tem sobre a fotografia é outro. Se antes uma fotografia era tirada para eternizar um momento, um *memento mori* (SONTAG, 2004), agora ela é instantânea e tem tempo de existência.

20 FONTE: RUSSETH, Andrew. Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her "Selfie" Project for W, and What's Behind Her Celebrated Instagram. W Magazine, 06/11/17. Disponível aqui. Acesso em 05/04/2017.

Talvez isso possa ser explicado pelo fato de que, assim como mudaram as tecnologias de capturar, exibir e armazenar fotos; os relacionamentos entre pessoa e imagem também podem ter se adaptado e se transformado (DIOGO; SIBILIA, 2011).

Perguntas surgem depois de visualizar *Excellences & Perfections*. Quem somos nós na internet? Por que gostamos de nos exibir? Quem está nos olhando? Que impressões transmitimos?

As imagens travam uma batalha entre si, disputando curtidas, comentários, interações. Elas têm uma duração online, os *feeds* dos usuários são atualizados todos os dias, fazendo com que sejam bombardeados com as postagens dos perfis que seguem.[21] E as contas vão sendo preenchidas com fotos e vídeos, catalogando imageticamente a vida de cada um. Estes registros se acumulam e de certa forma também contam histórias, cabendo a cada pessoa decidir qual será a sua.

Excellences & Perfections, foi muito mais do que um agrupamento de fotos e vídeos postados no *Instagram*. Conseguiu intrigar sobre vários aspectos que cercam as mulheres na arte e no ciberespaço. O olhar sobre seu corpo e seu redor é também um olhar feminino que instaura duras críticas sobre o exibicionismo online, os julgamentos sobre as vidas alheias e como uma mulher que transmite confiança sobre si é um alvo fácil para comentários negativos e ofensas.

O jeito como Amalia Ulman se expressou nesta obra indica uma apropriação de narrativas que se tornaram tendência, e por isso atraíram tantos olhares, seguidores, comentários, curtidas. Cada persona por ela interpretada detém o poder sua própria imagem, ou seja, o espectador só consegue ver aquilo que a artista quis que ele visse. Mesmo apresentando momentos narrativos em que o homem parece ser o principal "público-alvo" do conteúdo postado, não há uma indicação de que outra pessoa além de Ulman tirasse suas fotos ou gravasse seus vídeos.

Talvez por este motivo a segunda parte da performance tenha causado tanta incoerência e desagrado em alguns. Por que uma jovem artista tão proeminente e em início de carreira se fotografaria de um jeito sexualizado, entrando em um discurso que aparentemente é tão raso e fútil? A impressão obtida é a de que ela poderia estar tentando chamar a atenção através de seu corpo e de um exibicionismo prazeroso ao olhar masculino. Porém, é julgando esta garota sexy, malvada e *sugar-baby*, que se cai na armadilha de Ulman: não existe um modelo de mulher, muito menos de artista ideal.

Atravessando este limite e impondo o desconforto ao presenciar o desmoronamento de Amalia Ulman, a terceira parte surgiu como um alívio, um desfecho digno de final feliz. É como se pudesse ler nas entrelinhas, "vejam só, há uma salvação para todas estas mulheres que se perdem no meio do caminho". E se tem o retorno ao politicamente correto, o saudável, à calmaria e à gratidão por se viver. Mas será que toda mulher precisa se encaixar nessa categoria, afinal de contas? Estas mulheres agradam a quem? Há muito o que discutir sobre estes despertencimentos. Rago (2013) certa vez comentou sobre o trabalho de Cindy Sherman e penso que o mesmo pode ser estendido a *Excellences & Perfections*:

> Especialmente forte é o contraste do ato de falar de si sem constituir uma narrativa autobiográfica, de produzir um eu fictício para expressar uma crítica social à identidade feminina e às representações dominantes do corpo feminino, valendo-se do próprio corpo, fazendo de si mesma a personagem central (...). A arte aparece como uma forma de crítica à cultura, de denúncia das formas

21 Uma discussão sobre os algoritmos das redes sociais poderia ser feita a partir disso, porém não caberia neste artigo uma exploração aprofundada.

> de exclusão social e de confinamento e opressão das mulheres em determinadas identidades e papéis sociais, e revela a capacidade refinada de observação da fotógrafa (RAGO, 2013, s/p).

Sendo assim, o outrar-se na obra de mulheres artistas, é uma ferramenta valiosa na composição de indagações a respeito de seus corpos e identidades, pois permite experimentações. *Excellences & Perfections* também explorou a possibilidade de interação entre artista e usuário das redes, registrando as reações dos seguidores da artista por meio de curtidas, comentários e outros recursos que o *Instagram* oferece.

Embora ainda esteja disponível online pela conta de Amalia Ulman na rede social, toda a performance foi arquivada na plataforma *Rhizome*, que redireciona e separa cada uma das partes da performance. Mas *Excellences & Perfections* não se limitou apenas à internet. A sua repercussão fez com que fotografias fossem incluídas na exposição coletiva *Performing for the Camera* realizada no museu britânico *Tate Modern* em 2016.[22] Ela também foi transformada em livro, contendo além de fotos, alguns dos comentários que apareciam nas postagens de Amalia.

Ulman produz *net art*,[23] mas não acredita que pertença à categoria de "artista de *Instagram"* só porque uma de suas performances teve suporte na rede social. Ela afirmou que apesar de não gostar do *Instagram*, era a plataforma disponível no momento, a rede social mais acessível.

Suas obras estariam online não porque ela pensa que seja o melhor suporte para elas, e sim por funcionarem daquele jeito, pois vira potencialidades em expor online tanto quanto outra maneira mais tradicional. Assim como Amalia, também entendo a internet e as redes sociais como caminhos disponíveis para se criar arte. Penso que a internet não é uma solução, porém muitas meninas estão interessadas apenas em conhecer novas plataformas e aproveitar das ferramentas que possam oferecer, marcando um território entre os milhões de dados em rede.

Considerações Finais

A forma de operação da internet, oscilante e em constante adaptação, implica que não sejam encontradas conclusões concretas, no que diz respeito ao seu funcionamento como espaço e meio artístico. É provável, no entanto, que se observe as dinâmicas, proporções e desdobramentos da arte quando esta se faz presente online.

Amalia Ulman entendeu esta lógica e procurou uni-la a uma performance que também pudesse contar uma história, e fazer com que esta repercutisse, intrigasse e propusesse novos olhares entre a arte feita por mulheres e as redes sociais. *Excellences & Perfectios* percorreu o universo das *hashtags*, da contagem de curtidas e do compartilhamento de forma natural, pois toda a proposta artística se desenvolveu dentro do que uma rede social era capaz de oferecer até então.

Pode-se dizer que de maneira inédita uma jovem artista feminista se reapropriou do outramento – já visto em inúmeras obras, como as de Cindy Sherman – para discursar sobre feminilidade, gênero, tecnologia e cultura visual.

É quase impossível não pensar na internet como o caminho mais fácil para a visualização de arte na contemporaneidade. Isso não descarta a premissa de evoluir, transbordar, deslocar, ultrapassar, se transformar em outros meios. A internet ajuda não só na visibilidade dessas criações, mas a tecê-las.[24] Tudo isso de alguma forma possui intrinsicamente algum

22 FONTE: ELER, Alicia. Amalia Ulman's Instagram performance exposed the flaws in selfie culture. CNN, 29/03/2018. Disponível aqui. Acesso em 12/04/2018.

23 FONTE: FREEMAN, Nate. 'I'm Laughing at Myself a Little Bit': Amalia Ulman on Her Show in London, and Ending Her Instagram Performance. Artnews, 10/04/2016. Disponível aqui. Acesso em 12/04/2018.

24 Saliento os trabalhos recentes da artista brasileira Laís Pontes, sugerida durante os comentários na apresentação deste artigo na 2ª edição do SIRSA (Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte). Obras como Born Now Here (2011) e The Girls on Instagram (2017) são alguns exemplos de uma circulação entre arte e redes sociais.

rastro de um devir também online, de uma existência contínua, que incorpora as vivências de cada um e as mistura à vida fora das telas.

As artistas neste sentido aproveitam deste novo funcionamento em rede para tornar sua arte conhecida pelo mundo ao compartilhá-la com milhões de usuários que navegam e consomem, todos os dias, dados infinitos. A rapidez com que o conteúdo se espalha na internet cria a sensação de um espaço sem barreiras, de acessibilidade inigualável. *Excellences & Perfections* pode ter sido um começo de uma faísca artística repleta de potências, e aberto novas perspectivas de criação de conteúdo (artístico ou não) no *Instagram*, beneficiando-se da tecnologia e ao mesmo tempo impondo um olhar feminino e feminista.

Referências

ANDREOLI, Giovani Souza: et al. Conhecimento e Cartografia: Tempestade de Possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes. *Cartografias e Devires: A Construção do Presente.* UFRGS Editora, Porto Alegre, 2003.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, Londres, 1972.

CORBETT, Rachel. *How Amalia Ulman Became an Instagram Celebrity*. Vulture, New York Magazine, 18/12/2014. Disponível aqui. Acesso em 12/04/2018

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1.* Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995.

ELLER, Alice. *Amalia Ulman's Instagram performance exposed the flaws in selfie culture.* Arts, CNN Style. 29/03/2018. Disponível aqui. Acesso em 13/04/2018.

INSTAGRAM. *About us.* Disponível aqui. Acesso em: 31/08/2016

NOCHLIN, Linda. *Why There Have Been no Gratests Women Artists.* Art and Sexual Politics. Macmilan Publishing Co, Nova York, 1973, 2ª edição.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* I.B. Tauris, Nova York, 1981.

POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual.* Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.

_____. Modernity And The Spaces of Femininity. In: MIRZOEFF, Nicholas (Org) *Visual Culture Reader*. Routledge, Nova York, 1998.

RAGO, Margareth. *Dessubjetivando com Cindy Sherman*. In: Revista Labrys estudos feministas, jul/dez. 2013. Disponível aqui. Acesso em 20/06/2016.

RECUERO, Raquel**.** *Redes sociais na internet***.** Porto Alegre, Sulina, 2009.

RICKES, Simone Moschen; SIMIONI, Ana Carolina Rios. Outrar. In: FONSECA, Tara Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário.* Editora Sulina, Porto Alegre, 2012.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: A intimidade como espetáculo.* Contraponto, Rio de Janeiro, 2016. 2ª edição.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A difícil arte de expor mulheres artistas*. Cadernos Pagu, Edição 36, Janeiro-Junho de 2011. Disponível aqui. Acesso em: 09/10/2016

SOOKE, Alastair. *Is this the first Instagram masterpiece? The Telegraph*, 18/01/2016. Disponível aqui. Acesso em 12/04/2018.

ULMAN, Amalia. *Excellences and Perfections, 2014.* Disponível aqui. Acesso em 10/05/2018.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI – XVIII)* Artis – Revista do Instituto de Artes da Faculdade de Letras de Lisboa. Nº 4 2003 p. 205-242. Disponível aqui. Acesso em 17/08/2016.

_____. *A arte sem história – Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena, Lisboa, 2012.

Rio-São Paulo + Brasília: as obras de arte do Palácio Itamaraty e o desenvolvimento de um sistema de arte no Brasil

Leandro Leão

Mestre (2019) e Arquiteto e Urbanista (2015) pela FAU USP com estágio em pesquisa na École des Hautes Étude em Science Sociale em Paris (EHESS, 2013) pela Fapesp. Atua também nas áreas de projetos de arquitetura, design, artes visuais e audiovisual. Seus projetos receberam diversos prêmios, entre eles pela USP e pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB).

leandroleao@usp.br

RESUMO: As obras presentes na sede do Ministério das Relações Exteriores, o Palácio Itamaraty, extrapolam as relações arte-arquitetura que se podem estabelecer em outros edifícios brasileiros. Para compreender a peculiaridade desse conjunto, é necessário ampliar o panorama das artes no período e lançar o olhar sobre certos desenvolvimentos que então se observavam no eixo Rio-São Paulo. Isso porque a nova capital federal, inaugurada em 1960, é contemporânea ao desenvolvimento de um sistema de arte no Sudeste do país, fundamentado sobretudo no Museu de Arte de São Paulo, nos Museus de Arte Moderna das duas cidades e na Bienal Internacional de Arte de São Paulo. A inauguração de Brasília e a criação dos referidos museus e instituições são marcos fundamentais da construção da identidade nacional moderna brasileira na segunda metade do século XX. Por meio de sua atuação, o Ministério das Relações Exteriores passará a comprar, financiar e promover as artes no período, além de construir intenso diálogo com as instituições do Sudeste brasileiro e seus representantes. Por essa razão, este artigo propõe-se a iluminar a intersecção entre esses dois eventos históricos, à primeira vista não relacionados.

PALAVRAS-CHAVE: Palácio Itamaraty, Brasília, Bienal de São Paulo, Museu, Arte moderna brasileira.

ABSTRACT: The works assembled at the headquarters of the Ministry of Foreign Affairs, the Itamaraty Palace, extrapolate the art-architecture relations that can be established in other Brazilian buildings. In order to understand the peculiarity of this group, it is necessary to broaden the panorama of the arts in the period and to look at certain developments that were then taking place in the Rio de Janeiro-São Paulo circuit. This is because the new federal capital, inaugurated in 1961, is simultaneous to the birth of an art system in Brazil's Southeast, based mainly on the São Paulo Museum of Art, the Modern Art Museums of Sao Paulo and Rio de Janeiro and the Sao Paulo Art Biennial. The inauguration of Brasília and the creation of the referred museums and institutions are of paramount importance to the construction of Brazil's modern national identity in the second half of the twentieth century. Through its activities, the Ministry of Foreign Affairs will proceed to buying, financing and promoting the arts in the period, in addition to leading an intense dialogue with the institutions of the Brazilian Southeast and their representatives. For this reason, this article proposes to analyze the works of art assembled at the Itamaraty Palace from the perspective of the intersection between such two apparently unrelated historical events.

KEYWORDS: Itamaraty Palace, Brasilia, Sao Paulo Biennial, Museum, Brazilian modern art

Introdução[1]

O Palácio Itamaraty (Figura 1) é símbolo do Brasil para o exterior, dada sua função de sede do Ministério das Relações Exteriores (MRE), mas também por ter encampado, por meio de sua edificação e espacialidade, o ideal de construção e projeção da identidade nacional moderna brasileira. Podemos afirmar que este projeto do arquiteto Oscar Niemeyer é o lugar em que o discurso da relação entre a arte e a arquitetura, a chamada síntese das artes, atuou na nova capital federal – e também no panorama nacional da arquitetura – de forma mais ampla. Quando comparado a outros espaços no país – contemporâneos ou anteriores[2] –, nota-se que ele abriga um conjunto único de obras de arte integradas à arquitetura. O conjunto é especial por sua quantidade, qualidade, multiplicidade de suportes e, principalmente, pela diversidade de artistas presentes.

Ele está incluído no segundo momento[3] de projetos de Niemeyer para prédios oficiais de Brasília.[4] Realizado com cálculos estruturais do engenheiro Joaquim Cardozo e do arquiteto Luiz Bustamante, e com a atuação dos arquitetos Milton Ramos (construção) e Olavo Redig (interiores), ele foi concebido, projetado e construído entre os anos de 1959 e 1970, isto é, entre meados do mandato presidencial de Juscelino Kubitscheck (1956-1961) e a os primeiros anos da ditadura civil-militar (1964-1985).

Figura 1: Palácio Itamaraty. Foto do autor.

O primeiro Ministério a se instalar efetivamente em Brasília foi justamente o das Relações Exteriores, cuja transferência foi completada em 1970, o seja 10 anos da inauguração oficial da nova capital, em 1960. Há um personagem central nesta empreitada: o diplomata Wladimir Murtinho.[5] Em 1959, Murtinho havia sido nomeado chefe do Grupo de Trabalho de Transferência do MRE para Brasília, e, neste papel, foi maestro não apenas das ações políticas, mas também do diálogo com os profissionais envolvidos na construção do novo Palácio e da escolha das obras de arte que permitem caracterizá-lo como um *palácio-museu*. Esta personagem, que não era artista nem arquiteto, atuou na seleção de obras e na construção da identidade nacional a ser expressa através do edifício, que incorpora a imagem de país que se desejava projetar para o exterior.

1 Este artigo está relacionado à pesquisa de mestrado na área de concentração em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), orientada pela Profa. Dra. Ana Lanna, com auxílio da Fapesp.

2 Tais como o Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, no Rio de Janeiro, capital brasileira até a inauguração de Brasília, em 1960, o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, os edifícios institucionais do Eixo Monumental de Brasília (incluída a Praça dos Três Poderes), além de outros da mesma capital, como o Palácio da Alvorada, o Hotel Nacional e o Palácio Jaburu.

3 Julio Katinsky organiza a obra de Oscar Niemeyer em Brasília em três tempos: 1) "Tempos de Juscelino, tempos de esperança" (1956-1963); 2) "Tempos de Ditadura (1964-1984); 3) "Tempos de José Aparecido" (1985 em diante). Ao lado do Itamaraty, Katinsky aponta outras obras desse segundo período: Universidade de Brasília, Palácio do Ministério do Interior (Justiça), Ministério do Exército e o Memorial Juscelino Kubitscheck (1991, p. 16). Guilherme Wisnik também classifica o Itamaraty dentro de um segundo momento de Niemeyer em Brasília. (2013, p. 37).

4 O Palácio Itamaraty e seus Anexos, incluindo seus jardins e obras de arte e bens integrados, foi declarado patrimônio federal em 2016 pelo IPHAN, no Processo nº 1550 –T-07. O processo efetua o tombamento individual de 25 obras de Niemeyer em Brasília, como o Palácio da Alvorada, o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Teatro Nacional.

5 Sobre Wladimir Murtinho, Ver: LEÃO, 2019.

Conforme defende Eduardo Rossetti (2017), a autoria do projeto é do arquiteto Niemeyer, **mas é preciso dar luz e crédito a vários outros profissionais**,[6] envolvidos desde o desenvolvimento do projeto do edifício em suas diversas áreas (edificação, jardins e interiores) até a viabilização política e financeira da transferência do órgão do Rio de Janeiro para Brasília.

Defende-se que as obras de integração arquitetônica na sede do MRE representam, em realidade, **um conjunto bastante único**. Isso porque elas foram concebidas em um intervalo de anos praticamente idêntico (1965-1970) e provêm de artistas de diferentes gerações e vinculados a diversos grupos/correntes artísticas, ao contrário do que se observou em outros edifícios brasileiros construídos na época, os quais até hoje lograram sustentar uma visão de que, no Brasil, a síntese das artes teria ocorrido a partir de uma raiz supostamente homogênea. Esta visão, predominante no cânone da historiografia da arquitetura brasileira,[7] defende que a integração entre os dois campos teria ocorrido a partir e dentro de um grupo bastante limitado de arquitetos e artistas, reconhecendo uma papel de protagonista dos arquitetos em relação aos artistas.[8]

No entanto, este artigo, conforme antecipado acima, argumenta que o Palácio Itamaraty abriga um conjunto único de obras de arte integradas à arquitetura. Conforme se demonstrará adiante, essas obras permitem colocar em xeque a ideia de uma modernidade brasileira de caráter único, consolidada pela historiografia canônica[9] da arquitetura. Em outras palavras, permitem questionar a construção de uma imagem única, uniforme ou homogênea do que seria o moderno nacional.

Por esse motivo, é um dos objetos mais interessantes para trinchar o binômio arte-arquitetura modernas brasileiras, e compreender seus enfrentamentos e processos. O Palácio reúne um dos maiores conjuntos de obras de arte de Brasília. A pesquisa sistematizou, a partir de fontes como livros, catálogos e inventários e visitas técnicas,[10] um número total de 225 obras de arte. Dessas, 28 são obras de arte são integradas à arquitetura,[11] da lavra de artistas bastante diferentes entre si, a saber:

OBRAS DE ARTE INTEGRADAS – PALÁCIO ITAMARATY BRASÍLIA

ARTISTA	ANO NASC	ANO MORTE	OBRA	ANO	DESCRIÇÃO	LOCALIZAÇÃO NO MRE
Alfredo Ceschiatti	1918	1989	*Eva*	1965	Escultura em bronze fundido, patinado, polido e cinzelado. Dimensões: 1,47 x 0,47 x 0,34 m.	Terceiro pavimento. Salão Nobre
Alfredo Ceschiatti	1918	1989	*Duas amigas*	1968	Escultura em bronze fundido, patinado, polido e cinzelado. Dimensões: 2,55 x 1,27 x 0,58 m. Datação: 1967-1968	Terceiro pavimento. Salão Nobre
Alfredo Volpi	1896	1988	*Sonho de Dom Bosco*	1966	Afresco composto por formas figurativas de arcos e triângulos em preto, branco e vermelho, dispersas sobre fundo azul. Dimensão: 3,36 x 4,65 m.	Segundo pavimento
Athos Bulcão	1918	2008	Parede de Mármore	1966	Parede com relevos em mármore branco, cuja textura é de trapézios verticais que se sucedem de forma ritmada.	Térreo. Hall de recepção
Athos Bulcão	1918	2008	Treliça	1967	Treliça divisória composta por montantes verticais e de madeira intercalados por peças de ferro pintadas em vermelho, branco e preto, estabelecendo uma modulação variada. Dimensão: 4,44 x 22,40 metros.	Segundo Pavimento. Sala dos Tratados

6 Vale lembrar do autoexílio de Niemeyer durante parte da Ditadura Civil-Militar e, por isso, a sua ausência no desenvolvimento do projeto. Segundo relatos, mesmo nesse contexto, ele acompanhava seus projetos no Brasil a distância. Ver: Entrevista de Maria Clara Redig de Campos concedida a Américo Freire e Lupita Lippi Oliveira em 22/09/2004, no Rio de Janeiro, p. 138.

7 Para os fins deste artigo, entende-se por historiografia canônica a teia construída por determinados teóricos, que foram analisados por Carlos Martins (1987), a saber: GOODWIN (1943), MINDLIN (1956), FERRAZ (1965), BRUAND (1981) e LEMOS (1972)..

8 No Brasil o debate sobre a síntese das artes é fortemente marcado por Le Corbusier, conforme argumentação levantada por Agnaldo Farias (2010) . Além da ampla difusão dos escritos corbusianos no meio arquitetônico já a partir dos anos 1920, há também a conferência proferida na Escola de Belas-Artes no Rio de Janeiro, por ocasião de sua primeira viagem ao Brasil, em 1929. Do segundo período em que esteve na cidade, entre 1º de julho e 15 de agosto de 1936, resultaram não somente as diretrizes para o MES, como também a consolidação de suas ideias no meio arquitetônico brasileiro. Lucio Costa, por sua vez, será um dos porta-vozes da arquitetura moderna no Brasil. Em vários de seus textos, verifica-se a influência corbusiana, tanto na argumentação quanto nas diretrizes arquitetônicas propostas. Sobre Lúcio Costa, ver: COSTA, Lúcio. “A crise na Arte Contemporânea”. In: Arquitetura Contemporânea (revista bienal). Rio de Janeiro, agosto setembro 1953. Sobre Le Corbusier, ver: LE CORBUSIER. “A arquitetura e as belas-artes”. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: ISPHAN, 1984, no. 19. Sobre uma análise da síntese das artes em Le Corbusier, ver: OCKMAN, Joan. “A plastic epic: the synthesis of the art discourse in the France in the midtwentieth century”. In: PELKONEN, Eeva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). Architecture + Art: new visions, news strategies. Helsink: Alvar Aalto Academy, 2007.

9 Para os fins desta dissertação, entende-se por historiografia canônica a teia construída por determinados teóricos, que foram analisados por Carlos Martins (1987), a saber: GOODWIN (1943), MINDLIN (1956), FERRAZ (1965), BRUAND (1981) e LEMOS (1972).

Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. Recepção. 8º andar
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. Copa, 8º andar
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. Setor de contatos, 8º andar
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1968	Mural em azulejo	Anexo I. 8º andar
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1982	Mural em azulejo	Anexo II. Lanchonete
Athos Bulcão	1918	2008	Painel em fórmica	1982	Painel	Anexo I. Posto de Saúde
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em mármore branco	1982	Mural com relevos em mármore branco	Passarela entre Anexo I e II
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em azulejo	1982	Mural em azulejo	Passarela entre Anexo I e II
Athos Bulcão	1918	2008	Mural em mármore branco	1982	Mural com relevos em mármore branco	Anexo II. Área de circulação
Bruno Giorgi	1905	1993	*Meteoro*	1967	Escultura em mármore carrara executada em bloco único de mármore que pesa 4 toneladas. Compõe-se de cinco elementos com curvas conjugadas entre si que criam espaços vazios. Dimensão: 4 metros de diâmetro. Datação: 1966-1967	Espelho d'água, externo
Emanoel Araújo	1940	_	*Grande relevo branco*	sem data	Relevo em madeira pintada de branco. Dimensões: 2,70 x 11,17 m.	Subsolo. Foyer do auditório
Franz Weissmann	1911	2005	*Metamorfose*	1958	Escultura em metal composta pela combinação de quadrados com círculos vazados interiormente que se repetem, lembrando uma coluna infinita. Dimensão: 2,54 x 0,99 x 0,67 cm. Datação: 1957-1958	Segundo Pavimento
Jacques Douchez	1921	2012	*Heráldica*	1957 à 1980	Arte integrada. Tapeçaria. Tear, lã, tridimensional	Subsolo, próximo ao auditório
Lasar Segall	1889	1957	*Três jovens*	1939	Escultura em bronze, bloco único fundido com pátina. 155 x 83 x 73 cm.	Terceiro pavimento. Jardim do Salão Nobre
Madeleine Colaço	1907	2001	*Mapa da árvore da vida* (atribuição, INVENTÁRIO (IPHAN, 2008); ou *Mapa de Marini* (MINISTÈRIO, 2009, p. 198)	Não localizado[12]	Tapeçaria. Ponto samba, lã	Sala do Ministro de Estado
Maria Martins	1894	1973	*Canto da noite*	1968	Escultura em bronze polido, fundida em um bloco único de bronze, patinado em ouro amarelo e polido. Dimensões: 1,70 x 2,03 x 1,22 m.	Terceiro pavimento. Jardim do Salão Nobre
Mary Vieira	1927	2001	*Ponto de encontro*	1970	Escultura cinética composta por 230 placas de alumínio que se movimentam ao redor de um eixo apoiado em pedestal cilíndrico e criam configurações variadas. A escultura é circundada por 3 bancos executados em 18 blocos de mármore maciço. Dimensão: 1,60 x 1,00 x 0,28 m (desconsiderando-se os bancos). Datação: 1969-1970	Térreo. Hall de recepção

10 PALÁCIO (1993); BRAGA et all (1997); CASTELLO (2005); INVENTÁRIO (IPHAN, 2008 e 2009); MINISTÉRIO (2009)

11 Foram consideradas aqui as obras de arte integradas à arquitetura, isto é, aquelas concebidas especificamente para o local ou que tenham uma relação direta com ele. Esta seleção de obras resulta de visitas técnicas e das pesquisas de PALÁCIO (1993); BRAGA et all (1997); CASTELLO (2005); INVENTÁRIO (IPHAN, 2008 e 2009); MINISTÉRIO (2009)

12 No Inventário peito pelo IPHAN (2008) esta obra de Colaço é datada a partir de 1940 (ficha DF/07.0001.1273). No entanto, não está claro se ele foi uma encomenda do Itamaraty para seu novo edifício em Brasília. Murtinho em seu depoimento aborda: "Também há uma coisa muito interessante, todos os gabinetes são decorados com tapetes brasileiros, não os salões, são tapetes brasileiros da Madalaine (sic) Colaço, então se fizeram quantidades enormes de tapetes. E a Madelaine (sic) Colaço, isto era porque nós queríamos dar uma característica muito importante ao palácio, em que só haveria, coisas brasileiras ou ligadas a nossa história. E durante muitos anos praticamente, não houve nada que não fosse brasileiro ou histórico. E temos por exemplo, algo muito curioso, que é o mapa de Marini, o primeiro onde consta o nome Brasil. Esse mapa, que literalmente é a peça chave da nossa história. E esse mapa está ainda guardado no Rio de Janeiro, na mapoteca. Nós fizemos uma tapeçaria, que hoje está no gabinete do ministro, que Madelaine Colaço se inspirou nesse mapa, e é uma das coisas curiosas porque as pessoas se espantam. É um mapa, que está centrado sobre Jerusalém, então a posição é que se, que ocupa a América Latina e o Brasil, em consequência é completamente diferente daquela que você está acostumado a ver. E tem esta característica extraordinária." (MURTINHO, 1990, pp. 13-14)

Paulo Werneck	1907	1987	Mural em mosaico vitrificado	1960	Mural em mosaico vitrificado	Anexo 1, 8o andar (último), antigo restaurante e atual Departamento de Administração do MRE. (Rezende, 2018, p. 137)
Pedro Correia de Araújo	1930	?	*Revoada dos Pássaros*	1968	Lustre esculpido em bronze, prata, com cristais de rocha lapidados. É composto por enorme disco com 110 braços, 1500 kg e iluminado por uma única lâmpada de 1000 watts. Datação: 1967-1968	Terceiro pavimento. Sala Dom Pedro I
Roberto Burle Marx	1909	1994	*Vegetação do Planalto Central*	1965	Tapeçaria em lã. Dimensão: 4,15 x 2,50 m	Terceiro pavimento. Sala Brasília
Rubem Valentim	1922	1991	*Templo de Oxalá*	1977	Relevo em madeira recortada e esmaltada de branco. Baseado na representação de objetos simbólicos retirados dos cultos afro brasileiros.	Subsolo. Foyer do auditório
Sérgio de Camargo	1930	1990	*Muro Estrutural*	1966	Blocos de concreto e tinta vinílica. Dimensão: 4,45 x 26 m. Datação: 1965-1966	Subsolo. Auditório
Victor Brecheret	1894	1955	*Nu deitado*	1940 (circa)	Escultura em gesso patinado e polido. Doação da família do artista. Trata-se de molde da escultura em bronze localizada no Largo do Arouche em São Paulo, intitulada *Depois do Banho*. Dimensões: 1,30 x 2,75 x 0,65 m.	Terceiro. Salão Nobre
Yutaka Toyota	1931	_	*In – Yo Space*	1969	Escultura em acrílico e chapa de acrílico	Rampa interna entre Anexos

Tabela 1: Ficha técnica das obras de arte integradas do Palácio Itamaraty e seus anexos em Brasília. Fonte: autor.

A análise aqui empreendida apontará como nomes de gerações e movimentos artísticos tão diversos terminaram por contribuir com suas obras de arte integradas para a formação do que outros pesquisadores já chamaram, merecidamente, de um *palácio-museu*.[13] O Itamaraty pode ser lido como o ápice – e, conforme este ensaio propõe, como ponto de *clivagem* – da proposta de arte integrada à arquitetura, das relações entre profissionais, dos agentes e dos trâmites por trás de uma ideia do moderno nacional.

Pode ser considerado o ápice por reunir a maior quantidade e diversidade de obras de arte integradas à arquitetura, mesmo em um contexto fora de Brasília. Ao mesmo tempo, pode ser visto como o ponto de clivagem dessas relações porque as obras e os agentes envolvidos abarcam profissionais de fora do grupo consolidado pelos arquitetos modernos cariocas e relações institucionais que revelam uma prática diversa da daquele grupo.

13 A identificação do edifício sede do MRE como um local que dialoga com um espaço museográfico remonta à época em que a sede ficava na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal. Sobre ela, Gustavo Barroso descreve: "Daí ter o Palácio Itamaraty se tornado com o correr dos anos verdadeiro ninho de tradições, uma escola de brasilidade e um acervo de preciosas relíquias a relembrarem fatos e personagens culminantes da vida nacional. É, assim, no bom sentido da expressão, o que pode ser denominado um Ministério-Museu" (1968, p. 149. Grifo nosso). Por sua vez, Graça Ramos, ao analisar as obras de arte do Itamaraty em Brasília, qualifica o edifício como um palácio-museu (2017, p. 100). Além disso, vale destacar que em 1955 foi criado o Museu Histórico e Diplomático, MHD, como uma unidade do Ministério. No entanto, diferentemente de Faria (FARIA, Breno Marques Ribeiro de. "Ars diplomatica: a coleção do Ministério das Relações Exteriores". In: Anais do XII EHA – Encontro de história da arte. São Paulo: Unicamp, pp. 116-122.), esta pesquisa defende que a criação desse organismo não pode ser considerada um marco para as obras de arte encomendadas, compradas ou transferidas (de outros edifícios do MRE no Brasil e no exterior) para o Palácio em Brasília. As obras de arte estão relacionadas com Oscar Niemeyer, com Wladimir Murtinho, e sobretudo com a Divisão Cultural do MRE, órgão de 1946, ou seja, anterior ao MHD. Já o MHD possui caráter histórico e institucional do próprio MRE. Vale destacar que obras de arte, bustos, objetos históricos e mobiliários foram transferidos da sede do Rio e de outros edifícios do MRE no exterior para compor o Palácio em Brasília. No entanto, é um equívoco alinhar o conjunto de obras de arte e a atividade de compra e encomenda delas com a existência do MHD. Este está alocado no edifício do Ministério no Rio de Janeiro e se dedica especificamente à memória da diplomacia. Sobre o MHD, ver: CONDURU, 2013.

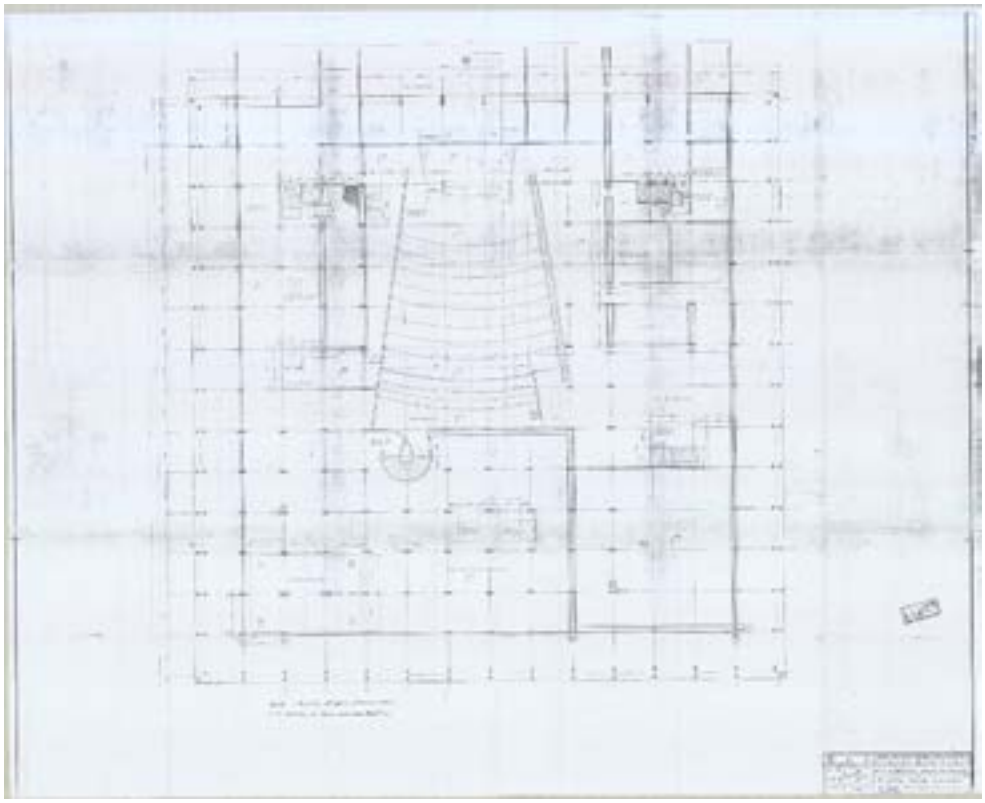


Figura 2: Planta do subsolo do Palácio Itamaraty (1963). Destaque para o desenho da orba de Sérgio Camargo presente no desenho da arquitetura. Fonte: Arquivo Histórico do MRE

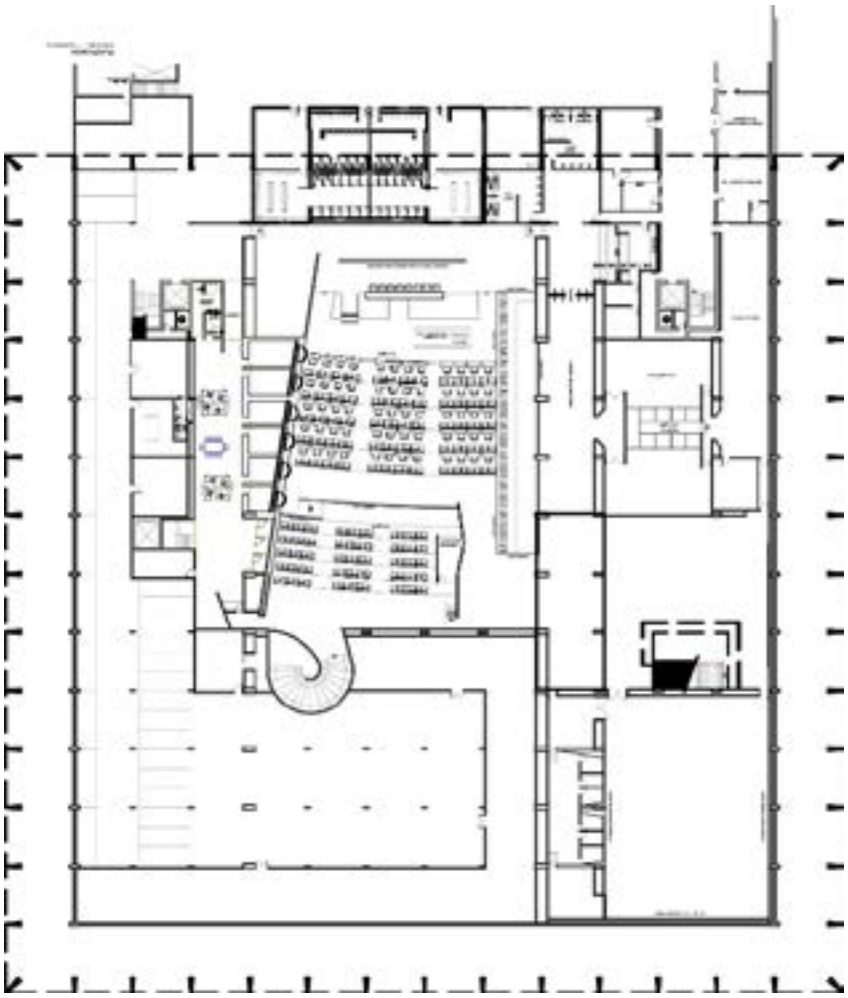


Figura 3: Planta *as-built* do subsolo do Palácio Itamaraty. Em comparação com a Figura 2 é possível ver como a obra de Camargo acompanhou o desenvolvimento da arquitetura. Fonte: Divisão de Arquitetura do MRE, sem data.

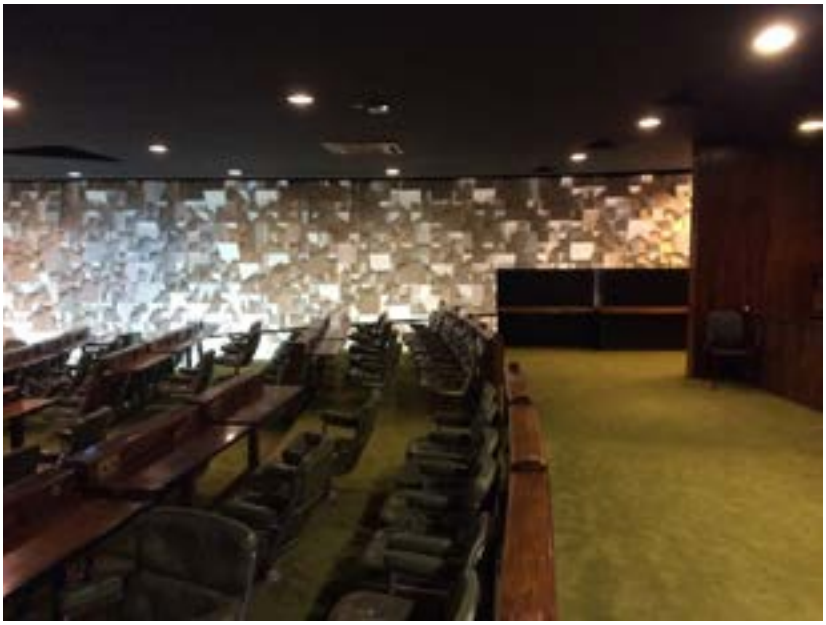


Figura 4: obra de Camargo. Fonte: foto do autor.

Figura 5: obra de Volpi, 1966. Fonte: foto do autor.

Figura 6: obra de Correia Araujo, 1968. Fonte: foto do autor.

Figura 7: Escultura de Martins (1968) no jardim de Burle Marx, último pavimento. Fonte: foto do autor.

Figura 8: escultura de Ceschiatti, 1968. Fonte: foto do autor.

Artistas da cidade e artistas do Palácio

O conjunto de obras integradas do Itamaraty (Tabela 1) permite constatar o quão especial é a relação arte-arquitetura que tem lugar nesse edifício, sob a perspectiva da variedade de artistas, de gerações distintas e ou vinculados ou associados a grupos artísticos diversos e não exclusivamente ao grupo moderno carioca de Niemeyer e Costa. Em reportagem de 1968, o jornal Correio Braziliense, por exemplo, detalha:

> O Embaixador Vladimir Murtinho enfrentou diversos problemas com relação à decoração de um palácio destinado a servir de cenário às recepções oficiais, não só do Ministério, mas também da Presidência da República. Constituiu-se então, numa **comissão**, sob a direção do arquiteto Olavo Redig de Campos, Chefe do Serviço de Conservação e Patrimônio do Itamaraty, com assessoramento de diversos artistas e decoradores, para escolha dos desenhos e execução de móveis e alfaias destinados à nova sede do MRE, e também à compra de obras-de-arte, estas com o assessoramento do Embaixador Joaquim Souza Leão, Ministro Djalma Lessa e Raymundo Castro Maia, **todos conhecidos colecionadores**. (MADEIRA, 1968).

O trecho acima deixa claro como a obra de arte era um ponto fundamental na própria espacialidade do Palácio, a ponto de as escolhas não estarem a cargo exclusivamente dos arquitetos ou centralizada apenas em Murtinho. Essa pluralidade de artistas implica necessariamente uma pluralidade de imagens e representações sobre o que seria o ideal de moderno nacional.

Para que fique claro como o Itamaraty abriga um conjunto de artistas particular, vamos compará-lo a outros espaços de Brasília. Comecemos pelos edifícios e espaços públicos do Eixo Monumental,[14] da Praça dos Três Poderes, e outros edifícios representativos do mesmo período, tanto os prédios principais quanto anexos e jardins, todos razoavelmente próximos ao Itamaraty. Obtém-se a seguinte relação de obras de arte integradas[15]:

14 Dentro da divisão de setores do plano urbano de Brasília, o Eixo Monumental reúne os principais edifícios governamentais, como os Ministérios, o Congresso e o Supremo Tribunal Federal.

15 Seleção de obras retirada de: BRAGA et all 1997, de MINISTÉRIO, 2009; de CASTELLO, 2005; IPHAN, 2008; do Relatório final de Iniciação Científica Fapesp do autor e das visitas de campo realizadas em Brasília em 2017, 2018 e 2019.

BRASÍLIA E OS NÚMEROS DAS OBRAS DE ARTE INTEGRADAS À ARQUITETURA

Eixo Monumental

	Artistas / Edifícios	Praça dos Três Poderes	Palácio do Planalto	Câmara dos Deputados	Senado Federal	Supremo Tribunal Federal	Panteão da Pátria	Ministérios	Catedral	Teatro Nacional	Torre de TV	Palácio Itamaraty
Artistas colaboradores de Niemeyer	Athos Bulcão		6	10	5	1	1	3	11	6	1	11
	Alfredo Ceschiatti	1		1					3	1		2
	Marianne Peretti			1			1		1	1		
	Bruno Giorgi	1										1
	Roberto Burle Marx											1
	Alfredo Volpi											1
	Paulo Werneck				1							1
	Di Cavalcanti			1					15			
	José Pedrosa	1										
	Carybé			1								
	João Câmara						1					
Artistas fora do círculo de trabalho Niemeyer	Victor Brecheret							2				1
	Jacques Douchez											1
	Madeleine Colaço											1
	Maria Martins											1
	Mary Vieira											1
	Franz Weissmann											1
	Pedro Corrêa de Araújo											1
	Sérgio de Camargo											1
	Rubem Valentim											1
	Emanoel Araújo											1
	Lasar Segall											1
	Yutaka Toyota											1
	Total	3	6	14	6	1	3	5	30	8	1	29

Tabela 2: Tabela quantitativa das obras de arte integradas aos edifícios e aos espaços públicos do Eixo Monumental (incluindo Praça dos Três Poderes) e outros construídos na mesma época do Palácio Itamaraty, em Brasília. Fonte: autor.

A seleção (Tabela 2) evidencia um meio de artistas em constante parceria e que se consolida com as obras de Niemeyer, destacadamente Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti e Marianne Peretti. Na tabela, são abrangidos pela chave *Artistas colaboradores de Niemeyer*. Por outro lado, a tabela indica artistas que inauguram na nova capital sua atuação junto ao arquiteto, reunidos sob a chave *Artistas fora do círculo de Niemeyer*.[16]

Podemos distribuir as obras integradas do Palácio Itamaraty nesses dois circuitos:

a) artistas que já haviam colaborado com Niemeyer,[17] cujas obras são as seguintes[18]:

- Meteoro, de Bruno Giorgi, 1966-1967.
- Parede de Mármore, de Athos Bulcão, 1966.
- Treliça, de Bulcão, 1967.
- Murais (4) murais em azulejo, de Bulcão, 1968.
- Murais (2) em azulejo, murais (2) em mármore branco e mural em fórmica, de Bulcão, 1982.
- *Sonho de Dom Bosco*, de Alfredo Volpi, 1966.
- *Vegetação do Planalto Central*, de Burle Marx, 1965.
- *Duas amigas*, de Alfredo Ceschiatti, 1967-1968.
- *Eva*, de Ceschiatti, 1965.
- Mural em mosaico vitrificado, de Paulo Werneck, 1960[19]

b) artistas que até então não tinham trabalhado com o arquiteto, cujas obras são as seguintes[20]:

- *Ponto de encontro*, de Mary Vieira, 1969-1970.
- *Metamorfose*, de Franz Weissmann, 1957-1958.
- *Revoada de* Pássaros, de Pedro Corrêa de Araújo, 1967-1968.
- *Muro Estrutural*, de Sérgio Camargo, 1965-1966.
- *Templo de Oxalá*, de Rubem Valentim, 1977.
- *Grande relevo branco*, de Emanoel Araújo, sem data.
- *Canto da noite*, de Maria Martins, 1968.
- *Três jovens*, de Lasar Segall, 1939.
- *Nu deitado*, de Victor Brecheret, 1940 (*circa*).

Concebidas em um intervalo temporal praticamente idêntico (1965-1970),[21] as obras reunidas nos dois circuitos descritos acima permitem-nos verificar a variedade de artistas, de gerações artísticas distintas e vinculados a grupos e temáticas diversos no Itamaraty. Sobre associações artísticas, temos, por exemplo, Camargo e Weissman, próximos ao Grupo Neoconcreto carioca; Burle Marx, Bulcão e Werneck, ligados ao circuito carioca de arquitetura; Volpi, relacionado ao Grupo Santa Helena de São Paulo, Martins, escultora em diálogo com os surrealistas e dadaístas europeus; Vieira, com obra de caráter cinético; Araújo, com obras que discorrem sobre questões político-culturais da herança africana no país.

16 Existem, por fim, artistas não abrangidos por uma chave nem outra. Sobre eles, não foi possível estabelecer, até o momento, proximidades ou distanciamentos com Niemeyer à época da construção do Itamaraty.

17 São os mais frequentes parceiros de Niemeyer em diversas obras, desde o Palácio Capanema (1936-1947), no Rio, o conjunto da Pampulha (anos 1940), em Belo Horizonte, e outros edifícios em diversas escalas e programas. Este circuito consolidou-se na construção de Brasília.

18 Dados retirados de: BRAGA et all, op. cit, 1997; Ministério, 2009; e CASTELO, 2005

19 Data de acordo com: Martins, 2008, p. 9.

20 Dados retirados de: BRAGA et all, op. cit, 1997; Ministério, 2009..

21 A obra de Brecheret é datada de 1940, a de Segall, de 1939, a de Valentim, de 1977, e a de Araújo não é datada. (Ministério, 2009). Mesmo não tendo sido adquiridas ou encomendadas no período da construção, foram consideradas na análise em função da sua intensa relação com o edifício e com as outras obras selecionadas, tal como a proximidade com a obra de Camargo no auditório, no caso de Araújo e Valentim; e com as esculturas do terceiro pavimento, no caso de Brecheret e Segall. Os murais em azulejo, mármore branco e fórmica, de Athos Bulcão, inseridos em 1982, foram feitos durante uma reforma/ ampliação dos anexos.

Itamaraty como clivagem da arte-arquitetura

O percurso acima explicita a dualidade existente no Itamaraty, com os *artistas do Palácio* e os *artistas da cidade*. Claramente, Niemeyer foi o arquiteto com quem Bulcão, Werneck e Ceschiatti, por exemplo, tiveram um grande número de parcerias em edifícios, inclusive anteriores à Brasília, como o Conjunto da Pampulha (Belo Horizonte, 1942-43), e o Hospital da Lagoa (Rio de Janeiro, 1952-1958).

No entanto, ao observar a trajetória e inserção profissional desses três artistas, é possível entender tanto a relação travada com o arquiteto quanto fugir do lugar comum na historiografia que os eclipsa enquanto agentes. Bulcão, por exemplo teve como grande parceiro também o arquiteto João Filgueiras Lima; Werneck executou inúmeros murais para o escritório carioca MMM Roberto; Ceschiatti foi professor, assim como Bulcão, da Universidade de Brasília.

Assim, surge uma questão: como se relacionam os demais artistas que não circundavam o meio carioca de arquitetura? Se a parceria arquiteto-artista prescinde de vínculos profissionais, como se inserem os artistas na grande empreitada que foi construir o Ministério das Relações Exteriores na nova capital?

Um agente não arquiteto será Wladimir Murtinho, conforme antecipado acima. A biografia do diplomata deixa claro seu trânsito entre os meios intelectuais do período. Os estudos de Rossetti e Ramos (2017) e o depoimento de Murtinho (1990) deixam visíveis as relações pessoais dele com alguns dos artistas, como Giorgi, Martins e Correia de Araújo.

No entanto, se, para a relação Niemeyer-artistas se faz necessário entender quais eram as redes em que se inseriam essas parcerias, não seria também equivocado dizer que a seleção dos demais artistas, os chamados *artistas do palácio*, se devesse unicamente ao crivo pessoal de Murtinho? A pergunta ganha relevo porque um levantamento e sistematização das obras de arte, realizado pelo autor, indicou que o Itamaraty adquiriu ao longo das décadas posteriores a 1970 outras obras. Em vista disso, não seria razoável supor que a aquisição e encomenda de obras de arte extrapolaria a atuação de Murtinho para alcançar uma esfera institucional?

O cenário acima esboçado remete à relação que o pesquisador Carlos Martins estabeleceu entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a historiografia da arquitetura. Vejamos:

> Bem, esta trama [historiografia pautada no percurso Palácio Capanema-Pampulha-Brasília] está montada. Interessa-nos a sua lógica e a sua coerência. Interessam-nos mais as suas perguntas que ela não faz, as suas **zonas de obscuridade**.
>
> Iluminar estas zonas, enfrentar essas perguntas, talvez exija **outra trama**.
>
> Uma primeira questão é de ordem metodológica. Embora esse esquema toque nas relações entre arquitetura e outras esferas da produção cultural, o faz mais quando a **ausência de sincronismo** causa um **ruído** estranho à sua linearidade. É o caso da **assincronia** entre a arquitetura e a Semana [de Arte Moderna de 1922]. Resultado de uma visão de alteridade, embora possa afirmar o contrário, a matriz interpretativa que analisamos não parte do entendimento da arquitetura como parte integrante do campo da produção cultural. Por isso não consegue inserir em sua trama que a arquitetura, apesar de seus condicionantes e procedimentos específicos, tem de enfrentar os mesmos desafios e buscar respostas às mesmas questões que estão colocadas para o conjunto da produção cultural de um momento histórico dado. (MARTINS, 1987, pp. 74-75. Grifos nossos).

Após essa análise e percurso, este ensaio defende que é possível identificar uma *assincronia* entre a relação arte-arquitetura presente no Ministério e a historiografia canônica brasileira destes dois campos. A falta de instrumentos para entender a inserção de muitos dos artistas nesse processo nos aponta para a existência de um *ruído* em Brasília, cidade cujos monumentos e imagens foram desenhados por Niemeyer e seus colaboradores. O desafio aqui é mapear que *outras tramas* podemos lançar para compreender esta *zona obscura*.

A pesquisa nas fontes primárias aponta uma multiplicidade de agentes internos e externos ao Ministério no longo processo de projeto-construção-transferência da chancelaria. As obras integradas ali presentes extrapolam as relações arte-arquitetura até então estabelecidas. Para compreender a

peculiaridade desse conjunto, este ensaio defende que dois eixos são fundamentais: mapear as ações da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, DC-MRE, e ampliar o foco da análise do panorama das artes no período, de modo a abarcar certos desenvolvimentos que então se observavam no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

A sugestão de compreender a atuação do DC-MRE decorre da atuação do próprio Murtinho no órgão no início dos anos 1960. Sobre a criação desse órgão, Flávia Ribeiro Crespo escreve:

> No Brasil, o Ministério das relações Exteriores [...] perde a sua primazia na difusão da cultura brasileira no exterior durante o Estado Novo. Tal realidade é explicada pela criação de órgãos como o Departamento Oficial de Propaganda e o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, todos substituídos, em 1939, pelo célebre Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) cujas funções, entre outras, era assegurar a propaganda cultural brasileira no exterior até então seara do Ministério das Relações Exteriores.
>
> Menos de um ano após o ocaso do Estado Novo, em abril de 1946, a Divisão de Cooperação Intelectual do Itamaraty foi substituída pela Divisão Cultural, marcando momento de mudanças nas questões relativas à política cultural brasileira para o exterior. Após o retorno do Brasil à ordem democrática, as questões decisórias concernentes à política cultural externa, serão, em grande parte, reintegradas à agenda do Itamaraty, que volta a gozar de sua autonomia. (CRESPO, 2006, pp. 11-12).

A pesquisa de Crespo (2006) percorre a formação da Divisão Cultural pela perspectiva de sua atuação, sobretudo no campo da música, na realização de propaganda no exterior. No entanto, a atuação desse órgão se mostra extensa nas diversas áreas da cultura (literatura, artes plásticas, teatro, difusão da língua portuguesa e cultura brasileira). Os Relatórios Anuais do MRE de 1960 a 1988 revelam a multifuncionalidade da diplomacia cultural.

Em face disso, e da ausência de bibliografia específica, esta pesquisa sistematizou, no âmbito de sua dissertação de mestrado, todas as exposições (aproximadamente 650) e ações correlatas da Divisão desde a criação da Divisão de Cooperação Intelectual, nos anos 1930, até 1988. Os dados reunidos mostram uma intensa ação do Itamaraty na promoção de artistas brasileiros no exterior, e um intenso diálogo entre o Ministério e as instituições de arte que então se consolidavam no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a saber: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), fundado em 1947, Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), fundado em 1948, e São Paulo (MAM-SP), fundado em 1948, e a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, fundada em 1951.

Esse levantamento, somado ao material documental encontrado no Ministério, no MASP, no MAM-RJ, no Arquivo Histórico Wanda Svevo (Bienal de São Paulo) e no arquivo pessoal de Luiz Bernardo Pericás, neto do diplomata Murtinho, permitem apontar as seguintes linhas de atuação:

a) Ação do Ministério em organizar exposições no exterior de artistas e de coleções de museus brasileiros, tal como a itinerância de uma seleção de obras do acervo do MASP nos anos 1970 pelo Japão.

b) O Itamaraty como um espaço para receber exposições organizadas pelas instituições do circuito Rio-São Paulo.

c) A Divisão Cultural como agente importante no fomento, expansão e internacionalização da Bienal de Arte de São Paulo, seja no diálogo estratégico e político para a organização de representações internacionais, seja nos trâmites alfandegários de obras de arte, seja no patrocínio da exposição e de prêmios, tais como o Prêmio Presidente da República e o Prêmio Itamaraty.

d) A participação de diplomatas nos conselhos de honra e administrativos dessas instituições, sobretudo do MAM-RJ e da Bienal de São Paulo, nos quais participou o próprio Murtinho.

e) Intenso diálogo entre o Ministério e figuras de proa dessas instituições, como Pietro Maria Bardi (MASP) e Francisco Matarazzo (MAM-SP/Bienal de São Paulo).

f) A proximidade temporal entre a participação e/ou premiação de alguns artistas na Bienal de São Paulo e a aquisição de obras suas pelo Itamaraty, caso de Sérgio Camargo, Pedro Correia de Araújo e Mary Vieira.

Essas linhas iluminam uma nova *trama*, que complementa e difere-se da *interpretação dominante* da historiografia da arquitetura, inserindo os museus e a Bienal de São Paulo (e seus respectivos circuitos) no rol de elementos capazes de explicar a inserção de artistas de grupos tão diversos no Palácio Itamaraty.

Conclusão

As obras presentes no Palácio extrapolam as relações arte-arquitetura que se podem estabelecer em outros edifícios brasileiros. Para compreender a peculiaridade do conjunto, é preciso ampliar o panorama das artes no período e lançar o olhar sobre certos desenvolvimentos que então se observavam no eixo Rio-São Paulo.

Isso porque a nova capital federal, inaugurada em 1960, é contemporânea ao desenvolvimento de um sistema de arte no Sudeste do país, fundamentado sobretudo no Museu de Arte de São Paulo, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio, na Bienal Internacional de Arte de São Paulo no Salão de Arte Moderna.[22]

A inauguração de Brasília e a criação dos referidos museus e instituições são marcos fundamentais da construção da identidade nacional moderna brasileira na segunda metade do século XX. Por meio de sua atuação, o Ministério comprou, financiou, premiou e promoveu as artes no período, além de construir intenso diálogo com instituições de arte e seus representantes. Por essa razão, a pesquisa de mestrado do autor e este ensaio defendem a necessidade de promover a intersecção entre esses dois eventos históricos, a construção de Brasília e as instituições de arte no eixo Rio-São Paulo, à primeira vista não relacionados. Esta intersecção materializa-se, ganha concretude na espacialidade do edifício do Ministério e na sua estreita relação com as obras de arte.

Para usar o vocabulário proposto por Martins, referido acima, é possível as obras de arte integradas do Itamaraty serem um *ruído* em Brasília, ou seja, um elemento que destoa do conjunto de obras de arte da cidade, pela relação arte-arquitetura. Há, dessa forma, uma *zona obscura* para explicar este objeto (isto é, faltam recursos historiográficos para explicar a presença dos *artistas do Palácio*, aqueles estranhos ao círculo de Niemeyer). O binômio arte-arquitetura do Palácio pode ser compreendido se recorrermos então à uma nova abordagem não existente no cânone: o relacionamento de Brasília com as instituições de arte do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, sendo o Palácio Itamaraty o vértice desse triângulo. Está formado assim, uma nova *trama* historiográfica.

Referências

ALVES, Leandro Leão. “Moderno e múltiplo: o Palácio Itamaraty no debate da[s] síntese[s] das artes”. In: *Anais do 12o Docomomo Brasil*. Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2017.

BARROSO, Gustavo. *História do Palácio Itamaraty*. Rio de Janeiro: Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty / Ministério das Relações Exteriores; Seção de Publicações, 1968 (1ª. Edição 1956)

BRAGA, Andréa da Costa; FALCÃO, Fernando A. R. “Palácio Itamaraty”. *Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 1ª ed. São Paulo:

22 Sobre o desenvolvimento do sistema da arte no Brasil entre os anos 1960 e 1970, ver: BULHÕES, 1990. “(...) registra-se o fato0,6 que as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo tornaram-se Pólos das transformações ocorridas no período, concentrando capital, trabalho e mercado e, em função disto, o desenvolvimento cultural. Nestas duas cidades se localizavam Importantes espaços culturais, entre os quais a maioria das instituições do setor das artes plásticas, como por exemplo a Bienal Internacional de São Paulo e o Salão Nacional de Arte Moderna. Estavam também aí os mais atuantes museus de arte (MAM, MAC) que, além de serem responsáveis pela conservação de produtos artísticos, interferiam na dinamização do setor. A importância destas duas cidades é demonstrada ainda pelo fato de que praticamente todas as publicações importantes sobre artes plásticas neste período (livros e periódicos) foram aí editadas. A circulação das publicações documenta a circulação do produto. Foi para este eixo que imigrou grande número de artistas e críticos, oriundos das mais diversas regiões do país. Focos de efervescência, estas duas cidades foram o cenário das principais transformações por que passou o país nestas duas décadas.” (BULHÕES, op. cit, p. 3-4)

Perspectiva, 1981.

BULHÕES, Maria Amélia. Artes Plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/10. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.

CASTELLO, Roberto. *Brasília: monumentos, marcos e esculturas*. Brasília: Editora Ballatia Press, 2005.

CASTRO, Flávio Mendes de Oliveira. *Dois séculos de história da organização do Itamaraty (1808-2008)*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, Vol. I. e II

CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília: FUNAG, 2013.

CRESPO, Flávia Ribeiro. *O Itamaraty da cultura brasileira: 1945-1964*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

DAMAZ, Paul. *Art in European architecture: synthése des arts*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

DAMAZ, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing, 1963.

FARIAS, Agnaldo. "Athos Bulcão – o inventor discreto". In: *Pensar Athos: olhares cruzados – VI Fórum Brasília de Artes Visuais*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Masp, 1965.

"FLASHES do Planalto", *Diario de Notícias*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 17/03/1967, 2ª seção, p. 3.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOODWIN, Philip Lippincott. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. Fotografia de G. E. Kidder Smith. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GORELIK, Adrian. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HITCHCOCK, Henry-Russel. *Painting Toward Architecture*. Nova York: Duell, Sloan and Pearce, 1948.

INVENTÁRIO do conjunto da obra de Athos Bulcão em Brasília: 1957-2008. Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, Brasília, 2009.

INVENTÁRIO de bens arquitetônicos do Palácio Itamaraty. Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, Brasília, 2008.

"ITAMARATI em Brasília: a sala de visitas do Brasil". *Correio Braziliense*. Brasília, terça-feira, 12/02/1966, 1º caderno, p. 3.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Brasília em três tempos*. Rio de Janeiro: Revan, 1991.

LEÃO, Leandro. "Um diplomata-curador para um palácio-museu: Wladimir Murtinho e o Itamaraty em Brasília". *Revista Ara*, no. 6. São Paulo: FAU USP, 2019, pp. 194-228.

LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo, Edart, 1972

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MADEIRA, José Vieira. ''O preço de um Palácio''. *Correio Braziliense*. Brasília, 16/May/1968, p. 1.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52.* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil***.** Rio de Janeiro, Colibris, 1956

MINISTÉRIO Das Relações Exteriores. *Relatório 1959*. Seção de Publicações do Serviço de Documentação: Rio de Janeiro, 1959.

MINISTÉRIO das Relações Exteriores. *Relatório 1960*. Seção de Publicações do Serviço de Documentação: Rio de Janeiro, 1960.

MINISTÉRIO das Relações Exteriores. Palácio Itamaraty. Brasília: Departamento Cultural MRE, 2009.

MURTINHO, Waldimir do Amaral. *Depoimento – Programa de História Oral.* Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. MURTINHO, 1990.

PALÁCIO Itamarty, Rio de Janeiro, Brasília. São Paulo: Banco Safra, 1993.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; RAMOS, Graça. *Palácio Itamaraty: a arquitetura da diplomacia* (coleção memória). Brasília: ITS, 2017.

WISNIK, Guilherme. “Itamaraty”. *Arquitetura e Urbanismo*, ano 8, no. 226, janeiro 2013, p. 37.

ZANINI, Walther (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Título: Artista em residência: criação e crítica na conexão latino-americana

RESUMO: A presente pesquisa busca levantar reflexões sobre o "circuito independente" de arte latino-americano a partir da análise de experiências poéticas desenvolvidas na América do Sul, entre os anos de 2011 e 2017, durante viagens de residências artísticas realizadas pela autora. Foram percorridos os seguintes países: Brasil, Colômbia, Uruguai, Argentina, Chile, Bolívia e Peru. O objetivo das viagens era não apenas mapear, mas vivenciar na prática as diferenças e similitudes das dinâmicas de produção construídas por uma rede interdependente de gestores de projetos artísticos autônomos. Desde 1980, em *Culturas Híbridas*, Néstor García-Canclini alerta-nos sobre a necessidade de ampliação da função das artes visuais para além das demandas dos grupos de artistas. E é pensando em atingir essa transformação e expansão do sistema da arte que os projetos artísticos aqui descritos vem relacionando, cada um à sua maneira, o seus tecidos sociais locais específicos com a esfera global do mundo da arte. Os resultados são múltiplos dispositivos que servem de crítica à lógica de mercado e que buscam expandir os formatos e recursos já institucionalizados.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea latino-americana, residências artísticas, projetos autônomos

ABSTRACT: The present research seeks to raise reflections on the "independent production" of Latin American art from the analysis of poetic experiences developed in South America, between the years 2011 and 2017, during journeys of artistic residencies performed by the author. The following countries were traveled: Brazil, Colombia, Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia and Peru. The purpose of travel was not only to map, but to experience in practice the differences and similarities of the production dynamics built by an interdependent network of non-profit artistic project managers. Since 1980, in *Hybrid Cultures*, Néstor García-Canclini warns us about the need to expand the function of visual arts beyond the demands of groups of artists. And, thinking of achieving this transformation and expansion of the art system, the artistic projects described here are relating, each in their own way, their specific local social fabrics with the global sphere of the art world. The results are multiple devices that serve as a critique of market logic and that seek to expand the formats and resources already institutionalized.

KEYWORDS: Contemporary Latin American art, artist residencies, independent projects

Lilian Maus Junqueira

Lilian Maus é artista e professora adjunta do Instituto de Artes/ UFRGS. Nasceu em Salvador/ BA. Vive entre as cidades de Porto Alegre, Osório/RS e São Paulo. É Doutora em Poéticas Visuais e Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte – PPGAV/ Instituto de Artes da UFRGS. Integra o grupo de pesquisa Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos (IA/UFRGS). Entre seus livros publicados destacam-se: Estudos sobre a Terra (2017) e A Palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais (2014). Foi gestora do espaço artístico independente Atelier Subterrânea (Porto Alegre/RS, 2006-2015) e vem exibindo seu trabalho artístico em âmbito nacional e internacional.

Ponto de partida: Terra brasilis

A viagem começa no inverno de 2011, com CAPACETE, em São Paulo. Não, caro leitor, eu não estava de capacete sobre uma motocicleta a rememorar as aventuras de Che Guevara pela América Latina! CAPACETE[1] é o nome do programa de residência artística mais antigo do país. Ele vem sendo gerido há vinte e um anos pelo artista e curador Helmut Batista e seus colaboradores. Hoje o projeto mantém apenas sua sede no Rio de Janeiro. Na ocasião, eu havia sido selecionada para a *Residência de Gestores da América Latina*,[2] subsidiada pela Funarte – uma novidade na época. No programa, estava representando o espaço artístico independente Atelier Subterrânea,[3] o qual manteve sua sede em Porto Alegre/RS por nove anos, entre 2006 e 2015. A associação sem fins lucrativos atuou como uma plataforma de projetos artísticos, em que se articulava uma ampla rede de agentes da arte contemporânea. Promoviam-se ações artísticas e educativas, exposições, leilões e rifas de arte, conversas, oficinas, residências e intercâmbios dentro e fora do país.

A primeira parada da residência móvel de gestores latino-americanos foi o Bloco C do Edifício Copan, de Oscar Niemeyer, situado no centro de São Paulo. Mal sabíamos que, alguns meses depois, a *Operação Cracolândia* expulsaria, por meio de ações policiais e políticas, os usuários de crack dessa região. Foi entre os meses de julho e agosto que o CAPACETE alugou dois apartamentos de três quartos – um imediatamente abaixo do outro – nesse edifício que é também um símbolo emblemático da arquitetura modernista brasileira. A proximidade física dos imóveis possibilitava uma situação bem peculiar de intensa conexão entre os seus hóspedes. Não permanecemos apenas na capital, nos deslocamos também a Campinas/SP para conhecer o Atelier Aberto,[4] além de sermos hospedados pelo JA.CA[5], em Belo Horizonte/MG, quando estávamos a caminho do Rio de Janeiro, onde concluiríamos a residência na Casa da Denise (Milfont) e no apartamento do Capacete na Glória. Participaram do programa artistas e curadores de projetos provenientes das cidades de Campinas/SP, Belo Horizonte/MG, Recife/PE e de Porto Alegre/RS, além de gestores de outros países latino-americanos, tais como Colômbia, Peru, Bolívia, Chile, Argentina e México.

No Brasil a ideia do financiamento público de residências é algo relativamente recente. Surge em 2008, com o Prêmio *Interações Estéticas*, a partir da Política Nacional Cultura Viva (2004). Inicialmente, foi através dos Pontos de Cultura que a Funarte passou a lançar editais específicos para "oferecer a artistas de diversos segmentos a possibilidade de desenvolver projetos de residência artística integrados a ações de Pontos de Cultura de todo o país." (VASCONCELOS, 2012, p.4)

Anteriormente, em 2010, na Casa da Ribeira, em Natal/RS, eu havia participado do evento EEi (Encontro de Espaços Culturais Independentes),[5] que reuniu um grupo de gestores de vinte e três espaços culturais brasileiros e um deles proveniente da Argentina. Foi no evento que conheci o Helmut Batista e o seu projeto mais a fundo. O encontro tinha metas bem objetivas: traçar alguns dos parâmetros das dinâmicas dos espaços autônomos participantes e promover o diálogo entre os seus gestores, os representantes do Ministério da Cultura, do Centro Cultural da Espanha/SP e do Centro Cultural São Paulo ali presentes. A partir de grupos de trabalho, discutimos formalmente as contradições e dificuldades pelas quais passávamos em nossos espaços de natureza privada com finalidade pública. Desse evento resultaram uma carta e uma rede de espaços independentes que operou durante aproximadamente um ano, por meio dela buscamos reivindicar do governo novas políticas culturais para o setor.

1 O CAPACETE age na intercessão de diversos campos sociais e profissionais por meio de programas auto-geridos e colaborativos que refletem o caráter interdisciplinar das práticas estéticas contemporânea. O projeto estrutura-se por meio de residências de pesquisa, apresentações públicas em diversos formatos. Ver aqui. Acesso em 7/7/2019.

2 O programa de residências de pesquisa do CAPACETE, em conjunto com a FUNARTE, promoveram com este encontro um campo de discussão e pesquisa para espaços (in) dependentes da América Latina, fomentando novas articulações e redes para estas iniciativas. O programa manteve o seu foco em gestores e produtores – representantes destes espaços (in)dependentes – que atuam no cenário latino-americano. São eles: Brasil: Ana Luisa Lima – Revista Tatuí – Recife/PE; Lilian Maus – Ateliê Subterrânea – Porto Alegre/RS; Maira Endo e Samantha Moreira – Ateliê Aberto – Campinas/ SP; Francisca Caporalli – JACA – Belo Horizonte/MG. Outros países latinos: Paulina Varas – Crac Valparaiso – Valparaiso/Chile; Alicia Herrero – LIPAC – Buenos Aires/Argentina; Rodrigo Quijano – curador – Lima/Peru; Olga Robayo – El Parche – Bogotá/Colômbia – Oslo/Noruega; Mauricio Marcin – Gestor independente – Cidade do México/México; Luis Alarcón / Ana Maria – Galeria Metropolitana – Santiago / Chile; Mauricio Carmona – Taller 7 – Medellin/ Colômbia [participação possível graça a: residências_em_rede [iberoamérica/AECID]. Participações especiais: Rodrigo Vergara – EiEi – Santiago/Chile; Max Hinderer Cruz – crítico/curador independente – Santa Cruz de la Sierra/Bolivia.

3 O Atelier Subterrânea foi administrado por Lilian Maus, Túlio Pinto, James Zortéa, Guilherme Dable, Adauany Zimovski e Gabriel Netto. Contou com a participação de Antônio Augusto Bueno, Rodrigo Lourenço, Gustavo Pflugseder, Luciano Zanette e Jorge Soledar. Promovia exposições, cursos e eventos diversos. Funcionou entre 2006 e 2015, em um espaço no subsolo da Av. Independência. Ver aqui, 745, em Porto Alegre (RS). Ver aqui. Acesso em 7/7/2019.

4 JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia é um grupo de pessoas que mantém um espaço de experimentação no campo das Artes em interação com a Arquitetura, Urbanismo e Design, realizando pesquisas a partir do

Ao serem enquadrados dentro do setor de "economia criativa", os espaços artísticos autônomos deveriam gerar um saldo positivo nos negócios. Ou seja, não bastaria gerar serviços que envolvessem criatividade, inovação e produção intelectual. Seria preciso, sobretudo, que suas ações culturais se tornassem atrativas aos patrocinadores e, para tanto, há sempre um desafio: oferecer impactos midiáticos e benefícios materiais e simbólicos sem perder com isso a autonomia. (CANCLINI, 2008) No que diz respeito ao amparo e financiamento estatal para a modalidade de residência, uma das principais dificuldades apontadas pelos participantes no evento EEi (Natal, 2010) era a falta de compreensão dos órgãos governamentais sobre a sua finalidade. Desde o ponto de vista desses gestores, havia uma necessidade urgente de estabelecimento de novos parâmetros avaliadores das secretarias de cultura para viabilizar as experiências nômades no circuito artístico, atualmente, já bastante assimiladas pelo sistema.

Era difícil para nós, naquela época, estabelecermos metas elevadas de público, já que nem sempre as ações se enquadravam ao formato expositivo, até então modelo consolidado nas artes visuais e, diga-se de passagem, cada vez mais desgastado. Também o fato do propósito principal da residência artística estar centrado no processo criativo e não na obra acabada dificultava o estabelecimento de metas materiais prévias a serem oferecidas. Perguntávamos, afinal, como era possível diferenciar uma viagem a turismo realizada por um artista de uma viagem com fins artísticos sem estabelecer esses parâmetros. E como definir regras prévias e orçamentos se as necessidades mudavam abruptamente conforme a natureza de cada projeto? Aos órgãos governamentais o artista em residência parecia ser apenas um "turista pós-romântico", para utilizar o termo de Canclini (2008).

Frequentemente, as residências artísticas costumam provocar um jogo ambíguo e crítico sobre a circulação da obra de arte, utilizando-se dos próprios documentos do processo como modo de circulação da obra. Vale frisar que esse jogo, nas práticas artísticas contemporâneas, vem na esteira da crítica ao objeto único e da incorporação do efêmero a partir dos anos de 1960/70 – a que Lucy Lippard (2001) nomeou *desmaterialização do objeto artístico*. Alguns artistas em residência aproveitam a situação para colocar à prova os limites entre os estatutos de obra e de documento. Nesse contexto, os trabalhos, compreendidos enquanto processo, passam a ser exibidos em formatos alternativos ao modelo de exposição convencional, circulando também por meio de documentos de vídeo, (hiper) texto e imagem digitais, sendo publicados na Internet e nas redes sociais. Desse modo, ao término do projeto, tanto os artistas participantes como os articuladores das residências podem sistematizar esses documentos em arquivos digitais que podem explorar também sua dimensão política e estética. Segundo o pesquisador e curador Francisco Dalcol (2015, p.31181):

> Desde os anos 1990, o ambiente virtual tem contribuído para a ampliação das residências artísticas a partir de plataformas de coleta e difusão de informações que operam como redes de estímulo, fomento e dinamização em escala global. Alguns casos merecem ser destacados pela relevância alcançada. A Res Artis – Worldwide Network of Artist Residencies.

Na contemporaneidade, para avaliar os programas de residências artísticas, é necessário criar alternativas além da lógica produtivista, que

território do Jardim Canadá com o envolvimento da comunidade local, artistas e outras iniciativas e organizações. Foi fundado em 2010 por Francisca Caporali. Ver aqui. Acesso em 7/7/2019.

5 O EEi (Encontro de Espaços Culturais Independentes) aconteceu no espaço cultural e ponto de cultura Casa da Ribeira, em Natal/RN, durante três, no final de novembro de 2010. Contou com a participação de representantes de 23 espaços culturais brasileiros, um da Argentina, de membros do Ministério da Cultura e de observadores, como o Centro Cultural da Espanha/SP e o Centro Cultural São Paulo.

valoriza apenas o resultado final sem respeitar o tempo de criação livre e o aspecto experimental da investigação em que o artista não sabe exatamente onde vai chegar de antemão. Nas palavras de Helmut Batista (2008, p.25-26): “A residência, portanto, como primeira parada, deveria ser somente um espaço de tempo de reflexão, de percepção do outro. Conviver para ver no que vai dar.” Se no Brasil, entre os anos de 2011 e 2015, a FUNARTE abriu diversos editais de fomento a residências artísticas – não sem antes haver luta e reivindicação dos espaços culturais e dos artistas – hoje, com a crise política e econômica do país, essas políticas culturais de fomento foram praticamente extintas.

Participar dessa conexão latino-americana representou para mim um marco. A experiência possibilitou dar início a uma cartografia simbólica do território latino-americano. Primeiramente, esse mapa afetivo gerava linhas que ligavam pontos das nossas histórias de vidas particulares, reforçando os nossos interesses comuns e fazendo-nos descobrir também algumas distâncias. Esse desenho imaginário foi gerado a partir da residência do CAPACETE em uma atmosfera ideal: cercada de novidades, tempo livre para confraternizações, conversas despretensiosas, trocas interpessoais e reflexões que levariam anos para serem digeridas.

A exemplo disso deu-se o programa *Indie.Gestão* – que foi uma residência para gestores de espaços independentes realizada posteriormente, em 2014, no JA.CA, em Belo-Horizonte/MG. O evento, do qual participei como convidada, foi organizado por Francisca Caporali, Joana Meniconi e Samantha Moreira. Para as organizadoras, tratava-se de um desdobramento das reflexões iniciadas anteriormente, em que de novo criou-se uma situação para proporcionar o compartilhamento de experiências, desenhos e visões de mundo que propunham debater as dificuldades enfrentadas na gestão cotidiana desses espaços artísticos. (CAPORALI; MENICONI; MOREIRA, 2014)

Em 2011, nosso único dever com o programa do CAPACETE era estar disponível para viajar, dividir o mesmo teto e tomar café da manhã juntos. Além disso, os artistas provindos de outros países deviam trazer exemplares de livros e discos de sua preferência para compor uma Biblioteca que refletisse sobre América Latina e cujos critérios de seleção foram sendo explicados ao longo de nossas conversas. Nos reuníamos durante todas as manhãs ao redor da mesa da sala, diante da janela luminosa com vista para a gigantesca São Paulo. Nesse espaço doméstico todos se juntavam para comer, escutar os convidados e trocar histórias e saberes. Os bate-papos respeitavam o próprio fluxo não-linear do pensamento e das memórias afetivas, ativadas pelos aromas e sabores da comida.

Durante o itinerário, buscamos manter a “busca pelo momento presente” em que tentávamos resgatar o tempo-elástico do aqui/agora predominante da infância e perdido não apenas na nossa maturidade, como também há séculos atrás nas Américas, durante o processo colonizador da Modernidade. (PAZ, 2017) A própria situação de artistas-viajantes nos colocava frente a frente com o espelho de nossa própria história, cujo caráter político era iminente. Algumas perguntas atravessaram todo o período da residência: Afinal, América Latina, que continente é este? O que de fato nos une? Até que ponto brasileiros se consideram também latinos? Segundo Walter Mignolo (2007, p.15), não podemos esquecer que “(...) a divisão dos continentes e as estruturas geopolíticas impostas são construções imperialistas dos últimos 500 anos.” Nesse sentido, é importante ter em mente, ao falar de América Latina, que ela não é algo dado, mas uma ideia de estados-nação resultante da perspectiva colonialista dos descobridores na Modernidade. Esse “descobrimento” da América, como bem sabemos, custou aos escravos africanos e aos povos autóctones um alto preço: o genocídio. Seria essa *adversidade*, já anunciada por Hélio Oiticica no *Esquema Geral da Nova Objetividad*e, o ponto de contato entre nós?

Mais do que respostas, produzimos mapas afetivos imaginários que buscaram questionar nossas origens, fronteiras e identidades, reflexões pertinentes ao exercício crítico da representação cartográfica, tal como propõe a pesquisadora e crítica de arte Icléia Cattani (2007).

Em busca de El dorado: Colômbia

Realizei duas viagens com finalidades artísticas à Colômbia. A primeira delas foi em 2012, a partir do Prêmio Edital de Intercâmbio nº1/2012 do Ministério da Cultura, com o qual desenvolvi a residência móvel *Free-way* no espaço Parche Artist Residency,[6] em Bogotá, fundado e gerido por Olga Robayo e Marius Wang. O espaço possui parcerias institucionais com a Noruega, terra natal de Marius Wang, e trabalha a partir da perspectiva decolonial.

Desenvolvi o projeto como se ele fosse um caminho de mão dupla entre as minhas pesquisas artísticas e as do cineasta Rodrigo John, de Porto Alegre/RS. Construímos um *road movie* improvisado ao longo dos trajetos de nossas viagens de norte a sul do Brasil e por países como Uruguai, Argentina e Colômbia. Durante essas viagens, íamos costurando a narrativa audiovisual ao modo dos Lumière, que espalhavam suas câmeras-projetores pelo mundo. A cada cidade em que o filme foi exibido, adicionávamos cenas locais. Durante o processo de criação, recaía sobre nós um olhar deslocado, estereotipado e generalizante: brancos e gringos. A partir dessa condição burlávamos as rotas turísticas, assumindo o olhar estrangeiro como forma de assimilar a sensação de não pertencimento. Assim personificávamos ironicamente os primeiros desbravadores, exagerando nas tintas ou procurando Debrets mutantes em cada fachada comercial onde a pintura à mão livre ainda sobrevivia ao sol forte, ao Photoshop e ao barateamento das impressões, mais do que às intempéries. Essas imagens e palavras pintadas em anúncios e fachadas latino-americanos revelavam a nossa entrada no mundo globalizado, dominado por logomarcas construídas sob o véu impreciso da linha marcada pela mão livre.

O filme que apresentei ao término da residência, juntamente com tapiocas, foi acompanhado de fotografias que produziam um encontro de idiossincrasias: as nossas, a dos lugares e a dos que lá estavam. O registro documental era uma espécie de enciclopédia que registrava os microcosmos descobertos nos caminhos das viagens. Em 2013, exibimos *Free-way* na mostra *Colomborama*,[7] organizada por El Parche em Oslo, na Noruega.

Durante a estada na Colômbia, desenvolvi outro projeto de residência em La Usurpadora,[8] projeto gerido por María Isabel Rueda e Mario Llanos em Puerto Colombia. Queria dialogar com a população e com o espaço público, já que o propósito dos gestores é ativar a arte caribeña a partir da ocupação de locais não-artísticos. Realizei o trabalho *Las chicas solo quieren divertirse* nas ruas de Medellín, Puerto Colombia e de Barranquilla, em parceria com Olga Robayo. Distribuímos nessas cidades *stickers* com frases feministas para mulheres colarem sobre as zonas urbanas. Em Medellín fomos recebidas por Mauricio Carmona, no Taller 7,[9] espaço artístico fundado em 2003 e que encerrou suas atividades em 2018, tendo participado da residência em São Paulo conosco. Fotografias das ações e os próprios adesivos foram expostos em uma casa ainda em construção, ocupada temporariamente por La Usurpadora em Barranquilla (2012).

Em 2014, tive minha segunda experiência de residência artística na Colômbia, realizada de modo totalmente independente, novamente a convite da artista/gestora Olga Robayo. Hospedei-me na outra sede de El Parche Artist Residency, no Caribe Colombiano, na praia de Palomino (ver Imagens 3.1 e 3.2). Foi ao pé da Serra Nevada de Santa Marta que fui picada pelo mosquito Aedes aegypti e contraí Zika. Como parte do tratamento de cura que unia vida e arte fui enterrada por um xamã na areia à beira mar. Dessa experiência resultou o texto transcrito a seguir "Paragem das conchas: uma expedição ao útero da linguagem" e a aquarela reproduzida abaixo (imagem 1), com a qual presto minha singela homenagem, não sem ironia, ao inseto que também esteve presente no clima tropical dos artistas-viajantes do séc. XIX e cujas larvas embarcaram nos navios negreiros provindos da África (terra originária do mosquito).

6 Consultar mais informações sobre o projeto e acompanhar seus informativos aqui. Acesso em 7/7/2019.

7 Disponível aqui. Acesso em 7/7/2019.

8 Disponível aqui. Acesso em 7/7/2019.

9 Ver matéria Un adiós para Taller 7: el espacio que entendió el arte como libertad In: El Mundo, publicado em 25.11.2018. Disponível aqui. Acesso em 7/7/2019.

Imagem 1: Foto de Fábio Alt. Obra “Estudos sobre a Terra: Inventário de Fauna e Flora, 2016 (Pernilongo-rajado, Aedes aegypti). Aquarela e acrílico sobre papel, 25x35cm, Lilian Maus.

Paragem das Conchas: uma expedição ao útero da linguagem

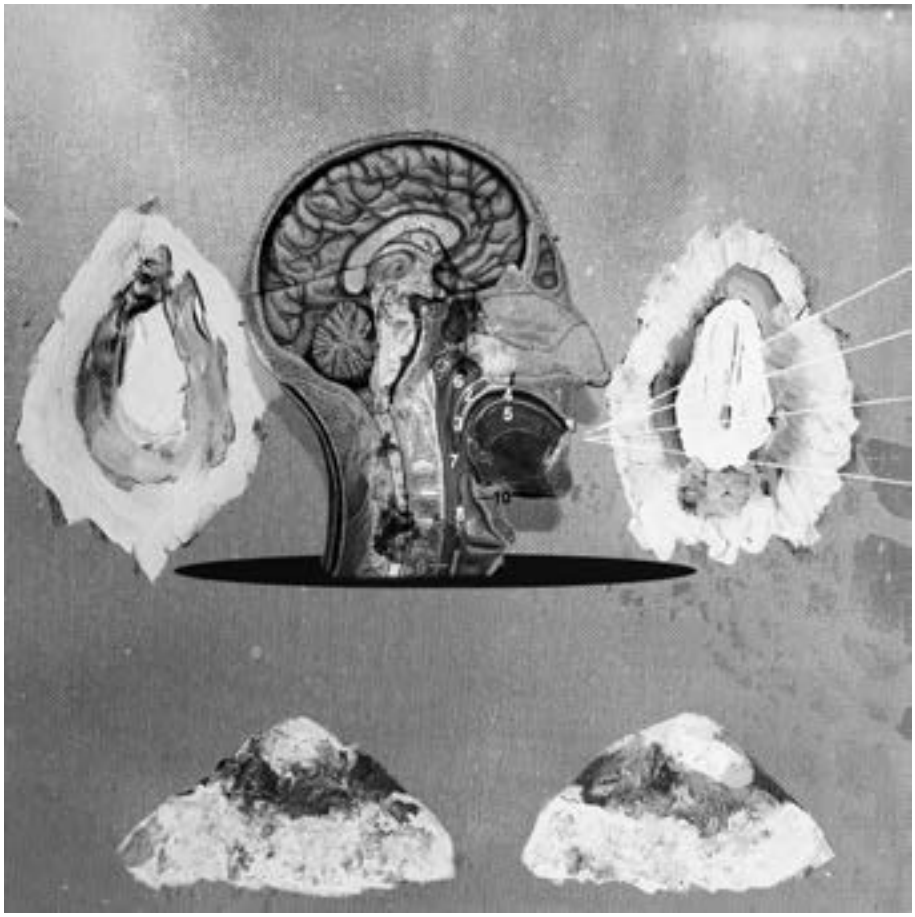


Imagem 2: Útero da linguagem, Imagem digital, 2018, Dimensões variáveis, Lilian Maus.

Em um lugar mágico que forma uma península entre o rio San Salvador e o mar do Caribe, sob os pés da Serra Nevada, eu morri. Alguns palmos de terra me cobriam e, ao meu redor, pequenos seres tentavam abrir suas covas em minhas pernas e braços. Lembravam-me eles de que eu estava compactada sob um terreno arenoso e, como uma múmia inca, resistia imóvel na escuridão da Mama Grande[10] – a Terra. Dentro do oco piramidal em que eu me transformara, o sangue fazia mais sentido. No pulso eu existia. A cadência começava no coração e ondulava o tapete da pele até chegar às pontas dos dedos. Enquanto eu latejava, a terra respondia-me em uníssono: era o marulho reverberando e fundindo aquelas ondas às minhas. Dentro desse orifício eu fui o mar e as suas profundezas. Nessa cova, apavorada, a vida mineral me mostrava o céu visto de baixo da madrepérola. Dentro dele fui o molusco engolido pela concha, pela areia e pelo mar. No meu interior subia um frio agudo pela espinha, mesmo que fora da cova o fogo sagrado queimasse o Palo Santo.[11] Um instante apenas separava pavor e êxtase. E nessa fissura espacial mínima das pálpebras entreabertas, antes do primeiro raio de sol atingir a minha retina, eu pude ser aquilo que eu não era. Estava em um estágio anterior a mim, como uma semente a se rasgar de susto diante da vida que brota. A terra, como uma grande vagina, me cuspia inteira e a maresia me lambia junto com a baforada do vento. O meu primeiro balbucio não veio pela boca, ele foi pronunciado pelas asas de uma abelha. O zum zum zum pairava sobre mim como um véu áspero tramado com o veneno do ferrão e a doçura do néctar. Com seus olhos grandes a operária me encarava repousada sobre o abdômen recém-nascido. Sentia no sol do umbigo a flechada de um Eros menino que tinha também olhar de mãe. A abelha pousou justo ali, na cruz de areia esculpida naturalmente pela minha respiração. Era na rosa dos ventos que ela desabrochava um beijo doce semeado pela tromba e pregado pelo ferrão.

Saí de lá com a certeza de que um dia o que eu chamo “vida” será apenas pedra. Talvez vire um seixo como os outros tantos que seguem a rolar nos rios sagrados que nascem da Serra Nevada e desembocam no mar. Estarei logo ali, entre os riachos que vertem sem memória e correm em lugar nenhum, a perder de vista a vida breve que um dia agarrei, como um punhado de terra, com as mãos.

Imagens 3.1 e 3.2: Foto de Alejandro Gómez, Palomino, Colômbia, janeiro de 2016.

10 “Mama grande” é o termo que a tribo indígena Kogui tem para se referir à entidade divina que se manifesta na Terra.

11 No Brasil, a árvore é chamada também de jacarandá. Na lenda de São Tomé, apóstolo cristão que teria peregrinado o mundo todo, o pau-santo é o material da cruz carregada durante as viagens para pregação da palavra divina. A mitologia diz ser do apóstolo as cruzes e as pegadas nas pedras encontradas nas trilhas indígenas na América Latina. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (2000), o mito da passagem de São Tomé pelas Américas se popularizou no séc. XVI na Europa, chegando a se tornar mais popular do que o Caminho de Santiago de Compostela.

Seguindo os passos de Petrarca nos Andes

Imagens 4: Foto de Lilian Maus das incursões pelas montanhas de Cajón del Maipo, no Chile.

Em 2016, participei do programa curatorial intitulado *Latinoamérica: zona de experimentación*, iniciado no ano anterior em Porto Alegre/RS e realizado pela Galería Metropolitana. O espaço, com sede em Santiago/Chile, é gerido pelos artistas/professores Ana María Saavedra e Luis Alarcón. A galeria desenvolve há quinze anos práticas crítico-cultuais que buscam ampliar a visão do sistema de arte por meio de um trabalho multidisciplinar, flexível e heterodoxo. Seu modelo de autogestão tem como meta transformar a figura do galerista em operador cultural, aproximando-o da vizinhança e das organizações sociais. No livro *Galería Metropolitana 2004-2010...* os autores citam algumas de suas ação transformadoras:

> a) a geração de estratégias alternativas de circulação de obras e artistas, o desenvolvimento de estratégias de financiamento para sustentar e projetar um espaço cultural e a articulação de estratégias de comunicação contra hegemônicas; b) a construção de redes de trabalho, tanto a nível local, regional, como global. (SAAVEDRA, ALARCÓN, 2011, p.6)

Durante a residência, desenvolvemos o projeto *Montañismos*, fruto de uma parceria com Humberto Junca (artista multimídia colombiano que dirigiu El Bodegón, em Bogotá) e com o curador Cristian Muñoz Bahamondes (pesquisador independente da região de Biobío/Chile). Eu havia conhecido o Humberto durante a primeira residencia em El Parche, onde estabelecemos uma relação de amizade. Foi a partir de 2015, após uma troca intensa de mensagens, desenhos, textos e fotografias realizadas entre o sul do Brasil, Colômbia e a Noruega que o projeto tomou corpo. Esse intercâmbio de montanhas viria a ser complementado pela expedição que realizamos em Los Valdés e Cajón del Maipo (ver imagem 4), seguindo os passos de Maria Graham, artista-viajante do séc. XIX cujos diários descrevem suas experiências com terremotos.

A exposição resultante dessas experiências (ver imagem 5) trouxe a público retratos bordados de

montanhistas, postais reproduzindo aquarelas, desenhos sobre madeira, vídeos, fotografias, vitrines entomológicas, além de pedras coletadas nas montanhas chilenas. Realizamos ainda uma performance na abertura: enquanto Humberto Junca bordava eu recitava meus poemas. Após a abertura, Junca retornou à Colômbia e eu segui viagem por mais três meses rumo ao norte, a partir de um mapa afetivo desenhado com a ajuda de Ana María Saavedra e Luís Alarcón.

Propunha-me a realizar uma rota de viagem em que os pontos de parada eram projetos artísticos independentes ou casa de artistas com iniciativas coletivas. Saí de Santiago para Valparaíso e fui visitar Paulina Varas, professora e gestora do CRAC, que conheci também na residência de São Paulo. Acabei hospedando-me em sua casa e, depois de uma longa incursão pelas paisagens sublimes da Bolívia e do Peru, retornei à cidade para finalizar outra residência no espaço Worm, um projeto independente gerido pelos artistas Sebastián Muñoz e Renato Ordenes. Em Valparaíso, tomei alguns cafés com Pedro Donoso, professor e curador do Centro Dinamarca 399, hoje um amigo e cúmplice de pesquisas acadêmicas. Em Bahía Inglesa, ainda no Chile, hospedei-me com Adolfo Torres, que dirige La Olla Común, um projeto que reúne arte e gastronomia através de um olhar crítico sobre quem somos a partir do que comemos. Em Coquimbo, conheci Estrella Olivares, artista que dirige a FAC (Feria de Arte Contemporáneo) e produz eventos de descentralização da arte. Conheci de perto e me encantei pelo Pedaleable, projeto de mobilidade urbana e de conservação ambiental em Valle de Elqui e, já na divisa com a Bolivia, hospedei-me com Cristian Hinostroza, artista chileno que conheci na abertura da mostra *Montañismos*. Cristian encerrava, nessa época, um longo processo de residência na pequena comunidade de Ollagüe, onde aprendi a bailar quechua mesmo tonta de *soroche*.

No Peru, em Lima, fui recebida por Rodrigo Quijano, gestor do ex-espaço La Culpable com quem eu matava a saudade dos tempos vividos em São Paulo. À Bolivia voltei para conhecer o projeto Mujeres Creando, de Maria Galindo, e para passar a virada do ano de 2016 a 2017. Foi nas margens do gigantesco lago Titicaca, na Isla del Sol/Bolivia, que supreendentemente, mas não por acaso, encontramos, eu e Rafael RG, ex-assistente do CAPACETE, com Beatriz Lemos, curadora especializada em articulações de redes, idealizadora da Plataforma Lastro.

Conclusão

Desde 1980, em *Culturas Híbridas*, Néstor García-Canclini alertava-nos sobre a necessidade de ampliação da função das artes visuais para além das demandas dos grupos de artistas. E é pensando em atingir essa transformação e expansão do sistema da arte que os espaços artísticos descritos nesse artigo vem oportunizando aos artistas em residência uma aproximação dos tecidos sociais locais específicos e com a esfera global do mundo da arte. Ao longo da pesquisa e das vivências das viagens foi possível identificar algumas estratégias comuns de ação, tais como: renovação da formação e do ensino das artes; inserção de artistas e de intelectuais criticamente na circulação da arte; construção de canais alternativos de produção em contato mais direto com o público; a ampliação da circulação de obras e de artistas; a inovação das estratégias de financiamento da cultura e da construção de redes de trabalho. Os resultados são múltiplos dispositivos que servem de crítica à lógica de mercado e que buscam expandir os formatos e recursos já institucionalizados.

Referências

ADES, DAWN. *Arte na América Latina – A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, São Paulo, Nobel, 1982.

BATISTA, Helmut et al. *Livro para ler: 10 anos de Capacete*. Rio de Janeiro: Associação CAPACETE Ltda, 20008,160p.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008

_____. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012

CAPORALI, Francisca; MENICONI, Joana; MOREIRA, Samantha. Como lidar com a Indie.Gestão? In: TOLEDO, Daniel. *Indie.Gestão: práticas artísticas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*. Belo Horizonte: JA.CA, 2014.

CATTANI, Icleia. Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica. In: BERTOLI, Mariza e STIGGER, Verônica. *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial,2007, pp. 189-197.

COSTA, Izabel; SIQUEIRA, Ana Paula. Rede Nacional Funarte Artes Visuais. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

COUTO, Maria de Fátima M. Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate. In: *Pós*: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: nov.2017, pp.125-146.

DALCOL, Francisco. Residência artístia e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Arte Plásticas, 24º Santa Maria, RS. Universidade de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkley: University of California Press, 2001.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividades. In: _____, *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.98.

PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

SAAVEDRA, Ana María; ALARCÓN, Luis. (org) *Galería Metropolitana 2004-2010*. Santiago: Andros, 2011.

VASCONCELOS, Ana. Residências artísticas como política pública no âmbito da Funarte. *III Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2012.

WANDERLEY, Gustavo T. Dinâmicas de espaços culturais independentes. In: *Políticas para as artes: prática e reflexão*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

WAQUIL, Isabel (org). *Subterrânea: Notas Entrópicas*. Porto Alegre: Pubblicato, 2015.

MAUS, Lilian (org). *Atelier Subterrânea*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2010.

Série "Sobras" de Geraldo de Barros: novas evidências para o mapeamento da obra

Maíra Vieira de Paula

Mestre em Artes Visuais pela USP. Autora da dissertação O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros, realizada com apoio da CAPES, e sob orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli. Possui Especialização em Fotografia pela FAAP, e Graduação em Comunicação Social pela UFMG.

oemaildamaira@gmail.com

RESUMO: Entre 1996 e 1998, Geraldo de Barros criou a série de fotografias denominada "Sobras", que restou inacabada em função de sua morte. Devido ao trabalho ter sido interrompido em pleno desenvolvimento, vários materiais que sobraram desse processo atualmente são exibidos como obras integrantes da série. O Acervo Sesc de Arte Brasileira possui 66 fotografias da primeira tiragem da série "Sobras". Objetiva-se demonstrar que essas ampliações fotográficas, aprovadas por Geraldo de Barros, são as peças que mais se aproximaram do que ele almejava naquele momento. Pretende-se também evidenciar que os demais artefatos remanescentes devem ser compreendidos como resquícios físicos daquele processo criativo. Essas novas evidências foram obtidas por meio da aplicação da metodologia da crítica de processo, desenvolvida pela estudiosa Cecília Almeida Salles.

PALAVRAS-CHAVE: Geraldo de Barros, série "Sobras", Acervo Sesc de Arte Brasileira, procedimentos fotográficos, crítica de processo.

ABSTRACT: In 1996, Geraldo de Barros began to produce a series of photographs called "Sobras", which were not completed due to his death in 1998. Today a considerable amount of that creative process' photographic materials, papers and collages are presented as part of "Sobras" series' body of works. Sesc's Collection of Brazilian Art owns 66 photographs that were printed under technical prescriptions left by Geraldo de Barros. First of all, this communication intends to demonstrate that such photographs are the pieces that have come closer to what Barros aimed to do in that occasion. Secondly, it aspires to establish evidences that most of the other artifacts, currently exhibited as one of Sobras' works, should be considered remnants of that experimental process. These new evidences were obtained by applying the criticism of the process' methodology as it has been developed by Cecília Almeida Salles.

KEYWORDS: Geraldo de Barros, "Sobras" series, Sesc's Collection of Brazilian Art, photographic procedures, criticism of the process.

As exibições da série "Sobras"

Série "Sobras" denomina o resultado do processo criativo desenvolvido por Geraldo de Barros, com o auxílio da fotógrafa Ana Moraes, entre 1996 e abril de 1998, quando a morte do artista pôs fim à produção da série que restou, portanto, inacabada. Em termos gerais, Barros se apropriou de seu arquivo familiar de fotografias para montar diferentes tipos de colagens constituídas por fotografias antigas, contatos não ampliados, negativos e diapositivos esmaecidos ou com defeitos.

A maior parte dessas colagens, em torno de 249, foram compostas a partir de fragmentos de negativos fotográficos fixados entre duas placas de vidro. Elas serviram como matrizes para a criação de fotografias em papel de gelatina e prata. Ao todo, cerca de 280 alternativas de ampliação foram aprovadas por Geraldo de Barros. O Acervo Sesc de Arte Brasileira (Sesc-SP) possui uma cópia da primeira tiragem de 66 fotografias, realizada por Christophe Brandt, em 1998, a partir dos parâmetros definidos pelo artista.[1]

Contudo, além dessas fotografias, atualmente várias colagens que Barros ainda não havia considerado finalizadas são exibidas em exposições e feiras como partes integrantes da obra.[2] Tal movimento de expansão dos itens que compõe o trabalho foi constatado pela estudiosa Heloisa Espada por meio da análise das sucessivas aparições públicas da série "Sobras". Entre a primeira exibição no Museum Ludwig,[3] em 1999, quando foram apresentadas apenas as fotografias ampliadas por Brandt, até a exposição da qual foi curadora, em 2014,[4] ela percebeu a incorporação de registros físicos do percurso criativo ao corpo final de obras da série.

De acordo com a autora, o marco inicial dessa dinâmica de expansão foi a mostra *A(s)simetrias*, organizada pelo curador Rubens Fernandes Junior, na Luciana Brito Galeria, em 2005. Nesse evento, pela primeira vez, certos documentos de processo – tais como pedaços de fotografias, negativos recortados, colagens de fotografias sobre papel – foram apresentados de forma combinada às ampliações fotográficas aprovadas por Geraldo de Barros (ESPADA, 2018).

A apresentação de tais resquícios físicos como parte integrante da obra também aconteceu na mostra *What remains*, organizada pela estudiosa Isobel Whitelegg, em 2013, na The Photographer`s Gallery, em Londres. Em um dos registros da exposição, é possível averiguar o destaque dado à colagem sobre papel *Sobras gdb_*9027.[5] Na exposição, ela foi disposta ao lado de algumas fotografias da série aprovadas por Geraldo de Barros, e de *Homenagem a Stravinsky*, de 1949, pertencente à série "Fotoformas", realizada pelo artista entre as décadas de 1940 e 1950. Além disso, *Sobras gdb_9027* também foi montada em *passe-partout* como as demais.[6] A mesma configuração não foi proporcionada a outros materiais que sobraram do processo de criação da série "Sobras", que foram acomodados coletivamente dentro de uma mesa com proteção de vidro.[7]

As colagens que serviram como matrizes para as tiragens fotográficas, assim como um grupo menor de colagens constituídas por diferentes tipos de materiais fotográficos, foram exibidas pela primeira vez somente na mostra *Geraldo de Barros e a fotografia*. Na ocasião, a curadora Heloisa Espada optou por organizar todas essas peças em uma bancada, dispostas uma ao lado da outra. Pois, segundo ela, somente por meio da transgressão dos limites entre processo e obra, o espectador seria capaz de dimensionar o forte caráter experimental do derradeiro exercício poético de Geraldo de Barros.[8]

1 Nesta ocasião, foram produzidas oito cópias. Duas ficaram com a família, duas com Christophe Brandt, e as demais foram adquiridas pelas seguintes instituições: Museum Ludwig, Musée de l'Élysée, Luciana Brito Galeria e Sesc-SP. Informação fornecida em entrevista concedida por Fabiana de Barros à autora em 24 fev. 2017. Fabiana de Barros é a filha mais jovem de Geraldo de Barros.

2 Informação fornecida em entrevista concedida por Fabiana de Barros à autora em 24 fev. 2017.

3 Localizado em Colônia, Alemanha.

4 A mostra foi exibida no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, em 2014, e no Sesc Belenzinho, em São Paulo, no ano seguinte.

5 Sobras gdb_9027 foi criada a partir da reelaboração de uma das fotografias da série "Fotoformas". Atualmente, a peça pertence à coleção da Luciana Brito Galeria. No site da galeria, ela aparece acompanhada pela seguinte descrição: "Sem título", da série "Colagens Fotoformas", 1997. Disponível aqui. Acesso em: 9 jun. 2019. O registro que mostra a colagem montada em passe-partout está presente em (PAULA, 2018, p.249).

6 Disponível aqui. Acesso em: 28 fev. 2017. A fotografia também está presente em (PAULA, 2018, p.208).

7 Nessa mesa, foram exibidas algumas colagens compostas por materiais fotográficos variados sobre vidro, assim como cópias fotográficas vintage, papéis recortados, entre outros. Disponível aqui. Acesso em: 28 fev. 2017. A fotografia também está presente em (PAULA, 2018, p.207).

8 Não obstante, ao contrário das propostas de curadoria de Rubens Fernandes Junior e Isobel Whitelegg, a estrutura de exibição em grade, eleita por Espada, não intencionou emular qualquer movimento intuitivo vivenciado pelo artista.

9 As 66 fotografias da série

Um inventário em construção

Rubens Fernandes Junior foi o primeiro pesquisador a inventariar o conjunto de obras que constituem a série “Sobras”. Ele dividiu o trabalho em três subséries: *Sobras*, *Sobras (vidros)* e *Sobras (colagens)*. Na primeira, foram incluídas as fotografias aprovadas por Geraldo de Barros. A subsérie seguinte abrangeu as colagens formadas por diferentes combinações de pedaços de fotografias, negativos e diapositivos, igualmente fixados entre placas de vidro. Para o estudioso, a justaposição de tais materiais impossibilitava que essas lâminas fossem utilizadas como matrizes para a produção de múltiplas cópias fotográficas. Elas deveriam ser compreendidas como peças únicas. Por fim, a terceira subsérie reuniu as colagens sobre papel nas quais, segundo o autor, Barros buscou restringir suas imagens aos mínimos elementos construtivos necessários (FERNANDES JUNIOR, 2006).

A elaboração da série “Sobras” foi interrompida em pleno desenvolvimento. Precisar qual poderia ter sido sua configuração final não é uma tarefa possível. Contudo, por meio da análise pontual e do estabelecimento de relações entre os artefatos hoje apresentados como parte da obra, foram reunidos novos dados acerca dos critérios e das intenções de Geraldo de Barros em seu último processo criativo. Esses procedimentos de análise foram norteados pelas diretrizes e fundamentos teóricos da crítica de processo, formulada pela estudiosa Cecília Almeida Salles. Por meio da aplicação dessa metodologia, considera-se possível acompanhar, de forma retrospectiva, o percurso de criação de determinado artista a partir dos indícios físicos deixados por ele durante a elaboração de seus trabalhos.

Esses indícios físicos foram denominados pela estudiosa de documentos de processo. E, de acordo com Salles, correspondem a “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo”. Eles funcionam tanto como anotações de informações úteis para o artista desenvolver seu processo criativo, quanto representam esboços nos quais ele testa diferentes possibilidades que cogita realizar (SALLES, 2013).

Nesse sentido, buscou-se compreender a conjuntura de produção da série “Sobras” em uma abordagem que partisse de uma lógica interna ao seu processo de criação. Ou seja, quais foram os recursos artísticos, propósitos e motivações de Barros nesse último trabalho? O que ele ainda pretendia realizar com aquelas colagens? Quais peças ou fotografias em papel de gelatina e prata aproximaram-se mais daquilo que o artista pretendia com a série?

Dessa maneira, apresenta-se a seguir um inventário acerca dos itens que compõem o que hoje se apresenta como série “Sobras”. Esse inventário parte da divisão concebida por Rubens Fernandes Junior, propondo certos ajustes à proposta do estudioso, em função dos novos dados obtidos durante a análise dos documentos de processo. Considera-se que essas evidências complementam as informações até então disponíveis acerca do processo de produção da série “Sobras”.

Isto posto, de forma geral, identificou-se que a série “Sobras” hoje em dia constitui-se pelas ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata aprovadas por Geraldo de Barros, assim como pelas inúmeras colagens compostas por diferentes tipos de materiais fotográficos fixados entre placas de vidro ou sobre papel. Optou-se por catalogar tais artefatos em quatro grandes conjuntos: Colagens de (em sua maioria) negativos fixados entre placas de vidro (**2.1**); Ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata (**2.2**); Colagens de materiais fotográficos variados entre placas de vidro (**2.3**); Colagens de reproduções fotográficas sobre papel (**2.4**);

Colagens de (em sua maioria) negativos fixados entre placas de vidro

Figura 1: *Sobras 101dg. Geraldo de Barros, 1996-1998. Colagem, 9 cm x 12 cm. Acervo Geraldo de Barros/Instituto Moreira Salles (comodato).*

No momento, os 249 sanduíches de vidro que compõem este conjunto estão sob a guarda do Instituto Moreira Salles (IMS) em regime de comodato.[9]

A maioria dessas peças, 243 unidades, são formadas por colagens de pedaços de filmes fotográficos coloridos e/ou preto e branco, fixados entre duas placas de vidro. Além de frames específicos das tiras de negativos, o artista se apropriou das terminações dos filmes, assim como de negativos defeituosos. Barros ainda desenhou a nanquim ou realizou incisões de gravura sobre certas colagens.

Esse conjunto também é constituído por cinco matrizes de sanduíches de vidro compostas somente por fitas adesivas pretas ou por tinta nanquim, sem a presença de negativos fotográficos. A princípio, essas peças não foram pensadas como partes integrantes da obra. Inicialmente, elas serviram como bases de apoio para a fixação dos materiais utilizados para pintar e prender as colagens sobre as placas de vidro (a tinta nanquim e as fitas adesivas, respectivamente).

Para finalizar, uma das colagens que integram esse grupo, *Sobras 101dg* (Figura 1),[10] se diferencia das demais pelos materiais que a constituem. Essa peça de vidro compreende duas colagens distintas de retratos do arquiteto Plinio Croce, amigo de Geraldo de Barros. A colagem superior consiste em duas metades do mesmo negativo, que foram recortadas e fixadas ligeiramente distantes uma da outra. Contudo, na colagem inferior, Barros decidiu justapor um negativo, de outro retrato de Croce, a uma fotografia produzida a partir desse mesmo frame. Ao realizar tal procedimento de intercalar a matriz fílmica à cópia fotográfica em uma mesma colagem, o artista subverteu a polaridade negativo/positivo, base de funcionamento do processo fotográfico tradicional.

No inventário proposto pelo estudioso Rubens Fernandes Junior, os itens que compõem esta primeira seção não foram mencionados. Infere-se que eles não foram incluídos em nenhuma subdivisão por terem sido

"Sobras" pertencentes ao acervo do Sesc-SP foram criadas a partir de 62 peças que compõem esse grupo, cf. (PAULA, 2018, p.259-338).

10 Todos os artefatos da série "Sobras" foram identificados de acordo com a terminologia estabelecida por Fabiana de Barros e por seu marido Michel Favre. As únicas exceções foram as colagens que integram os conjuntos 2.3 e 2.4. Nesses casos específicos, preferiu-se adicionar o termo Sobras antes da nomenclatura criada por eles (gdb_XXXX), para evidenciar que tais peças hoje pertencem à série.

considerados peças de trabalho (matrizes fílmicas) para a produção das fotografias em papel de gelatina e prata, que formam o próximo conjunto.

Ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata

Figura 2: *Sobras 101D. Geraldo de Barros, 1996-1998. Fotografia em papel de gelatina e prata, 30 cm x 24 cm. Acervo Sesc de Arte Brasileira.*

Sobras 101D (Figura 2) *é uma* das fotografias que integram esse grupo. Ela corresponde à ampliação da colagem localizada na parte inferior de *Sobras 101dg*. Ao todo, Geraldo de Barros aprovou cerca de 280 ampliações fotográficas em papel de gelatina e prata, conforme já mencionado. Essas cópias, que atualmente estão sob os cuidados do IMS em regime de comodato, foram concebidas a partir das 249 peças listadas na seção anterior.

Tal discrepância numérica advém do caráter experimental do processo de criação da série “Sobras”. Em alguns sanduíches de vidro, por exemplo, foram fixadas mais de uma colagem, como se observa na Figura 1. Além disso, Barros decidiu ampliar algumas colagens mais de uma vez, a partir de critérios distintos, para criar fotografias independentes. Em outras ocasiões, ele utilizou placas para velar partes do negativo durante a ampliação, e criar duas fotografias a partir da mesma colagem (PAULA, 2018, p.234-236).

Colagens de materiais fotográficos variados entre placas de vidro

Figura 3: *Sobras gdb_9006. Geraldo de Barros, 1996-1998. Colagem, 12 cm x 9 cm. Acervo Geraldo de Barros/Instituto Moreira Salles (comodato).*

De acordo com o documento *Geraldo de Barros – Sobras "Vidros"*,[11] organizado por Fabiana de Barros e Michel Favre, este conjunto está composto por 38 colagens formadas por diferentes combinações de pedaços de negativos, diapositivos e fotografias, justapostas entre duas placas de vidro. *Sobras gdb_9006 é umas das peças que integram a presente seção (Figura* 3).

No inventário proposto por Rubens Fernandes Junior, essas colagens foram denominadas *Sobras (vidros)*. De acordo com o estudioso, elas foram produzidas a partir do mesmo procedimento das colagens utilizadas como matrizes para a realização das ampliações fotográficas.[12] Contudo, segundo o autor, esses dois grupos apresentam uma diferença crucial. Para Fernandes Junior, ao justapor diferentes tipos de materiais fotográficos na subsérie *Sobras (vidros)*, Geraldo de Barros teria criado peças únicas, e não matrizes para a produção de cópias fotográficas:

> O produto final é um objeto fotográfico que lembra um daguerreótipo, pois Geraldo utiliza em sua construção, indistintamente, fragmentos de positivos e de negativos, em cores ou em preto e branco. A fita adesiva delimita irregularmente a imagem. Ele monta fragmentos esmaecidos de imagens, em vidros com espessura de 1 mm, que superpostos criam uma ilusão de profundidade e tridimensionalidade (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.127).

De um lado, de fato, há a possibilidade de parte dessas colagens terem sido concebidas como foto-objetos. Tal recurso foi explorado por Geraldo de Barros na exposição *Fotoforma*, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo (MASP), de 2 a 18 de janeiro de 1951. De acordo com Heloisa Espada, as fotografias *A menina do sapato* e *Máscara africana*, ambas de 1949, originalmente foram exibidas como se fossem esculturas, apresentando recortes irregulares, sem molduras e apoiadas em pequenos pedestais (ESPADA, p.15, 2014).

11 Documento enviado à autora por Michel Favre via e-mail em 06 mar. 2017. Uma análise mais detalhada desse material, assim como a lista completa das colagens que formam esse grupo, está presente em (PAULA, 2018, p.241-249).

12 Lembrando que essas colagens de negativos (aqui inseridas no conjunto 2.1) não foram incluídas em nenhuma subsérie pelo pesquisador.

De outro lado, porém, é preciso atentar-se para as particularidades do processo de criação da série “Sobras”. Conforme já demonstrado, para Geraldo de Barros, *Sobras 101dg* (Figura 1), composta por fragmentos de negativos e de fotografias, deveria ser utilizada como matriz para a produção de múltiplas cópias em papel de gelatina e prata, independente das dificuldades envolvidas no processo de ampliação. Fora isso, segundo Fabiana de Barros, seu pai não deixou nenhuma diretriz acerca do que deveria ser feito com as colagens da presente seção. O artista tampouco julgava que elas estavam finalizadas.

Nesse sentido, a única distinção válida de ser realizada entre esses dois conjuntos (2.1 e 2.3) é que o primeiro chegou a ser ampliado e o segundo não. Eventualmente, Geraldo de Barros poderia ter tentado produzir tiragens fotográficas a partir das colagens que integram o grupo 2.3. Desconfia-se que, ao misturar fotografias e negativos em uma mesma colagem, e tentar ampliá-las, o artista buscou problematizar a tensão existente entre o aspecto aurático da obra de arte tradicional e o caráter de reprodutibilidade do meio fotográfico, dualidade que sempre rondou o binômio arte e fotografia.[13]

Colagens de reproduções fotográficas sobre papel

Figura 4: *Sobras gdb_9019. Geraldo de Barros, 1996-1998. Colagem, 24 x 17,5. Coleção Fabiana de Barros.*

No inventário *Geraldo de Barros – Sobras “Papéis” conhecidos*, organizado por Fabiana de Barros e Michel Favre, estão listadas 45 colagens sobre papel. Segundo Favre, este número deve ser maior, pois várias peças foram doadas a amigos ou jogadas fora.[14] O suporte de fixação é a característica em comum dentre as peças desse grupo. Elas foram montadas sobre diversos tipos de papéis, e não entre placas de vidro como as anteriores.

Para produzi-las, Geraldo de Barros se apropriou de imagens provindas de três fontes distintas. Em primeiro lugar, ele utilizou algumas provas fotográficas ampliadas a partir dos 249 sanduíches de negativos sobre vidro (conjunto 2.1). Em segundo lugar, destacou as páginas do livro *Fotoformas: Geraldo de Barros*, lançado em 1994, nas quais havia cem reproduções fotográficas da série homônima. E, por último, fotografou os

13 Segundo Fabiana de Barros, na década de 1970, ao entrar em contato com a obra de Walter Benjamin, Geraldo de Barros percebeu que seu grande propósito artístico sempre fora o de destruir a condição aurática da obra de arte tradicional, ao tentar torna-la acessível a todos. Informação fornecida em entrevista concedida por Fabiana de Barros à autora em 24 fev. 2017.

14 Informação enviada à autora via e-mail em 06 mar. 2017. Foram inventariadas 49 colagens sobre papel em (PAULA, 2018, p.249-257).

cartazes publicitários afixados sobre tapumes de proteção do canteiro de obras da rede de restaurantes Kenny Rogers Roasters.[15]

Assim como ocorreu em relação às peças do conjunto 2.3, Geraldo de Barros não deixou diretrizes acerca do que pretendia realizar com as colagens sobre papel. No entanto, a partir da análise dos documentos do processo de criação da série "Sobras", é possível conjecturar que elas possuíam ao menos duas funções. De um lado, várias colagens sobre papel correspondiam a ferramentas de processo, elaboradas como recurso para a obtenção da matéria-prima visual que Barros precisava para criar as colagens sobre vidro da série. De outro lado, algumas delas foram concebidas como esboços de experimentação nos quais o artista testava diferentes recortes e arranjos que pretendia realizar com os filmes fotográficos. Essas composições poderiam ser levadas adiante ou abandonadas na etapa de montagem das colagens sobre vidro.[16]

Para compreender melhor a existências dessas peças, e o papel que elas desempenharam no processo criativo de Geraldo de Barros, é necessário inteirar-se de um episódio ocorrido em 1996. De acordo com Fabiana de Barros, alguns meses após ter começado a realizar a série "Sobras", seu pai lhe telefonou solicitando que trouxesse para o Brasil as colagens de negativos entre vidros da série "Fotoformas".[17] Como parte do processo poético que estava desenvolvendo naquele momento, ele queria manipulá-las para transformá-las em algo novo.

Segundo Fabiana de Barros, seu pai não demonstrava apego a tais colagens, pois a vontade que ele tinha de reelabora-las era maior do que qualquer valor histórico que elas poderiam conter. Fabiana de Barros disse não a seu pai, que ficou furioso com a recusa, afirmando que aquelas obras eram dele, e que por tal motivo poderia fazer o que quisesse com elas.[18]

Diante desse impasse, Geraldo de Barros decidiu se apropriar das páginas do livro *Fotoformas*, mencionado anteriormente. Ele começou a criar composições com essas imagens, que então eram fixadas sobre papel, e fotografadas por Ana Moraes, para serem convertidas em matrizes negativas passíveis de serem reproduzidas.[19]

Figura 5: Negativo relativo a *Sobras gdb_9019. Geraldo de Barros, São Paulo, 1996-1998. Filme fotográfico preto e branco. Acervo Geraldo de Barros/Instituto Moreira Salles (comodato).*

De acordo com Rubens Fernandes Junior, as colagens sobre papel – que ele reuniu na subsérie *Sobras (colagens)* – surgiram da vontade

15 Inaugurada em São Paulo em julho de 1996. Para mais detalhes, cf. (PAULA, 2018, p.265).

16 Para mais detalhes, cf. (PAULA, 2018, p.249-267).

17 Eles estavam com Fabiana de Barros na Suíça, desde 1993, quando Christophe Brandt produziu novas tiragens da série "Fotoformas".

18 Informações fornecidas em entrevista concedida por Fabiana de Barros à autora em 24 fev. 2017.

19 Esse procedimento também foi realizado em relação às colagens sobre papel que foram constituídas pelas fotografias dos cartazes da rede de fast-food norte-americana, assim como por aquelas criadas a partir das primeiras provas fotográficas da série "Sobras".

de Geraldo de Barros de reelaborar algumas de suas próprias imagens. Segundo o autor, ao recortá-las, o artista tentou criar novas composições a partir dos elementos construtivos essenciais presentes nas imagens originais (FERNANDES JUNIOR, 2006a, p.147).

A partir do exame dos documentos do processo criativo da série "Sobras", foi viável detectar que, em diversos casos, Geraldo de Barros reduziu suas imagens aos elementos mínimos de composição, conforme pontuado por Fernandes Junior. Contudo, o estudioso se equivocou quanto ao fim que seria dado àqueles materiais, ao considerar tais colagens sobre papel unicamente como locais de chegada, de conclusão das intenções de Barros.

Um frame de negativo (Figura 5) com o registro de *Sobras gdb_9019* (Figura 4) foi encontrado dentre os documentos de processo preservados pela família do artista. Esse registro introduz a evidência que Geraldo de Barros pretendia seguir intervindo nessa colagem sobre papel. E corrobora a afirmação que Ana Moraes fotografava as colagens sobre papel para transformá-las em negativos utilizados na montagem das colagens sobre vidro.[20]

Eu não descarto a possibilidade de que a fatura visual de *Sobras_9019*, tal como representada pela Figura 4, possa ter correspondido ao que o artista almejava em termos de composição. Entretanto, é imprescindível compreender que a condição de unicidade dessa peça, provavelmente, não representava a conformação final que Geraldo de Barros pretendia dar à obra. A existência desse negativo (Figura 5) sinaliza que a intenção do artista era utilizar essa colagem sobre papel como instrumento para produzir múltiplas cópias fotográficas, como as que integram o conjunto 2.2. Na perspectiva de Barros, portanto, *Sobras_9019* não possuía a condição de objeto único que adquiriu após a sua morte.

Conclusão

De acordo com a estudiosa Cecília Almeida Salles, o grande interesse despertado pelos documentos de processo decorre da sensação de proximidade em relação ao momento da criação que eles proporcionam nos espectadores, críticos e estudiosos. Ainda segundo a autora, atualmente, o número de mostras que incluem documentos de processo, dispostos em concomitância com as obras de determinado artista, atingiu números significativos (SALLES, 2015, p.116). Esse diagnóstico se mostra propício – com suas devidas peculiaridades – para a forma como a série "Sobras" veio a público, tal como descrito, por sua vez, pela pesquisadora Heloisa Espada (ESPADA, 2017).

Neste sentido, detectou-se que o desenrolar histórico do movimento de exibição da última obra de Barros, em conjunto com os incontáveis jogos visuais tecidos pelo artista nas imagens da série, resultaram em armadilhas que precisam ser levadas em consideração em qualquer tentativa de exame de tais materiais. Nesta comunicação pretendeu-se contribuir com novos dados que forneçam uma compreensão mais profunda acerca dos propósitos de Geraldo de Barros nesse trabalho. De forma específica, optou-se por acompanhar os resquícios físicos do processo de produção da série "Sobras", para tentar-se dar conta do movimento criativo colocado em ação pelo artista sem, contudo, cair no embuste de deixar-se paralisar pelo fetiche sedutor instaurado por eles.

Para isso, procurou-se ir além da atração inicial colocada pela fragilidade e pela visualidade encantadora das peças de colagens sobre vidro ou das colagens sobre papel. Buscou-se, dessa maneira, perceber

20 Esse também foi o caso das colagens sobre papel Sobras gdb_9067 e Sobras gdb_9021, que serviram de base para a elaboração das fotografias em papel de gelatina e prata Sobras 092D e Sobras 228 (PAULA, 2018, p.231-351).

esses materiais em sua condição de transitoriedade e mutabilidade, evitando, assim, destinar a eles o mesmo tipo de tratamento valorativo dado às obras que o artista julgou estarem prontas para serem entregues ao público. Tal ressalva não visa desmerecer essas colagens, mas apenas constatar que elas não eram pontos de chegada, mas de passagem. Tomá-las como etapas finais e não as perceber a partir de sua condição processual de objetos em transformação coloca em risco a complexidade dos procedimentos realizados por Geraldo de Barros na série "Sobras".

Referências bibliográficas

BARROS, Fabiana de. Geraldo de Barros. In: BARROS, Fabiana. de (org.). *Geraldo de Barros: isso.* São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013. p.9-14.

ESPADA, Heloisa (org.). *Geraldo de Barros e a fotografia.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

_____. Sobras of Geraldo de Barros: A Project in Process. In: BRIZUELA, N.; ROBERTS, J. *The Matter of Photography in the Americas.* Stanford: Stanford University Press, 2018. p.154-156.

FERNANDES JUNIOR, Rubens (org.). *Sobras: Geraldo de Barros.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GIRARDIN, Daniel. Abstraction et sens de la forme. In: GIRARDIN, Daniel (org.). *Geraldo de Barros: Fotoformas – Sobras*. Lausanne: IDPURE éditions, Musée de l'Elysée, 2013. p.4-11.

MISSELBECK, Reinhold. A Última Fase. In: MISSELBECK, Reinhold (org.). *Geraldo de Barros: Fotoformas*. Munique: Prestel, 1999. p.74-84.

PAULA, Maíra Vieira de. *O noir, o Rex e o reflexo: os autorretratos de Geraldo de Barros. 2018. 348p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.*

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *Redes de criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2015.

Mídia Eletrônica

Sobras em Obras: Geraldo de Barros. Direção de Michel Favre. Produção: Fabiana de Barros e Cláudio Kahns. Suíça, Tradam Production; Brasil, Tatu Filmes e TV Senac de São Paulo, 1999. Vídeo formato dvd (74 min), cor.

WHITELEGG, I. *Geraldo de Barros: What Remains*. London: The Photographer's Gallery, 2013. Catálogo de exposição. Disponível aqui. Acesso em: 6 mai. 2018.

_____. *Fortunately, there are remains.* Chicago: Document Space, 2017. Disponível aqui. Acesso em: 6 mai. 2018.

Inéditos:

BARROS, F. de.; FAVRE, M. *Catálogo Filemaker.* Sem data. 2238p. Enviado pela equipe do IMS via e-mail à autora em 06 jun. 2016.

_____. *Geraldo de Barros – Sobras – Edições existentes.* 12/12/2014. 16p. Enviado pela equipe do IMS via e-mail à autora em 06 jun. 2016.

_____. *Geraldo de Barros – Sobras "Vidros".* 06/03/2017. 8p. Enviado por Michel Favre via e-mail à autora em 06 mar. 2017.

_____. *Geraldo de Barros – Sobras "Papéis" conhecidos.* 06/03/2017. 9p. Enviado por Michel Favre via e-mail à autora em 06 mar. 2017.

Entrevistas realizadas

BARROS, F. de. Entrevista realizada em São Paulo, em 24 fev. 2017.

_____. Entrevista realizada via Skype, em 29 mai. 2017.

Acervos visitados

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (RJ): Visitas realizadas entre 01 e 03 de jun. 2016.

Acervo Sesc de Arte Brasileira, São Paulo (SP): Visitas realizadas entre set. e out. 2016.

Arte, gênero e domesticidade: entre o trabalho doméstico, o fazer artístico e estudo do projeto "Prisão Domiciliar"

Manuela de Souza de Almeida Leite

Mestranda em Artes Visuais pela USP. Foi diretora e professora na Casa das Artes Visuais. Realizou exposições individuais, como: Esconde, na Estação Cabo Branco, em João Pessoa; Dekasséguis, na Fliporto 2011; Indefesos, em 2016, no Rio de Janeiro; e Prisão Domiciliar, em 2018, no CCJFRJ. Atualmente, atua como professora, artista visual e produtora cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo.

RESUMO: Este estudo propõe um questionamento sobre o papel da mulher na produção da arte e dos saberes. Começaremos analisando o artigo da teórica Linda Nochlin (1971) "Por que não houve grandes mulheres artistas?", que abriu caminho para o estudo da arte feminista. Em seguida, serão relacionados os conceitos de produção de saberes localizados (Haraway) e o ato de relatar a si mesmo (Butler), afim de propor uma crítica ao conhecimento hegemônico e universal. Por fim, serão analisados trabalhos de artistas mulheres que, numa crítica à chamada dupla jornada de trabalho, resolveram trazer para suas obras artísticas questões relacionadas aos serviços domésticos. Visando a compreensão dos conceitos que permeiam os modos do fazer artístico e do trabalho doméstico, analisaremos os princípios e métodos aplicados em seus processos criativos, recepção dos seus trabalhos e como estes foram considerados cultural e historicamente

PALAVRAS-CHAVE: Arte, domesticidade, gênero.

ABSTRACT: This study proposes a questioning about the role of women in the production of art and knowledge. We will begin by analyzing the notion of Linda Nochlin's article "Why Did not There Be Great Female Artists?" (1971), which paved the way for the study of feminist art. Next will be related the concepts of production of localized knowledge (Haraway) and the act of reporting itself (Butler) in order to propose a critique of hegemonic and universal knowledge. Finally, we will analyze the works of women artists who, in a critique of the so-called double working day, decided to bring to their artistic works issues related to domestic services. Aiming at understanding the concepts that permeate the ways of artistic work and domestic work, we will analyze the principles and methods applied in their creative processes, reception of their works and how they were considered culturally and historically.

KEYWORDS: Art, domesticity, gender.

Gênero e arte

Para falar de gênero, é preciso estabelecer alguns dos padrões binários que estruturam a concepção deste termo. Comumente, associamos o termo “gênero” a questões femininas, já que dentro da estrutura cultural em que vivemos o “homem” é um sujeito universal, neutro, e a mulher é o “outro” (BEAUVOIR, 1980). Então, na relação da alteridade entre homem e mulher, os lugares de cada um desses agentes está bem definido: o homem é a existência e a mulher é a diferença.

Esse “outro”, no entanto, não se constrói sem o “eu” e vice-versa, o que nos leva a pensar que, se existe uma questão feminina na arte, é porque – antes de tudo – existe uma questão masculina. As mulheres foram excluídas da vida pública ao longo de uma História que não podemos encontrar a origem, essa exclusão passou por todas as áreas, e as artes não são uma exceção. Este fato é, muitas vezes, explicado pelo determinismo biológico, que na intelectualidade julga as pessoas com útero como incapazes de produzir qualquer coisa significante.

Então, quando Linda Nochlin (1971) pergunta em seu artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, a resposta automática já vem embutida na pergunta: “não houve grandes mulheres artistas porque mulheres não são capazes de algo grandioso”. A primeira reação das feministas americanas foi tentar encontrar exemplos de artistas que não teriam sido reconhecidas pela História. Já as feministas francesas afirmaram a existência de um estilo feminino de produzir arte. O que nenhum dos grupos percebeu foi que, ao tentar responder à pergunta com a tentativa de negar a afirmação nela contida, estavam reforçando suas “implicações negativas”.

De fato, se houvesse um grande número de mulheres artistas apenas negligenciadas pela História, ou se existisse um estilo feminino de produzir arte, por que estariam lutando as feministas? Para Nochlin (1971, p. 7), o problema maior não está no fato de a arte ser feminina ou negligenciada, mas na ideia do senso comum sobre a arte: “[...] a ingênua ideia de que arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais.” Quando, na verdade, o “gênio artístico” seria construído pelo ensino e pela prática artística, e não por uma possessão divina:

> O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidas que precisam ser apreendidas ou trabalhadas através do ensino ou de um período longo de experimentação individual”. (NOCHLIN, 1971, p. 7).

Neste ponto do artigo, fica claro que, para Nochlin (1971), não houve grandes mulheres artistas porque as mulheres não tiveram, ao longo da História, as mesmas condições que os homens de aprendizagem e prática nas academias de arte. Na verdade, aponta ela, o “milagre” é que – dentro das circunstâncias de opressão – as mulheres e os negros tenham conseguido conquistar qualquer posição de destaque num campo masculino e branco como o das artes.

Se gênero é fator determinante para a condenação das mulheres na produção da grande arte, raça não fica atrás enquanto critério de exclusão. É praticamente inexistente a presença de artistas negros na História da Arte, e, se olharmos por uma ótica interseccional de gênero e raça, veremos que as mulheres negras são ainda mais distantes do universo artístico. A crítica de arte feminista, assim como o próprio feminismo, ao colocar o foco sobre a categoria “mulheres” tinha bem definido a que grupo de mulheres se referiam (brancas, europeias, norte-americanas e de classe média).

Essas mulheres reivindicavam liberdade e reconhecimento como artistas, ao mesmo tempo em que deixavam suas casas e filhos aos cuidados de empregadas domésticas majoritariamente negras ou imigrantes. A própria mulher branca feminista reproduziu a opressão que sofria do patriarcado e desumanizou a mulher negra ao não problematizar o fato de que as mulheres negras assumiram suas funções de reprimidas cuidadoras de casas e crianças.

Quem é a mulher negra que aparece no vídeo “Tarefa1”, de 1982, de Letícia Parente? Ao ser “passada a ferro”, Letícia intenciona mostrar o quanto a mulher faz parte da mobília da casa, mas a artista é “passada” pela empregada negra, uniformizada, sem nome e invisível.

No poema “A empregada e o Poeta”, de 2012, Conceição Evaristo fala da empregada negra que tem o desejo de ser poeta, mas antes de escrever precisa cuidar do patrão branco. Segundo Bell Hooks

(1995), existe um senso comum de que a mulher negra está no mundo para servir aos outros e suas tentativas de produção intelectual acabam se perdendo entre afazeres domésticos. Desta forma, não haveria espaço para reconhecimento desses trabalhos no mundo elitista da arte.

Deleuze (1987, p. 2), em seu artigo "O ato de criação", afirma que "Não temos uma ideia em geral. Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou aquele domínio. [...] Em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio, uma ideia em cinema ou uma ideia em filosofia."

No texto supracitado, o autor define o cientista como criador de funções, o filósofo como criador de conceitos e o artista como criador de sensações. Pontuando sempre que cada um desses só pode ter ideias em suas próprias áreas de conhecimento. Ora, se só é possível "ter uma ideia" dentro de uma área onde se tenha conhecimento prévio, Deleuze (1987) corrobora a derrubada do mito do gênio artístico e reforça que, para ser um grande mestre, é preciso – antes de tudo – formação e conhecimento na área.

Se o conhecimento e o reconhecimento nas artes passou boa parte da História exclusivamente nas mãos dos homens, não será por meio dos olhos deles que a produção artística das mulheres será vista como potência. Portanto, ao invés de aguardar uma mudança radical na questão da ausência da mulher na História da Arte, as mulheres precisam se assumir como indivíduos ativos de sua própria condição e representação nas instituições artísticas: "Não é realista ter esperança de que uma maioria de homens, nas artes e em outros campos, vai ser iluminado e descobrir que é para seu próprio bem conceder às mulheres completa igualdade de direitos e possibilidades." (NOCHLIN, 1971, p. 11).

Seria ingênuo pensar que quem possui privilégios estaria disposto a cedê-los. Quantos homens trocariam seus trabalhos em que ocupam posições de poder, em qualquer instância, por trabalhos domésticos não remunerados? Trabalhos estes realizados compulsoriamente por mulheres, ao longo de tanto tempo que podem ainda hoje ser vistos como naturais e não como culturalmente determinados e impostos a elas. Nochlin cita John Stuart Mill, "[...] tudo o que é costumeiro parece natural. Sendo a sujeição das mulheres aos homens um costume universal, qualquer desvio dessa norma naturalmente parece antinatural". (NOCHLIN, 1971, p. 12).

Assim, a questão "Por que não houve grandes mulheres artistas" envolve bem mais que uma provocação no mundo restrito da arte, abrange um problema enraizado na cultura de tal forma que se torna invisível: a submissão da mulher em relação aos homens. Apesar de ser difícil determinar se a opressão das mulheres é universal, no período pós-industrial a valorização do conceito de indivíduo passou a evidenciar a opressão das liberdades individuais. Neste contexto, diante da restrição de liberdade e direitos das mulheres, o movimento feminista vem buscando estender a noção de sujeito para as mulheres, partindo da premissa de que a divisão sexual do trabalho não é um fator biológico, mas cultural. Ao analisar a teoria de Levi Strauss (1983) sobre a "troca de mulheres" ser fator fundamental para a construção da cultura, Gayle Rubin (2012) aponta que a opressão das mulheres é fundada no próprio nascimento da cultura, onde as mulheres são os objetos e os homens são os sujeitos da ação que estabelece a relação social da humanidade: a relação de parentesco/alianças.

A filósofa Susan Bordo (1980), em "A feminista como o outro", pontua que, quando a filosofia é feita por mulheres, não importa quantas e quais questões sejam abordadas, será sempre colocada na condição de reforço da alteridade feminina. Esse fato se evidencia quando temos de ter estudos direcionados ao universo feminino para incluir a produção de artistas mulheres na construção da História da Arte.

Deste modo, supor que homens e mulheres teriam as mesmas condições de empreender em campos como arte e política teria um viés perverso. Em parte, o não questionamento dessa estrutura de desigualdade visa manter o próprio sistema da arte, que se cristalizou ancorado na ideia de que o grande artista é aquele que detém a genialidade. Ora, se apontarmos as condições favoráveis que os homens tiveram ao longo da História de exercer qualquer função não doméstica, e especificamente toda a formação e prática artística dos grandes mestres, logo poderemos debater que genialidade não foi o único aspecto de sua produção. A própria crítica e estudo da arte se encarrega de elevar a obra de artistas como Michelangelo, Van Gogh e Jackson Pollock a patamares sobre-humanos e geniais.

> Não é acidente o fato de que as condições cruciais para que se produza grande arte sejam raramente investigadas, ou que as tentativas de investigação de questões mais amplas foram, até muito recentemente, rejeitadas como não sendo temas de atividades acadêmicas, ou por serem muito extensas, ou campo de outra disciplina, como a sociologia." (NOCHLIN, 1971, p. 14).

Abrir um campo para a investigação dessa condição poderia revelar e desestabilizar um sistema elitista em que toda a natureza e História da Arte estão apoiadas. A desconstrução do mito com poderes sobrenaturais e criador divino abalaria a aura mágica de biografias como as de Giotto, Goya e Coubert. A própria história da precocidade de Picasso, estimulada por seu pai, professor de arte, teria sido a mesma caso Picasso tivesse nascido mulher? (NOCHLIN, 1971).

Para além da análise pelo viés do gênero, Nochlin (1971) também questiona a posição da classe social de onde vem a grande maioria dos artistas. E mais, qual seria a proporção de artistas com familiares próximos envolvidos com a arte. Durante muito tempo a "transmissão da profissão de artista de pai para filho era considerada um fato dado", Picasso, Calder, Giacometti e Wyeth vêm de famílias de artistas. A psicologia destaca que o desenvolvimento infantil é construído passo a passo dentro de padrões e estímulos que, de tão recorrentes, acabam se mostrando como naturais, mas que, na realidade, são condições de adaptação e como qualquer dado cultural é pós-discursivo.

Nochlin (1971) conclui seu artigo levantando a hipótese de que a atividade artística de qualidade não vem de uma expressão individual de alguém dotado de poderes extraordinários, mas de uma situação que envolve tanto o desenvolvimento do artista com estudo e prática quanto de uma estrutura social que legitima ou desqualifica seu trabalho.

Lugares marcados

No artigo "Saberes Localizados", Donna Haraway (2009) realiza uma crítica ao que se entende por ciência. Para ela, a construção de uma forma de conhecimento tida como "verdade" pela doutrina ideológica do método científico nada mais é que uma forma de poder. E esses métodos estabelecidos por uma "conspiração invisível de cientistas e filósofos masculinistas" manteria as mulheres no lugar de seres corporificados, incapazes de objetividade e produção de conhecimento.

Para as feministas, não basta mais apontar as falhas na construção de todo o saber, é preciso criar uma "ciência sucessora" para dar conta não apenas da reflexão sobre nossas próprias práticas, mas também explicar as relações de opressão e privilégios de todas as áreas de conhecimento.

Haraway (2009) sugere que a produção dos saberes seja localizada. Segundo ela, as feministas propõem a construção de uma rede de conexão não hierarquizada de saberes múltiplos para se opor à estrutura institucional do conhecimento postulado de visão unilateral (masculino, branco, europeu/norte-americano). O que se pretende é uma marcação dos saberes, não apenas para o sujeito corporificado, o Outro. Mas uma marcação para todos os saberes, inclusive para o saber objetivo e privilegiado. Desta forma, a objetividade estaria vinculada a uma "corporificação específica e particular" e não a nenhum tipo de transcendência neutra. Se os saberes forem localizados, todos passam a falar de determinado local e ninguém mais fala por todos.

O que está se propondo é uma atenção ao perigo de se acreditar poder ver pela perspectiva do outro. Só se pode falar a partir de um ponto de vista finito e quando se fala do outro é preciso ao menos ter noção de que se está falando de determinado lugar. Pode-se falar sobre o outro, nunca pelo outro.

> Esse texto é um argumento a favor do conhecimento situado e corporificado e contra várias formas de postulado de conhecimento não localizáveis e, portanto, irresponsáveis. Irresponsável significa incapaz de ser chamado a prestar contas. (HARAWAY, 1995, p. 22).

A insistência pela manutenção de uma única forma de conhecimento, dado a partir de um único ponto de vista (masculino e eurocêntrico), não passa do interesse em que o poder permaneça concentrado no grupo historicamente dominante. Manter toda a estrutura binária da matriz heterossexual e do determinismo biológico está a serviço de manter o poder onde ele sempre esteve na cultura ocidental: nas mãos do homem branco. E este homem não está disposto a abrir mão desse poder, ele até pode se apropriar desse "novo" conhecimento, dessas novas vozes, mas apenas com a intenção de reafirmar sua posição de poder enquanto produtor de conhecimento, jamais para trocar saberes com os subalternos. Existe um interesse de poder na perspectiva parcial, um interesse em manter privilégios.

A História da Arte, protagonizada e construída pelo tal homem branco, reservou à mulher um lugar: a de musa inspiradora. E ao ser colocada em função de objeto, esse sujeito dominador retira sua humanidade,

impedindo-a de exercer autoridade sobre sua própria existência. A meta do ponto de vista feminista é a produção de conhecimento/ciência engajadas e responsáveis que gerem melhores explicações do mundo. Saberes localizados diz respeito à vulnerabilidade e à resistência à fixidez da universalização do conhecimento. “O feminismo ama outra ciência: a ciência e a política da interpretação, da tradução, do gaguejar e do parcialmente compreendido” (HARAWAY, 1995, p. 31).

Em outras palavras, os saberes não unificados, oposicionais, a desconstrução, os conhecimentos locais e a explicações em rede. Há algo aqui ligado ao próprio conceito de potência, um conhecimento que não se encerra em si mesmo e que está sempre pronto a nascer de novo, um conhecimento não cristalizado.

Na sociedade contemporânea existe um ser dominante (homem-branco-heterossexual-urbano), qualquer variável fora desse padrão seria um devir:

> As mulheres, independentemente de seu número, são uma minoria, definível como estado ou subconjunto; mas só criam tornando possível um devir, do qual não são proprietárias, no qual elas mesmas têm que entrar, um devir-mulher que concerne a todos os homens, incluindo-se aí homens e mulheres. (DELEUZE, 1923, p. 43-44).

O homem branco é o cristal da sociedade, ele é a estrutura fechada, portanto, a mais difícil de ser modificada, o único que não tem mais potência, pois se encerrou em si mesmo. Todos os grupos subalternos possuem devires e têm a força necessária pulsante para a transformação, para sempre nascer.

O conhecimento, para o feminismo, não deve ser construído a partir de uma transcendência de limites (verticalização), mas da junção de vozes múltiplas e horizontais que somadas prometem “[...] uma visão de meios de corporificação finita continuada, de viver dentro de limites e contradições, isto é, visões desde algum lugar” (HARAWAY, 2009, p. 33-34).

Também é preciso ter uma crítica constante às perspectivas dos subjugados, elas jamais serão totalmente neutras. Todos os corpos precários fazem parte de um mundo cuja estrutura já estava dada anterior à sua existência. Então não seria possível ver de qualquer ponto pré-discursivo, uma vez que a construção do ser se dá pela relação e pela ação (BUTLER, 1990).

Para se tornarem sujeitos, os subalternos precisam primeiramente existir, mesmo que de determinado local. Para Irigaray (1985), o sujeito mulher é inexistente. Não está representado como o outro, mas como ausente. Por isso é preciso construir toda uma nova lógica de leitura e reconhecimento do mundo, de modo a tornar essas existências subalternizadas reconhecíveis como sujeitos e detentoras de vozes e direitos. O mais importante são os sujeitos subalternos se colocarem como ativos, e não como recurso à disposição da apropriação capitalista e masculinista.

A produção de conhecimento científico a partir de um ponto de vista feminista tem cada vez mais derrubado as teorias do determinismo biológico que colocavam a mulher numa posição “naturalmente passiva”. Cada vez mais fica evidente que a divisão sexual do trabalho é um dado exclusivo da cultura e nada tem de natural. Desta forma, fica evidente que as mulheres são tão capazes de produzir conhecimento quanto os homens são capazes de realizar tarefas domésticas. Mas, como essa compreensão não é de interesse dos privilegiados e soberanos do sexo masculino, cabe às mulheres, trabalhar exaustivamente na disseminação desses saberes.

“Pode o subalterno falar?”, a pergunta que dá título ao livro de Spivak (2010), assinala a necessidade de as elites dominantes estarem atentas às pautas propostas pelos grupos de interesse especial e como é preciso que esses grupos não apenas falem, mas que também sejam ouvidos. Na falta de um lugar na epistemologia e dentro do conjunto de regras das artes, as mulheres reinventam toda uma abordagem de formas e temas para construir um local que lhes garantisse participação na produção e História da Arte. Isso porque essa desconstrução e reconstrução de saberes nunca pretendeu trabalhar afastada do mundo masculino já existente, apenas tencionou a forma de domínio na tradição de produzir fala, conhecimento e arte.

Porém, o senso comum freudiano, que coloca a mulher como sujeito da histeria, não contribui em nada para que uma nova abordagem na produção do saber seja de fato relevante tanto para os sujeitos marcados quanto para os sujeitos tidos como “universais” (SPIVAK, 2010). Novas formas, novos temas,

novas abordagens têm se constituído sistematicamente desde a segunda onda do feminismo, mas essa produção tem se mantido no lugar do "outro". Não está acontecendo um diálogo entre as produções, o que vem acontecendo são elaborações paralelas onde o conhecimento hegemônico continua falando como neutro e os sujeitos marcados só falam para seus iguais.

Segundo Spivak (2010, p. 165), "[...] o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à 'mulher' como item respeitoso nas listas de prioridade global". E como poderia contribuir a elite masculina e branca para uma mudança nessa estrutura? Judith Butler (2015) estabelece o relato de si mesmo como parte da destruição de uma conduta recorrente e caminho para uma nova ética coletiva. A violência da universalidade abstrata pode ser transformada pelo reconhecimento de responsabilidade pela humanidade do outro:

> Ao perguntarmos se somos os causadores do sofrimento, uma autoridade estabelecida nos pede não só para admitir a existência de uma ligação causal entre nossas ações e o sofrimento resultante, mas também para assumir a responsabilidade por essas ações e seus efeitos. Nesse contexto, encontramo-nos na posição de termos de dar um relato de nós mesmo. (BUTLER, 2017, p. 21).

Para Butler (2017, p. 22), o relato de si mesmo ocorre por meio de uma "cena de interpelação", no encontro com o outro, onde ocorre a pergunta: quem é você? Mas para que essa cena seja performada de maneira satisfatória, isto é, para que esses relatos sejam sinceros e produzam o efeito de reconhecimento de si mesmo, é preciso que esse "outro" tenha certa autoridade sobre o sujeito, num sistema de justiça estabelecido, "[...] para Nietzche, a necessidade de fazer um relato de si só surge depois de uma acusação". Goya declarou que o artista é testemunha de seu tempo e não tem culpa de ser testemunha de acusação (GOMBRICH, 2008), neste sentido, a produção e crítica da arte feminista é a voz que vem interpelar o sujeito masculino e canônico da arte na tentativa de provocar um relato que corrobore com a desmistificação de um sistema que se constitui no descrédito absoluto de muitos "outros".

Arte e domesticidade

Historicamente, na constituição das sociedades ao redor do mundo, a função da mulher foi cuidar do ambiente doméstico. A explicação baseada no determinismo biológico instituiu que, além de gerar e cuidar dos filhos, a mulher seria fisicamente mais frágil e por isso uma presa mais vulnerável a possíveis predadores.

Embora ao longo da História sempre terem existido mulheres que realizavam trabalhos remunerados (agricultoras e prostitutas, por exemplo), o papel da mulher na modernidade acabou sendo definido pela sociedade burguesa: o trabalho feminino era visto como algo degradante, já que a mulher representava o belo, o delicado e o gracioso da natureza. Mas o que a sociedade burguesa não levava em conta é que haviam outras mulheres trabalhando para suas famílias viverem no confortável estado de contemplação do sublime feminino.

Durante a Primeira Guerra Mundial, com a escassez da mão de obra masculina – que estava na linha de frente nas batalhas – muitas mulheres ocuparam postos de trabalho até então vetados a elas. Mas, com o fim da Guerra, os homens rapidamente reivindicaram seu retorno aos cargos remunerados e a maioria das mulheres acabaram voltando exclusivamente para suas funções domésticas. Na Segunda Guerra Mundial, não foi diferente, as mulheres novamente foram requisitadas no mercado de trabalho para dar conta da carência de mão de obra masculina. A historiadora Evelyne Sullerot (1968, p. 175) pontua que "[...] os homens, de volta da guerra, procuravam eles próprios trabalho e esperavam que as mulheres se ocupassem deles (dos homens) no lar enfim recomposto". A diferença em relação ao pós-Primeira Guerra foi que dessa vez as mulheres iniciaram uma verdadeira batalha para se manterem em seus empregos: "Com efeito, o impulso dado ao emprego feminino, pela guerra, não decresceu, em seguida, como poderíamos esperar. A mulher americana entregou-se ao trabalho, gostou de sua nova situação e não pensou em abandoná-la" (SULLEROT, 1968, p. 177-178).

Permanecer nos postos de trabalho foi uma luta tão intensa e exaustiva que no primeiro momento as mulheres não se deram conta ou não se importaram com o fato de, além de estarem trabalhando fora, ainda eram elas que cuidavam de suas casas. As funções domésticas não foram redistribuídas, as

mulheres apenas acumularam mais trabalho, dando origem ao que ficou conhecido como “dupla jornada”.

Na atualidade, com a inserção sistemática das mulheres no mercado formal de trabalho, a questão cultural do que é trabalho feminino ainda está em transformação. E isso significa, entre outras coisas, que, mesmo as mulheres que já nasceram em um ambiente mais propício à liberdade de sua condição, ainda têm amarras culturais muito difíceis de ultrapassar. A carga mental de responsabilidades com a casa e a família ainda as mantêm presas a vassouras e panelas.

No final dos anos 1960, uma artista que foi bastante clara sobre seu descontentamento com a carga de trabalhos domésticos imposta às mulheres foi a americana Mierle Laderman Ukeles, que escreveu um manifesto sobre manutenção e arte, onde determinou que, ao realizar seu trabalho doméstico, estava fazendo arte:

> Eu simplesmente realizarei essas tarefas de manutenção mundanas e mandarei tudo para consciência, irei expô-las, como Arte. Eu morarei no museu e farei o que normalmente faço em casa, com meu marido e meu bebê, por todo o período de duração da exposição.” (UKELES, 1969).

Mierle performou a rotina da dona de casa em museus, varrendo, lavando e limpando esses espaços públicos como fazia em sua casa. Deslocando os afazeres do ambiente privado para espaços públicos e tencionando os limites entre a execução de tarefas cotidianas e o fazer artístico. Como ela, muitas outras artistas transformaram em poética suas rotinas domésticas trazendo, entre outras coisas, o questionamento do limite entre problemas públicos e privados.

Um coletivo muito importante ao abordar a questão do trabalho doméstico foi o WomanHouse (1972). Liderado por Judy Chicago e Mirian Schapiro, trouxe questões que abordavam as experiências de gênero das mulheres. Com caráter essencialmente colaborativo, a exposição apresentou, dentro do espaço de uma casa, experiências pessoais de diversas artistas.

Louise Bourgeois, com sua obra “Femme Maison”, de 1947, apresenta figuras de mulheres que trazem uma casa no lugar da cabeça. A série encaminha o expectador ao desconforto feminino com a carga de trabalho doméstico, Bourgeois sugere acontecer uma fusão entre a mente feminina e o lar.

Outra considerável contribuição para esse debate são os trabalhos do coletivo americano Laundry Works (1977) em que mulheres artistas realizaram performances que duravam o tempo de uma lavagem de roupa para enfatizar o tempo que se perde realizando esse tipo de tarefa. Apesar do projeto ter recebido um valor baixíssimo para execução, ainda foi criticado pelo governo por ser “dinheiro jogado fora”, demonstrando – mais uma vez – o quanto o trabalho doméstico é tido pela sociedade como algo irrelevante. Em retaliação à declaração de Ronald Reagan, essas artistas foram para edifícios federais e fizeram limpeza desses espaços como forma de chamar a atenção para as atividades que as mulheres realizam diariamente no lar e que não recebem nem remuneração nem reconhecimento por isso.

O interesse da arte pela temática doméstica ultrapassou os limites do ativismo feminista explícito, como aconteceu com artistas brasileiras que, diante do contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970 produziram arte com esse teor, mas sem o discurso abertamente politizado. Destacam-se aqui as artistas Letícia Parente com suas performances domésticas documentadas por vídeos, como “Tarefa 1” (1982) e Wanda Pimentel, que já nos anos 1960 tratava de questões e representações da mulher, como em seu trabalho “Envolvimentos”, em que mescla fragmentos do corpo de uma mulher como objetos tipicamente domésticos e relacionados ao universo feminino. Por fim, Regina Vater em “X Range” (1975), em que tenta encontrar a presença na ausência, registrando como o indivíduo lida com o espaço doméstico.

A motivação para a pesquisa vem do desenvolvimento de um trabalho pessoal a que dei o título de “Prisão Domiciliar”, onde por meio de autorretratos, documento minha própria rotina de serviços domésticos e construo um antiensaio de uma fotógrafa dona de casa, ou uma dona de casa fotógrafa, dividida entre o caos doméstico que aprisiona e a busca pela libertação da clausura mental que é nossa própria casa. A poética de “Prisão Domiciliar” é o referencial a uma mulher prisioneira de uma cultura que sufoca e limita o desenvolvimento de processos criativos. Produzo uma sequência de imagens repetitivas onde pretendo tornar público um trabalho invisível, esquecido e silenciado pela sociedade.

Conclusão

No Brasil atual, a distribuição igualitária da responsabilidade entre os gêneros com os afazeres domésticos ainda está muito incipiente. Grupos sociais têm se mobilizado, mas a cultura de que os cuidados da casa são uma atribuição feminina ainda paira sobre a maioria da população. A proposta de investigar, publicizar e criar arte com esse argumento se faz necessário como ato de resistência e motiva uma possível mudança em nossa estrutura social. A provocação de muitas mulheres foi transformar o fazer doméstico em fazer artístico, gerando um atrito entre o que se deseja fazer e o que se tem de fazer.

Precisamos buscar formas de conhecimento e práticas horizontais, de modo a quebrar a lógica da dominação. Existe uma parcela feminina da população reclamando uma violência e um sofrimento causado pelas posições de poder e situações de opressão vindas de indivíduos masculinos. O que o grupo dominante pode e deve fazer é um relato de si mesmo, tomando parte do desagrado causado aos outros e colocar em prática uma mudança de comportamento afim de equiparar as condições sociais entre homens e mulheres.

Referências

ABREU, Alice R. de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa. (Org.). *Gênero e trabalho no Brasil e na França*: perspectivas interseccionais. São Paulo: Boitempo, 2016.

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque*: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1980.

BORDO, Susan*. A feminista como o outro.* Tradução Mirian Adelman. Estudos Feministas. Florianópolis, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução José Marcos Macedo. 1987.

_____; GUATTARI, F*. Mil Platôs*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 2.

EVARISTO, Conceição. *Empregada e o poeta*. Disponível aqui. Acesso em: 6 jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade.* Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GOMBRICH, E. H. *A histórtia da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARAWAY, Donna. *Saberes localizados*: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. São Paulo: Cadernos Pagu, 2009.

HOOKS, Bell. *Feminist theory from margin to center*. Boston, MA: South End Press, 1984.

IRIGARAY, Luce. *The sex wich is noto ne*. Tradução Catherine Porter e Carolyn Burke, Itaca: Corbel University Press, 1985.

LADERMAN, Mierle Ukeles. *Manifesto for maintenance art*, 1969. Disponível aqui. Acesso em: 6 jul. 2019.

LAURENTIS, Gabriela B. *Louise Bourgeois e modos feministas de criar*. São Paulo: Ed. Annablume, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A família. In: SCHAPIRO, Hary. *Homem, cultura e sociedade*. Local: Fundo de Cultura, 1956.

LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. Mineapolis. University of Minnesota Press, 2009.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução Juliana Vacaro. São Paulo:

Studio São Paulo, 2016.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia? *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

PIMENTEL, Wanda. Org. Adriano Pedrosa e Camila Bechelany. *Envolvimentos*. MASP. São Paulo, 2017.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

SULLEROT, Evelyne. *A mulher no trabalho*: História e Sociologia. Tradução Antônio Teles. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

VATER, Regina. Biografia. Disponível aqui. Acesso em: 6 jul. 2019.

WOMAN HOUSE. Disponível aqui. Acesso em: 6 jul. 2019.

A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de "arte latino-americana" no Brasil dos anos 1950/60

Maria de Fátima Morethy Couto

Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp. Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora Associada do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq e ex-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (gestão 2010-2013). Membro do Grupo de Pesquisa MODOS: História da Arte: modos de ver, exibir e compreender e editora-chefe da revista MODOS.

RESUMO: Pretendo, neste artigo, discutir a relação do cubano José Gómez Sicre, que dirigiu a Seção de Artes Visuais da Organização dos Estados Americanos (OEA) entre 1948 e 1976, com o circuito artístico brasileiro dos anos 1950/60. Interessa-me aqui, partindo de estudos seminais sobre o tema, analisar de que modo os interesses de Sicre na difusão de uma certa ideia de arte latino-americana se fazem presentes na seleção dos trabalhos que integram as delegações da União Pan-Americana nas Bienais de São Paulo. Além disso, pretendo examinar a recepção dessas obras e das propostas de Sicre em nosso país naquele momento, visando contribuir para o debate, ainda atual, sobre o caráter operatório da noção de arte latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE: Bienais de São Paulo; arte latino-americana; arte brasileira; José Gómez Sicre; União Panamericana

ABSTRACT: In this paper I intend to discuss the relationship of the Cuban José Gómez Sicre, director the Visual Arts Division of the Organization of American States (OAS) between 1948 and 1976, with the Brazilian artistic circuit of the 1950s and 60s. Taking some in-depth studies about Sicre into account, I will analyze how his interests in the diffusion of a certain idea of Latin American art guided his selection of the artworks which were exposed in the section of the Pan American Union at the São Paulo Biennials. Furthermore, I will examine the reception of these artworks and also of Sicre's proposals in our country at the time, seeking to contribute to the still current debate about the thought of a Latin American art.

KEYWORDS: São Paulo Biennials; Latin American art; Brazilian art; José Gómez Sicre; Pan American Union

Minha comunicação insere-se em uma pesquisa maior, que desenvolvo com auxílio do CNPq, e que visa estudar os efeitos da circulação de artistas e críticos de arte estrangeiros na América do Sul, bem como da participação de artistas e críticos de arte sul-americanos em eventos internacionais de grande porte nas décadas 1950/1970. Esta pesquisa tem por objetivo analisar as diferentes estratégias de internacionalização e de afirmação cultural que se faziam presentes naqueles anos e, mais especificamente, refletir sobre o papel de determinadas instituições e/ou agentes na difusão de certos artistas ou tendências. Um de seus focos volta-se para a recepção internacional das bienais de arte e de mostras similares realizadas na América do Sul nas décadas indicadas.

Nesse contexto, alguns agentes culturais se destacam de imediato por sua atuação expressiva e disseminada, entre eles o crítico e historiador argentino Jorge Romero Brest (1905-1989), que dirigiu o Instituto Torcuato di Tella, a argentina radicada na Colômbia Marta Traba (1930-1983), o crítico francês Pierre Restany (1930-2003) e o cubano José Gómez Sicre (1916-1991), diretor da Seção de Artes Visuais da Organização dos Estados Americanos (OEA) entre 1948 e 1976. Não se trata de um grupo de amigos nem tampouco de profissionais que compartilhavam os mesmos pontos de vista sobre a arte do período, embora todos tenham se lançado em defesa da arte moderna e do potencial da arte produzida na América Latina.

Brest colaborou no processo de renovação cultural argentino, como crítico e gestor, e circulou como poucos sul-americanos lograram fazê-lo no cenário artístico internacional dos anos 1950/60: além de proferir palestras em vários países do continente, entre eles o Brasil, integrou o júri de eventos internacionais de peso, como as I, II e VI edições da Bienal de São Paulo (1951, 1953 e 1961), a XXXI Bienal de Veneza (1962), a Bienal de Jovens de Paris (1965) e a Bienal de Gravura de Tóquio (1966).

Traba foi a primeira diretora do Museu de Arte Moderna de Bogotá e defendeu, não sem contradições, o que chamava de arte de resistência para a América Latina, uma arte que assumia sua independência dos padrões publicitários vigentes, de matriz, a seu ver, norte-americana. Contra a ditadura da tecnologia e a assimilação da arte ao puro signo, ela propôs uma estética que reafirmasse o poder de criação e de transformação da arte. Em seu livro *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas*, Traba analisou o cenário artístico de diferentes países da América Latina, desde os de maior vocação cosmopolita (como México, Argentina, Venezuela) aos mais "isolados", de cunho localista (como Paraguai, Equador, Porto Rico, Guatemala, Cuba), dedicando porém pouco espaço à arte brasileira do período.

Restany nunca foi jurado ou comissário da delegação francesa das Bienais de São Paulo, mas veio recorrentemente ao Brasil durante os anos 1960 para acompanhar algumas das edições da mostra, sobre as quais publicava longos artigos na imprensa internacional. Sua primeira visita, em 1961, ocorreu em função de um convite de Mário Pedrosa, diretor-geral da 6ª Bienal de São Paulo, para conhecer a mostra. Em 1967, recebe novo convite, desta feita de Francisco Matarazzo Sobrinho, para organizar a sala sobre Arte e Tecnologia para a bienal seguinte, de 1969, o que faria juntamente com o artista Pol Bury. Restany, contudo, acabou se tornando um dos líderes do boicote internacional à edição daquele ano, em protesto contra a situação política do Brasil.

O cubano José Gómez Sicre, por sua vez, foi o todo-poderoso chefe da Seção de Artes Visuais da União Pan-Americana, ligada à Organização dos Estados Americanos, de 1948 a 1976, e será o tópico de meu artigo.[1] Durante o ápice de sua gestão, nos anos da Guerra Fria (1950/60), Sicre

1 A relação de Gómez Sicre com a União Pan-Americana inicia-se em 1946, quando é contratado como especialista em artes para trabalhar na Seção de Cooperação Intelectual, sob a supervisão da mexicana Concha Romero James.

chegou a organizar dez exposições anuais de arte latino-americana (individuais e coletivas) na Sede da União Pan-Americana, em Washington, além promover a itinerância de algumas dessas mostras pela região. Entre elas, destacamos aqui algumas exposições de artistas brasileiros, como Roberto Burle-Marx (maio a junho de 1954, itinerante); Ivan Serpa (agosto a setembro de 1954); Fayga Ostrower e Arthur Luiz Piza (setembro de 1955, exposição conjunta); Aloísio Magalhães (dezembro de 1956 a janeiro de 1957); Aldemir Martins (janeiro a fevereiro de 1958); Maria Bonomi (janeiro a fevereiro de 1959); Iberê Camargo (março de 1959); Antonio Henrique Amaral (abril a maio de 1959); Marcelo Grassmann (julho de 1960); Maria Helena Andrés (março a abril de 1961); Roberto de Lamonica (setembro a outubro de 1961); Manabu Mabe (maio a junho de 1962); Abraham Palatnik (julho de 1965); Wega Nery (janeiro a fevereiro de 1967); Tomie Ohtake (abril a maio de 1968); Sonia Ebling (novembro a dezembro de 1968); Alberto Teixeira (setembro a outubro de 1969). Ressalte-se que em vários casos essas foram as primeiras exposições desses artistas no Estados Unidos.

Ademais, Sicre coordenou de perto as edições do *Boletín de Artes Visuales da União Pan-Americana*, publicação que sucedeu o Boletín de Música y Artes Visuales e esteve ativa entre 1957 e 1973.[2] Em seus constantes editoriais para o boletim, Sicre "militava contra o nacionalismo e a mediocridade nas artes e argumentava em favor do livre comércio, do orgulho cultural latino-americano e da qualidade estética" (FOX, 2013, p. 123). Deve-se destacar ainda que Sicre escreveu diversos artigos em jornais e revistas da América Latina e dos Estados Unidos, entre elas a própria revista da OEA, Américas, e serviu de "conselheiro informal" para diretores de museus dos Estados Unidos no que se referia à compra de obras de artistas latino-americanos para seus acervos. Paralelamente, tomando como referência seu próprio ideal de arte moderna latino-americana, ele deu os passos iniciais para a constituição da coleção do atual Museu de Arte das Américas, localizado em Washington D.C., incorporando obras dos aristas que expunha ou protegia (por ele idealizado como Museu de Arte Moderna da América Latina).

É importante assinalar, desde já, que Gómez Sicre foi um ferrenho opositor do muralismo mexicano, cuja estética considerava por demais narrativa e didática, além de deveras subordinada a interesses políticos.[3] Também se mostrou contrário ao realismo socialista e à pintura indigenista, pelas mesmas razões. Professava um "internacionalismo liberal" (FOX, 2013), que desprezava a arte meramente ilustrativa e exaltava valores "universalistas", pautados pelos ideais de liberdade de expressão e subjetividade do artista. Alfred Barr Jr., primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, foi certamente uma das maiores influências para sua concepção de modernidade nas artes, que tomava como referência as descobertas formais das vanguardas europeias do final do século XIX e início do século XX, com ênfase para as correntes abstratas (ou semi-abstratas). Ambos rejeitavam por completo o aprendizado acadêmico e interessavam-se pela chamada arte "primitiva" ou naïf, que chegaram a promover como curadores ou agentes culturais. Barr conheceu Sicre por ocasião de uma visita à Cuba, em 1942, para compra de obras de arte para o MoMA, e eles mantiveram contato ao longo de vários anos. Aliás, Sicre foi convidado para o cargo de diretor da Seção de Artes Visuais da União Pan-Americana por recomendação de Barr.

A atuação de Sicre no cenário artístico-cultural americano durante o pós-guerra vem sendo objeto de estudo de vários pesquisadores, que procuram desvendar as tramas de um complexo jogo de poder, em que se imbricam iniciativas culturais, relações diplomáticas e interesses

2 O Boletín de Música y Artes Visuales foi criado por Charles Seeger em 1950. Seeger era músico e compositor e trabalhou na União Pan-Americana de 1935 a 1953. Além disso, atuou no Works Projects Administration (WPA), na área de música, e foi professor da Universidade da Califórnia.

3 Sua relação tumultuada com David Siqueiros contribuiu para sua visão negativa do muralismo mexicano. Siqueiros, por sua vez, chegou a descrever Sicre, em entrevista concedida em 1958, como um "agente do abstracionismo".

corporativos e politícos. Entre esses pesquisadores, destacam-se os nomes de Claire F. Fox, Alejandro Anreus, Michael Wellen e Alessandro Armato. Este último é autor de um artigo em que trata da influência de Sicre na Bienal de São Paulo, em especial junto a Arturo Profili, secretário geral da mostra brasileira em seus primeiros anos.

Todos ressaltam a importância das ações de Goméz Sicre (ao menos até o final dos anos 1960) para a construção e difusão de um conceito de arte latino-americana, ou melhor, para um conceito de *arte moderna* latino-americana que se integrava com facilidade ao cânone consagrado pelas instituições artísticas hegemônicas no período. Em 1959, Sicre comenta o assunto em editorial para o Boletín de Artes Visuales, declarando que "neste momento, a arte da América não é de indigenismos, campesinismos, obrerismos nem de demagogias. É uma afirmação dos valores continentais de uma essência universal" (apud WELLEN, 2012, p. 21).[4] É também unânime a relação entre o declínio da influência exercida por Sicre no meio cultural dos anos 1970 e seu contínuo apego aos ideais modernistas e seu desprezo por movimentos como a pop arte, entre outros.

Na opinião de Alejandro Anreus (2005), o papel de "combatente" do muralismo mexicano e de defensor de um modernismo "internacional" exercido por Sicre coadunava com a agenda "liberdade versus comunismo" de seu tempo. Contudo, ressalta Anreus,

> além da política específica (e às vezes sinistra) de seu cargo, Gómez Sicre foi um dos primeiros, se não o primeiro, crítico/curador a viajar por toda a América Latina e a compreender a arte da região como um conjunto de visualidades hemisféricas, com conexões e divergências. Ele apresentou artistas emergentes na Bienal de São Paulo e introduziu modernistas reconhecidos e artistas contemporâneos para o público dos Estados Unidos (colecionadores particulares e instituições públicas). Em 1965, organizou o ambicioso Salão Esso, um evento "interamericano" que selecionou e premiou artistas com menos de 40 anos de idade de toda a América.[5]

Para Claire Fox (2013, p. 4-5),

> como defensor do livre comércio nas artes, Gomes Sicre baseava seus projetos de curadoria transnacional no princípio da troca e circulação de mercadorias; ele via a arte através das lentes das vantagens comparativas e não do patrimônio nacional. (...) Fundamental para as atividades da Seção de Artes Visuais foi uma visão otimista e até mesmo triunfalista do hemisfério [Americano] como uma rede igualitária de "centros de arte internacionais" do pós-guerra que emergiram para substituir Paris como capital artística do mundo ocidental no período[6]

A seu ver, "o fato de os programas artísticos [da União Pan-Americana] funcionarem por meio de amizades, conexões pessoais e redes institucionais informais conferiu-lhes uma flexibilidade que faltava nas complexas estruturas diplomáticas dos ramos jurídico e político da Organização dos Estados Americanos", favorecendo assim seu sucesso (FOX, 2013, p. 23).

No cenário brasileiro, Sicre foi presença marcante na Bienal de São Paulo até sua nona edição, em 1967. Além de atuar repetidas vezes

4 Trata-se de editorial para o número 3 (maio-dezembro) do Boletim.

5 Todas as traduções são de minha autoria, salvo indicações em contrário. No original: "Beyond the specific (and at times sinister) politics of his role, Gómez Sicre was among the first, if not the first, critic/curator to travel all over Latin America and comprehend the art of the region as a series of hemispheric visualities, with both common links and divergences. He presented emerging artists at the São Paulo Biennial and introduced both established modernists and contemporary artists to United States audiences (private collectors as well as public institutions). In 1965, He organized the ambitious Salón Esso, an "inter-american" event that selected and made awards to artists under forty years of age from all over the America".

6 No original: "As an advocate of free trade in the arts, Gómez Sicre based his transnational curatorial projects on the principle of commodity exchange and circulation, and he viewed art through the lens of comparative advantage rather than national patrimony. (...) Fundamental to the Visual Arts Section's activities was an optimistic, even triumphalist, view of the hemisphere as an egalitarian network of postwar "international art centers" that emerged to displace Paris as art capital of the Western world during the postwar period".

como comissário das delegações de Cuba e da União Pan-Americana, foi membro do júri de premiação nas edições de 1959, 1963 e 1965. Ademais, como aponta Alessandro Armato, Sicre influenciou na escolha dos artistas latino-americanos das primeiras Bienais de São Paulo, na aceitação da participação de alguns países, bem como nas aquisições de obras de arte latino-americanas para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Enquanto os organizadores das primeiras mostras "apoiavam-se em Gómez Sicre para superar sua própria falta de contatos e conhecimentos sistemáticos sobre o resto da América Latina", ele, por sua vez, buscava aumentar seu prestígio pessoal e consolidar a posição internacional dos artistas que protegia (ARMATO, 2015, p. 33).

Sua primeira participação na Bienal de São Paulo deu-se já na primeira edição da mostra, em 1951, como comissário da delegação de Cuba, tarefa que voltaria a exercer nas duas bienais seguintes. Nas três ocasiões, trouxe para o Brasil obras de artistas da chamada "vanguarda cubana", cujo trabalho acompanhava de perto desde o início dos anos 1940, quando iniciava-se como curador e crítico de arte. Em 1944, Sicre auxiliou Alfred Barr Jr. na organização da mostra "Pintores modernos cubanos", no Museu de Arte Moderna de Nova York, que contou com obras dos mesmos artistas que quase uma década mais tarde comporiam as delegações de Cuba nas primeiras Bienais de São Paulo.[7] Trata-se de nomes como Mario Carreño, amigo de Sicre por toda sua vida, Amelia Peláez, Cundo Bermúdez, Luiz Martínez Pedro, Raul Milian, René Portocarrero e o romeno radicado em Cuba, Sandú Darié. Percebe-se, nas obras selecionadas para as três edições do certame, o franco interesse de seus autores pelas experiências das vanguardas europeias da primeira metade do século XX. Este fato é ressaltado por Sicre no texto de apresentação da representação de Cuba na 2ª Bienal de São Paulo, ao mesmo tempo em que aponta que a assimilação do valores das vanguardas europeias se dera de modo inovador:

> Se existe uma característica geral da arte cubana, no momento, é a ausência de provincianismo, no que o termo significa de atraso e obstáculo a novas ideias. Na arte cubana atual há um eco constante de movimentos universais, uma repercussão de soluções e diretrizes de muitas partes. Na ilha antilhana, porém, o eco adquire nova ressonância e se reveste de uma substância muito pessoal (CATÁLOGO, 1953).

A partir da 3ª Bienal de São Paulo, em 1955, Gómez Sicre passa a organizar a delegação da União Pan-Americana, ou pavilhão da OEA, constituído por obras de artistas de diferentes países da região, com foco maior nos países Andinos e da América Central. Nas palavras de Sicre, a iniciativa resultou do desejo de "dar a conhecer (...) em tão importante certame internacional, a obra de artistas da América que, por diversas causas, não faziam parte da delegação de seus países ou porque seus países não participavam da reunião em apreço". Ao apresentar o primeiro conjunto de artistas por ele selecionados para este fim, Sicre declara que:

> com este grupo, a União Pan-Americana inicia uma seção permanente no quadro da Bienal de São Paulo, com o escopo de apresentar personalidades de artistas que merecem figurar neste acontecimento de importância sem igual na América. A seleção acolhe diversas tendências da arte contemporânea, desde o surrealismo e expressionismo até os jogos livres de formas não objetivas. Desta maneira,

7 Uma versão reduzida da mostra de 1944 foi apresentada em outras localidades nos Estados Unidos como também na Argentina e no Haiti.

> por intermédio da União Pan-Americana, os artistas contemporâneos do continente têm mais uma tribuna de onde transmitir sua mensagem plástica (CATÁLOGO, 1955).

Esta "tribuna" esteve disponível até a nona edição da Bienal de São Paulo, que ocorreu em 1967. Nas bienais seguintes, não mais se encontram menções ao nome de Goméz Sicre nos catálogos nem a salas ou obras patrocinadas pela União Pan-Americana, embora ele continuasse em seu posto em Washington até 1976.

Nas sete edições da Bienal de São Paulo em que a delegação Pan-Americana esteve presente, os critérios de seleção revelam-se vagos, repetindo-se constantemente, nos textos introdutórios, a importância de se conceder este espaço a artistas pouco conhecidos do público brasileiro. A cada participação, Sicre toma para si a tarefa de apresentar os artistas selecionados e o faz descrevendo de modo sucinto as características gerais de sua obra, apoiando-se em comentários formais. Registre-se que a maioria dos trabalhos expostos flertava ou assumia a abstração.

As duas primeiras delegações da União Pan-Americana na Bienal de São Paulo (em 1955 e 1957) reuniram um número maior de artistas (seis e cinco, respectivamente), de nacionalidades diversas.[8] Deve-se contudo ressaltar que nem todos residiam em seus países de origem e tampouco eram completos desconhecidos, alguns inclusive já haviam conquistado reconhecimento no cenário internacional. Este é caso do chileno Roberto Matta, que participa 3ª Bienal de São Paulo com nove pinturas expostas em duas salas distintas: a do Chile e a da União Pan-Americana. Ou ainda do venezuelano Alejandro Otero e do colombiano Edgar Negret, ambos integrantes do pavilhão Pan-Americano na 4ª Bienal (1957), e do argentino Clorindo Testa (6ª Bienal).

Da 5ª Bienal em diante, a delegação Pan-Americana passa a ser composta por obras de apenas dois ou três jovens artistas, normalmente trabalhando em meios distintos: Georges Liautaud (Haiti) e Armando Morales (Nicarágua) em 1959; Clorindo Testa (Argentina) e Alfredo da Silva (Bolívia) em 1961; David Mansur (Colômbia), Pedro Pont-Vergés (Argentina) e Omar Rayo (Colômbia) em 1963; Carlos Poveda (Costa Rica) e Raúl Validivieso (Chile) em 1965; Maurício Aguilar (El Salvador) e Alberto Collie (Venezuela) em 1967.

Em muitos casos, a participação do artista na Bienal de São Paulo dá-se na sequência de uma exposição individual organizada na sede da União Pan-Americana em Washington, o que aponta para uma trama maior, na qual, como observa Alessandro Armato, Gómez Sicre parece servir-se do pavilhão da OEA [na Bienal de São Paulo] como uma vitrine promocional para os artistas latino-americanos que lhe interessavam (ARMATO, 2015, p. 37). O El Salvadorenho Mauricio Aguilar, por exemplo, expõe na União Pan-Americana em 1966 e participa da delegação da Bienal de 1967. O mesmo ocorre com Raúl Valdivieso, que tem uma mostra organizada por Gómez Sicre em 1964 e integra a delegação da Bienal de São Paulo de 1965, bem como com David Manzur e Omar Rayo: ambos expõem em Washington em 1961 e participam da Bienal de São Paulo de 1963. Alfredo da Silva e Carlos Poveda, por sua vez, apresentam seu trabalho em Washington e em São Paulo no mesmo ano (1961 para o primeiro e 1965 para o segundo).[9]

Como relata Armato, a influência de Sicre nas Bienais de São Paulo se fez visível de diferentes maneiras. Interessa-me destacar aqui alguns dos prêmios conquistados pelos artistas por ele apoiados: Carlos Mérida

8 Na 3ª Bienal de São Paulo, a delegação Pan-Americana foi composta pelos seguintes artistas: Roberto Matta (Chile) – residente na França; Alejandro Obregón (Colômbia) – residente na França; José Ignácio Bermúdez (Cuba) – residente nos EUA; José Luis Cuevas (México) e Hugo Consuegra (Cuba) e Carlos Faz (Chile), falecido pouco antes do certame. Na 4ª Bienal, os artistas foram: Carlos Mérida (Guatemala); Manuel Rendón (Equador); Enrique Zañartu (Chile); Edgar Negret (Colômbia) e Alejandro Otero (Venezuela).

9 No texto de apresentação do trabalho de Alfredo da Silva na página do Museu de Arte das Américas, pode-se ler: "Em 1959 [Da Silva] ganhou o grande prêmio no Salão Nacional de Buenos Aires por suas telas abstratas e foi lá que José Gómez Sicre viu pela primeira vez seu trabalho e o convidou para expor nos Estados Unidos. Na primavera de 1961, Gómez Sicre apresentou o trabalho de Da Silva em uma exposição individual de pinturas na União Pan-Americana. Nesse mesmo ano, foi escolhido para representar a União Pan-Americana na Bienal de São Paulo". Aqui. Acesso em 22 de junho de 2019. E sobre Armando Morales: "Sua relação com Gómez Sicre foi crucial para a internacionalização de sua carreira e, em 1957, viajou para Washington, D.C., para participar da mostra Seis artistas nicaraguenses, na União Pan-Americana. A partir daí, seus laços com o cenário americano se fortaleceram. Em 1959, Gómez Sicre organizou uma exposição individual no Instituto de Arte Contemporânea de Lima e concedeu-lhe uma vaga no pavilhão da Organização dos Estados Americanos (OEA) na 5ª Bienal de São Paulo, onde obteve o Prêmio Ernest Wolf de melhor Artista americano". Aqui. Acesso em 22 de junho de 2019.

em 1957 e Armando Morales em 1959 obtém, cada qual, um prêmio aquisição, e suas obras *Estabilidades sobre dois pontos* (1956) *e Sereias II* (1958) integram atualmente o acervo do MAC USP. Carlos Poveda, por sua vez, conquistou uma Menção Honrosa na 8ª Bienal de São Paulo. Mas certamente o prêmio de maior destaque – e possivelmente de maior satisfação para Gómez Sicre – foi aquele concedido ao mexicano José Luiz Cuevas na 5ª Bienal de São Paulo, realizada em 1959: de melhor desenhista. Cuevas era amigo pessoal de Sicre, que seguia sua carreira de perto, e sua obra representava, para o crítico e curador cubano, um exemplo claro da superação dos ideais muralistas no México. Cuevas integrara o pavilhão Pan-Americano em 1955; em 1959 participava da delegação do México com 30 desenhos. Gomez Sicre, nessa ocasião, fazia sua estreia como membro do júri de premiação da Bienal de São Paulo, posição que voltaria a ocupar, conforme mencionado acima, em 1963 e 1965. Se evidentemente não podemos atribuir a vitória de Cuevas exclusivamente à interferência de seu amigo, é possível inferir que ele tenha atuado fortemente em seu favor.[10]

Armato assinala que a influência de Goméz Sicre na Bienal de São Paulo teve seu ápice em 1959 para em seguida declinar progressivamente. Ele associa este declínio a vários fatores, entre eles a saída de Arturo Profili, seu grande interlocutor, da organização do evento, o fim da era desenvolvimentista e pan-americanista de Juscelino Kubistchek e o [breve] fortalecimento das posições de esquerda no Brasil do início dos anos 1960, também no campo da cultura e das artes.[11] Em sua opinião,

> Na primeira metade da década de 1960, o funcionário cubano permaneceu uma figura significativa, mas tanto o seu feroz anti-Castrismo – iniciado quando Fidel alinhou-se com Moscou – e seu pertencimento a uma instituição como a OEA, fortemente alinhada com a política dos Estados Unidos na Guerra Fria, foram isolando-o politicamente em uma região onde, sobretudo entre os intelectuais, se espalhara uma onda de entusiasmo pró-cubano. E se a isso acrescentarmos o apego demonstrado por Gómez Sicre aos meios tradicionais, como o desenho e a pintura, combinados à sua rejeição retumbante das novas formas expressivas, que começaram a emergir em meados dos anos 1970, obteremos uma imagem mais completa do porquê esta figura, antes tão central, acabou progressivamente relegada (ARMATO, 2015, p. 40).

Por outro lado, devemos também levar em consideração a mudança radical no contexto político brasileiro, em especial a partir da decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5) em dezembro de 1968. Se Gómez Sicre rejeitou com veemência a guinada pró-União Soviética da Revolução Cubana, ele tampouco foi defensor de regimes ditatoriais de direita. Ademais, a relação de Sicre com a Bienal de São Paulo ou com o meio artístico brasileiro é certamente um fragmento menor de uma atuação diversificada e expandida. Seu interesse último, ao organizar as delegações da União Pan-Americana, não era o deixar sua marca no cenário nacional, mas sim o de alavancar a carreira de seus protegidos para além das fronteiras da América do Sul, servindo-se para tanto dos contatos que um evento como a bienal propiciavam. Em entrevista concedida no final de sua vida, Sicre declara que “seu papel como curador e crítico [foi] orientar, abrir portas, apresentar e promover novos artistas da América Latina. No máximo, criar um novo padrão de valores artísticos, para ajudar a definir um novo cânone” (ARNEUS, s/d). Neste sentido, foi relativamente bem-sucedido, embora

10 Faz-se importante registrar que a aquisição dessas obras para o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo não resultou na formação de uma coleção consistente de arte latino-americana, como talvez almejasse Gómez Sicre. Ver, a respeito dos prêmios aquisição das Bienais de São Paulo, MAGALHÃES (2013).

11 Neste sentido, devemos lembrar que Mário Pedrosa assume a direção-geral da 6ª Bienal de São Paulo, realizada em 1961.

por um curto período de tempo e sem de fato procurar reverter (ou nem mesmo almejar a reversão) a situação de dominação entre centro e periferia, entre valores hegemônicos e estratégias de resistência cultural. Sua agenda alinhava-se a do patronato capitalista em um "mundo livre", no qual a arte moderna e seus ideais pretensamente universalistas continuavam a ser instrumentais.

Referências

ANREUS, Alejandro. José Gómez Sicre and the "Idea" of Latin American Art. *Art Journal; v. 64, n. 4, p. 83, Winter 2005.*

ANREUS, Alejandro. Historical Close-Up: Modern Cuban Painters at MoMA, 1944. Recalling an early turning point for Cuban art on the global stage. *Cuban Artnews,* abril, 2014.

ANREUS, Alejandro. More than Just a Cold War Warrior. José Gómez Sicre and the Art Museum of the Américas. Aqui, s/d. Acesso em 21 de junho de 2019.

ARMATO, Alessandro. Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericas en las primeiras cinco Bienales de São Paulo". Buenos Aires: *Caiana*, n. 6, p. 33-43, 2015.

CATÁLOGOS Bienal de São Paulo, 1951-1969.

FOX, Claire F. *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War. University of Minnesota Press, 2013.*

GIUNTA, Andrea. *Vanguarda, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2004 (1ª.* Ed. 2001).

MAGALHÃES, Ana. "Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista". In: *XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, UFRJ, p. 467-481, 2013.*

OLEA, Hector e RAMIREZ, Mari Carmen. Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America. Houston: The Museum of Fine Arts, 2006.

WELLEN, Michael Gordon. *Pan-American Dreams: Art, Politics and Musem-Making at the OAS, 1948-1976. Tese de Doutorado. Austin: The University of Texas, 2012.*

Viver o precário: Hélio Oiticica e a "virada pública" de sua arte

Maria Helena Cavalheiro

Arquiteta e urbanista, pesquisa e atua nas fronteiras entre arte, arquitetura e cidade. Graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, 2008) e Mestre em Arquitetura e Urbanismo na área de concentração Projeto, espaço e cultura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (São Paulo, 2019).

lenacavalheiro@gmail.com

RESUMO: Originário do campo da sociologia e tido como base da formação sócio-política do Brasil, o termo *patrimonialismo* é empregado para designar a ausência de nitidez na fronteira entre as esferas pública e privada na estruturação de Estados e sociedades. No âmbito das artes plásticas, para autores como Rodrigo Naves, a produção artística brasileira de corte moderno estaria imersa numa espécie de fundo emotivo, fenômeno que representaria esse embaralhamento entre o público e o privado. Para analisar a questão, o artista abordado no artigo é Hélio Oiticica, cuja produção seria, para Naves, uma espécie de ícone desse processo de interiorização que seria indicativa de uma certa dificuldade de relação da nossa arte com o mundo exterior. No artigo, após a apresentação dos argumentos do autor, são realizados alguns contrapontos à sua visão, focados na ideia de que as inflexões do programa de Oiticica não seriam necessariamente uma "fuga" em relação ao mundo real, mas sim uma reorientação de sua produção, na busca por oferecer uma arte com vocação pública mais adequada à nossa realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, patrimonialismo, público, Hélio Oiticica, Brasil.

ABSTRACT: Having its origin in the field of sociology and being as the basis of the brazilian socio-political formation, the term patrimonialism is used to denote the lack of distinction regarding the border between the public and private spheres. In the field of visual arts, for authors such as Rodrigo Naves, the modern Brazilian art would be immersed in a kind of emotive background, a phenomenon that would represent this shuffle between the public and the private. For the authors, the intimate poetics of certain Brazilian artists would still be indicative of a certain difficulty in relating our art to the outside world. To analyze the issue, the artist addressed in the article is Hélio Oiticica, whose production would be, especially for Naves, a kind of icon of this interiorization process that he identifies in modern Brazilian art. In the article, after presenting the author's arguments, some counterpoints are made to his vision, focused on the idea that the inflections of Oiticica's program would not necessarily be an "escape" from the real world, but a reorientation of its production, in an attempt to offer an art with a "public" vocation more appropriate to our reality.

KEYWORDS: Art, patrimonialism, public, Hélio Oiticica, Brazil.

Dualidade estrutural

Etimologicamente, a palavra *patrimonialismo deriva do termo latino patrimonialis, cujo significado remete à "herança paterna" (o prefixo pater indica que é relativo ao pai).*[1] Fundado no campo da sociologia, trata-se de um conceito que foi apresentado por Max Weber no tratado *Economia e sociedade* (2004) em 1922. Em linhas gerais, patrimonialismo seria um tipo de dominação estabelecido a partir de um desdobramento da estrutura de dominação de tradição patriarcal, onde a lealdade é estabelecida a partir de laços submissão por afeto e concessão de poder por regras fixas de sucessão hereditária (WEBER, 2004). No caso do *patrimonialismo*, a esse esquema "doméstico" seria sobreposto um "quadro administrativo", o qual permitiria adicionar de forma relativamente racionalizada membros externos à comunidade familiar (WEBER, 2004). Na raiz do *patrimonialismo*, portanto, residiria uma espécie de dualidade estrutural, uma vez que coexistiriam aspectos de uma forma de dominação consagrada pela tradição – o patriarcalismo – com modos de administração e poder criadas pela ordem legal – a racionalização burocrática (WEBER, 2004). Entre as consequências dessa configuração estaria a falta de demarcação nítida das fronteiras entre as esferas pública e privada na estruturação de Estados e sociedades, fato que "contaminaria" a esfera pública com interesses de ordem individual, comprometendo conceitualmente a noção de "público" como instância que deveria atender aos interesses coletivos.

O *patrimonialismo* é tido como fenômeno inerente à formação da sociedade brasileira, e desde o início do século XX tem sido estudado por diversos autores do nosso pensamento social, entre os quais Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Simon Schwartzman, Florestan Fernandes, Maria Sylvia Carvalho Franco e Luiz Werneck Vianna. De modo geral, sua origem é atribuída ao *modus operandi* da Coroa portuguesa, cuja forma de governo era essencialmente patrimonialista (VIANNA, 1999). Uma vez em solo brasileiro, o patrimonialismo no entanto teria desdobramentos específicos, fato que teria feito com que esse modo de estruturação dual se infiltrasse na nossa cultura geral. As consequências práticas disso seriam diversas: um Estado descolado dos interesses da população, uma crônica fragilidade institucional e uma pouca clareza sobre a noção de "público" impressa também no nosso tecido social.[2]

Interioridade problemática

No âmbito das artes plásticas, para alguns autores a produção artística brasileira de corte moderno estaria imersa numa espécie de dialética entre razão e subjetividade, fenômeno que representaria esse embaralhamento entre o público e o privado presente na nossa formação cultural. Em *A forma difícil* (1996), Rodrigo Naves aponta a produção de Hélio Oiticica como um dos ícones da manifestação desse fundo emotivo presente na arte moderna brasileira. Para o autor, a produção de Oiticica, que se inicia com uma clara vocação construtivista – que remeteria ao racionalismo abstrato no qual se ancoram os ideais modernos – sofreria uma série de inflexões que conduziriam à manifestação de uma subjetividade cada vez mais radical (NAVES, 1996). Com isso, os "espaços generosos" (NAVES, 1996, p. 21) oferecidos pelo artista no início de sua trajetória dariam lugar, no decorrer de sua produção, a uma "a uma exploração da intimidade do mundo" (NAVES, 1996, p. 21).

No ensaio *À espera de um sol interno* (2011), o artista e escritor Nuno Ramos registra considerações a respeito da produção de Oiticica que se alinham à visão de Naves. Para Ramos, a dinâmica formal mais própria da

1 Todas as definições etimológicas indicadas neste artigo foram extraídas do Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2001).

2 Para um panorama geral das origens e desdobramentos do patrimonialismo no Brasil questão ver Weber e a interpretação do Brasil, artigo de Luiz Werneck Vianna publicado na revista Novos Estudos Cebrap n. 53, p.33-47, em 1999.

produção de Oiticica seria “a da inclusão do que lhe é diverso num interior sempre dilatável” (2011, p. 1). O autor destaca a importância dos *Relevos espaciais* (1959) nesse processo de dilatação do seu interior (RAMOS, 2011). Se a ideia de movimento das formas já seria esboçada nos *Metaesquemas* (1957-58), as primeiras “saliências” no plano realizadas nas Invenções (1959) e o primeiro descolamento do plano para o espaço realizado nos Bilaterais (1959), é nos *Relevos espaciais* que Oiticica leva efetivamente a cabo a espacialização das suas obras pela primeira vez. Segundo Ramos, “o que se quer, agora, é multiplicar os planos da pintura, desdobrá-los no espaço real, aproveitar pela primeira vez a situação tridimensional da obra, desfolhando-a” (2011, p. 2). A respeito desse gesto de “desdobramento” da forma, Ramos (2011) afirma que, paradoxalmente, seria este movimento de afirmação espacial que abriria espaço para o processo paulatino de interiorização das obras de Oiticica. Segundo o autor, “o que vemos surgir na espessura entre as duas faces, agora assimétricas, é um interior enigmático, uma aresta que parece querer afirmar um vácuo, um não-lugar entre as duas faces frontais do trabalho” (RAMOS, 2011, p. 2). Para o autor, essas fendas simbólicas – cavadas inicialmente a partir da espessura do plano –, seriam o “caroço poético” do artista (RAMOS, 2011, p. 2): ao materializar a sua obra no mundo, Oiticica acabaria por “criar um refúgio dentro dele” (RAMOS, 2011, p. 2).

[Figura 1]: *Relevo Espacial A17, Hélio Oiticica (1959-1991).*
Pintura acrílica sobre madeira. Dimensões: 76.2 × 156.2 × 8.3 cm.
Fonte: site Coleção Inhotim

Nuno Ramos (2011) afirma ainda que esse processo de interiorização seria levado ao limite em trabalhos como *Bólide – Cama* (1968)*, Éden* (1969) e nos *Ninhos* (1970). Nesses trabalhos haveria a possibilidade de uma imersão profunda, com uma plenitude que prescindiria da necessidade de estímulos externos. Para Ramos, os *Ninhos (1970) “oferecem um bom exemplo deste solipsismo cheio onde o mundo entra apenas para nos deixar em paz. Trata-se de pequenas células de sobrevivência em que nada falta: frases prediletas, livros, fitas, filmes, lápis, gravador, cocaína” (2011, p. 7).* A respeito dessa “imunidade” ao mundo, Ramos comenta que “é a totalidade da vida que está potencialmente guardada neste Éden, dispensada agora de qualquer necessidade de exteriorização. Coerente com seu princípio de fusão alucinada com o real, terminou de fato por incluí-lo inteiro” (2011, p. 7).

[Figura 2]: *Bólide – Cama I, Hélio Oiticica (1968). Madeira, tecido, estopa e nylon. Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural*

[Figura 3]: Éden (1970), de Hélio Oiticica. *Penetráveis, Tenda Caetano – Gil, B57 Cama Bólide 1 e Bólides Área 1 e 2. Vista da instalação. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural*

Para Ramos, o que se veria a com essas operações seria um "adiamento progressivo do mundo desde um centro de pureza onde se instaura um sujeito pleno, balanceado entre seus estímulos e seu repouso" (RAMOS, 2011, p. 8). O autor veria tal movimento como uma busca de Oiticica por "construir o reino dos fins no interior da vida injusta e desencantada" (RAMOS, 2011, p. 8), em uma espécie de contrapartida à indiferença de um "país que não oferece resistência nem medida às proposições da cultura" (RAMOS, 2011, p. 8). Em *Um azar histórico: desencontros entre o moderno e o contemporâneo na arte brasileira (2002), Rodrigo Naves também associa esse processo de interiorização à nossa condição cultural. Segundo o autor, "*nossa história acentuou uma indiferenciação e uma desestruturação social que facilitam uma compreensão regressiva da vida, como essa ânsia de proteção e abrigo que identifico nas obras de Hélio Oiticica" (NAVES, 2002, p. 21). Segundo o autor, esse processo de interiorização radical da obra de Oiticica seria portanto um indicativo de um certo descompromisso com a exterioridade:

> a relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna (NAVES, 1996, p. 21).

Em *Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do "público" no Brasil* (2017), Guilherme Wisnik também realiza uma análise das obras de Oiticica que se relaciona com as questões colocadas por Rodrigo Naves e Nuno Ramos. No entanto, na leitura apresentada pelo autor, mais do que um movimento progressivo de interiorização, é possível identificar uma espécie operação dialética, em especial em algumas instalações realizadas dentro do espaço museológico. Para Wisnik (2017), em determinados casos Oiticica provocaria uma espécie de "curto-circuito" entre o espaço "público" do museu e as atividades subjetivas – pertencentes à esfera "privada" – realizadas pelos visitantes através de suas obras (WINSIK, 2017).

Wisnik (2017) indica dois trabalhos de Oiticica em que essa operação de subjetivação do espaço público museológico se observaria de forma clara. A primeira delas é a instalação Éden, parte do projeto *Whitechappel Experience, realizado na Whitechappel Gallery, em Londres, no ano de 1969. Em* Éden, Oiticica apresentaria um conjunto de tendas, camas e penetráveis conectados por caminhos sinuosos de areia e pedra. Segundo Wisnik, "essas instalações vivenciais, assemelhadas a tabas indígenas, deveriam ser usadas e até 'habitadas' pelos visitantes-participantes da mostra, logrando subjetivar o espaço público – no caso, a galeria de arte" (WISNIK, 2017, p. 103. Aspas do autor).

Outro exemplo de "contaminação subjetiva" do espaço museológico produzida por Oiticica e apontado por Wisnik é a participação do artista brasileiro na exposição *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1970. É quando Oiticica apresenta seus Ninhos – um desdobramento do experimento das *Camas-bólide* –, instalação que se assemelha a um grande beliche, feito em estrutura de madeira e fechamento em tecido, formando nove núcleos. Os casulos acolchoados e fechados por tecido ofereciam aos visitantes um espaço privado para repouso e outras atividades íntimas dentro da galeria do museu.

A visão apresentada por Wisnik (2017) – em que defende a existência de operações de hibridização na poética de Oiticica – remetem, sem dúvida, às dualidades da nossa formação cultural. Nesse sentido, os caminhos apontados por Guilherme Wisnik (2017) – que indicam uma fricção entre o interior e exterior na obra do artista – se mostram solo mais frutífero para reflexão crítica do que a ideia de um movimento progressivo de interiorização, aspecto apontado por Nuno Ramos (2011) e, em especial, por Rodrigo Naves (1996; 2002) como a tônica da obra de Oiticica. Em curto-circuito permanente, a borda dúbia da obra de Oiticica expressa nossa própria condição: um constante embaçamento da fronteira entre o público e o privado na nossa cultura.

[Figura 4]: Visitantes na obra Éden (1967), de Hélio Oiticica.
Fonte: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (2007)*

[Figura 5]: *Ninhos (1970), de Hélio Oiticica. Madeira, tecido, espuma. Vista da instalação. Fonte: A invenção de Hélio Oiticica (1992)*

Nós somos a instituição

Dando sequencia à análise da produção de Hélio Oiticica, agora em relação mais direta com questões urbanas, o ano de 1978 marca o retorno do artista ao Brasil, depois de viver por oito anos na cidade de Nova York. Neste breve período em que produziria novamente em solo brasileiro – visto que viria a falecer precocemente em 1980 –, Oiticica empreende ações de deriva e arqueologia urbanas no Rio de Janeiro. Segundo Wisnik, o artista atuaria nas

> dobras marginais da cidade do Rio, situadas entre a modernização e a informalidade, tais como a área da Avenida Presidente Vargas, que liga o centro à chamada Cidade Nova, e o bairro suburbano do Caju, onde um aterro de lixo contrasta com resquícios do passado imperial da cidade, como a casa de D. João VI (2017, p. 99).

Nessas incursões urbanas, Oiticica estaria retomando o sentido de "estar pisando outra vez a terra,[3] disparada pelo encontro existencial de Hélio com a favela" (WISNIK, 2017, p. 99). Em *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas no obra de Hélio Oiticica, Paola Berenstein Jacques (2003) comenta que ao retornar ao Brasil,*

> Oiticica perseguiu ainda mais assiduamente o processo de desmitificação de tudo o que antes havia mitificado: as manifestações populares, o samba e o carnaval e, sobretudo, o espaço urbano – a cidade do Rio e, evidentemente, o morro da Mangueira (JACQUES, 2003, p. 127).

Um dos exemplos de sua produção nesse período é o trabalho

3 A expressão "estar novamente pisando a terra" é empregada pelo artista para descrever a instalação Tropicália, que realiza na exposição Nova Objetividade brasileira, no MAM-RJ. A expressão pode ser encontrada no texto Esquema geral da Nova Objetividade – perguntas e respostas para Mario Barata. (Fragmentos) (1986. Publicado originalmente em 15 de maio de 1967).

Manhattan Brutalista (1978). Nas expedições urbanas em que se deparou com entulhos das obras de construção do metrô sob a avenida Presidente Vargas, o artista encontrou e se apropriou de um fragmento de asfalto com a forma da ilha de Manhattan e o integrou à instalação *Presidente Vargas-Kyoto-Gaudi*, que realizaria posteriormente no banheiro de seu apartamento (JACQUES, 2003). A respeito do gesto de apropriação de Oiticica, Wisnik destaca a opção de evitar qualquer tipo de abstração em favor de uma plena materialidade, o que pode ser entendido como indicativo de seu compromisso com o contexto em que produzia:

> A arbitrariedade da associação formal entre o pedaço de asfalto carioca e o contorno de Manhattan ampara uma reflexão sobre arqueologia urbana, investindo esse dejeto arrancado do subsolo – a cota da antiga avenida onde passavam os desfiles das primeiras escolas de samba do Rio, junto à praça Onze e à casa da Tia Ciata – de um significado metafórico sobre a arte errática do deambular, por oposição à "internação do museu" e à "fixidez do mapa"[4] (WISNIK, 2017, p. 101. Aspas do autor).

[Figura 6]: Hélio Oiticica buscando peças de asfalto na Av. Presidente Vargas, no Rio de Janeiro (1978).
Foto: Andreas Valentin

Em seu artigo Wisnik (2017) relembra que a semente do olhar de Oiticica para os espaços marginais da cidade também estaria no contato do artista com a realidade da favela. Da vivência na favela, Oiticica extrairia não apenas interesse pelas "construções improvisadas e espontâneas" (WISNIK, 2017, p. 99) como também pela "arte das ruas, das coisas inacabadas" (OITICICA, 1986, p. 107), expressões que consideraria "mais vitais do que aquelas encontradas na arte e na arquitetura eruditas e oficiais" (WISNIK, 2017, p. 99).

4 Os trechos entre aspas referem-se à obra de Roberth Smithson que o autor coteja com a de Oiticica em seu texto.

Wisnik utiliza como exemplo dessa “linha abertamente marginal” (WISNIK, 2017, p. 99. Aspas do autor) a preferência do artista por terrenos baldios da cidade do Rio de Janeiro, os quais, para o Oiticica, seriam os espaços ideais para a exibição de obras de arte pública, em oposição aos parques e jardins públicos “oficiais”, como o Aterro da Glória.[5] Nas palavras de Oiticica,

> [as obras que não necessitarem de abrigo] devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parcotes tipo o Aterro da Glória no Rio) – a chamada estética de jardins é uma praga que deveria acabar – os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais (1986, p.79).

Wisnik (2017) indica a obra *B38 Bólide-lata 1* (1966) como a materialização concreta da proposta de Oiticica de ocupar espaços residuais da cidade. A obra consistia em latas velhas de tinta com fogo ateado em seu interior, espalhadas à noite em locais ermos da cidade. Na descrição do artista, extraída do texto *Programa ambiental*,[6]

> é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma “apropriação geral”: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra” ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno (OITICICA, 1986, p. 80. Aspas do autor).

[Figura 7]: *B38 Bólide-lata 1 APROPRIAÇÃO 2 “consumitive” (1968), de Hélio Oiticica. Lata com estopa embebida em óleo. Foto: Cesar Oiticica Filho (Projeto Hélio Oiticica)*

5 Também conhecido por Parque do Flamengo – grande área pública localizada na orla do Rio de Janeiro, projetada por Burle Marx e inaugurada em 1965.

6 Texto publicado originalmente em julho de 1966. Integra a coletânea Aspiro ao grande labirinto (1986).

Além do *Bólide-lata*, Wisnik (2017) indica outro exemplo da exaltação de Oiticica aos espaços marginais da cidade. Trata-se do trabalho *Devolver a terra à terra* (1979). A ação, integrante do acontecimento poético-urbano *Caju-Kleemania*, consistiu em retirar de um terreno no bairro do Jacarepaguá uma quantidade de terra preta equivalente a um quadrado de aproximadamente 80 centímetros de lado por 15 centímetros de altura, e assentá-la diretamente no solo de um aterro sanitário localizado no bairro do Caju. Em *O mapa do programa ambiental*, Lisette Lagnado (2003) indica uma das finalidades simbólicas do trabalho: ao pegar a terra de um lugar (Jacarepaguá) e transportá-la para outro (o aterro de lixo do Caju) "caberia ao participador, valorizado enquanto 'artista trágico', reconhecer-se como herói e agir; e, ao agir, ambular de uma zona para outra para vivenciar uma situação infinitamente mais dinâmica do que o 'pisar a terra' de Tropicália" (LAGNADO, 2003, p. 186. Aspas da autora).[7]

7 A autora indica que, embora a obra tenha sido realizada apenas uma vez e pelo próprio artista, o objetivo de Oiticica era a replicação da ação por outras pessoas (LAGNADO, 2003).

[Figura 7]: *Devolver terra à terra (1979), de Hélio Oiticica. Registro da ação. Foto: Andreas Valentin*

Wisnik, por sua vez, à parte do gesto de deambulação na cidade e de uma intensificação do gesto de retorno à essência evocado pelo contato com a terra, identifica também um teor trágico nesta ação. Segundo o autor,

> haveria algum sentido de fecundação simbólica nessa deposição de terra boa sobre um aterro de lixo? Ou será que, ao contrário, tratar-se-ia de uma cova? Um enterro simbólico da esfera pública no Brasil, ao mesmo tempo que uma busca da praia e do samba soterrados sob o asfalto? (WISNIK, 2017, p. 102).

Com o uso da expressão "enterro simbólico da esfera pública no Brasil" (2017, p. 102), Wisnik não apenas se refere à resistência, por parte de Oiticica, em aderir à uma "dimensão mais edificante do espaço público" (2017, p. 104), como também amplia a questão. Para o autor, o interesse de Oiticica pelos espaços marginais não estaria apenas ligado à sua vivência nas favelas, mas também relacionado a questões conjunturais daquele momento histórico, em que seria inevitável a associação "entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar" (WISNIK, 2017, p. 104). Nesse ponto cabe lembrar que, na mão contrária do impulso civilizatório que vinha sendo vivido no país nas décadas anteriores,[8] a

partir de 1964 seria implantada uma ditadura militar que perduraria por mais de 30 anos, fato que tornaria a oficialidade um aparato repressor e que, como é sabido, acarretaria em profundos impactos no campo cultural. Referindo-se às consequências desse contexto opressor para a poética de Oiticica, o autor indica que

> na antípoda daquela aura de modernização que havia se revelado ilusória após o golpe militar de 64, assumindo então um sentido conservador, Oiticica vê o Brasil, no raiar dos anos 70, como uma "diarreia" cujas tripas deviam ser dissecadas, e não mais como uma civilização moderna em vias de emancipação (WISNIK, 2017, p.98. Aspas do autor).[9]

A saída de Oiticica do espaço museológico para o da cidade também é um aspecto abordado por Paula Braga em *A cidade, a política e a mutação da arte (2017). No artigo* a autora também faz menção ao trabalho *B38 B*ólide-lata 1 (1968), que para ela seriam "uma 'baliza' luminosa que Oiticica coloca no mundo para nos guiar para fora do cubo branco" (BRAGA, 2017. Aspas da autora).[10] No mesmo texto Braga afirma ainda que Oiticica não se dedicara à crítica institucional, ramo da produção artística que "usa os assuntos do museu para as suas produções" (BRAGA, 2017). Para a autora, ao contrário dos trabalhos de artistas como Hans Haacke, Marcel Broodthaers e Daniel Buren, ícones desse tipo de abordagem, "a obra e os escritos de Oiticica simplesmente deixam claro que instituições de arte são ambientes insuficientes e inadequados para suas proposições: nada mais a dizer. Museu é o mundo" (BRAGA, 2017).

No entanto, a afirmação de Braga pode ser relativizada. Para isso, recorre-se aqui aos escritos de Andrea Fraser, artista norte-americana considerada uma expoente da "crítica institucional". Em seu artigo *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica* (2008)[11] ela comenta:

> recentemente descobri que nenhuma da meia dúzia de pessoas que frequentemente são consideradas "fundadoras" da "crítica institucional" reivindica o uso do termo. Utilizei, eu mesma, a expressão, pela primeira vez em veículo impresso, em um ensaio de 1985, *In and Out of Place,*[12] sobre o trabalho de Louise Lawler, quando apresentava a lista (agora já familiar) de artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke, comentando que, "embora muito diferentes, todos esses artistas estavam engajados na crítica institucional" (FRASER, 2008, p. 180. Aspas da autora).

A posição de Fraser (2008) não necessariamente invalida a produção dos artistas que cita, mas sim faz referência à ideia de que a crítica institucional não seria uma categoria artística específica, defendendo com isso a necessidade de uma visão mais abrangente sobre a questão. Além disso, alinhada a pensadores como Pierre Bourdieu,[13] Andrea Fraser defende também um entendimento ampliado sobre a própria definição de "instituição de arte". Segundo a autora, esse termo deve não só incluir

> o museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social. [...] A expressão abarca todos os *sites* nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes

8 Para um panorama histórico desse contexto, ver capítulo 16 – Os Anos 1950-1960: a bossa, a democracia e o país subdesenvolvido e 17 – No fio da Navalha: ditadura, oposição e resistência, de Brasil, uma biografia (2015), de autoria de Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling.

9 O termo "diarreia" empregado por Wisnik (2017) faz referência ao texto Brasil Diarreia, escrito por Oiticica em 1970 e publicado em 1973 na coletânea Arte brasileira hoje, organizada por Ferreira Gullar e editada pela Paz e terra.

10 O texto de Braga foi publicado em versão online, em 18 de setembro de 2017, no portal Vitruvius.

11 Publicado originalmente em 2005 em Nova York.

12 Andrea Fraser, In and Out of Place, Art in America, junho de 1985, p. 124.

13 A proposta de instituição expandida apresentada por Fraser se aproxima do conceito de arte como campo social de Pierre Bourdieu. Em Questões de sociologia (1983), Bourdieu define campo como "um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objeto" (1983, p. 155). O termo, que é aplicado pelo autor a diferentes setores da sociedade – religioso, político, cultural – quando transposto ao meio artístico refere-se à ideia geral de que, no limite, o sujeito da arte não seria nem a obra ou o artista (ou determinadas escolas artísticas), mas sim "o conjunto das relações (objetivas e também efetuadas sob a forma de interações) entre o artista e os outros artistas e, além disso, o conjunto dos agentes engajados na produção da obra ou pelo menos do valor social da obra (críticos, diretores de galerias, mecenas, etc.)" (BOURDIEU, 1983, p. 163).

> corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. E ainda os sites de produção de produtores da arte e o discurso artístico: programas de ateliês e residências, programas de história da arte e, agora, estudos curatoriais. E, finalmente, [...] também inclui os próprios espectadores, compradores, comerciantes e realizadores, todos eles (FRASER, 2008, p. 183. Grifos do tradutor).

Fraser utiliza esta "superabrangente lista de substantivos, espaços, lugares, pessoas e coisas" (2008, p. 183) para indicar que o termo não só não se limita aos locais organizados para a exposição de obras de arte como, mais amplamente, deve ser visto como uma "rede de relações sociais e econômicas entre esses elementos" (FRASER, 2008, p. 183).

O ponto de vista defendido por Fraser coloca a produção artística em relação definitiva com o seu contexto, uma vez que "na passagem de um entendimento da 'instituição' basicamente como lugares, organizações e indivíduos específicos à sua concepção como campo social, a questão referente ao que está dentro e fora torna-se muito mais complexa" (FRASER, 2008, p. 183. Aspas da autora). Nesse sentido, Fraser alerta ainda que é necessário atenção em relação à postura de "negação da instituição" adotada por alguns teóricos e práticos do meio da artes. Segundo a autora, é preciso ter cuidado com o entendimento superficial do artista como "guerrilheiro engajado em atos de subversão e sabotagem contra uma 'instituição' que incorpora, coopta, transforma em mercadoria, senão usurpa práticas um dia radicais – e não institucionalizadas" (FRASER, 2008, p. 181). Para Fraser, a instituição e o artista fazem parte do mesmo campo, e portanto a crítica do artista ao aparato que distribui, apresenta e coleciona sua arte é inseparável da crítica à sua própria prática:

> não é uma questão de ser contra a instituição: *Nós somos a instituição.* É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos e a que tipos de recompensas aspiramos. Por ser a instituição de arte internalizada, incorporada e representada por indivíduos, estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos (FRASER, 2008, p. 187. Grifo meu).

Retomando a produção de Hélio Oiticica e as considerações que Paula Braga realiza acerca do desinteresse do artista pelo ambiente institucional, vale recorrer ao texto *Programa ambiental*,[14] de autoria de Oiticica e do qual a Braga retira a célebre expressão "museu é o mundo". Nas palavras do artista,

> pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de "exposição" – *ou nós o modificamos ou continuamos na*

14 Texto publicado originalmente em julho de 1966. Integra a coletânea Aspiro ao grande labirinto (1986).

> *mesma*. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana (OITICICA, 1986, p.79. Aspas do autor, grifos meus).

O trecho grifado demonstra um evidente desejo de mudança de Oiticica em relação aos conceitos tradicionais do campo artístico, posicionamento que se opõe à ideia de negação do ambiente institucional colocada por Braga. Diferentemente de um possível desinteresse do artista pela instituição de arte, o que se observa é uma tomada de posição crítica – e mesmo autocrítica, se levarmos em conta o pronome "nós" empregado pelo artista –, fato que deve ser entendido como imbuído de um sentido construtivo. Com isso, embora não lidem com questões relacionadas diretamente ao sistema operativo das artes, tanto as propostas de Oiticica de inversão do "dentro" e do "fora" do espaço de museus e galerias – caso de Éden (1969) e dos *Ninhos* (1970) –, quanto sua produção fora do espaço museológico podem ser entendidas como uma tomada de "posição crítica" frente à instituição de arte, sobretudo se a considerarmos um corpo bastante mais complexo e amplo do que apenas o espaço físico do museu.

Considerações finais: debater a cidade

As considerações realizadas anteriormente – a respeito da perspectiva crítica da obra de Hélio Oiticica – nos permitem ainda relativizar as afirmações de Nuno Ramos (2011) e Rodrigo Naves (1996; 2002) sobre a progressiva ausência de embate nas proposições artísticas do artista. Para auxiliar nesse entendimento, recorre-se primeiramente a alguns apontamentos sobre a produção de arte *site-specific e sua relação com a cidade contemporânea.*

Em One Place After Another: notes on site specificity (2004), Miwon Kwon defende a ideia de que as práticas artísticas *site-specific* voltadas aos temas urbanos devem ser entendidas como mediadoras culturais que auxiliam na compreensão de processos sociais, econômicos e políticos que ocorrem na cidade. Rosalyn Deutsche por sua vez ratifica essa noção em *Evictions: Art and Spatial Politics* (1998), ao afirmar que as práticas artísticas relacionadas criticamente ao contexto urbano, e portanto *do interesse* público, operam como um "discurso interdisciplinar 'urbano-estético' ou 'espacial-cultural', que combina ideias sobre arte, arquitetura e design urbano, por um lado, com teorias da cidade, espaço social e espaço público, por outro" (1998, p. 12. Tradução minha). Na palestra *The Question of Public Space* (1999), Deutsche aponta ainda que essas práticas podem ser pensadas como espaços públicos em si mesmas, se expandirmos nosso entendimento sobre essa expressão. Nas palavras da autora,

> [para alargar o conceito de espaço] eu gostaria de contar com a ajuda de uma definição de Martin Heidegger em seu ensaio de 1954, intitulado *Construir, Habitar, Pensar*: 'Um espaço é algo que *dá lugar a*, algo que é clara e livremente nomeado como um limite. Mas um limite não é algo que termina, e sim algo que dá início à sua essência'. [...] Já o termo *público* implica *abertura*, acessibilidade, participação, inclusão, responsabilidade com as pessoas. O discurso da arte pública é, portanto, não só o lugar de desenvolvimento do termo espaço público como, mais amplamente, do termo *democracia* (HEIDEGGER apud DEUTSCHE, 1999. Tradução minha, grifos da autora).

Os apontamentos de Kwon (2004) e de Deutsche (1998; 1999) permitem ampliar significativamente o sentido do termo *arte pública. Dentro ou fora do espaço museológico, baseando-se em especial nas premissas de Deutsche (1999), é possível assumir que a vocação pública de um trabalho de arte deva ser medida mais pelo potencial de gerar reflexão crítica do que pela carga de afirmação dos espaços onde esteja inserido. Em resumo,* as práticas artísticas do interesse público – porque socialmente responsáveis – devem ser avaliadas pelo papel que assumem na produção subjetiva do espaço urbano e pela sua capacidade de evidenciar conflitos existentes em determinado meio ou situação, tornando-se com isso veículos de debate e reverberação de questionamentos sobre o mundo ao nosso redor.

Transpondo as questões colocadas à produção de Oiticica, para tomar como exemplo apenas o período em que o artista retorna dos Estados Unidos para o Brasil (1978 – 1980), trabalhos como *Manhattan Brutalista* (1978) e *Devolver terra à terra* (1979) indicam uma intensificação da crítica de Oiticica em relação à realidade urbana do Rio de Janeiro, fato que se distancia da ideia de interiorização progressiva e consequente isolamento em relação ao caótico e desregrado mundo exterior, característica que Ramos (2011) e Naves (1996) consideram marcante da obra do artista.

Sob esse ponto de vista, em O mapa do programa ambiental (2003), Lisette Lagnado comenta que "a reflexão [do artista] acerca do espaço (privado e público) acirra-se em função do encontro com sua cidade, o Rio de Janeiro, tomada por um surpreendente crescimento urbano" (2003, p. 166). Nesse contexto, a autora aponta a importância da vivência de Oiticica em Nova York para as reflexões sobre o espaço urbano que viria a propor no Brasil. Segundo Lagnado, "como devolver à coletividade o controle do espaço urbano – eis o debate que o anuncia quando retorna da experiência norte-americana" (2003, p. 174). Com isso, "ressignificar espaços desqualificados pelo desenvolvimento imobiliário e pela cultura das elites, compactuada com os interesses mercadológicos das galerias, ganha nesse momento posição de destaque no Programa ambiental" (LAGNADO, 2003, p. 174). Atento ao "batimento urbano" (LAGNADO, 2003, p. 123), o que se observa nesse momento da produção de Oiticica é a ocorrência de mais uma "dobra" no seu programa – para usar o termo empregado por Nuno Ramos (2011). No retorno ao Brasil Oiticica volta-se visceralmente à investigação do espaço urbano. Com isso, ainda que a morte prematura deixasse "para sempre incompleto o seu grande labirinto" (NAVES, 2002, p. 21), em seus últimos meses de vida Oiticica buscou "exteriorizar" a vocação urbana de sua arte, evidenciando um compromisso público muito próprio.

É certo que, por conta de sua efemeridade, a potência de suas obras urbanas resida mais em um debate distanciado do que na fruição direta dos trabalhos,[15] mas isso de modo algum as invalida, haja vista a ampla produção crítica e intelectual realizada a partir de sua obra, que não deixa de se constituir uma extensão da instituição de arte e um espaço público em si, se tomarmos como referência os escritos de Fraser (2008) e de Deutsche (1999). Jogando luz sobre as frestas decrépitas da cidade, a constante reorientação ético-estético-crítica da produção de Oiticica convoca a refletir sobre as causas e consequências dos contraditórios processos de ocupação do solo e de formação das sociedades urbanas brasileiras, oferecendo a possibilidade de aprimoramento do nosso senso crítico e contribuindo com isso para a formação de uma cultura pública no nosso país.

15 O mesmo se pode dizer de grande parte do restante de sua produção, haja vista a impossibilidade de sua fruição por conta do incêndio que lamentavelmente atingiu o acervo do Programa Hélio Oiticica em 2009.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia***.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRETT, Guy. Hélio Oiticica: reverie and revolt. *Art In America*, Nova York, n. 1, p.112-114, jan. 1989.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo***:** Vértice e ruptura do projeto construtivo. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CARDOSO, Ivan. *A arte penetrável de Hélio Oiticica.* Folha de São Paulo. São Paulo, 16 nov. 1985.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics.* Cambridge Mass: Mit Press, 1998.

_____. *The Question of Public Space*. 1999. American Photography Institute National Graduate Seminar Proceedings. New York: The Institut Disponível aqui. Acesso em: 12 jun. 2016.

DWEK, Zizette Lagnado. *Hélio Oiticica*: o mapa do programa ambiental. 2003. 217 f. Tese (Doutorado) – Curso de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica.* Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, p.179-187, dez. 2008. Tradução de Gisele Ribeiro.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. 1954. Disponível aqui. Acesso em: 15 maio 2016.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KWON, Miwon. *One Place After Another*: site-specificity art and locational identity. Cambridge: The Mit Press, 2004.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil:* ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 64, p.5-21, nov. 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Experimentar o experimental (1972). In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 341-346.

RAMOS, Nuno. *À espera de um sol interno.* 2011. Publicado originalmente no “Caderno Idéias” do Jornal do Brasil, 28 de julho de 2001. Disponível aqui. Acesso em: 12 jul. 2018.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M.. *Brasil*: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIANNA, Luiz Werneck. *Weber e a interpretação do Brasil.* Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 53, p.33-47, 1999.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: Unb, 2004. (V.2).

WISNIK, Guilherme. *Dentro do labirinto:* Hélio Oiticica e o desafio do “público” no Brasil. Ars, São Paulo, n. 30, p.95-110, 2017.

Filmes e vídeos

O Estado sou eu. Direção de Murilo Salles e Pedro Duarte. São Paulo: Cinema Brasil Digital, 2018. Son., color.

Saudades do futuro. Direção de Murilo Salles e Pedro Duarte. São Paulo: Cinema Brasil Digital, 2018. Son., color.

Sites

INHOTIM. *Site oficial.* Disponível aqui. Acesso em: 18 fev. 2019.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural***.** Disponível aqui. Acesso em: 23 jan. 2019.

Normas e dicionários

ABNT. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP*: parte I (ABNT). São Paulo: Sibiusp, 2016.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORE: *Mecanismo online para referências, versão 2.0.* Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível aqui. Acesso em: 20 02 2019.

História da arte e cultura visual: articulações conceituais entre os discursos contemporâneos

Milena Regina Duarte Corrêa

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ PPGART – Universidade Federal de Santa Maria, na linha de pesquisa Arte e Cultura, bolsista CAPES/2019. Graduada em Artes Visuais – Licenciatura plena pela mesma universidade. Membra do grupo de pesquisa Artes Visuais e I/Mediações.

milenadc27@gmail.com

RESUMO: Este texto expõe as relações que podem ser possibilitadas entre a conhecida e homogênea história da arte, com os discursos relativistas e múltiplos que a cultura visual propõe. Tem objetivo de entender como o campo legitimado, estruturado e canônico da história da arte pode ser revisto e alterado pelo olhar interpretativo e plural que a cultura visual oferece. A partir dos escritos de alguns autores contemporâneos, entende-se que a contemporaneidade sugere de imediato uma reavaliação das estruturas a fim de criar outras narrativas mais amplas. Com isso, cabe reconhecer que a cultura visual acompanha essas direções heterogêneas, mostrando que pensar fora dos padrões faz diferentes discursos serem potentes e produtores de sentido e conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura visual, história da arte, contemporaneidade.

ABSTRACT: This text exposes the possible relationships between the known and homogeneous history of art, with the relativistic and multiple discourses that the visual culture proposes. It aims to understand how the legitimized, structured and canonical field of art history can be revised and altered by the interpretative and plural look that the visual culture offers. From the writings of some contemporary authors, it is understood that Contemporaneity immediately suggests a revaluation of the structures in order to create other broader narratives. Thus, it is worth recognizing that the visual culture accompanies these heterogeneous directions, showing that thinking outside the standards makes different discourses be potent and producers of meaning and knowledge.

KEYWORDS: Visual culture, history of art, contemporaneity.

Introdução

A proposta desse texto mobiliza pensar na importância de fazer valer o discurso contemporâneo, independentemente da perspectiva e do lugar de que se trata. Intenta perceber que as linhas teóricas sofrem alterações no decorrer do tempo e têm de ser adaptadas e atualizadas seguindo as direções que esse momento sugere.

Aqui, procura expor como a perspectiva canônica e universal da história da arte, feita sempre pelos mesmos enfoques, pode ser revisitada atualmente. Buscando contornar todos os acontecimentos que vem ocorrendo, valorizando as pequenas histórias, os micro discursos, pequenos relatos que antes não haviam sido contemplados, importando-se com todos os tipos de cultura e sem priorizar determinados assuntos.

Essa atualização da história pode ser feita a partir de diferentes teorias contemporâneas que se importam com as minorias e com o não-universalismo, entretanto, nessa escrita, se dá lugar a proposta da cultura visual que aparece como um facilitador para tal movimento. Acreditando em uma história das *imagens* ou das *culturas*, a cultura visual acredita ser mais potente olhar para as imagens da história a partir do que elas podem dizer de nós mesmos, não apenas de um determinado contexto.

Com isso, os relatos podem se tornar mais interessantes e acessíveis, além de atuais em qualquer tempo. Não se trata de renunciar a filosofia da história conhecida e apreciada a tanto tempo; mas pensá-la a partir da diferença e da multiplicidade cultural, fazendo valer todos os artefatos, e todos os tipos de imagens – da arte ou não – propondo modelos mais sincrônicos que contemplam diferentes públicos e histórias, produzindo assim um diálogo mais próximo e real, mostrando que seguir a linha contemporânea de pensar fora dos padrões pode ser potente, com discursos que são mais do que transmissão de ideias, mas fonte de forças.

Discursos e motivos da contemporaneidade

Para falar dos discursos, relatos e as motivações da contemporaneidade, é necessário elencarmos quais são suas prioridades e suas proposições. Segundo Mariana Estelita (2016), para falar de qualquer coisa hoje, é necessário entender o posicionamento que caracteriza o pós-estruturalismo – aqui denominamos contemporaneidade – que abarca nossos dias, quais são suas escolhas, valores e prioridades não só em relação a arte, mas em todo o contexto social e cultural.

Para a autora, cabe ao pós-estruturalismo não apenas confrontar as correntes disciplinarias e canônicas do estruturalismo, mas, sobretudo, definir-se como um campo que recusa condições subordinadas, que explica mais o funcionamento do sistema do que a sua própria estrutura. Pensar a contemporaneidade pós-estruturalista é pensar fora dos padrões – ainda que eles existam – fazendo com que seu discurso seja uma fonte de potência, onde ele não se contenta com apenas um ponto de vista, mas perpassa todos os outros possíveis.

Sendo uma nova vertente, a pós-modernidade, segundo Zygmunt Bauman (2010), transcende o racionalismo universal da modernidade e sua pluralidade é a razão que integra todas as forças. Ela possibilita a existência de múltiplas estruturas de referência, sem critérios e esquemas, faz coexistir posições comparáveis que podem conciliar, porque uma não se sobressai à outra. A pós-modernidade reconhece que diferentes pessoas e grupos vivem em mundos diferentes (BAUMAN, 2010) e, por isso, podem pensar coisas diferentes e todas as opiniões são aceitas.

Além da posição de Thierry de Duve (2009), que no campo da arte, na contemporaneidade, o julgamento estético acaba por comparar o que é incomparável, e a única base dessa comparação é derivada do gosto e da coleção de informações pessoais. Trata-se de um momento em que várias opiniões e juízos de gosto podem ser válidas, não tem critérios específicos ou universais.

Por isso, o envolvimento com a arte e todo seu sistema também é diferente. Com o pós-estruturalismo, questionam-se todas as estruturas elitistas da arte, seus discursos, o que é considerado bom e belo, o crítico como figura culta, a história da arte universal e o museu como único espaço legitimador. Todas aquelas estruturas que antes determinavam como algo deveria ser feito, hoje já não valem mais.

As correntes canônicas do modernismo que seguiam somente uma direção são desconsideradas, além de todo o discurso exclusivista e elitista da arte européia desde o século XVI. A produção de arte

contemporânea ultrapassa os limites sistemáticos de encaixar as imagens em algum modelo, em alguma corrente e até, escolher determinados artistas para terem nome nessa história.

No que diz respeito a própria poética do artista, as mudanças também são definitivas e absolutas. Enquanto o ateliê e as paisagens eram referência para a arte clássica e o museu era o único espaço legitimador, na arte contemporânea qualquer coisa pode ser referência e ela pode se manifestar em qualquer lugar. Entretanto, a produção de arte hoje pode ser considerada contemporânea na medida em que atende às indagações e problematizações que esse tempo sugere.

Diferentemente do passado onde as pinturas serviam de registro histórico das formas de vida e dos acontecimentos, produzir agora implica adaptar-se às direções pluralistas, ilimitadas, sem padrões ou regras e, principalmente, retratar através da arte as problematizações desse tempo. A arte contemporânea ultrapassa os limites do sistema, porque através dela muitos artistas desenvolvem suas críticas sobre o meio ambiente ou a política, por exemplo.

A contemporaneidade é um lugar de luta, de problematizações, de reivindicações e a arte é um dos principais meios de se fazer isso. Por isso, para participar desse composto é necessário liberar-se das regras e perceber a potência de falar da arte a partir de diferentes lugares interdisciplinares de maneira adaptável e receptiva.

Com isso, pensando nas imagens que podem ser validadas hoje e as diferentes propostas de manifestações artísticas, temos a oportunidade de considerá-las como produtoras de discursos e significações pertinentes, independentemente de sua origem. Nos é dada a possibilidade de fazer diferentes interpretações do que uma imagem diz e tornar possível direcionar nossa maneira de ver de uma forma mais crítica, problematizadora e que produza verdadeiras experiências com essas imagens.

(Re)visita à história

Ao adentrar no campo da história, para repensá-lo a partir da cultura visual, assume-se uma postura transitiva entre dois campos conceituais e reconhecidos nos estudos da arte, mas que é necessário considerar seus terrenos movediços. Em primeiro lugar, reconhecer que a cultura visual dá atenção às imagens, somente a elas, o que vai além das categorias da história tradicional. Tão tradicional que já não pode ser estudada com os mesmos conceitos de antes, com isso, a cultura visual assume seu espaço a partir da sua heterogeneidade e das mudanças de interesse.

Em seus ensaios, Moxey (2001) nos faz refletir que a história da arte – que temos proximidade – foi escrita em um determinado local e cultura, atrelada à época de sua criação, fundada numa interpretação tanto do momento, como do passado, de uma perspectiva particular, calcada em determinados ideais, por isso, não deveria ser considerada universal. O autor simplesmente rememora o caos estabelecido nos últimos vinte anos acerca do fim da história da arte, uma crise inaugurada pela desconstrução.

O desenvolver desse conceito teve sua iniciativa já no modernismo onde cada ideia contradizia sua antecessora a fim de esquecê-la, entretanto, o vanguardismo tem perdurado até os dias que ocupamos. Quando Hans Belting (2006), escreve *O fim da história da arte*, já tinha intenção de repensar a história que ouvimos ser contada sempre da mesma forma, não pensando que ela havia acabado –até porque continua a ser escrita- mas o que se perdeu foi seu enquadramento, sua universalidade e sua tradição. Uma mudança de discurso, de objeto e de regras.

Um fim que chegou para aqueles que não viam sentido na história presente e não se sentiam representados, com objetivo de substituir o esquema rígido de apresentação dos fatos. Essa “pós-história” ganhou maior influência a partir dos anos 70, onde não se vive mais de obras, não se exprime por elas, mas elas têm uma existência independente e própria. Portanto a arte não se resume como prova da criatividade humana, mas como sintoma de uma época (BELTING, 2006).

Além da perda das ideias de estrutura, forma e estilo, se perdeu o método e, na luta por esse método, foi substituída a história convincente por muitas outras histórias, com seus métodos que se relacionam entre si com as direções que a arte contemporânea proporciona. Agora, com todas as suas possibilidades, ela não precisa de direções para tomar, pode ser qualquer coisa que queiram que seja (MOXEY, 2001), podendo desenhar percursos multidisciplinares de estranhamento, impulsionados mais pela movimentação do que pela inércia linear que caracteriza uma perspectiva evolutiva da arte.

Ao contrário, se ignora perspectivas excludentes, ou que valorizem apenas um modo de pensar e

propor a história da arte, por perspectivas que possam valer-se dos micro discursos, pequenos relatos e vozes que talvez não tenham sido contempladas pela hegemonia eurocêntrica que por muito tempo determinou autores/artistas a serem visibilizados em detrimento de outros/outras.

Abordar a história da arte como um território de probabilidades, que ultrapassa o cronológico e faz aparecer o que persiste, tornando-se aberta para desdobramentos, permite articular vozes através de combinações diferentes, não sempre associadas a estilos, investigações formais e positivistas. Além de superar o dilema de uma arte elevada e elitista, para uma pós-história interdisciplinar, interpretativa e relativista.

Assim como o colapso para unificar a história, a arte e o conhecimento também não são fixos, e nem permanentes, isto é, de fato, no que se centra o estudo da cultura visual, uma abordagem que não quer renunciar a filosofia da história, mas pensá-la pelo viés da diferença e multiplicidade cultural, um movimento que abre o estudo da história para que os relatos sejam mais interessantes (MOXEY, 2001).

Uma história atual e múltipla tem de ser vista como uma potência que se centra também na proposição de significados, além de abrir portas para a produção de conhecimento desde enfoques muito variados, onde não se busca consenso, mas desacordos de interpretação. Para o autor citado durante o texto, o estudo acadêmico das imagens é o reconhecimento de sua heterogeneidade, das diferentes circunstâncias da produção e da variedade de função que lhe serve, o que ajuda a pensar uma diferente história da arte que responda as questões inter e multidisciplinares.

Segundo Nicholas Mirzoeff (1999), autores da teoria, história e crítica da arte contestaram a cultura visual como uma ameaça potencial para a arte como instituição, justamente por tratar de uma história múltipla que atravessa questões interdisciplinares e transforma a história em história das imagens de modo híbrido e desafiador. Ou ainda, segundo Anna Guasch (2005), optar pelo termo *cultura* propõe modelos mais sincrônicos, horizontais e não verticais, garantindo um espaço de mobilidade, onde não são necessários especialistas, mas que tenham modelo de trabalho comum. Além de excluir as perspectivas de uma arte elevada e inalcançável, preza pelo conceito de inclusão de todas as imagens que ocorreram na história, bem como todos os relatos.

Para James Elkins (1999) os estudos visuais têm uma tentativa de evitar a abordagem da história por linhas pré-definidas, escapar da história dos estilos e dar aos estudos visuais um conjunto mais abrangente de temas, tornando possível abrir brechas para levantar questões. Enquanto alguns ainda entendem a perspectiva como uma ameaça substancial, para outros, a cultura visual foi como um sopro de ar fresco que proporciona uma ruptura decisiva com as práticas restritivas da história da arte (RAMPLEY, 2005). Ainda que em algum momento se pareça concebível produzir uma história universal da arte, a ênfase na fragmentação faz com que esta ideia se pareça inconcebível se pensarmos na oportunidade de reconsiderar e rever algumas coisas sobre outro ângulo, a partir de enfoques livre de limites disciplinares.

Não se trata da renúncia a tudo aquilo que conhecemos que foi fundamentado na história, para Moxey (2001), o valor das categorias aqui pensadas está na justaposição entre os estudos de cada gênero, estabelecer relações e compreender as diferentes maneiras que os estudiosos e críticos dão significado a cada uma das proposições no campo artístico, o que pode enriquecer os procedimentos que envolvem a esfera da interpretação e experimentação.

Por isso, se entende que cada um dos campos se expande em relação ao que tem proximidade, criando ligações a partir de inúmeras referências. Da mesma forma, não é necessário fundir as categorias de uma história da arte linear, clássica e homogênea, com os estudos visuais que se tem resultado, deve-se manter suas distinções para alcançar suas potencialidades, já que assumindo a sua diferença metodológica damo-nos conta dos benefícios de colocá-las em relação (MOXEY, 2001).

Atualmente, as atitudes teóricas sugerem que a contribuição mais forte no campo do conhecimento se faz na diferença e na multiplicidade, não na igualdade. Como bem argumenta Moxey:

> Não é, portanto, uma questão de colocar a não arte dentro do estudo da arte, mas de comparar e contrastar ferramentas heurísticas utilizadas para criar significado por todos os tipos de produção de imagens. (MOXEY, 2001, p. 56). *Tradução nossa.*

A grande contribuição de pensar os dois campos de modo fragmentado ou até, um a partir do outro, é na maneira de nos posicionarmos frente ao que temos e renovar nossa maneira de olhar. Enquanto a

história da arte priorizou a relação do espectador com obras de arte legitimadas, museus, galerias e cinema, a cultura visual dá atenção a todos os tipos de imagens e focaliza na experiência cotidiana (MIRZOEFF, 1999).

A ação de intercambiar os objetivos propostos pelos dois campos conceituais se mostra pertinente na medida em que possibilita um encontro com imagens cotidianas e corriqueiras que a cultura visual atribui significado, e as imagens da história da arte que perduram durante vários tempos e voltam para a contemporaneidade interrompendo o fluxo regular das coisas, um retorno que não volta ao idêntico, mas é permitido articulá-lo através de inúmeras combinações (CHEREM, 2009).

Proposições da cultura visual

Levando em consideração que a história da arte não se interessa só por imagens, mas sim por todo o contexto social em que estão inseridas e, igualmente, da forma de vida e das preocupações dos artistas que estão *por trás* dessas imagens, aqui, nos aproximamos de uma perspectiva teórica que se coloca diante dessas imagens de outra forma.

Em meados do século XX, nos Estados Unidos, surge uma perspectiva comumente associada aos estudos iconográficos sobre as imagens. Derivada das ciências humanas, dos Estudos Culturais e dos Estudos Visuais, a Cultura Visual começa a discutir o campo da *visualidade* que não se centra apenas nas imagens icônicas da história da arte, mas em todo campo visual de imagens que nos perpassa.

A cultura visual entende que estamos imersos em um tempo que é preciso olhar para outras histórias a partir de outros métodos e, igualmente, visualizar imagens sobre outras narrativas. Assim como é tempo de olhar para os caminhos já costumeiros da história e das imagens com uma movimentação diferente de antes, considerando as coisas por outros ângulos, deslocando o olhar sobre o que já nos é comum.

Essa perspectiva se centra fora dos padrões da estética da forma, dá mais atenção a relação das imagens com a vida e a cultura das pessoas, do que sua apresentação visual/compositiva. Além de priorizar todo e qualquer tipo de imagem que se encontra dentro ou fora do circuito da arte, com valor ou não. Dito isso, cabe lembrar que mais do que dar importância a todos os tipos de imagens, podemos lembrar que existem inúmeras formas de pensá-las e contestá-las.

Esse movimento pode ser feito a partir de sua estrutura compositiva, seu caráter formal, por seu contexto histórico, por sua ligação com a vida pessoal do artista, por seus signos ocultos, enfim. Uma série de possibilidades que ajudam o espectador a *entender*, interpretar e estabelecer relações conforme mais lhe convém, com aspectos que mais lhe chamam atenção e o que, evidentemente, o agrada mais visualmente e tem mais relação com seu *gosto* e suas experiências.

Por isso, para a cultura visual, não interessa saber a história de determinada imagem da arte, quem foi seu artista, em que contexto vivia e o que a imagem significa, mas sim, transcender essa comodidade de interpretação de análise de significados já instaurados, para perceber o que além do visível, enunciável e do comum, a imagem pode produzir no espectador que se relaciona com ela.

A oportunidade de reavaliar imagens corriqueiras e até as mentais – que muitas vezes são as que mais significam- amplia nosso modo natural de pensar, porque seus efeitos afetam nossa maneira de fabricar conceitos, criar experiências, produzir conhecimentos e significados diferentes do que aqueles populares. Por isso, visualizar uma imagem com a cultura visual muda nossa maneira de construirmos um posicionamento e de percebermos tudo aquilo que se passa visualmente diante de nós.

Assim, a perspectiva relaciona-se com a ideia de fazer ver o que não está posto de forma literal, o que não se vê diretamente e, da mesma forma, questionar o que está colocado, segundo Hernández (2013, p. 92):

> Em um mundo dominado por dispositivos da visão e tecnologias do olhar, a finalidade que proponho com a pesquisa com e sobre imagens a partir da Cultura Visual é explorar nossa relação com as práticas do olhar, as relações de poder em que somos colocados e questionar as representações que construímos a partir de nossas relações com os outros, pois, afinal, se não podemos compreender o mundo e intervir nele é porque não temos a capacidade de repensá-lo e oferecer alternativas aos relatos naturalizados.

O ato de conhecer o que já foi naturalizado e nos é comum, é importante para anteceder o discurso de crítica e contestação. Acostumar-se com determinadas imagens faz com que deixemos de perceber seus discursos, por isso, essa abordagem nos incita reativar o olhar para aquilo que já conhecemos, com a intenção de produzir um posicionamento diferente, de perceber outras coisas que antes não apareciam ou significavam, o que Hernádez (2011) chama de *deslocalização do olhar e reposicionamento do sujeito.*

Essa extensa gama de discussões e questionamentos acerca de imagens atuais ou passadas, possibilita questionar as relações de poder que são exercidas sobre nós vinculadas por elas. Seu consumo e acesso confirmam o quanto elas são envolventes, convincentes e tem um poder tão intenso de serem facilmente gravadas e admiradas que nos tornamos seres altamente visuais, a ponto de não questionarmos seus significados, apenas admirá-los. (GIROUX, 1995).

Com isso, nos colocamos a pensar como questionar aquilo que é admirável, o que tem renome e valor cultural na história da arte? Como negligenciar essa satisfação estética e deleite afetivo pelas imagens contemporâneas? Tudo isso com a intenção de rever nosso posicionamento, de encontrar brechas para outras interpretações.

Nossas interpretações são mutáveis, assim como nosso gosto, por isso, é imprescindível que adotemos um olhar de desconfiança até mesmo para aquilo que tanto admiramos, principalmente por pensarmos hoje a partir de um ponto de vista contemporâneo. Essa desconfiança sugere que estejamos atentos a variados detalhes que nos são mostrados, e também, o que nos é oculto.

Essa mudança na forma de ver sugere uma postura não neutra e interpretativa, no entanto, a ausência desse posicionamento deixa o público vulnerável à manipulação crescente de imagens que têm vida cultural e exercem poder sobre os indivíduos. Por isso, cabe entender as direções que a contemporaneidade sugere de renunciar ao impulso de ajustar a arte a um determinado modelo, mas fazer valer todos os tipos de visualidades, oriundas de diversas motivações.

O espaço conceitual da cultura visual é móvel, convergente, híbrido, congrega discussões sobre aspectos diversificados e desafia os limites e as práticas sistemáticas da arte como instituição. À vista disso, representa parte das inquietações e das movimentações que estão acontecendo na contemporaneidade.

Outra característica embasada na mesma perspectiva, é levar em conta que não se pensa somente no que o sujeito vê, mas no que é focalizado e onde o sujeito é colocado e fixado pelo discurso do qual faz parte (HERNÁNDEZ, 2011). Tudo que nós sujeitos vemos, carece de mudanças, mesmo que esse objeto já possua um determinado discurso e direção e tudo isso precisa ser levado em consideração.

Erinaldo Nascimento (2011), ao narrar algumas singularidades da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações, sugere que a grande contribuição dessa abordagem não está em explorar ou analisar imagens encontradas no cotidiano, porque isso se faz desde o século XIX, mas em problematizar as interpretações desencadeadas pela *interação* com essas imagens.

Além disso, também não tem intenção de compreender objetos/ imagens/ artefatos para desencadear processos de familiarização ou reconhecimento, mas gerar desconfiança naquilo que se está acostumado a ver, o que é visível e bem próximo. Desconfiar do que já é familiar e perceber que outras interpretações essa imagem pode gerar, o que nela ainda não foi potencializado.

Fazer uso da cultura visual problematizando as interpretações das imagens é perguntar sobre os discursos que individualizam o sujeito. O que seus objetos carregam de quem as interpreta e o que dizem deles.

Segundo Michel Focault (2000), imagens e palavras têm, cada uma, sua própria existência, seu modo de produção, divulgação e interpretação, apesar de manterem entre si relações complexas e embaralhadas. Tanto a imagem, como o discurso, tem suas especificidades. Imagens constituem uma maneira própria de pensar, enquanto as palavras podem colaborar no processo interpretativo, mas de modo diferente.

Tendo em vista que cada uma constitui uma forma de pensar, a contribuição da cultura visual não é decifrar suas entrelinhas, mas olhar novamente àquilo que já foi visto, o que é costumeiro e por isso, já naturalizado. Um exemplo são as imagens do passado, pela cultura visual não se volta à elas para demonstrar erudição, mas para entender porque algumas colocações eram importantes no passado e influenciam no presente. Nesse sentido, Nascimento (2011, p. 218):

> Conhecer o passado é importante para compreender as condições que tornaram aceitáveis e possíveis algumas crenças, valores e atitudes veiculadas pelas imagens nas quais passamos a acreditar e agir. É possível dizer que se recorre ao passado para ajudar a diagnosticar como nos movemos no presente ao interagir com as imagens. Não se trata de conhecer o passado para se adotar uma "possibilidade de retorno" ou "uma volta às origens", mas construir uma história dos nossos olhares a partir do que não somos mais, abrindo oportunidade para não sermos mais como passamos a ser.

Conforme o autor, é um exercício de suspeita, que questiona o passado renitente, que atravessa o presente com intenção de construir outras possibilidades no hoje. Consiste em rever o passado para enxergar novas possibilidades de mudança. A mudança implica em atualidades e novas noções muitas vezes sobre a mesma coisa.

Esse enfoque e essas rupturas incidem no tempo atual sempre que é permitido, mas antes, é preciso diagnosticar as forças e os motivos que a constituem, para assim as interferências movimentarem a atualidade e possibilitar outras interpretações e relações com as imagens. (NASCIMENTO, 2011).

Conclusão

A validação do discurso contemporâneo implica avaliar que alterações são necessárias às linhas teóricas, especialmente em razão das adaptações que esse momento requer da arte enquanto teoria, linguagem e expressão.

Com relação aos discursos, uma adaptação à contemporaneidade pode ser empreendida a qualquer tempo. É importante destacar que essa atualização não implica uma desvalorização ou renúncia da filosofia e da história da arte – que, inclusive, são ferramentas essenciais à memória necessária para um desenvolvimento humano e cultural a nível mundial, vez que a arte é uma linguagem que detém muito poder de crítica – mas implica, sim, a adoção de uma nova perspectiva a partir da qual se pensa essa filosofia.

Trata-se, então, de pensar a arte a partir da diferença e da multiplicidade cultural, fazendo valer todos os artefatos e todos os tipos de imagens – da arte ou não – propondo modelos mais sincrônicos, capazes de contemplar diferentes públicos e histórias, de maneira a produzir um diálogo mais próximo e real. Dessa maneira, pode-se demonstrar que a linha contemporânea – de pensar fora dos padrões – pode ser potente, com discursos que são mais do que transmissão de ideias, mas fonte de poder.

Resta evidenciada a contemporaneidade enquanto um lugar, ou momento, de luta, de problematizações, de reivindicações. Nesse espaço, a arte é um dos principais meios de se promover esse tipo de ação. Participar desse momento, portanto, exige e, ao mesmo tempo, fornece liberdade: dos padrões, das regras, para, assim perceber a potência de falar da arte a partir de diferentes lugares interdisciplinares de maneira adaptável e receptiva.

No que se refere às propostas de manifestação artística e à sua validação, importante reconhecer a oportunidade de considerar essas imagens como portadoras de discursos e significações pertinentes, independentemente de sua origem. Pode-se, assim, conceber diferentes interpretações acerca da mensagem de determinada imagem, tornando possível direcionar a maneira de ver, de enxergar, através da crítica e da problematização, produzindo, assim, experiências reais através das imagens.

O intercâmbio de objetivos propostos pelos dois campos ora analisados mostra-se pertinente na medida em que possibilita um encontro com imagens cotidianas e corriqueiras, às quais a cultura visual atribui significado, e as imagens da história da arte que perduram durante eras e retornam à contemporaneidade, permitindo inúmeras articulações que, por sua vez, não trazem o idêntico, mas, justamente, a mudança esperada e necessária ao desenvolvimento de modo geral. Essa mudança implica em atualidades e novas noções muitas vezes sobre a mesma coisa.

Referências

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins fontes, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais.* RJ: Zahar, 2010.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

CHEREM, Rosângela Miranda. *Imagem – acontecimento*. In: Linhas cruzadas: artes visuais em debate / organização: Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva, Sandra Makowiecky – Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2009.

DANTO, Arthur. *Da filosofia à crítica de arte*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v.16, nº27, novembro/2009.

DE DUVE, Thierry. *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v.16, nº27, novembro/2009.

ELKINS, James*. The domain of images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

ESTELITA, Mariana. Do estruturalismo ao pós-estruturalismo: as fragilidades do modelo de documentação museológica aplicado à arte contemporânea. *Revista Poiésis* nº27. P 196-208, julho de 2016.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as imagens* (1967). In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Michel Foucault: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a. p. 119-131.

GIROUX, H.; SIMON, R. Cultura Popular e Pedagogia Crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular. In.: Moreira, A. F. B. & SILVA, T. T. da (Org.). *Currículo, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Cortez, 1995. p. 93-194.

GUASCH, Anna Maria. Doce reglas para uma nueva academia: La nueva historia del arte y los estúdios audiovisuales. In: *Estudios Visuales: La epistemologia de la visualidade em la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 59- 74.

HERNÁNDEZ, F. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011, p. 31-49.

_____. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da Cultura Visual. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. *Processos e Práticas de pesquisa em Cultura Visual e Educação*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013, p. 77-95.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?:* the lives and loves of images. Chicago: Chicago University Press, 2005.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routlege, 1999.

MOXEY, Keith. *Nostalgia for the real: The troubled relation of the art history to visual studies*. In: The Practice of Persuasion: Paradoz and Power in Art History. Ithaca, N.Y.: Coronell University Press, 2001.

_____. Los estúdios visuales y el giro icónico. In: *Estudios Visuales 6*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Murcia, Enero 2009, p. 66-79.

NASCIMENTO, Erinaldo Alves do. Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011, p. 209- 226.

RAMPLEY, Matthew. *La amenaza fantasma: La cultura visual como fin de la historia del arte?* In: Estudios Visuales: La epistemologia de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005, p. 39- 57.

Experimentações institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) durante a gestão de Manuel Borja-Villel como diretor (1998-2008)

Nicole Palucci Marziale

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Especialista em História da Arte pela Belas Artes – São Paulo.

RESUMO: Este trabalho aborda as atividades realizadas durante a gestão de Manuel Borja-Villel como diretor do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), entre os anos de 1998 e 2008, período em que foram desenvolvidas propostas denominadas *Experimentos para uma Nova Institucionalidade*, no contexto da emergência dos movimentos de resistência global e antiglobalização, que traziam o debate sobre os efeitos negativos do neoliberalismo. Por meio dessas propostas, o MACBA buscou reestabelecer a relação entre o Museu e a cidade, reforçando os trabalhos que já vinham sendo propostos e realizados por diversos movimentos sociais, ajudando a potencializá-los.

PALAVRAS-CHAVE: Instituições de arte, Museus de arte, MACBA, Experimentações institucionais.

ABSTRACT: This paper addresses the activities undertaken during Manuel Borja Villel's directorship at the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA), between 1998 and 2008, a period in which were developed projects known as Experiments for a New Institutionality, in the context of the emergence of the global resistance and anti-globalization movements, that intended to debate the negative effects of neoliberalism. Through the activities, MACBA sought to reestablish the relation between the Museum and the city, strengthening the works that had been carried out by many social movements, helping to amplify them.

KEYWORDS: Art institutions, Art museums, MACBA, Institutional experimentations.

Este trabalho aborda algumas das atividades realizadas durante a gestão de Manuel Borja-Villel como diretor do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), cargo por ele desempenhado entre os anos de 1998 e 2008. Trata-se, particularmente, das atividades denominadas por Jorge Ribalta, diretor de Programas Públicos da instituição no período, como *Experimentos para uma Nova Institucionalidade*. Tais propostas, desenvolvidas entre 2000 e 2008, integraram um ciclo de experimentação institucional que buscou redefinir as relações entre o Museu e a cidade, visando ampliar a participação do MACBA nas comunidades de seu entorno, e vice-versa. Cabe ainda notar que, para a realização deste trabalho, foram consultadas fontes essencialmente institucionais, como catálogos editados pelo MACBA e textos escritos pelos diretores participantes da gestão em questão.

Há que se destacar, em primeiro lugar, como o programa de gestão desenvolvido por Borja-Villel está inserido no contexto em que, a partir dos anos noventa, diversos diretores e diretoras de instituições de arte contemporânea passam promover programas experimentais nesses espaços. Por um lado, tratam-se de respostas à crescente influência do capitalismo globalizado e corporativo sobre a dinâmica das instituições de arte, com o objetivo de reafirmar o caráter crítico e reflexivo desses espaços, que se veem ameaçados diante da disseminação, no âmbito cultural, de imperativos econômicos e da primazia pelo entretenimento esvaziado de reflexão crítica. Por outro lado, essas instituições teriam internalizado os questionamentos suscitados pelas práticas de Crítica Institucional desenvolvidas por artistas desde os anos sessenta, aplicando-as na consolidação de Instituições de Crítica, para utilizarmo-nos do conceito cunhado por Fraser (2005), ou seja, de modo a operar de maneira socialmente responsiva a partir dos mecanismos institucionais, sempre empregando uma autorreflexividade em seus processos e quanto aos possíveis conflitos que possam surgir dentro de suas estruturas.

A respeito desse fenômeno, Ekeberg (2003) cunhou o termo Novo Institucionalismo, ao referir-se aos programas de instituições como o Rooseum, em Malmö, Platform Garanti Contemporary Art Center em Istambul, a Kunsthalle de Bergen, a Kunstverein de Munique, bem como as Bienais de Johannesburgo e Moss. Já Esche (2013), ex-diretor do Rooseum e atual diretor do Van Abbemuseum, trata de um Institucionalismo Experimental, enquanto, como vimos, Ribalta (2009) irá referir-se, a respeito das atividades desenvolvidas no MACBA, à Experimentos para uma Nova institucionalidade.

No caso do MACBA, vale atentarmo-nos para como sua inauguração, que se deu oficialmente em 1995, está inserida em uma série de ações desenvolvidas em Barcelona durante os anos oitenta e a primeira metade dos noventa, que visaram uma reordenação urbana, baseada no turismo e no setor terciário (BORJA-VILLEL, 2002). As mudanças sofridas em Barcelona acompanham as de outras cidades no contexto das transformações nos modos de produção a partir da mundialização do capital e da globalização. Ademais, Ribalta (2009) assinala que, devido à ditadura franquista, que dominou o país durante o período central do século XX (1939-1975), as instituições de arte do país se situaram à margem do desenvolvimento das instituições de arte moderna que se produziu internacionalmente a partir do modelo implantado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, nos anos trinta, e que, na Europa, se generaliza após a Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, o Estado espanhol teria se incorporado ao processo de modernização das instituições artísticas apenas a partir do final dos anos oitenta, já com a democracia restaurada, porém, em uma época em que os museus modernos haviam sido dominados pelos imperativos turístico-econômicos do modelo de crescimento do capitalismo pós-industrial e neoliberal (RIBALTA, 2009). Borja-Villel (2002) destaca a transformação, à época, por parte do capital, do espaço da vida diária em espaço gerador de riquezas, bem como evidencia o debate acerca da alteração profunda da cultura em uma época em que as grandes empresas de entretenimento haviam descoberto o valor da cidade e de seus turistas como parte de estratégias de marketing, tendo o museu também se transformado em espaço de disputa (BORJA-VILLEL, 2002). O diretor critica então a demanda de que os museus configurassem um programa artístico idealizado em função de uma concepção utilitária de arte como uma forma de atrair turistas, e que primava pelo espetáculo, em detrimento da cultura como como lugar capaz de recriar a esfera pública e questionar nossa posição no mundo (BORJA-VILLEL, 2002). Assim, para ele, o museu e a cidade haviam se tornado uma espécie de parque temático, situado em um presente contínuo, disfarçado de falsa memória e no qual as relações entre os indivíduos baseavam-se no consumo, e o sujeito político era substituído pelo consumidor (BORJA-VILLEL, 2002).

Sendo assim, os Experimentos para uma Nova Institucionalidade fazem parte do objetivo da gestão de Borja-Villel no MACBA de opor-se a uma concepção espetacularizada e instrumentalizada de museu, regida pelo modelo de participação baseado em estatísticas de consumo que dominou a eclosão dos museus espanhóis ao longo das décadas de oitenta e noventa, de modo a propor um contra modelo,

que conferiria centralidade ao público dos museus e à sua dimensão educativa e participativa (RIBALTA, 2009), além de, como vimos, realizar processos institucionais de forma autorreflexiva, no sentido da consolidação de instituições de crítica.

Quanto às atividades desenvolvidas durante o ciclo de experimentações realizado entre 2000 e 2008, vale destacar como essas coincidem com a emergência do movimento por justiça global que eclode em Seattle em 1999, e que desencadeou as mobilizações de movimentos de resistência global e antiglobalização. Dessa forma, como veremos, as propostas interagem diretamente com manifestações por parte desses movimentos, realizadas em Barcelona. Entre elas, destacam-se:

La acción directa como una de las Bellas Artes

A primeira atividade do ciclo foi a oficina *La acción directa como una de las Bellas Artes*, que aconteceu no outono de 2000, no contexto dos movimentos antiglobalização, e foi a primeira proposta de reunir as atividades de coletivos de artistas e movimentos sociais junto ao Museu. A oficina em questão se organizava em torno de cinco áreas de trabalho. A primeira endereçava as novas formas de subemprego e trabalho precário, tendo contado com a participação de coletivos como o parisiense Ne Pas Plier, conhecido por sua atuação junto a coletivos de desempregados e subempregados da região parisiense, e que trabalhou, em Barcelona, junto a grupos locais pela Renda Básica (RIBALTA, 2009).

A segunda área de trabalho tratou de fronteiras e migrações, e contou com a participação de membros da rede Kein Mensch ist Ilegal (Nada é ilegal), em trabalho conjunto com organizações pelos direitos dos imigrantes ilegais e na articulação de uma crítica às injustiças derivadas da ideologia neoliberal dominante, que favorece a mobilidade do mercado e do capital, mas que restringe a mobilidade social das classes trabalhadoras e acentua as desigualdades sociais (RIBALTA, 2009).

A terceira área tratou de especulação urbanística e gentrificação, e contou com a participação dos coletivos Fiambrera Obrera de Madrid e Sevilla, grupos autônomos de trabalho voltados para a arte pública e ação urbana, cujos membros atuaram como coordenadores da oficina. Esses trabalharam junto ao coletivo Reclaim the Streets, conhecido por suas estratégias imaginativas em protestos ecologistas e intervenções carnavalescas em espaços públicos da Inglaterra (RIBALTA, 2009).

A quarta área de trabalho tratou dos meios de comunicação, tema transversal à oficina. A ideia central era a de como contribuir para gerar novas redes comunicativas autônomas, debate gerado pela rede Indymedia em Barcelona, surgida com os protestos de Seattle e convertida, em pouco tempo, em uma rede global do movimento. Nesse contexto, houve a intervenção do grupo RTMark, que apresentou suas experiências de apropriação tática e tergiversação de estratégias comunicativas corporativas (RIBALTA, 2009).

Por fim, na quinta área de trabalho, estava a questão, também transversal, relativa às políticas de ação direta e à agência ou o empoderamento como formas de reinventar as políticas emancipatórias ou revolucionárias (RIBALTA, 2009).

Las Agencias

Las Agencias constituiu-se de oficinas realizadas no contexto da reunião de cúpula do Banco Mundial, que seria realizada em Barcelona em junho de 2001, e que acabou por ser cancelada devido às manifestações realizadas na cidade. As oficinas tiveram papel central nesses desdobramentos, especialmente no que tange ao desenho de estratégias de comunicação e visibilidade pública, que transformaram os métodos tradicionais de intervenção dos movimentos anticapitalistas e antiglobalização na cidade. Ribalta (2009) explica que havia cinco agências: uma agência gráfica, que produzia cartazes e materiais impressos para as manifestações; uma agência fotográfica, que produzia imagens e um arquivo para as diferentes campanhas no contexto antiglobalização; uma agência de meios, como a Indymedia Barcelona e a revista revista Està Tot Fatal, que atuaram como instrumento de comunicação dos manifestantes; uma agência incumbida de desenhar e produzir instrumentos para intervenção no espaço público em situações de protesto, como uma linha de moda para proporcionar visibilidade e segurança para os manifestantes nas ruas, além de uma espécie de “disfarce fotográfico” para proteção e pensado para atuar como uma fotomontagem nas páginas ilustradas dos jornais, e o *Show Bus*, um ônibus adaptado para usos derivados das situações de protesto nos espaços públicos e equipados com

um sistema de som e telas de projeção de vídeo, que poderia ser utilizado como espaço móvel para exposições e que permitia uma pluralidade de usos em ações públicas. A última agência se encarregou de gerir o bar do Museu, que se converteu em um espaço relacional e social, no qual eram celebrados atos com diferentes grupos e coletivos.

Procesos Documentales

Procesos documentales foi uma exposição organizada como um instrumento para atender às necessidades dos movimentos antiglobalização e anticapitalistas, com o intuito de articular, através de imagens, uma crítica às consequências sociais das políticas monetárias neoliberais e contribuir para a construção de um imaginário crítico frente às imagens promovidas no *mainstream*, cujos efeitos eram a invisibilização ou neutralização das manifestações (RIBALTA, 2009). Desse modo, a exposição propunha, de acordo com Ribalta (2009), uma reflexão sobre o documental como gênero artístico construído historicamente como gênero político, gerador de reflexão e debate, centrado na representação das classes subalternas e na denúncia da precariedade de suas condições de vida. Ao mesmo tempo, tentava situar esse debate histórico no contexto contemporâneo do estatuto da representação fotográfica e audiovisual na era digital. A hipótese da exposição era que, para manter um efeito político real, o documental tinha que tornar mais complexos seus processos de mediação e que, para tanto, o método e a teorização sobre o testemunho, gênero narrativo por meio do qual a voz das classes subalternas se tornava acessível a outros grupos sociais, por meio da figura de um mediador, poderiam ser fundamentais. Desse modo, a exposição trazia uma seleção de trabalhos fotográficos e audiovisuais através dos quais se examinava a transformação do gênero documental a partir de sua hibridação com formas narrativas e de mediação derivadas do conceito de testemunho (RIBALTA, 2009).

¿Cómo queremos ser gobernados?

Foi uma exposição proposta no contexto do Fórum Universal das Culturas de Barcelona, realizado em 2004. De acordo com Ribalta (2009), o Fórum foi um evento promovido pelo Ajuntamento de Barcelona com o objetivo de aglutinar os recursos econômicos, políticos e midiáticos necessários para uma grande transformação urbanística da cidade, centrada na frente litoral do bairro de Besòs, a fim de completar o processo iniciado com os Jogos Olímpicos de 1992. Para Ribalta (2009), tratava-se da instrumentalização da cultura a fim de legitimar as políticas neoliberais de promoção internacional da cidade. Por parte da prefeitura, a aposta no evento fazia parte de uma estratégia de crescimento urbano baseada em grandes eventos. Ainda, o Fórum de 2004 fazia parte de um fenômeno global de transformação das economias urbanas ocidentais junto ao setor terciário, no qual o turismo se convertia em um dos principais objetivos econômicos.

Nesse contexto, a exposição *¿Cómo queremos ser gobernados?*, realizada no outono de 2004, foi pensada como um contra modelo ao Fórum das Culturas, e apresentada alternadamente em diversos espaços da zona de Poblenou-Besòs, sob a forma de uma exposição em processo, e de modo a articular trabalho artístico e dinâmicas sociais. Assim, o trabalho do curador, Roger Buerger, desenvolveu-se a partir do diálogo com coletivos ligados ao movimento de moradores da zona do Besòs (RIBALTA, 2009).

O processo da exposição começou anteriormente à 2004, a partir de debates e seminários, como a série de debates intitulados *De les Glòries al Besòs. Cambio urbano y espacio público en la metrópolis de Barcelona*, realizados no MACBA em 2003, no contexto da exposição *Muntadas On Translation*. O artista, Antoni Muntadas, propunha um debate sobre a tradução cultural que poderia estender-se às transformações em curso na cidade, a privatização do espaço público e a perda de densidade e memória histórica na metrópole neoliberal. A série de debates teve a intenção de impulsionar um debate público acerca da situação de Barcelona imediatamente antes do Fórum de 2004, e representou o início formal de um processo de colaboração com grupos locais e movimentos de moradores da zona de Poblenou-Besòs, particularmente o Fòrum de la Ribera del Besòs, um espaço de convergência de múltiplos movimentos sociais provenientes da zona em que aconteceria o Fórum (RIBALTA, 2009). Também em 2003, em novembro, foi realizado o seminário *La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social*, em que participaram, entre outros convidados, os membros do coletivo argentino Situaciones, que haviam teorizado sobre as experiências de mobilização e auto-organização populares durante a crise argentina. O seminário contou também com a participação de Paolo Virno, cuja intervenção na cidade

foi feita por meio de um programa itinerante em vários espaços institucionais e de movimentos sociais (RIBALTA, 2009).

A exposição foi realizada entre setembro e novembro de 2004, em diversos espaços da zona do Poblenou-Besòs, propondo um modelo alternativo e desterritorializado de museu, constituído pelo processo e atividades realizadas, e não por um espaço pré-legitimado e pré-determinado (RIBALTA, 2009). Ademais, buscava evidenciar as histórias locais negligenciadas pelos relatos hegemônicos sobre a história da cidade, a partir de reuniões e discussões com o curador e os coletivos locais. Intentou-se dar visibilidade a lutas históricas, como as das atividades políticas dos diversos movimentos sociais e sindicais da região (RIBALTA, 2009).

¿Cómo queremos ser gobernados? foi organizada sucessivamente em diversos espaços da região: iniciou-se no Instituto de Educación Secundaria (IES) Barri Besòs, um centro educativo público que havia desempenhado um importante trabalho de provisão de serviços públicos para o bairro e havia sido um lugar de encontro para os movimentos sociais da região. Em seguida, continuava em um espaço industrial histórico atualmente reconvertido para a produção terciária, Palo Alto, no conjunto da rua Pellaires, e no Centro Cívico La Mina, espaço cultural característico do novo urbanismo socialdemocrata de Barcelona dos anos oitenta, situado em um bairro que, historicamente, representa as desigualdades existentes nas políticas públicas da área metropolitana. A última etapa da exposição foi realizada no Centro Comercial Diagonal Mar, emblemático da privatização dos novos espaços públicos (RIBALTA, 2009).

O conteúdo da exposição estava organizado em torno de três temas, relacionados ao significado histórico de cada um dos espaços: em primeiro lugar, a modernidade entendida como categoria não exclusivamente universal, mas que também incorpora especificidades ou anomalias no modo em que é produzida nas diferentes partes do mundo: a industrialização, a urbanização, a secularização, a individualização, a administração burocratizada (RIBALTA, 2009). Em segundo lugar, a imanência neoliberal e o trânsito do fordismo ao pós-fordismo, diante do que se indagou: Com que tipo de mentalidades pós-fordistas nos confrontamos nas diferentes partes do mundo? Que lições podemos extrair do local em um diálogo transnacional? De acordo com Ribalta (2009), com relação a este tema, era de particular interesse o *revival* de fenômenos pré-modernos como o regionalismo radical, mas o foco não eram os bairros étnicos dentro das metrópoles multiculturais, mas sim sobretudo, as relações entre diásporas e origens. Em terceiro lugar, o estado de exceção como norma – a mobilização total da subjetividade no pós-fordismo e o discurso do sujeito radical, teorizados por Agamben e Virno (RIBALTA, 2009).

De acordo com Ribalta (2009), a exposição no IES Barri Besòs encenava o próprio dispositivo da exposição artística como meio de intervenção política, por meio da documentação de um ciclo histórico de exposições artísticas apresentadas em espaços não artísticos, como a Bienal de Arte Latinoamericana de 1968, na sede da Confederação Geral de Trabalho de Rosario, no contexto das experiências do conceptualismo argentino do ciclo de Tucumán Arde; o projeto de Alice Creischer e Andreas Siekmann ExArgentina, sobre a crise argentina de 2001-2002, anteriormente apresentada no Ludwig Museum de Colonia; a experiência artística que teve lugar no próprio IES Barri Besòs em 1989, no contexto de jornadas sobre o futuro das periferias urbanas e que consistiu no momento fundacional do movimento de moradores da região e da formação do Fòrum de la Ribera del Besòs. Ao traçar essa micro história, a própria exposição *¿Cómo queremos ser gobernados?* apresentava a si mesma dentro dessa tradição de construir espaços de confluência entre arte e movimento social, tematizando a questão da exposição como meio e como espaço público (RIBALTA, 2009).

Na antiga fábrica, a exposição encenava o trânsito ao pós-fordismo e a imanência neoliberal evocando, por um lado, a tradição documental como gênero artístico-político implicado historicamente na representação dos movimentos sociais; por outro lado, a economia pós-industrial e a produção e sociabilidade pós-fordistas, desde as lutas do proletariado às novas lutas dos trabalhadores “cognitários” e autônomos; realizava-se também uma alusão à memória do movimento dos trabalhadores e às novas lutas pelo patrimônio industrial de Barcelona (RIBALTA, 2009).

No Centro Cívico La Mina, a exposição tematizava a ideia do estado de exceção convertido em norma, através de uma apresentação monográfica do projeto ExArgentina, de Creischer e Siekmann (RIBALTA, 2009).

Para Ribalta (2009), além de *¿Cómo queremos ser gobernados?* ter sido determinante para a articulação do debate sobre o patrimônio industrial da cidade, no âmbito do trabalho do MACBA, as consequências da exposição foram determinantes na revisão de seus programas educativos. Por exemplo, a experiência

no IES Barri Besòs apontava para a necessidade de se adentrar o campo educativo de uma maneira mais complexa e orgânica, ao levar os espaços de experimentação possíveis ao campo das instituições culturais ao campo das instituições educativas, ou seja, era necessário que o museu estivesse dentro dos currículos escolares. Tratava-se, assim, de uma maneira de radicalizar os pressupostos de uma crítica institucional, no sentido de abrir-se a outros espaços institucionais para além do museu (RIBALTA, 2009).

Conforme já assinalado, as fontes consultadas para a elaboração deste trabalho foram essencialmente institucionais, de modo que não se teve amplo acesso à recepção dessas atividades pelo público participante. No entanto, notamos como Expósito (2015) destaca algumas das críticas feitas à gestão na época, as quais consideravam o museu como uma aposta elitista e, seus programas, de difícil compreensão como conjunto. Quando questionado, Borja-Villel (2015) reconheceu tais críticas, assumindo que, por um lado, a gestão nem sempre teria conseguido comunicar suas atividades da melhor forma, em grande parte devido a um reduzido aparato de comunicação institucional. Por outro lado, afirma que a equipe acabava por propor atividades de maneira muito rápida, em resposta a urgências que emergiam naquele contexto, as quais acabavam por ser pouco difundidas. Ainda assim, ao longo dos anos da gestão, foram lançadas diversas publicações que buscavam comunicar ao público as atividades realizadas no MACBA, de maneira mais ágil, para além apenas da edição de catálogos e distribuição de folhetos. Desse modo, passaram a ser publicados: livros de bolso junto ao Servei d'Edicions da Universidade Autônoma de Barcelona, disponibilizados também *online; os* cadernos *Ag (Agenda Informativa MACBA)*, publicação trimestral lançada em 2004 a fim de ampliar a oferta de espaços de debate público pelo museu, atuando como um espaço discursivo específico; a revista *Desacuerdos*, a partir de 2004, que abordava os vínculos entre práticas artísticas, políticas e a esfera pública no contexto espanhol recente; a publicação dos *Quaderns portàtils*, a partir de 2006: textos procedentes de conferências e seminários realizados no MACBA, disponibilizados *online*.

De modo geral, acreditamos que as propostas em questão neste trabalho integraram um processo que permitiu tornar as estruturas institucionais mais porosas à participação de diferentes tipos de público, ampliar a noção do MACBA como espaço crítico de reflexão e debate, bem como propiciar seu envolvimento em questões que transpunham seus limites físicos, de modo a abarcar comunidades, coletivos e movimentos sociais não apenas locais, mas também internacionais. Ademais, tais propostas ajudaram, de maneira colaborativa, a potencializar as ações que já vinham sendo realizadas pelos movimentos sociais na cidade de Barcelona, bem como no contexto internacional.

Referências

BORJA-VILLEL, M.B. MACBA ¿Cómo empodera un museo a la sociedad? In: *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial, 2015.

BORJA-VILLEL, M.B. Museo, Memoria y Identidad. In: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, *Colección MACBA*. Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Barcelona, 2002.

EKEBERG, Jonas. Introduction: In: *Verksted #1: new institutionalism*. Oslo: Office for contemporary art norway and authors, 2003.

ESCHE. Charles. "We were learning by doing". Entrevistado por Lucie Kolb & Gabriel Flückiger. In: *(New) Institutional (ism).* On Curating. Dezembro de 2013, n. 21, pp. 23-27.

EXPÓSITO, Marcelo. MACBA ¿Cómo empodera un museo a la sociedad? In: *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial, 2015.

FRASER, Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Artforum. Setembro de 2005, XLIV, n. 1, pp. 278–283.

RIBALTA, Jorge. Experimentos para una Nueva Institucionalidad. In: BORJA VILLEL, M. J., M. CABAÑAS, K; RIBALTA, J., O*bjetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007, B*arcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2009.

Artistas do futuro: Produção artística realizada por robôs artistas e a relação entre arte e tecnologia

Pamella Regina D'Ornellas

Mestre em Comunicação Social na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), com bolsa CAPES.

pamellard@gmail.com

RESUMO: A arte, em constante movimento, tem a contribuição de novos agentes artísticos: os robôs artistas. Estes propõem técnicas a partir da tecnologia disponível em sua estrutura física e até intelectual, nem sempre trazendo novas propostas estéticas para a arte, mas uma revolução no meio artístico quando considerada a presença de máquinas como agentes que elaboram obras de arte. Esse artigo pretende discutir a relação entre arte e tecnologia, e analisar linguagens artísticas diversas que são propostas pelos robôs artistas, como executam suas obras e o resultado final. São analisadas obras dos seguintes robôs artistas: Mr. Head, E-David e Aaron. Existem diversos robôs artistas e muitos outros estão sendo desenvolvidos; alguns funcionam apenas pelo movimento mecânico, outros contam com o auxílio de inteligência artificial implantada em seu sistema para auxiliar na produção de obras de arte. Algumas dessas máquinas inteligentes são capazes de apenas reproduzir obras de artistas renomados; outras têm a capacidade de criar e conceber novas pinturas e desenhos, partindo de referências artísticas ou não. Assim, é realizada uma discussão teórica acerca da relação entre arte e tecnologia, e posteriormente são apresentados os robôs artistas citados anteriormente, suas características físicas e capacidades de criação artística. Como conclusão, é possível afirmar que os robôs artistas são agentes recentes na arte e que podem trazer novas perspectivas de abordagem artística, reforçando questionamentos acerca do papel do artista no fazer artístico e sua relevância no futuro de concepções artísticas e em novas construções estéticas e conceituais.

PALAVRAS-CHAVE: Robôs artistas, Tecnologia, Inovação, Futuro.

ABSTRACT

Art, in constant movement, has the contribution of new artistic agents: the artist robots. These propose techniques from the available technology in their physical and even intellectual structure, not always bringing new aesthetic proposals to the art, but a revolution in the artistic medium when considered the presence of machines as agents that elaborate works of art. This article aims to discuss the relationship between art and technology, and to analyze various artistic languages that are proposed by the artist robots, how they perform their works and the final result. Works by the following artists are analyzed: Mr. Head, E-David and Aaron. There are several artist robots and many others are being developed; some work only by mechanical movement, others rely on artificial intelligence implanted in their system to assist in the production of works of art. Some of these intelligent machines can only reproduce works by renowned artists, others have the ability to create and design new paintings and drawings, from artistic references or not. Thus, a theoretical discussion about the relationship between art and technology is carried out, and later on the artist robots mentioned above are presented, their physical characteristics and artistic creation capacities. As a conclusion, it is possible to affirm that the artist robots are recent agents in the art and that can bring new perspectives of artistic approach, reinforcing questions about the role of the artist in the artistic make and its relevance in the future of artistic conceptions and in new aesthetic and conceptual constructions .

KEYWORDS: Robot artists, Technology, Innovation, Future.

Arte e tecnologia

O tema e objeto de estudo desse artigo são os robôs artistas e os desdobramentos que propõem na sociedade, principalmente por assumirem a posição de artistas e produzirem arte comercializável. Para iniciar instigante exploração, é possível comparar os artistas aos cientistas, e vice-versa, uma vez que ambos podem trabalhar em conjunto com o objetivo de um agregar e beneficiar o outro, mas de formas distintas. Artistas podem utilizar técnicas e tecnologias para desenvolver obras de arte; cientistas podem utilizar-se da arte ou de elementos artísticos para o aprimoramento de alguma teoria ou experimento. O artista renascentista Leonardo da Vinci é um exemplo de artista que estudou técnicas para obter os efeitos desejados em suas obras de arte. Da Vinci obteve destaque nas artes e nas ciências; utilizou estudos de fisiologia e de anatomia humana como investigação científica para realizar seus trabalhos artísticos, com o objetivo de as representações humanas tornarem-se mais fiéis aos corpos humanos reais. Dentre as obras de Leonardo da Vinci que apresentam esses elementos, destacam-se pinturas e esculturas como *A Última Ceia* e *Mona Lisa*.

A história da humanidade é a própria história da evolução tecnológica e do uso de ferramentas e de técnicas pelo ser humano. Desde eras antigas, novas técnicas e tecnologias surgiram e foram acompanhadas pelo desenvolvimento de formas artísticas diversas. Sebastião Squirra sustenta que foi por meio do desenvolvimento de tecnologias que o ser humano garantiu sua existência.

> A história mostra que a humanidade evoluiu em sucessivos estágios, todos aderentes aos instrumentos e com enorme dependência das tecnologias. Incontestavelmente, desde quando o homem elaborou o primeiro ato racional para o convívio e sobrevivência, as tecnologias conferem as condições essenciais para sua existência (SQUIRRA, 2017, p.34-35).

Nesse sentido, arte e tecnologia têm relação muito antiga, que pode ser introduzida pela palavra *techné*, utilizada pelos gregos na antiguidade para se referirem à arte e tem direta relação com técnica e tecnologia. A arte sempre foi dependente da tecnologia, uma vez que para realizar produções artísticas, é possível partir de um conceito, mas são necessários elementos materiais para que a obra seja constituída fisicamente, implicando no uso de técnicas e tecnologias para que esse processo seja efetuado. Como referência histórica, durante o Renascimento Italiano é possível afirmar que artistas passaram a utilizar o conhecimento científico como forma de garantir credibilidade e verossimilhança à imagem. É o momento histórico em que a imagem se torna mais calculada, arquitetada, conceitualizada e simétrica, e para isso foram inventadas diversas máquinas que garantiram a objetividade da imagem representada.

Ainda analisando e comparando o artista e o cientista, Jorge de Albuquerque Vieira (2009, p.20) afirma que, "[…] enquanto o cientista busca a realidade, o artista trabalha com as possibilidades do real. […] Então, arte é o estudo, a exploração das possibilidades da realidade. É diferente da ciência que quer conhecer a realidade". Ou seja, arte e ciência são tipos de conhecimento diferentes que abordam a realidade de maneiras distintas. Dessa forma, é possível inferir que arte e tecnologia estão em interação constante. Em palestra no Planetário de São Paulo (2008),[1] o mesmo autor compara ciência e arte em diversos aspectos, uma

1 Trechos da palestra disponíveis aqui e aqui.

vez que “duas formas de conhecimento aparentemente tomadas como díspares: a arte e a ciência, elas se complementam. Há ciências que sempre utilizaram a arte para que fossem ciência, como a biologia. Há projetos no mundo em ciência avançada que dependem de artistas cada vez mais. Tanto a ciência quanto a arte são processos criativos”.

“A arte”, segundo Umberto Eco (1970, p.235) “sempre nos diz alguma coisa sobre o mundo em que vivemos, mesmo que não fale de temas históricos e sociológicos”. Assim, entender a arte e acompanhar seu movimento e mudanças, é entender a sociedade e para onde caminhos. Na perspectiva tecnológica, é possível afirmar que inovações tecnológicas têm colaborado com mudanças sociais e com a maneira como os seres humanos vivem, de forma que André Stangl afirma na mesma direção que

> As revoluções tecnológicas mudam a forma como percebemos o mundo; assim, o mundo do iletrado é diferente do mundo do letrado. [...] A tecnologia de impressão de Gutenberg nos fez leitores, a máquina xerox nos fez editores, e a eletrônica e os computadores em rede nos fazem autores (STANGL, 2010, p.319).

A ciência, por meio de diversos instrumentos e da tecnologia, percebe a realidade e elabora fundamentos que se confirmem pela provação do real. Já a arte tem na percepção da realidade e também do irreal, quebra barreiras que muitas vezes limitam o âmbito criativo. Sem tantas pretensões quanto a ciência, “para certos artistas, a sua arte é o seu modo de conhecer, de interpretar o mundo e até de fazer ciência […]” (PAREYSON, 1984, p.23), ou seja, pela percepção artística, os próprios artistas podem fazer ciência. Avançando nos diversos significados sobre abordagens em produção artística, o filósofo italiano Luigi Pareyson discorre sobre a arte e formas de torná-la concreta, até por meio de técnicas e tecnologias.

> Mas a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação […]. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. […] A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. […] a atividade artística consiste propriamente no “formar”, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir (PAREYSON, 1984, p.25-26).

Para dar continuidade e introduzir de maneira aprofundada a análise aqui proposta, Stangl argumenta que a arte pode ser um meio de agregar entendimento do uso da tecnologia pelas pessoas e se aprofunda em aspectos que relacionam arte e tecnologia.

> A cultura enquanto contexto e a arte enquanto linguagem ajudam a entender o impacto da tecnologia sobre os seres humanos, pois, por muito tempo, a formação da nossa consciência estava relacionada ao registro de nossas experiências na memória. […] Sendo a arte um registro de nossas impressões e de nossa imaginação, seu reconhecimento permite a criação de um espaço comum de sentido em que novas tecnologias são experimentadas e familiarizadas. As ficções que tratam de robôs, por exemplo, nos educam e nos acostumam a uma realidade possível. [...] Se o mundo é o que percebemos do mundo e hoje percebemos o mundo através das tecnologias de comunicação, então essas tecnologias são parte de nossa própria consciência (STANGL, 2010, p.322-323).

Robôs artistas

Ao abordar a temática dos robôs artistas, nos deparamos com diversos questionamentos e até temores. Assim como artistas, robôs podem ser criativos? Máquinas podem produzir arte? Qual é o potencial artístico de robôs artistas? A criação artística é uma característica intrinsecamente humana, ou não? Essas e outras questões permeiam esse tema e a tornam polêmica. Ainda assim, os robôs artistas são de grande interesse para diversas áreas de estudo e o processo de interação entre arte e tecnologia é de grande relevância para este artigo. Diferente dos artistas humanos, os robôs artistas existem há poucos anos. Ray Kurzweil sugere que os robôs artistas são criativos e que

> A era do artista cibernético começou, embora ainda esteja em um estágio primário. Assim como com os artistas humanos, você nunca sabe o que esses sistemas criativos vão fazer a seguir. Até o momento, entretanto, nenhum deles cortou uma orelha nem correu pelado pela rua. Eles ainda não têm corpos para demonstrar esse tipo de criatividade (KURZWEIL, 2007, p.761).

O primeiro artista robô foi criado há poucas décadas pelo artista britânico Harold Cohen no ano de 1973. Cohen criou Aaron, um programa de computador designado a produzir arte autonomamente. Aaron foi programado por Cohen para produzir imagens sem ter nenhuma referência visual do mundo real, porém a Aaron foi ensinada uma lista de elementos de objetos e corpos e a relação entre eles, para que o programa de computador pudesse realizar criações artísticas. Em determinados momentos da existência de Aaron, Cohen modificou sua codificação, dando ao robô uma nova capacidade e assim novas possibilidades de criar obras de arte. Assim, se comparadas suas obras desde o início de sua concepção (Figura 1) até as obras mais atuais (Figura 2), há uma variação considerável no estilo artístico.

Figura 1: “Decorative Panel” (1992), obra de Aaron, óleo sobre tela, 72x54 polegadas. Fotografia feita por Becky Cohen. Imagem disponível aqui.

FIGURA 2: “Final Approach” (2013), obra de Aaron, óleo sobre tinta pigmentada sobre tela. Imagem disponível aqui.

Depois de Cohen, outros artistas se tornaram interessados por máquinas que produzem arte. Um deles é o artista português Leonel Moura, e dentre seus robôs artistas estão RAP, ISU e ArtSbot. Moura também acredita e defende a arte robótica, sendo citado em diversos textos com essa temática e no trecho seguinte ele é entrevistado pelo site Obvious Mag para falar sobre o assunto.

> A arte robótica é por sua natureza uma arte não-humana. De momento ainda temos bastante controle, mas o importante é perceber que devemos perdê-lo. [...] A arte robótica permitiu-me abrir uma enorme porta para o território ainda desconhecido de uma arte que está para lá da restrita visão do antropocentrismo. Só temos tudo a ganhar se percebermos que não somos, definitivamente, o centro do Universo. [...] E quanto maior for a autonomia dos robôs, menor será a sua parecença com a arte produzida pelos humanos. Chegará o dia em que nós não saberemos o que os robôs andam a fazer. Aliás, já hoje muitas vezes não sei bem o que os meus robôs estão a fazer. Surpreendem-me. Inventam coisas” (Leonel Moura, em entrevista para o site Obvious Mag).

Moura defende a capacidade criativa e inventiva da máquina, diferente de Alejandra Muñoz (apud Santana Nomura, 2017, p.96), ao afirmar que “o que a máquina faz (...) é fascinante, mas não é arte. É minimamente imprevisível, porque o que está por trás de um artista são outras motivações, não uma programação”. Assim, há uma impasse entre diversos pesquisadores e artistas, pois alguns defendem que as obras criadas por robôs são arte, e outros não. Além de o robô poder ser artista “autonomamente”, existe o conceito de artista simbiótico, que é o robô artista que coopera com a produção de artistas humanos, como Moura (apud Santana Nomura, 2017, p.97), explica a seguir.

> Quando o artista se vê livre da criação artística ele pode dedicar-se à elaboração de um novo tipo de artista, advindo da vida artificial, criatividade artificial e da robótica. Isto é, conceber máquinas que criam arte. Dessa forma, quando os artistas deixam de criar arte e passam a fazer artistas, nos tornamos artistas simbióticos, dado que o papel do artista simbiótico é, a partir de agora, criar artistas não-humanos e cooperar com eles para a produção de arte”.

Ou seja, o ser humano e a máquina sempre estão em interação, seja pelo robô depender da programação ou das características dadas a ele pelo homem, ou seja por trabalharem juntos para fazer arte. Partindo dos diversos questionamentos que surgem a partir dessa temática, ainda custamos acreditar que robôs ou inteligências artificiais possam fazer parte do nosso convívio. Porém, sem

perceber, utilizamos diversas tecnologias diariamente, como a interação com *chatbots* e os buscadores inteligentes. Talvez a última das funções que poderíamos imaginar que robôs fossem capazes de fazer é arte. Máquinas substituem diversas funções profissionais, como recepcionistas, caixas, garçons, e até algumas mais especializadas com capacidade de exercerem funções de médicos, e agora de artistas.

> A pintura pode ser a última coisa em que você esperaria que os computadores fossem excelentes. É abstrato, expressivo e ligado a culturas, psicologia e subjetividade, enquanto os computadores são objetivos, precisos e regidos pelas regras da matemática. A pintura, com seu raciocínio emocional e significados pouco claros, parece ser a antítese de um computador lógico e afetivo. Mas eles não estão tão distantes quanto parecem. A pintura e outras formas de arte visual devem muito a áreas da matemática, como geometria e perspectiva, e os algoritmos pelos quais os computadores aderem podem, de fato, ser feitos para gerar imagens tão variadas e sutis quanto um pintor humano (MOSS, 2015).

Desde 2016 existe uma competição voltada às obras de arte melhor avaliadas feitas por máquinas. A Robot Art Competition realizou sua primeira edição em 2016 e em 2018, foram inscritas mais de cem obras de arte distribuídas em dezenove equipe participantes. São artes que variam de pinturam abstratas a desenhos figurativos e os vencedores são determinados com base numa combinação de votação pública, juízes formados por artistas, críticos e tecnólogos, e os vencedores recebem prêmios em dinheiro. Em 2018, o robô artista que venceu a competição foi o Cloudpainter, o qual utilizou-se da tecnologia de machine-learning para desenvolver suas obras. A Figura 3 mostra uma das artes vencedoras, que a reprodução de um quadro de Cézanne.

Figura 3: “Casas de Cézanne em L’Estaque”, de CloudPainter. Reprodução de “Casas de Cézanne em L’Estaque” (1880), vencedor da categoria Arte Reinterpretada. Imagem disponível aqui,

Além dos robôs participantes da Robot Art Competition, muitos outros vêm sendo desenvolvidos e diversas técnicas têm sido utilizadas para a produção de obras artísticas. Dentre eles, o Mr. Head (Figura 4) ganha destaque pela sua estrutura física simples e resultado artístico interessante. Mr. Head foi desenvolvido pelo artista Masato Yamaguchi em 2014, que se apropriou de um robô de limpeza de superfícies planas, ao qual são acopladas garrafas que funcionam como recipientes de tinta. As obras de Mr. Head são realizadas com técnica de gotejamento, produzindo arte abstrata, e sua única função é percorrer o espaço delimitado e movimentar-se até finalizar a pintura, sendo que obra leva de quinze a trinta horas para ser concluída. Ou seja, Mr. Head não tem nenhum funcionamento inteligente em detrimento da arte, apenas funções motoras que possibilitam sua criação artística. Porém, foi adicionada ao robô uma nova função que permite que fatores ambientais externos, como o clima e a temperatura, decidam opções de cores do dispositivo, o que amplia a variedade de padrões realizado por Mr. Head.

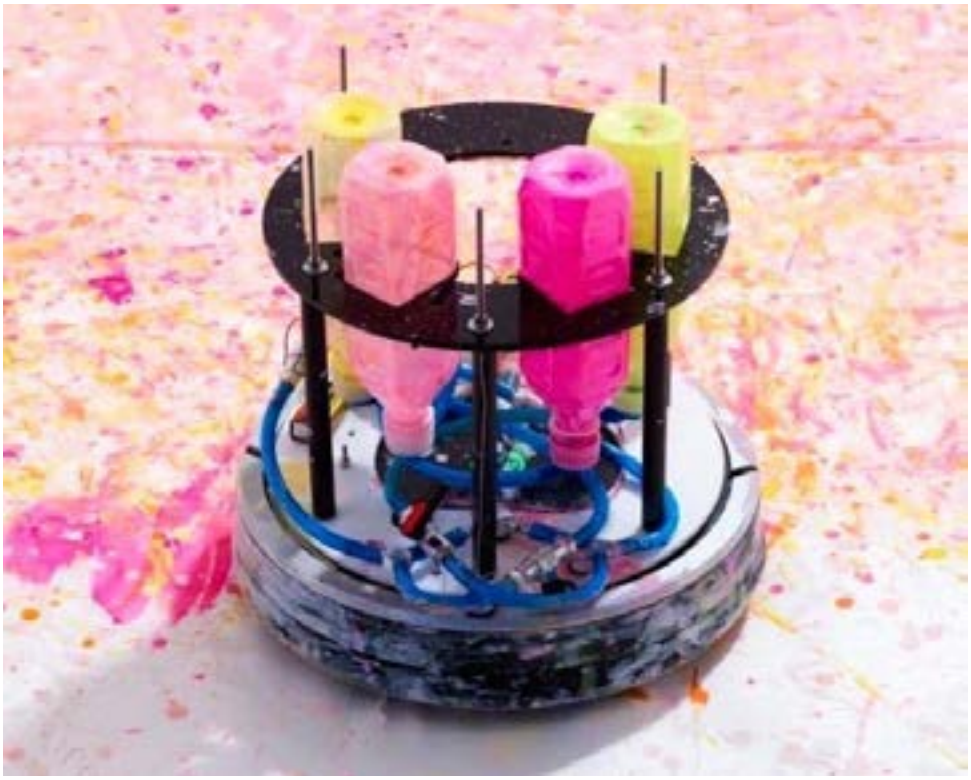


Figura 4: Mr. Head, robô desenvolvido por Masato Yamaguchi e apresentado publicamente em 2014. Imagem disponível aqui.

Diferente de Mr. Head, E-David (Figura 5) é um braço robótico industrial que foi programado para fazer pinturas autônomas. E-David ou Drawing Apparatus for Vivid Image Display, foi criado por Oliver Deussen e outros colaboradores em 2009. Além do braço robótico, o robô é dotado de uma câmera, um software de visão computacional, cinco pincéis diferentes e depósitos para vinte e quatro tipos de cores, o que dá autonomia à máquina. Outra característica relevante é que E-David não reproduz nenhuma arte existente, mas realiza suas próprias obras, baseado no que vê através de uma câmera apontada para a tela e dos materiais que são disponibilizados a ele.[2] Assim, esse robô artista é dotado de um software que analisa as pinceladas que o braço robótico faz na tela e decide onde deve pintar em seguida, baseando-se no que for necessário para o aperfeiçoamento da obra.[3] Cada obra leva cerca de dez horas para ser finalizada, sempre variando de estilo de obra para obra, utilizando técnicas de pintura variadas.

2 Disponível aqui.

3 Disponível aqui.

Figura 5: E-David, robô desenvolvido pelo Prof. Dr. Oliver Deussen, Thomas Lindemeier, Mark Tautzenberger, and Dr. Sören Pirk, do Departamento de Ciência da Computação e da Informação. Imagem disponível aqui.

Por fim, torna-se necessário mostrar os caminhos que a arte robótica tem alcançado no mercado da arte. Em 2018, um algoritmo denominado GAN (Generative Adversarial Network), desenvolvido pelo projeto Obvious, analisou aproximadamente quinze mil pinturas realizadas entre os séculos 14 e 19. Durante esse processo de aprendizagem a partir da análise de enorme bando de dados, o algoritmo desenvolveu suas próprias obras de arte e criou uma coleção composta por onze pinturas que retrata uma família fictícia do século 18, a família Belamy. Em 2018, a famosa casa de leilão Christie's levou a obra "O retrato de Edmond Belamy" (Figura 6) à leilão e iniciaram o evento com lances de dez mil dólares. Porém, os valores saltaram e a imagem, impressa em tela com jato de tinta, emoldura e assinada por GAN com uma fórmula matemática, chegou a ser vendida por US$432.500 dólares, ou seja, mais um milhão de reais, um valor que foi considerado surpreendente. Essa foi o primeiro leilão de um quadro gerado por inteligência artificial e esse episódio instiga diversos questionamentos sobre o lugar da arte robótica na nossa sociedade, pois esse leilão tornou qualificada a arte feita por um algoritmo.

Figura 6: “O retrato de Edmond Belamy”, obra criada pelo algoritmo GAN e arrematada por US$432.500 em 2018 pela Christie’s. Imagem disponível aqui.

Considerações finais

O objetivo desse artigo foi mostrar alguns robôs artistas existentes, suas funções e características de sua produção artística, além de analisar o impacto que podem causar no mercado da arte e a projeção e relevância profissional de máquinas inteligentes em meio a artistas. Foi brevemente investigado o choque que a inserção de robôs artistas podem causar no campo artístico, apesar da diversidade de abordagens artísticas que os artistas humanos produzem, e a limitação de máquinas inteligentes têm na concepção e realização das obras de arte.

Nessa perspectiva, falar sobre tecnologia é sempre um assunto pertinente, uma vez que a sociedade e os comportamentos humanos têm sido influenciados diretamente pelas inovações tecnológicas implantadas socialmente. É interessante verificar como a arte está inserida no contexto contemporâneo e quais novos e inesperados caminhos tem trilhado. Assim, podemos levantar ainda mais questionamentos acerca do impacto da inserção de robôs artistas no cenário atual, seja da produção como da venda de obras de arte. Assim como os artistas humanos, cada robô artista desenvolve seu próprio estilo e percorre uma direção artística dentro de suas habilidades e possibilidades propostas pela pessoa que o desenvolveu. Seja autônomo ou não, ainda assim é possível questionar se máquinas realmente podem produzir arte, ainda que alguns estudiosos sejam contra, é inquestionável afirmar que as obras aqui mostradas são expressões artísticas, ainda que decorram apenas do fazer mecânico, sem nenhuma outra interferência inerente apenas ao ser humano, que é a capacidade de sentir e transmitir suas emoções por meio da arte.

Desse modo, a inserção de robôs artistas causa um impacto generalizado: o robô artista poderá substituir o artista humano? Ou poderá fazer obras de arte tão estimulantes ou instigantes quanto artistas humanos? Como comentado no tópico anterior, artistas artificiais já vendem suas obras a valores altíssimos, e assim ganham visibilidade no mercado da arte. Isso pode preocupar muitos, mas também pode ser um elemento estimulante para outros. Depende de como lidamos com a tecnologia e como nos adaptamos aos novos cenários.

Referências

ECO, Umberto. *La definición del arte.* Barcelona: Martínez Roca, 1970.

KURZWEIL, Ray. *A era das máquinas espirituais.* [E-book versão i-Book]. São Paulo:

Aleph. 2007.

LOBATO, João Pedro. *E no sétimo dia o robô descansou.* Leonel Moura, em entrevista para o site Obvious Mag. Disponível aqui.

MOSS, Richard. *CREATIVE AI:* The robots that would be painters. 16 fev 2015. Disponível aqui. Acesso em: 16/05/2019).

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética.* São Paulo: Martins Fontes, 1984.

SANTANA NOMURA, Luciana Hidemi. *Arte Robótica:* contextos, conceitos e perspectivas. Tese de doutorado. 2017. Disponível aqui.

SQUIRRA, Sebastião. Tecnologias e comunicação nas interfaces mente-máquinas. In: SQUIRRA, S. (org) *Ciberflex: cognições, disrupções, cerebrizações.* Cense Group. Orlando/ EUA, 2017.

STANGL, André. Marshall McLuhan e o pós-humanismo, in: DI FELICE, Massimo; PIREDDU, Mario. (org) *Pós-humanismo:* As relações entre o humano e a técnica na época das redes. São Caetano do Sul: Difusão, 2010.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Teoria do conhecimento e arte. *Música Hodie*. v. 9, n. 2, 2009. Disponível aqui.

A produção artística socialmente engajada e suas abordagens críticas

Paola Mayer Fabres

É crítica, curadora e doutoranda em História, Crítica e Teoria da Arte (ECA-USP). É organizadora da residência Comunitária (Lincoln, Argentina), crítica do Centro Cultural São Paulo e faz parte do comitê de acervo e curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). É também fundadora e editora da revista Arte ConTexto, junto com Talitha Motter.

paola.fabres@gmail.com

RESUMO: O artigo pretende analisar práticas artísticas socialmente engajadas, que surgem a partir dos anos 1990 e o modo como elas vêm sendo abordadas pela atividade crítica. Tal modo de produção artística, que têm assumido presença no campo teórico atual, parte da imersão em uma localidade específica e tem na compreensão daqueles processos comunitários o ponto de partida de seu desenvolvimento. A hipótese levantada é que tais trabalhos têm demandado novos parâmetros analíticos, já que pedem uma compreensão aguda sobre aspectos sociais particulares**,** exploram formas complexas de autoria, defendem o tencionamento de interesses políticos e substituem o pensamento estético objetual por lógicas processuais irregulares. Ainda, marcados pela interdisciplinariedade, exigem uma atenção sobre as permeabilidades que se dão entre a arte e outras zonas de produção simbólica (como urbanismo, ativismo político, antropologia, gestão política, etc.). Partindo dessas questões, o texto busca observar como esses esforços artísticos e ativistas tem se dado na cidade de São Paulo e como têm sido debatidos no campo teórico especializado. Como estudos de caso, serão observados os coletivos BijaRi (1997-), Frente 3 de Fevereiro (2004) e os coletivos de arte atuantes junto à ocupação Prestes Maia (2004-2006). Metodologicamente, serão estudados os textos críticos que comentam essas produções em diálogo com a bibliografia especializada que se volta a debater os desafios das narrativas críticas ligadas à arte socialmente engajada (em especial a partir de Grant Kester, Bill Kelley Jr. e Claire Bishop). Pretende-se, assim, contribuir com a formação de um campo crítico atento às imprecisões das divisas que separam a arte do território da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, Arte socialmente engajada, Crítica de arte, Arte e política, Ativismo.

ABSTRACT: This article aims to analyze the socially engaged artistic production that emerges from the 1990s in different territories, and the way it is being approached by the critical activity that focus on this type of work. This mode of artistic production, which has gained prominence in recent times, taking part in the current theoretical field, starts from an immersion in a specific locality and has in the understanding of those social processes the starting point of its development. The hypothesis raised is that such works have demanded new analytical parameters, since they demand an acute understanding about a certain place, explore complex forms of authorship, defend the intent of political interests and replace the aesthetic object thinking with irregular procedural logics. Still, marked by interdisciplinarity, they demand attention on the permeabilities between art and other areas of symbolic production (such as urbanism, environmental activism, anthropology, political management, education, etc.). Based on these questions, the text seeks to observe how these artistic and activist efforts have taken place in the city of São Paulo and how they have been debated in the specialized theoretical field. As case studies, we will observe the collectives BijaRi (1997-), Frente 3 de Fevereiro (2004) and the art collectives working alongside the Prestes Maia occupation (2004-2006). Methodologically, the critical texts that comment on these productions will be studied in dialogue with the specialized bibliography that re-discusses the challenges of critical narratives related to socially engaged art (especially from Grant Kester, Bill Kelley Jr. and Claire Bishop). The aim is to contribute to the formation of a critical field attentive to the imprecisions of the currencies that separate art from the territory of culture.

KEYWORDS: Contemporary Art, Socially Engaged Art, Art Criticism, Art and politics, Practice, Activism.

A insurgência de novos formatos e suas considerações críticas

Percebe-se desde os anos 1990 a proliferação de práticas artísticas dedicadas ao engajamento político e a contextos comunitários específicos. É frente a esse cenário que artistas e coletivos de diversas partes do globo passam a reforçar um interesse pela noção da localidade e a apontar uma vontade de investigar dinâmicas sociais e suas relações com o entorno. Essas produções transformam a ideia convencional de obra de arte. Afinal, exploram cada vez mais formatos colaborativos e interdisciplinares, desmantelam qualquer ideia de autonomia artística, repensam o conceito de autoria, defendem interesses políticos e substituem a noção tradicional de experiência estética por lógicas processuais irregulares, prolongadas e imprecisas. Arte "participativa", "dialógica", "etnográfica", "relacional", "emergente", "comunitária" ou "socialmente engajada",[1] o leque de nomenclaturas que foi surgindo para comentar esse modo de produção é vasto e aponta vertentes teóricas distintas. De todo modo, a propagação de termos que buscam definir essas práticas que se voltam aos binômios "arte-ativismo" e "estética-política" sugere o interesse que o sistema da arte tem demonstrado perante essas práticas, bem como um esforço por parte do campo literário específico em tentar compreendê-las.

Essas mudanças têm implicações significativas para o crítico ou historiador que escreve sobre esses trabalhos. A produção crítica responsável por comentá-los encontra novas exigências no processo de reconhecer e problematizar as especificidades das linguagens aplicadas, bem como suas significações. Enfrenta também novas exigências ao observar as relações que essas intervenções – e o campo da arte – estabelecem com o espaço social.

Ainda que a produção intelectual interessada no trabalho artístico engajado venha circulando com maior intensidade desde os anos 1990, nos últimos anos propagam espaços de centralização do debate: canais dedicados a mapear produções mundo afora e a concentrar as discussões que emergem sobre elas. Como exemplos, poderia ser citada a revista *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art*[2] (editada por Grant Kester, desde 2015, ligada à Universidade da California São Diego), a plataforma *Arte Útil* (formulada por Tania Bruguera e curadores do Queen Museum, New York, Van Abbemuseum, Eindhoven e Grizedale Arts), o programa internacional de conferências *Open Engagement* (de Jen Delos Reyes, 2007) ou a base de dados online *Creative Time: social practice database* (ativa desde 2011). E a América Latina tem despertado o interesse desse núcleo de debates. Durante os últimos anos, os pesquisadores norte-americanos Grant Kester e Bill Kelley Jr. Juntaram-se para organizar uma pesquisa de fôlego voltada a compilar trabalhos comunitários latino-americanos. A investigação resultou na publicação do livro *Collective Situations: Readings on Contemporary Latin American Art, 1995-2010,* publicado em 2017. Nesse sentido, partiremos dos ensaios publicados nesse livro[3] como ponto de partida para se observar como a crítica internacional tem abordado as produções socialmente engajadas no contexto brasileiro. Pretende-se, ainda debater sobre a forma como ela tem lidado com o enfrentamento da produção contemporânea voltada aos processos dialógicos e sociais.

Iniciativas como Frente 3 de Fevereiro, BijaRi ou aquelas estimuladas por coletivos de arte junto à ocupação Prestes Maia são alguns exemplos de projetos artísticos que ultrapassaram fronteiras nacionais, participaram da dinâmica exibitiva dos grandes eventos de arte contemporânea e recebem, até hoje, destaque na cadeia teórica. Interessante destacar que a tentativa de representação da produção brasileira no livro, levando em conta toda

1 No presente artigo, opta-se por usar o termo "arte socialmente engajada" por fazer citação ao quadro bibliográfico referenciado.

2 Parte significativa dos atores envolvidos com produção intelectual sobre a arte "socialmente engajada" contribui com a geração de conteúdo da publicação. Entre eles, o artista, pesquisador e docente Gregory Sholette, autor dos livros Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (2010) e Delirium and Resistence, Activist Art and the Crisis of Capitalism (2017), Paloma Checa-Gismero (pesquisadora centrada nas práticas artísticas Centro-Americanas, em especial cubanas e mexicanas), Pablo Helguera (artista mexicano e autor de Education for Socially Engaged Art, 2011), além de outros nomes como Brian Holmes, Miwon Kwon, Christian Kravagna e André Mesquita.

3 Em especial, os textos de Gavin Adams, "Art Collectives and the Prestes Maia Occupation in São Paulo", de Rodrigo Martí "Frente 3 de Fevereiro" e de Mariola Alvarez "Interview with Maurício Brandão of BijaRi" (2017).

a extensão do país, concentra-se em projetos que surgem, todos eles, do contexto paulistano. No entanto, é compreensível que os trabalhos ligados aos embates das metrópoles tenham alcançado maior circulação e gerado uma maior produção de comentários ao seu respeito, tendo em vista a facilidade em acessá-los, em relação àqueles que se situam em contextos geográficos mais inóspitos ou distantes das aparelhagens culturais. São muitos os projetos artísticos que se voltam ao tecido social urbano e que acionam processos colaborativos, políticos e reivindicativos como seus aspectos constituintes. Organizam-se, em geral, em espaços externos ao institucionais, apesar de muitas vezes estarem ligados a suas agendas e apoios internos. Mas o fator ressalta também uma significativa atenção que os artistas e coletivos de arte vem dedicando aos contrastes e às complexidades que caracterizam os conflitos dos grandes centros. Afinal, São Paulo – e toda sua dimensão – contem em si os embates profundos que regem as dinâmicas entre estruturas comunitárias mais vulneráveis e os discursos oficiais de poder.

É importante ainda comentar que o presente artigo assume um caráter ensaístico. Mais do que adentrar uma analise rigorosa e integral sobre a atuação desses coletivos e sobre os textos críticos que os comentam, propõe-se aquí um olhar panorâmico sobre essas abordagens e o assinalamento de algumas ponderações. Acredita-se que tais apontamentos possam contribuir com a ampliação do pensamento que aproxima a arte da política, bem como com a problematização sobre as relações que a produção contemporânea vem estabelecendo com o território da cultura e com a esfera social.

A arte socialmente engajada: casos brasileiros

A ocupação Prestes Maia, primeiro exemplo citado no livro de Bill Kelley e Grant Kester no que tange aos casos brasileiros, atraiu a participação de inúmeros coletivos de artistas entre os anos de 2004 e 2006. Essa aproximação entre o Movimento dos Trabalhadores sem Teto do Centro, MTSTC, com grupos de artistas interessados em formar “um vocabulário compartilhável de estratégias de resistência e autonomia” (ADAM, 2018) foi comentada a partir do texto de Gavin Adam,[4] artista e pesquisador que participou de grande parte das atividades mencionadas. Próximo ao complexo rodoviário e ferroviário da Estação da Luz, a ocupação Prestes Maia, “maior ocupação vertical da América Latina”, tornou-se um espaço de ativação de projetos artísticos, dada sua “potência política e simbólica”. A possibilidade de atuar no centro da paisagem urbana de são Paulo, em uma localidade cuja escala e intensidade sintetizava os embates sociais que a região central da cidade enfrentava, era um fator impossibilitado desde os espaços convencionais assinalados pelo meio institucional artístico. Sendo a linha de frente da batalha da gentrificação, os movimentos de ocupação colocavam o artista em contato direto com a luta territorial (ADAMS, 2017, p.149-150). Trabalhar nesse local junto com os moradores ativistas em relação à causa da moradia, se tornou uma possibilidade para se testar esforços políticos ligados à produção contemporânea.

Os trabalhos ali desenvolvidos assumiram formatos, intuitos e procedimentos distintos. Ainda que abarcar e debater sobre a totalidade das intervenções não tenha sido possível na reflexão de Adam (tendo em vista que apenas nessa época mais de 100 artistas estabeleceram contato com a ocupação), o autor desenvolve uma análise atenta e categórica sobre a iniciativa como um todo, sobre o contexto político do movimento e sobre os vínculos e as dinâmicas que foram caracterizando as relações entre os artistas e moradores. Ainda, guia seu texto a partir da pergunta:

4 O texto original, intitulado “Arte e Coletivos na Ocupação Prestes Maia” de 2007, circulou no Brasil em diversas revistas eletrônicas (incluindo a Documenta 12 magazines) e foi recentemente reeditado.

“de que maneira as práticas coletivas e colaborativas foram mobilizadas no relacionamento com a organização social”? (ADAM, 2017, p.149-150).

Em segundo lugar, o comentário do artista mexicano-canadense Rodrigo Martí sobre o coletivo Frente 3 de Fevereiro assume um caráter informativo e genérico, mas que possibilita uma compreensão objetiva sobre o projeto como um todo. O autor parte da ocasião que dispara o surgimento do grupo – o assassinato de um jovem estudante negro pela polícia paulistana, chamado Flavio Sant’Ana, no dia 3 de fevereiro. A partir de então, organizou-se o coletivo formato por artistas, cenógrafos, músicos, sociólogos e integrantes de outras áreas, no intuito de lançar o debate e a reflexão sobre as opressões e violências racistas sofridas pela sociedade e pelas forças de poder. O coletivo vem até hoje trabalhando com pesquisas nas ruas, com intervenções no espaço público, com a produção de eventos musicais, vídeos e publicações interessados em ampliar a discussão que comenta as disparidades étnicas e sociais brasileiras. Junto com o ensaio de Martí, Frente 3 de Fevereiro também apresenta uma análise sobre sua atuação. Nesse sentido, observa-se a complementariedade entre o olhar externo do pesquisador com a experiência e a fala do coletivo em primeira pessoa.

Em terceiro lugar, Maríola Álvares faz uso do formato da intrevista para trazer a tona a produção do grupo BijaRi, a partir de uma conversa com Maurício Brandão, integrante do coletivo. BijaRi, entre produções de distintas naturezas, opera nas divisas que separam o campo da arte, da arquitetura e do design. O coletivo, que também se constitui como empresa, atua na realização de projetos comerciais que por sua vez tornam-se o principal recurso para seus projetos de vertente artística. Nesse sentido, eles mesmos afirmam essa contradição enquanto modo constituinte de sua própria operação. “Já faz muito tempo que assumimos esse paradoxo” entre o *pop* (comercial) e o *antipop* (ativista) (BRANDÃO, 2018, p. 186). A conversa parte do contexto de formação do grupo, dos interesses compartilhados pelos participantes e das influências e referências assumidas. Em uma estrutura de roteiro previsível, o leitor entra em contato com os trabalhos de BijaRi por meio de um percursso cronológico, desde sua formação até trabalhos mais recentes. O embate que surge entre os trabalhos mais antigos e àqueles mais recentes é, talvez, o ponto central da conversa. Brandão acredita que suas produções iniciais apostavam no choque, na provocação e na desestabilização enquanto dispositivo de reflexão política. Defende, no entanto, que nos tempos atuais o coletivo vem priorizando a apresentação de “situações potencialmente construtivas” do que destrutivas. “Queremos trabalhar mais como interlocutores no contato direto com as contradições sociais no intuito de produzir conhecimento, ao invés de criar trabalhos que sirvam apenas como uma forma de denúncia” (BRANDÃO, p. 189).

Contradição como aspecto inerente

> Para os artistas, trata-se de uma excepcional experiência político-artístico-social. “Nós é que estamos sendo “intervidos”. É uma experiência muito forte. O suporte são as pessoas, e não o lugar”, diz Túlio Tavares, um dos organizadores. “Estamos nos abrindo para essa sociedade voraz”, diz Eduardo Verderame, 32. “É importante sair da esfera puramente artística e buscar situações de vida extremas.” Para muitos dos moradores, aquela festa estranha com gente esquisita não queria dizer muita coisa. “Se trouxessem cesta básica, seria melhor”, dizia Getúlio Veloso, 66, que na quarta-feira caminhava indiferente entre os artistas. (BERGAMO, 2003, p. 1)[5]

5 Trecho do texto de Mônica Bergamo, na única matéria dedicada a cobrir o evento desde a perspectiva da aproximação entre coletivos de artistas e a ocupação. Em: BERGAMO, Monica. Invadir, ocupar, colorir. Folha de São Paulo, Ilustrada. São Paulo, 14 de Dez. de 2003, disponível aqui.

Vale comentar que tais interações não estavam livres de contradições. Gavin Adams deu uma atenção significativa a esse aspecto em sua reflexão. Para ele, era crucial observar as incoerências percebidas em trabalhos de arte direcionados a debater o tema da colaboração, mas que, no entanto, eram constituídos por hierarquias visíveis ou implícitas. Seria um problema o fato de um trabalho de arte que discute e defende relações rizomáticas se envolver em sua própria elaboração relações piramidais? Deve uma obra de arte que fala sobre liberdade ser, necessariamente, executada em um contexto de liberdade? (ADAMS, 2018, p. 152).

A urgência das tarefas políticas nos leva a uma situação na qual a prática colaborativa é automaticamente percebida como um gesto artístico de resistência, fazendo com que o apagamento da autoria torna-se, invariavelmente, sinônimo de virtude. Contudo não podemos esquecer que mesmo em projetos nos quais a colaboração é acionada, há ainda a "tendência a privatizar trabalhos feitos em coletivo" (BISHOP, p. 158). Rendidos aos modos operativos do próprio mercado artístico, trabalhos assinados como "livres" ou "sem autoria" hoje aparecem nos portifólios de muitos artistas que os carregam como suas próprias produções, repassando instruções para os modos como se deve ser apresentado. Torna-se comum associar a ideia de coletivismo com os vetores sociais inerentemente opostos ao capitalismo, sem nos darmos conta que a coletividade é também um dogma da ideologia dominante atual (BISHOP, 2006, p. 4).

Para Gavin Adams, os coletivos de arte de São Paulo trabalhando ao redor do Prestes Maia sofreram, de modo geral, da falta de entendimento acerca de seu papel na produção do comum e de sua posição na cadeia produtiva da arte. Uma falta de clareza em relação à própria constituição – empresa ou coletivo? – levou à reprodução de relações expropriativas em diversos graus (ADAMS, 2018, p. 152). O autor também ressalta a participação dos coletivos na Bienal de Havana e na Virada Cultural como ponto destoante. Convidados a participar da Bienal de Havana, os treze coletivos que trabalhavam na ocupação transformaram o subsolo do prédio em espaço expositivo, exibindo ali os trabalhos que deveriam ir para a capital cubana, mas que acabaram não indo por problemas na organização. De acordo com Gavim Adam, esse havia sido "um erro político crasso que diminuiu a potência do trabalho artístico dentro da cidade e com o movimento social" (2018, p. 158). Para o ele, a falta de clareza do papel da arte no processo de gentrificação e da posição dos coletivos dentro da cadeia produtiva da arte levaram à fácil cooptação dos trabalhos para dentro de um suposto consenso em torno da política paulista oficial de segurança, além da degradação da qualidade de eventual colaboração presente nos trabalhos, já que o território onde as ações ocorreram fora previamente higienizado. Aponta, assim, para o paradoxo dessas práticas: "alinhadas com a esquerda e o anticapitalismo" ao mesmo tempo em que "suportam ou legitimam as mesmas forças de mercado às quais parecem estar resistindo" (ADAM, p. 151).

No entanto, me interessa ressaltar que essas ambivalências que marcam os projetos artísticos engajados, cada vez mais tem se tornado uma característica inerente deles mesmos. Se a dinâmica mercantil atua diretamente sobre esses procedimentos, regendo o modo como operam, a ambivalência que se conforma a partir desse fator é um problema intrínseco a esses trabalhos e não exatamente sua falha. Afinal, ao mesmo tempo em que se interessam em questionar e escapar dos regimentos estruturais do sistema capitalista, acabam eles mesmos tornando-se um produto do universo da arte. Percebe-se um desejo do artista de afastamento do sistema artístico e de seu modo de ordenação, mas mesmo que estejam distantes geograficamente dos aparelhos culturais convencionais, esses trabalhos tampouco se tornam externos a esse mesmo sistema, afinal a hegemonia do mercado capitalista global passa a se interessar diretamente pela repercussão dessas correntes de prática social. No entanto, mais que a crítica voltada a apontar essas participações como uma incoerência, vale ao pensamento crítico observar esses processos de cooptação dados pela esfera mercantil e pelos corpos institucionais (artísticos e não artísticos) e avaliar se os aspectos indagativos centrais de um determinado projeto conseguem se manter ativos e diligentes ainda que problematizem um sistema do qual fazem parte. Ou seja, aceitar sua livre circulação, perceber o modo como ocupam o espaço em que se encontram e como intervém sobre ele mesmo. A calibragem dessas análises poderia auxiliar no reconhecimento de trabalhos artísticos de fato capazes de gerar conhecimento coletivo a partir de processos de questionamento e de reorganização do imaginário social e distingui-los daqueles chamados de "engajados" e "sociais", mas que apenas reproduzem as lógicas da reparação de falências e da retribuição compensatória para produzir espaços de sociabilidade e convivência.

André Mesquita, pesquisador atuante no debate sobre as relações entre arte e ativismo, debruçou-se sobre essas práticas no contexto paulistano e apontou o impasse que se estabelece quando essas

práticas comunitárias começam a ser absorvidas pela instituição e, a partir de então, subordinada a elas (MESQUITA, 2008). Para ele, operações desse tipo podem se tornar perigosas e se confundirem com oportunismo ou mesmo assistencialismo. Critica, portanto, a meta institucional interessada no financiamento das ações "marginais". Como um outsider inserido neste campo de relações com uma comunidade, "o artista tem sua prática etnográfica sancionada instituicionalmente para valorizar sua imagem; deste modo, sua autoridade é pouco ou quase nunca questionada neste processo de interação com um "outro social" (MESQUISA, 2008 p. 134). Alerta também para a noção de "mecenato ideológico" já diagnosticado por Hal Foster, em sua análise tanto cética quanto precisa, sobre os oportunismos que rondam essas práticas. Afinal, artistas podem encontrar modos de trazer valor a si mesmos, a partir das imersões em esferas comunitárias.

> O prestígio ganhado nas ruas pode ser vendido na galeria e no design ou na agência de publicidade. Não deveria haver grande surpresa no fato de designers, publicitários ou inclusive artistas viriam a participar desse processo de apropriação e torna-lo rentável. Meu ponto é que um coletivo de artistas que busca desenvolver alterativas para as formas marcadas da ação cultural necessita considerar sua condição subjacente como um produtor colaborativo, e que o valor do trabalho resultante não depende apenas da disposição ou da intenção do artista, ou do próprio 'conteúdo' do trabalho artístico. Ao invés disso, a lógica estrutural maior da produção artística convencional deve ser desafiada mais sistematicamente (ADAM, 2017, p. 153).

As pautas que isentam a própria arte

Ao se tratar da produção artística socialmente engajada, parece não ser mais possível analisar um trabalho sem levar em consideração as forças e dinâmicas acionadas a partir dele mesmo. Percebe-se, portanto, que os esforços críticos que tem se voltado a trabalhos de caráter dialógico, além de se atentarem aos gestos reivindicativos e às causas por eles defendidas, interessam-se também em problematizar o modo como eles se colocam e se posicionam frente ao entorno social: a forma como se vinculam a uma determinada comunidade, a maneira como configuram esses laços de troca e de escuta e os processos éticos internos que acompanham suas pesquisas, dinâmicas e decisões. Se o trabalho artístico distancia-se do visual e do sensório aproximando-se da troca e negociação discursiva (KESTER, 2004), as estratégias comportamentais que levaram o artista à desenvolvê-lo tornam-se também parte constituinte do conjunto dessas intervenções. Assim, as incoerências que podem vir a ser disparadas a partir delas passam a ser cada vez mais analisadas no intuito da compreensão dessas propostas como um todo.

De acordo com Claire Bishop (2006), ao se desenvolverem como eventos sociais, publicações, oficinas e performances, esses trabalhos artísticos não tem se distanciado muito das práticas políticas de inclusão social. De forma geral, percebe reincidências nos formatos propositivos utilizados pelas práticas artísticas que se aproximam do tecido comunitários e assinala o frequente uso de lógicas que pouco se diferenciam das soluções associadas a projetos culturais, sociais ou pedagógicos. Ou seja, percebe-se a recorrência de alguns códigos linguísticos nesses trabalhos de arte como a proposição de oficinas, a organização de assembleias e debates, a conformação de encontros de sociabilidade dirigidos, o registro documental sobre memórias ou conflitos locais, etc., formatos esses que acabam evidenciando uma debilidade de atenção frente às especificidades da linguagem artística.

Assim, o exercício crítico tem enfrentado dificuldades ao comentar essas produções e, na falta de critérios, os tem julgado a partir da ética. O problema que se apresenta é que ao mesmo tempo em que esse panorama estrutural da intervenção engajada passa a receber uma atenção mais abrangente e totalizadora, sempre tão necessária em se tratando do raciocínio artístico e das relações que ele estabelece com o território da cultura, a abordagem mais rigorosa e específica, no que tange o trabalho artístico executado, parece tornar-se uma prática cada vez menos recorrente. O pouco *detalhamento artístico* que caracteriza a maior parte dos textos direcionados à experimentações artísticas voltadas ao espaço social e comunitário é percebido tanto na escassêz das descrições e dos apontamentos sobre as práticas desenvolvidas, como na decorrente impossibilidade de avaliá-las nas suas condições simbólicas. Descrições processuais, justificativas sobre os caminhos tomados, análises formais e dialógicas, informações sobre as estratégias utilizadas, materiais, dimensões, perfis, vocabulários acionados ou

demais reflexões vem ocupando menor espaço em comparação às problematizações político-ideológicas.

Rodrigo Martí, em seu texto sobre o coletivo Frente 3 de Fevereiro – ainda que tenha abdicado de uma análise crítica estrutural ou voltada aos fatores éticos –, chegou mais perto do exercício descritivo dos trabalhos. Observou de modo breve a maneira como o coletivo realizava as pesquisas de campo e como ativavam ações diretas em localidades previamente mapeadas. Sublinhou a força da cartografia junto as proposições organizadas e apontou o caráter interdisciplinar, tanto dos participantes como de suas ações. Comentou o recorrente uso de materiais gráficos e a presença do cartaz em suas dinâmicas, atentando, especialmente, aos escritos que eram neles apresentados. Em “Brasil Negro, Salve” por exemplo, cartaz que foi levado às arenas de jogos de futebol, projeto apoiado pela Associação Cultural Videobrasil e que fazia o uso da midia enquanto mecanismo de propagação da mensagem, o autor dedica-se à leitura da frase e ressalta a importância em perceber a ambíguidade associada ao termo “salve”: trata-se, afinal, tanto de uma expressão de mero comprimento informal, como o verbo imperativo que clama pela salvação. Ao mesmo tempo, traz sua leitura sobre a bandeira “Zumbi somo nós”, extendida no topo do edifício do Prestes Maia em apoio à ocupação. Assinalar essa possível relação histórica entre a figura do líder quilombola brasileiro Zumbi dos Palmares com a situação contemporânea marcada pelas opressões étnicas remanescentes e com a própria organização coletiva pensada a partir das ocupações é uma forma de construir um canal de acesso mais direto aos trabalhos e seus mecanismos. Afinal, a sofisticação das organizações urbanas que caracterizavam os quilombos e a vulnerabilidade das estruturas sociais que ali viviam são aspectos que tangenciam a realidade atual das ocupações. Vale lembrar que os locais por onde esses textos tem circulado abarcam países de todo o continente Americano, alcançando também leitores desconhecedores da história do Brasil.

É interessante, contudo, perceber alguns procedimentos comúns por parte dos artistas envolvidos com os embates sociais na esfera urbana. Tal síntese comunicativa percebida nos cartazes e nas bandeiras do Frente 3 de Fevereiro, é um recurso recorrente também em outras proposições dos grupos citados. Os cartazes *Zona de Poesia Árida* do coletivo Cia Cachorra, os lambes distribuídos pelo Coletivo Corigna com informações sobre as famílias e os moradores da ocupação, os lambes *Gentrificação* do grupo BijaRi, aplicados sobre o prédio ou o capacho *Dignidade* do coletivo Elefante, são exemplos de trabalhos que fazem uso de estratégias semelhantes para dar luz às pautas reivindicadas.

Trabalhos *Cartaz Gentrificado* do grupo BijaRi, *Zona de Poesia Árida* do coletivo Cia Cachorra e Futebol do coletivo Frente 3 de Fevereiro, respectivamente.

Dignidade do coletivo Elefante

Expressões diretas, objetivas e de contestação – ainda que por vezes fazendo o uso de procedimentos metafóricos – aproximam-se da explicitação literária das estratégias comunicativas, tão necessárias nos cenários de protestos e manifestos políticos. No entanto, ainda que portem conteúdos preocupados com a dissidência, utilizam-se muitas vezes de procedimentos normativos da própria cultura, distanciando-se da dimensão simbólica da arte. Ou seja, linguagens e recursos imagéticos que replicam as mesmas lógicas da entropia das imagens já circulantes, adensam a imprecisão que marca os limites entre as linguagens artísticas e aquelas do território cultural, disparando desafios para aquele que irá buscar refletir ao seu respeito desde a perspectiva do campo da arte. Ao apoiarem-se em retóricas quase idênticas àquelas das políticas de inclusão social, tornam-se simulacros do real e se reduzem à materialidade do seu significante.

> Mas os próprios movimentos sociais já não estão produzindo de forma efetiva suas intervenções simbólicas, protestos e passeatas? Será que eles realmente precisam das táticas oferecidas pelos artistas para conseguir visibilidade? […] Se os coletivos de arte querem produzir suas manifestações estéticas neste campo então, devem, primeiro indicar caminhos mais claros de seus processos de trabalho e de colaboração, de sua politização e alteridade" (MESQUITA, 2008, p. 281).

A pergunta levantada por André Mesquita me parece imprescindível para nos aproximarmos desses projetos e de suas possíveis potências e particularidades. Poderíamos ainda acrescentar, vale a arte à sugestão de respostas e soluções ou deveria ela abster-se ao levantamento de questões e de suas complexidades? Afinal, qual deve ser o resultado imediato do embate artístico com tais territórios e o que deve sobrar deste encontro? Cabe à arte a reposição da falência das políticas públicas, dada à dimensão do desamparo social contemporâneo, ou tal reposição seria uma forma de acobertar desassistências?

Ainda que empreendimentos descritivos sejam percebidos no texto de Martí (e pontualmente nos outros também) percebe-se nos ensaios destacados a ausência de leituras mais aprofundadas sobre as linguagens aplicadas dos trabalhos em questão. Em geral, os exercícios críticos tem abordado os efeitos sociais em detrimento dos dos atributos artísticos. As imprecisões tanto estético-formais como político-

conceituais que tem adjetivado as práticas artísticas comunitárias e socialmente engajadas provoca por vezes uma falta de atenção perante a linguagem, tanto por parte do artista, como do crítico ou teórico. Esse fator resulta, inclusive, em reincidências de soluções pouco problematizadas ao se pensar a elaboração de um trabalho artístico. E assim, o que se percebe em grande parte dos comentários da produção teórica especializada é a aceitação desses trabalhos em nome do seu viés social, ao mesmo tempo em que a tarja artística aplica-se de modo arbitrário. Muitas dessas proposições apoiam-se na justificativa ativista, recebem o elogio pela sua natureza política, mas abrem mão da problematização da linguagem artística empregada. E a crítica deve lidar com essa questão. Para a pesquisadora Sônia Salzstein, grande parte desses trabalhos dão-se muitas vezes de maneira "positiva e sem reflexividade", "sem a mediação da forma" que se reduz à condição de instrumento ideológico. Assim, ao invés de gerarmos compreensão sobre nossos processos sociais a partir desses trabalhos, "a percepção dos problemas da cultura vai sendo desmaterializada, colonizada em categorias e essencialismos diversos". Ao abandonar voluntariamente valores e atributos artísticos, a arte "perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a sua própria autonomia lhe outorgava", inviabilizando, assim, um vetor político próprio (SALSTEIN, 1999, p. 89).

Referências

ADAM, Gavin. Art Collectives and the Prestes Maia Occupation in São Paulo. In: KELLEY JR, Billy; KESTER, Grant. *Collective Situations: Readings on Contemporary Latin American Art, 1995-2010*. Durham: Duke University Press Books, 2018

ALVAREZ, Mariola V. MARTÍ, Rodrigo. Interview with Maurício Brandão of BijaRi. In: KELLEY JR, Billy; KESTER, Grant. *Collective Situations: Readings on Contemporary Latin American Art, 1995-2010*. Durham: Duke University Press Books, 2018

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its discontents. *ArtForum,* Fevereiro. 178-183, 2006.

_____. *Artificial Hells.* Participatory art and the politics of the spectatorship. Londres: Verso, 2012.

FOSTER, Hal. *The Return of the real*. London: The Mit Press, 1999.

KESTER, Grant. *Conversation Pieces.* Community + Communication in Modern Art. Berkeley: University of California Press, 2004.

_____. The One *and the Many:* Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham: Duke University Press, 2011.

_____. *The Device Laid Bare:* On Some Limitations in Current Art Criticism. *Journal e-flux*, n.50, Dez. 2013,

_____. *Field*: A Journal of Socially-engaged Art Criticism, n. 1, 2015

MARTÍ, Rodrigo. Frente 3 de Fevereiro. In: KELLEY JR, Billy; KESTER, Grant. *Collective Situations: Readings on Contemporary Latin American Art, 1995-2010*. Durham: Duke University Press Books, 2018

MESQUITA, André. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva. Dissertação: FFLCH Universidade de São Paulo, 2008

SALZSTEIN. Sonia. *Transformações na Esfera da Crítica*. ARS, vol.1 no.1. São Paulo 2003.

Maria Leontina e Milton Dacosta: mapeamento cronológico

Priscila Sacchettin

Doutora em História da Arte pelo IFCH-Unicamp, professora na Escola da Cidade Faculdade de Arquitetura e pós-doutoranda no IEB-USP, com bolsa Pós-Doutorado Junior – CNPq.

prisacchettin@gmail.com

RESUMO: O objeto deste texto é a obra pictórica de Maria Leontina Franco Dacosta, pensada em interação com a de seu marido, o também pintor Milton Dacosta. Trago como início de reflexão uma cronologia comparada das carreiras de ambos. A bibliografia e alguns depoimentos indicam que Leontina e Dacosta construíram suas carreiras lado a lado, cada qual possuía seu ateliê e sua rotina criativa. A tendência, no entanto, é buscar influências dele na obra dela, sem dar muito espaço às reciprocidades e às complexidades das parcerias e colaborações.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Leontina, Milton Dacosta, pintura moderna, arte brasileira, casais de artistas.

ABSTRACT: The object of this text is the pictorial work of Maria Leontina Franco Dacosta, thought in interaction with that of her husband, the also painter Milton Dacosta. I bring as a starting point a comparative chronology of the careers of both. The bibliography and some testimonials indicate that Leontina and Dacosta have built their careers side by side, each had their own atelier and creative routine. The tendency, however, is to seek influence from him in his work, without giving much space to the reciprocities and complexities of partnerships and collaborations.

KEYWORDS: Maria Leontina, Milton Dacosta, modern painting, Brazilian art, artist couples.

Introdução

Este texto foi escrito no âmbito de minha pesquisa da pós-doutorado, cujo objetivo é realizar um estudo da obra pictórica de Maria Leontina Franco Dacosta (1917-1984). O trabalho de pesquisa tem como intuito refletir sobre a produção da artista, que se estende entre as décadas de 1930 e 1980, levando em conta aspectos biográficos e também de produção, inserção e recepção da obra. Pretendo investigar a visualidade das obras e entender a inserção da artista no contexto histórico-cultural em que tais obras foram produzidas, a fim de ampliar, por um lado, o conhecimento sobre os meios artísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro em meados do século XX, e por outro as relações estabelecidas entre a artista e a produção pictórica do período.

Durante a pesquisa, percebi que não poderia deixar de tratar de questões referentes ao debate de gênero e suas repercussões, para melhor compreender a trajetória de Maria Leontina que, além de artista, foi também filha de pintora amadora, irmã de curadora e crítica de arte (Maria Eugênia Franco), cunhada de um escultor (Franz Weissmann) e esposa de um pintor (Milton Dacosta). Nesse sentido, tem toda pertinência a afirmação de Chadwick e Courtiyron, em seu livro sobre casais de artistas: "[...] a identidade do pintor – principalmente quando é uma mulher e *porque* é uma mulher – não pode ser avaliada à parte dos outros papéis que lhe são solicitados" (Chadwick; Courtivron, 1995, p. 203).

O recorte da pesquisa escolhido para ser apresentado aqui é a relação entre a produção de Maria Leontina e aquela de seu interlocutor mais próximo e constante, Milton Dacosta (1915 – 1988) (Figura 1). Eles foram casados durante trinta e cinco anos.[1] A bibliografia e alguns depoimentos indicam que Leontina e Dacosta construíram suas carreiras lado a lado. Cada qual possuía seu ateliê e sua rotina criativa. A tendência, no entanto, é buscar na obra dela influências do marido, e não o contrário. No depoimento concedido pela artista a Sônia Prieto, por exemplo, a entrevistadora indaga qual foi a influência de Dacosta em seu trabalho. Leontina responde, discretamente trazendo a questão para sua própria obra, informando a diferença e não a identidade: "[...] ele trabalhava dentro daquela coisa construtiva, construída, mais dependente daquele geometrismo, do concreto. Eu sentia necessidade também do interior, do inconsciente do geometrismo, dos quadrados, dos triângulos, queria sair das diagonais" (Leontina, 1977, s.p.). O desafio para a pesquisa, em um caso como este, de "contexto criativo compartilhado" (Chadwick; Courtivron, 1995, p. 9) de maneira longeva e íntima, é saber discernir as referências e influências mútuas, as negociações, empréstimos, conflitos e afirmações que acontecem de parte a parte. E aqui, sem dúvida, vida familiar e vida profissional se entrelaçam.

O que farei abaixo, portanto, será oferecer o excerto de uma pesquisa em andamento, ensaiando uma perspectiva relacional para a questão de gênero. Minha proposta é apresentar um mapeamento cronológico que considera as trajetórias artística e criativa de ambos os artistas em simultâneo, atentando para momentos de aproximações, distanciamentos, coincidências, parcerias e contrastes.

1 Sobre o marido, ela dizia: "Teve uma influência muito grande em mim, no sentido da disciplina, do reconhecimento, cor. De coisas que vendo, pintando, trabalhando junto eu sentia. Aquela seriedade, expansão que era bem dosada, dentro de uma serenidade. Embora a vivência dele seja de temperamento diferente, ele não era professor, mas foi sempre um grande estímulo". (Leontina, 1977, s.p.).

Figura 1: Milton Dacosta e Maria Leontina, por volta de 1949. Ao fundo vê-se, ainda inacabada, a tela *Natureza Morta* (1950), de Leontina, hoje parte do acervo MAM-RJ. Fonte da imagem: Venancio Filho, 1999, p. 105. Fotógrafo não identificado.

Carreiras em paralelo

Enquanto Dacosta e companheiros fundavam o Núcleo Bernardelli no Rio de Janeiro, Maria Leontina, na mesma cidade, ingressava no Instituto Lafayette.[2] Ela tinha aulas de desenho e escultura, enquanto ele, aproveitando as possibilidades oferecidas por um ateliê livre, praticava em sessões de modelo vivo e, aos fins de semana, pintava as paisagens do Rio e de Niterói. Leontina recorda que "... aos 14 anos, ao fazer um curso anexo ao Instituto Lafayette de escultura e desenho, senti que a pintura se me impunha e que havia encontrado meu meio de expressão. Porém, só aos vinte anos comecei a pintar seriamente" (Leontina, 1977, s.p.). Se, no caso de Leontina, a artista tarda em se considerar preparada para mostrar sua produção, no caso de Dacosta a primeira exposição ocorre apenas dois anos depois de iniciar sua prática junto ao Núcleo Bernardelli. Ele envia a tela *A hora da missa* para a 40ª. edição da Exposição Geral de Belas Artes.

O próximo passo seria dado com a primeira individual, em 1936. Dacosta mostra pinturas feitas em Ouro Preto, incluídas também na Exposição do Salão Anual de Belas Artes daquele ano, o que lhe rende a Menção Honrosa. Leontina, por sua vez, está de mudança com a família para São Paulo. Aos 19 anos, de volta à capital paulista, ela torna-se funcionária da Secretaria da Justiça, possivelmente devido à necessidade de colaborar com o orçamento da família, que à época passava por dificuldades financeiras.

Leontina concilia o emprego com a prática do desenho, que segue constante porém na surdina. Insegura do que faz, guarda o que produz para si. Decide então ter aulas de desenho com Antonio Covello, em 1938,

2 Maria Leontina nasceu na capital paulista. Durante a infância, viajou muito – Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais. O pai, Arthur da Silveira Franco, fluminense, era engenheiro ferroviário, daí os constantes deslocamentos da família. A mãe, Isméria Mendes de Almeida Franco, conhecida como dona Iaiá, era de São Paulo, pintora amadora e aluna de Almeida Júnior. Leontina cursou o primário num colégio de freiras e dessa época dizia ter péssimas recordações. Sobre o Instituto Lafayette, relembra: "Entre as várias disciplinas no curso que fiz lá, havia aulas de desenho livre e escultura que para mim foram da maior importância. Foi talvez esse curso desgarrado que teve decisiva influência na minha orientação" (Leontina, 1977, s.p.). Sobre o envolvimento inicial com a arte: "Sempre gostei de pintar. Desde que idade pinto não sei dizer ao certo, mas lembro que aos quatorze anos a pintura já era a minha ideia fixa" (Anônimo, 1955, p. 7).

quando chega a vez de Dacosta mudar de cidade. Ele deixa Niterói e passa a morar no Rio. Após um curto período morando no bairro da Glória, ele muda-se para Santa Teresa, aluga um quarto da pensão de Djanira, também ela pintora. No ano seguinte, Dacosta consegue a primeira de muitas premiações que viriam ao longo da carreira. Recebe a medalha de bronze do Salão Nacional de Belas Artes com a tela *Domingo no Campo de Santana*.

Terminada a década de 1930, período de formação incipiente de Leontina, Maria Eugênia leva a irmã para visitas a ateliês de pintores modernos de São Paulo. É o primeiro movimento de Leontina no sentido de buscar seus pares junto à comunidade artística de São Paulo, fazer-se conhecida, reunir referências. O primeiro movimento na direção de assumir-se como pintora. Para Dacosta, 1940 é um ano perdido na carreira. Obrigado ao serviço militar, não produz nem expõe.

Em compensação, dois anos depois conquista seu primeiro prêmio de viagem – viagem ao país – concedido pela Divisão Moderna do 43o. Salão Nacional de Belas Artes. As pinturas ao estilo Bernardelli ficam para trás, ele passa a construir figuras geometrizadas, de cores planas, lembrando De Chirico (o que, com certo exagero, leva alguns críticos a usarem o termo “fase metafísica”). Enquanto Dacosta viaja pelo país, Leontina, em São Paulo, procura um professor adequado, que ofereça bases seguras na tradição, sem fechar-se às linguagens modernas. Escolhe ter aulas com Waldemar da Costa, de quem será aluna pelos próximos quatro anos. No ateliê dele, faz amizade com colegas, Clóvis Graciano, Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi. No mesmo período, é apresentada a Alfredo Volpi, Francisco Rebolo e Bruno Giorgi. Começa a formar seu círculo. Sente-se menos insegura com sua produção, e pela primeira vez participa de uma exposição. Debuta no Salão Nacional de Belas Artes de 1943, uma diferença de dez anos para a primeira exposição de Dacosta. Ele tinha então dezoito anos de idade, ela tem vinte e seis.

1944 é um ano generoso para ambos. Ele faz sua primeira participação numa coletiva internacional, *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, na Royal Academy of Arts de Londres, e ganha mais um prêmio de viagem, desta vez ao exterior, de que desfrutará no ano seguinte. Ela é premiada pela primeira vez, recebe o prêmio Mário de Andrade da prefeitura municipal, o que lhe rende ainda a atenção do crítico Sérgio Milliet. Leontina viaja com a caravana de críticos e artistas convidados por Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, para as cidades históricas mineiras. Além da irmã, Maria Eugênia, são seus companheiros Rebolo, Volpi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Hilde Weber e Nelson Nóbrega.

Meses depois, é a vez de Dacosta viajar, com o prêmio do ano anterior. Parte para Nova York. É 1945 e a Europa, ainda que por pouco tempo, está conflagrada pela Segunda Guerra. Assim que o conflito cessa, no entanto, Dacosta troca os Estados Unidos pelo velho continente. Conhece Portugal, Espanha, Inglaterra, Suíça, Bélgica e Holanda. Fixa-se em Paris, frequenta a Académie de la Grande Chaumière, faz amizade com outro pintor brasileiro que vive na cidade, Cícero Dias. Maria Eugênia Franco também está na Europa, como correspondente de arte de *O Estado de S. Paulo*. Ela envia catálogos e livros sobre a arte europeia recente para a irmã mais nova. Não há registro de que Maria Eugênia tenha tido contato com Milton Dacosta em Paris. É um período de deslocamento também para Leontina. Ela muda-se para o Rio de Janeiro com bolsa de estudos do governo paulista, para estudar Museologia no Museu Histórico Nacional, que cursará por três anos. Frequenta também o ateliê de Bruno Giorgi, faz algumas esculturas. Faz sua primeira exposição internacional coletiva, de pintores brasileiros, no Chile.

Dacosta retorna de Paris para Santa Teresa. No mesmo bairro, o antigo Hotel Internacional passa a abrigar o ateliê que ele compartilha com Djanira. O arquiteto Henrique Mindlin oferece um jantar em homenagem ao escultor Alexander Calder, que está no Rio. Dacosta e Leontina são convidados, se conhecem pouco antes do retorno dela para São Paulo. Logo após o falecimento de sua mãe, pintora amadora aluna de Almeida Junior, Leontina retorna à capital paulista para morar com a irmã, na casa da família, no Jardim Europa. Em junho de 1949, um ano depois do jantar em homenagem a Calder, Maria Leontina e Milton Dacosta se casam em São Paulo, onde permanecem residindo. Ele faz sua primeira individual na cidade, mostra desenhos e guaches, na Galeria Jaraguá. Ela, inspirada no barroco brasileiro, inicia as *Santanas*, a primeira série de várias em sua carreira. Adota o sobrenome do marido, é agora Maria Leontina Franco Dacosta. Nas obras, porém, segue assinando apenas Maria Leontina.

1950 abre a década com exposições importantes para ambos os pintores. Dacosta participa da XXV Bienal de Veneza, Leontina faz sua primeira exposição individual, na galeria paulistana Domus, com texto de apresentação de Sérgio Milliet. A segunda individual, desta vez no Rio, é inaugurada um mês depois, no Instituto dos Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro. Chama a atenção do crítico Antonio Bento, que escreve a respeito no *Diário Carioca*. Os mesmos críticos – Milliet e Bento – escreverão sobre Dacosta no ano seguinte, no catálogo da individual do pintor na mesma Galeria Domus. Contribuem

ainda na publicação Mário Pedrosa, José Lins do Rego, Tomás Santa Rosa, Flávio de Aquino, Geraldo Ferraz e Ciro Mendes (este, primo de Leontina). Cresce o prestígio de Leontina e Dacosta junto às rodas artísticas de São Paulo, a residência do casal no Jardim Europa torna-se ponto de encontro de críticos, artistas e poetas. Aumenta a frequência de premiações de Leontina. É dela o Prêmio de Viagem pelo País do I Salão Paulista de Arte Moderna de 1951. Leontina e o marido conhecerão juntos o norte do país. É, além disso, o ano da I Bienal Internacional de São Paulo, os dois pintores enviam trabalhos. Leontina conquista o Prêmio Aquisição Moinho Santista com a tela *Natureza Morta*, pintada no mesmo ano. Sérgio Milliet escreve novamente sobre seu trabalho. Nesse período, como observa Herkenhoff, tanto Maria Leontina quanto Dacosta "negociam a passagem do figurativo ao abstrato e eliminam a dicotomia figura/fundo, geometrizando retratos e paisagens" (Herkenhoff, 2010, p. 100). No início dos anos 1950, as pesquisas plásticas dos dois artistas aprofundam a possibilidade de representar o visível a partir de uma espacialização outra. Nesse momento, coloca-se como referência incontornável a obra de Maria Helena Vieira da Silva.[3] É possível que Leontina e Dacosta tenham tido contato com a pintora portuguesa, seja durante a estadia dela no Rio, seja mais tarde, quando Vieira da Silva já morava novamente em Paris, ao mesmo tempo, aliás, em que o casal Dacosta (ver abaixo).

Convidada por Osório César, Maria Leontina trabalhava como orientadora na Seção de Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico de Franco da Rocha. Completado um ano de atividades, ela organiza no MAM-SP uma exposição dos trabalhos feitos pelos internos do hospital.

O casal parte para a França em setembro de 1952, graças à bolsa de estudos concedida a Maria Leontina pelo governo francês.[4] A estadia durará um ano e quatro meses. Juntos, Leontina e Dacosta visitam vários países, vão a museus e galerias.[5] Em Paris, onde residem, Leontina frequenta o ateliê de pintura de Friedlander. Ambos expõem no Salão de Maio, na capital francesa, e também no IX Prêmio de Lissone, em Milão, ao lado de Antonio Bandeira, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark e Di Cavalcanti.

Em 1954, retornam ao Brasil, Leontina em São Paulo e Dacosta no Rio de Janeiro. Ele inaugura sua atividade como ilustrador e capista colaborando com a Editora Saraiva, faz imagens para os *Sonetos* de Camões. Dacosta recebe a medalha de prata do IV Salão Bahiano de Belas Arte, em Salvador, Leontina recebe a medalha de ouro no III Salão Paulista de Arte Moderna. Ela inicia a série *Os Jogos e os Enigmas*, ele inicia a série *Castelos e Cidades*.

Com telas desta mesma série, Milton Dacosta conquista o Prêmio de Melhor Pintor Nacional na III Bienal de São Paulo, em 1955. A boa estrela está também sobre o trabalho de Leontina. Na mesma Bienal recebe o Prêmio Aquisição para o MAM-RJ. O MAM-SP, por sua vez, organiza uma individual com óleos, guaches e desenhos da artista. Mais uma vez, Milliet apresenta a mostra. O reconhecimento da pintora se faz notar nos presentes à vernissage – Francisco Matarazzo Sobrinho, José Geraldo Vieira, Tarsila do Amaral, Wolfgang Pfeiffer. O antigo mestre Waldemar da Costa comparece, assim como Volpi e Rebolo, o próprio Sérgio Milliet e, é claro, Maria Eugênia.

No ano seguinte, 1956, é Dacosta quem expõe individualmente no MAM-SP. A mostra lhe traz o Prêmio Isai Leirner de Arte Contemporânea, que ele divide com Volpi. Leontina, enquanto isso, inicia a série *Da Paisagem e do Tempo*. O casal ilustra, em parceria, *Toada Mineira* de Lélia Coelho Frota. Feito em homenagem a Carlos Drummond de Andrade, o poema teve tiragem artesanal de dez exemplares, cinco com ilustração de Leontina, cinco ilustrados por Dacosta – a imagem era inserida após o texto (Figuras 2 e 3). Mais um ano se passa, tanto Leontina quanto Dacosta

3 Entre 1940 e 1947, a pintora portuguesa viveu no Rio de Janeiro com o marido, Arpad Szenes, artista de origem húngaro-judaica, num período de exílio motivado pela Segunda Guerra Mundial.

4 Deixam para trás um meio artístico em consolidação, cujo delineamento pode ser visto como ambíguo. Por um lado, os avanços herdados das décadas anteriores, com as três edições do Salão de Maio na capital paulista, a fundação do MASP (1947) e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1948) e do Rio de Janeiro (1948), sem esquecer da retomada da liberdade política (e de expressão) com o fim do Estado Novo. Soma-se a isso, apenas um ano antes do embarque para a Europa, a já referida primeira edição da Bienal Internacional de São Paulo, que ambicionava trazer aos brasileiros a mais avançada arte estrangeira e, ao mesmo tempo, inserir a capital paulista – e o país – no circuito artístico mundial. Por outro lado, artistas e críticos viam-se ainda enredados no debate sobre a validade da arte abstrata, que chagava a ser francamente rejeitada por muitos. Quando o casal retorna ao Brasil, em 1954, a polêmica arrefecera, e a linguagem abstrata estabelecera-se como pesquisa artística amplamente válida.

5 Leontina recorda, a respeito: "Passamos a maior parte do tempo na França, se bem que viajássemos muito toda a Itália. Nessa viagem, o que mais me impressionou foi a Espanha. A viagem durou um ano e quatro meses, [...] foi de importância absoluta para Milton e para mim. Mais para mim do que para ele, que morou e estudou lá. Eu fui pela primeira vez e considero de enorme importância essa viagem para minha pintura". (Anônimo, 1955, p. 7).

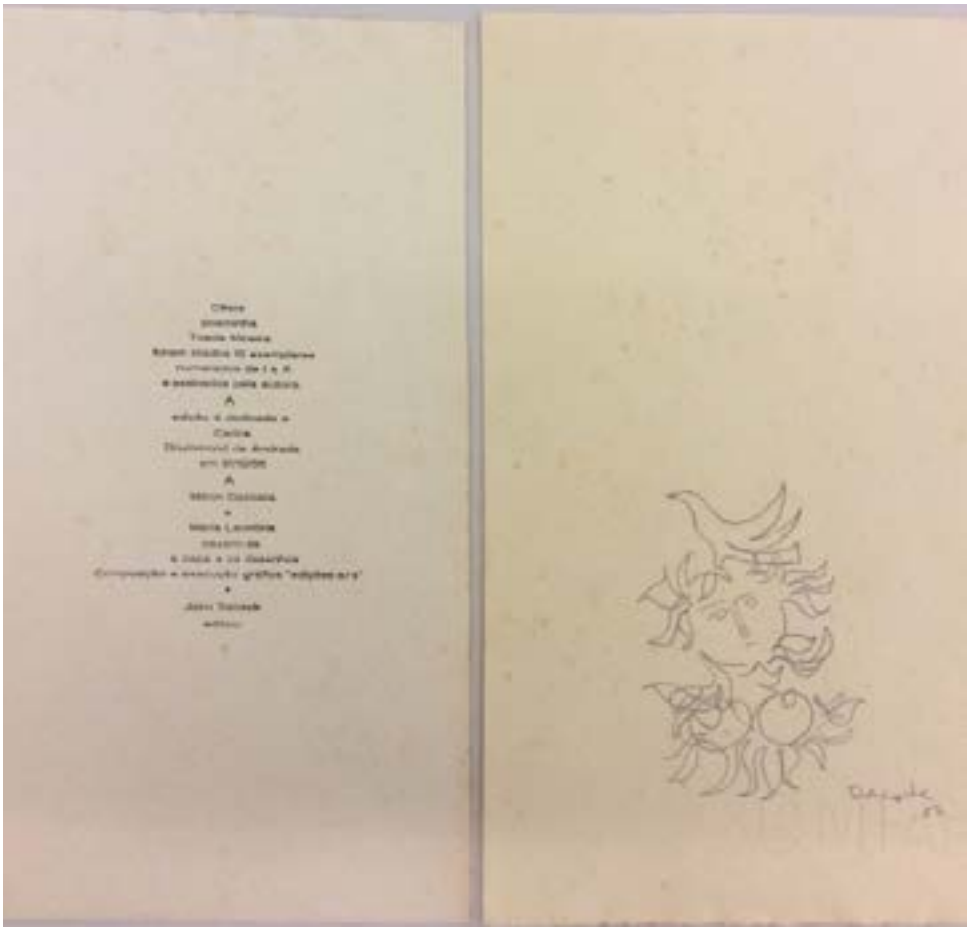


Figura 2: Colofão e ilustração de Milton Dacosta para: Frota, Lélia Coelho. *Toada mineira*. S.l.: Edições ars, 1956. 13 x 22,2 cm. (Exemplar da Col. Guimarães Rosa, Biblioteca IEB-USP). Foto da autora.

Figura 3: Ilustração de Maria Leontina para: Frota, Lélia Coelho. *Toada mineira*. S.l.: Edições ars, 1956. 13 x 22,2 cm. (Exemplar da Biblioteca Brasiliana Mindlin – USP). Foto da autora.

recebem Prêmios Aquisição da IV Bienal de São Paulo.

O final da década é um período de retrospectivas para Milton Dacosta. A primeira delas acontece em 1958, na Galeria GEA, no Rio de Janeiro, inclui trinta óleos, oito desenhos e dois guaches feitos entre 1949 e 1957. (A galeria carioca abriga, no mesmo ano, uma exposição de Leontina, que iniciava a série *Os Episódios*). A segunda, intitulada *Retrospectiva 1939-1959*, será no MAM-RJ, em comemoração aos vinte anos de carreira de Dacosta, com texto de apresentação de Mario Pedrosa. Em janeiro de 1959 Leontina dá à luz Alexandre, único filho do casal. Em abril, ela e Dacosta expõem juntos guaches e desenhos na Associação dos Amigo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ela conquista o Prêmio Aquisição na V Bienal de São Paulo, com cinco telas da série *Os Episódios*. Ao fim da década, a família Franco Dacosta muda-se para São Paulo.

Os anos sessenta são um período de consolidação das carreiras de Leontina e Dacosta. Premiações, aquisições, exposições individuais e mostras coletivas se sucedem. Em 1960, é de Leontina o Prêmio Guggenheim, oferecido pela Fundação Guggenheim de Nova York. A premiação é noticiada pela imprensa de São Paulo e do Rio. Além da artista, são selecionados para representar o Brasil em mostra na cidade norte-americana Lygia Clark, Manabu Mabe, Flávio Tanaka e Loio Pérsio. Não há registro, ao que parece, de que Leontina de fato tenha viajado e participado da exposição. Dacosta já participara de três eventos ligados ao Prêmio Guggenheim – esteve na mostra de 1956 no MAM-RJ, que se repetiu no ano seguinte na própria Fundação Guggenheim. Em 1958, ele novamente integra a representação brasileira que concorre ao Prêmio, porém sem vencê-lo. O nome de Dacosta não consta dentre os artistas selecionados para a edição de 1960.

O casal participa da mostra coletiva na Petite Galerie do Rio de Janeiro em 1961. Neste mesmo ano, a VI Bienal de São Paulo dedica à obra de Dacosta uma sala especial, com mais de quarenta trabalhos, e concede a Leontina mais um Prêmio Aquisição. Ela dissolve a geometria na série *Formas*, ele retoma a figuração com a série *Vênus*. Ambos expõem juntos novamente, no ano seguinte, em suas ocasiões: na coletiva organizada pelo Clube dos Artistas e Amigos da Arte, em São Paulo, com Bonadei, Ianelli, Charoux, Tomie Ohtake e Yolanda Mohaly, e na I Bienal Americana de Arte, na cidade argentina de Córdoba, ao lado de Di Cavalcanti, Volpi, Yolanda Mohaly, Ivan Serpa, Djanira e Guignard. Leontina será selecionada para a representação brasileira da segunda edição da Bienal Americana, que será formada por mulheres – Mira Schendel, Yolanda Mohaly, Tomie Ohtake, Wega Nery, Sheila Branningan, Marília Granetti, Helena Wong, Anna Szulc, Grauben Monte, Stella Campos e Tereza D'Amico.

Dacosta não participa da VII Bienal de São Paulo. Leontina entra com cinco telas da série *Os Estandartes*. Uma delas alcança o Prêmio Aquisição. A segunda metade da década, aliás, traz aquisições importantes para a obra de Leontina. Trabalhos seus são adquiridos pelo Palácio do Itamaraty, pelo Museu de Arte da Pampulha e pelo Palácio dos Bandeirantes. Dacosta participa de coletivas em Lisboa e Londres, tem Sala especial na Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador de 1966. Ele integra *Meio século de arte nova*, organizada em 1966 pelo MAC-USP, que também organiza *35 Artistas Nacionais*, de que ela participa dois anos depois, quando também retoma a pintura figurativa, com a série das *Orantes*.

Um parênteses: à parte a produção em pintura, desenho e gravura, durante os anos sessenta o casal Dacosta e Leontina dedicou-se, algumas vezes, ao que podemos chamar, de maneira ampla e na falta de termo melhor, de artes decorativas. A nova vertente começa, na realidade, no final da década anterior. Em 1957, Dacosta executa em parceria com Franz Weissmann (seu concunhado, Weissmann era marido de Maria Eugênia) um painel decorativo para a agência da KLM no Rio, a convite do arquiteto Henrique Mindlin – o mesmo que, anfitrião de Calder em 1948, apresentou Leontina a Dacosta. As encomendas se sucedem. Em 1961, Leontina projeta, por iniciativa do arquiteto Carlos Lemos, um painel de pastilhas para o Edifício Copan, com execução da Vidrotil (o painel não existe mais). Em seguida, ela projeta um vitral para uma residência paulistana, executado pela Vitrais Conrado Sorgenicht. Dois anos depois, é a vez de Dacosta. Ele pinta painéis decorativos para navios da Companhia Nacional de Navegação Costeira, os trabalhos de maiores dimensões de sua trajetória. Em seguida, novamente Leontina. Em 1964, ela integra a mostra *14 Tapeçarias do Ateliê Douchez-Nicola*, na Galeria Astréia de São Paulo, ao lado de Wega Nery, Yolanda Mohaly e outros. Além disso, desenha estampas têxteis para a companhia Rhodia. No ano seguinte, a convite do arquiteto Jacob Ruchti, a artista projeta os vitrais triangulares da Paróquia da Santíssima Trindade, na Praça Olavo Bilac, em São Paulo (conservados até hoje).

O início da série *Páginas*, de Leontina, coincide com o início da década de 1970. Ela faz estudos de ilustrações para o livro *O jogo das contas de vidro*, de Herman Hesse, porém não chega a publicar. O desenho, ao qual a artista sempre se dedicou com constância, ganha o primeiro plano com a exposição

Desenho brasileiro através da ilustração, na carioca Galeria Delaparra. Enquanto isso, Dacosta é incluído no *X Resumo de Arte Jornal do Brasil*, no MAM-RJ e no *III Panorama de Arte Atual Brasileira*, no MAM-SP. Este mesmo museu promove, em 1971, a retrospectiva *Waldemar da Costa – Exposição em homenagem ao mestre*, que mostra tanto obras do professor quanto dos alunos, Leontina entre eles.

Nova mudança para o Rio de Janeiro, em 1973. Leontina, Dacosta e o filho Alexandre vão morar em Ipanema. Na mesma cidade, a Galeria da Praça organiza *Homenagem a Milton Dacosta*, a única retrospectiva do pintor durante esse período. Leontina e Alexandre viajam para a Europa no início de 1975. Durante dois meses, percorrem Espanha, Inglaterra e Itália. Este último país, segundo depoimento da pintora, sugeriu, por suas cores e paisagens, as séries *Os Reinos e as Vestes* e *Novas Páginas*. Vinte e cinco telas dessas duas séries comporão, no final do ano, a individual apresentada pela Galeria Arte Global, em São Paulo. A exposição rende a Leontina o Prêmio de Pintura da Associação Paulista de Críticos de Arte, no ano seguinte.

Durante a segunda metade da década, o casal de artistas expõe lado a lado em quatro coletivas – *Arte brasileira século XX: caminhos e tendências*, na Galeria Arte Global, com curadoria de Frederico Morais; *O desenho jovem nos anos 40*, idealizada por Aracy Amaral para a Pinacoteca paulista; a antológica *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, organizada por Aracy Amaral na mesma Pinacoteca e por Lygia Pape no MAM-RJ; e *As bienais e a abstração: a década de 50*, no Museu Lasar Segall, em São Paulo.

Em 1980, Leontina compõe, juntamente com outras quatro pintoras, a coletiva *5 Tendências*, na Galeria de Arte do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos de Santos, que reúne ainda Alice Brill, Gerda Brentani, Iracema Arditi e Niobe Xandó. A obra de Dacosta é tema de livro escrito pelo crítico Antonio Bento. No ano seguinte, o MAM-SP abre a retrospectiva que comemora quarenta e cinco anos de carreira de Milton Dacosta. A nova década traz o declínio da saúde de Leontina, que continua pintando e desenhando apesar do derrame que lhe compromete a visão. Em maio de 1982, é organizada sua primeira retrospectiva, que apresenta a trajetória da artista em vinte e três telas, no Instituto de Arquitetos do Brasil de São Paulo. Trinta anos antes, o Instituto de Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro apresentara a primeira individual dela. Leontina tem sessenta e cinco anos, cerca de quarenta de carreira. Ela faz pequenas obras em pastel, *Estandartes*, que serão expostas no Rio e em São Paulo, contam com apreciação crítica de Frederico Morais na imprensa. Maria Leontina falece, devido a um enfarte, em 6 de julho de 1984, aos 66 anos. Após a morte da esposa, Dacosta ainda expõe desenhos, guaches e gravuras. A Funarte carioca lhe dedica a individual *Milton Dacosta anos 50*, em 1988. Em quatro de setembro do mesmo ano, Dacosta falece no Rio de Janeiro.

Quando se casaram, tanto Dacosta quanto Leontina já se dedicavam à pintura, mas de modos distintos. A pintura dele estava avançada em relação à dela, pois Dacosta já possuía alguma experiência quando Leontina ainda começava a manejar os pincéis seriamente. O que fica claro, no entanto, é que esse desnível diminui com o passar do tempo e, entrada a década de 1950, não é mais possível dizer que ele exista. Leontina e Dacosta seguem, a partir de então, produzindo, expondo, sendo premiados e procurando novos caminhos criativos.

Referências

Anônimo. “Fala Maria Leontina, consagrada pintora paulista”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13/mar/1955, p.7.

Carvalho, Luiz Antonio S. A. et al. *Milton Dacosta*. São Paulo: MAM-SP, 1981.

Chadwick, Whitney; Courtivron, Isabelle (org.). *Amor & Arte*: duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1995.

Herkenhoff, Paulo. *Maria Leontina*. Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2010.

Leontina, Maria. *Entrevista concedida a Sônia Prieto*. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, 9/dez/1977 (fita cassete).

Morais, Frederico. *Milton Dacosta, Maria Leontina: um diálogo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

Siqueira, Vera Beatriz; Cerón, Ileana Pradilla. *Milton Dacosta*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de

Arte, c2005.

Venancio Filho, Paulo. “Maria Leontina: pintura sussurro”. In:_____ et. al. *Maria Leontina: pintura sussurro*. São Paulo, Arauco Editora, 2008.

_____. *Dacosta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

Mulheres artistas nas Bienais de São Paulo: 2006-2016

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Professora de História da Arte do bacharelado em Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Doutora e mestra em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pela UNICAMP. Pesquisa o campo de história das exposições, em especial salões e bienais das décadas de 1960 e 70, e sobre arte contemporânea.

renatamaiazago@gmail.com

RESUMO: Esse artigo propõe-se a apresentar um estudo sobre a revisão da historiografia da arte no campo da história das exposições ressaltando as modificações na curadoria e a presença das mulheres artistas que expuseram nas edições das Bienais de São Paulo de 2006 a 2016. Foi realizado um levantamento do número de artistas e de mulheres artistas participantes dessas mostras, que revelou 37 mulheres dos 118 artistas selecionados em 2006 (27ª Bienal), passando por apenas 22 mulheres entre o total de 111 artistas em 2012 (30ª Bienal), destacando-se a 32ª Bienal (2016), em que mulheres somavam 47 dos 81 artistas ou coletivos. Sabe-se que homens e mulheres podem ser excluídos/as do cânone da história da arte à luz dos seus referenciais valorativos, no entanto, a apreciação da obra de mulheres artistas está condicionada pelo simples fato de serem mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Bienais de São Paulo, curadoria, mulheres artistas.

ABSTRACT: This article proposes to present a study on the revision of the historiography of art in the field of the history of the exhibitions highlighting the changes in the curatorship and the presence of women artists who exhibited in the editions of the São Paulo Biennials from 2006 to 2016. A survey of the number of artists and women artists participating in these shows, which revealed 37 women from the 118 artists selected in 2006 (27th Bienal), with only 22 women out of a total of 111 artists in 2012 (30th Biennial). 32nd Biennial (2016), in which women made up 47 of the 81 artists or collectives. It is known that men and women can be excluded from the canon of the history of art in the light of their value references, nevertheless, the appreciation of the work of women artists is conditioned by the simple fact of being women.

KEYWORDS: Bienal de São Paulo, curatorship, women artists.

Introdução

A proposta apresentada neste artigo é parte integrante de uma pesquisa em desenvolvimento que engloba as edições das Bienais Internacionais de São Paulo que aconteceram entre 2006 e 2016. Procurou-se relacionar estudos sobre história das exposições e mulheres artistas. Para isso, foi necessário trabalhar com conceitos que expandem o campo da historiografia da arte, ou seja, tratar a exposição como um importante evento no âmbito das artes visuais que pode ser utilizado para pensar uma outra via para a escrita da história da arte, principalmente, como um modo de movimentar uma história problemática da arte:

> "Por problemática aqui, compreende-se que [...] se nos interrogarmos hoje sobre os nossos próprios atos de historiadores da arte, se nos perguntarmos seriamente [...] – a que preço se constitui a história da arte que produzimos, então devemos interrogar nossa própria razão bem como as condições de sua emergência." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 115)

Da mesma forma, as revisões e estudos sobre as produções de artistas mulheres foram inseridos no trabalho. Sobre essa participação das mulheres nas artes não só como objeto e tema, mas como criadoras, Linda Nochlin (1971) já questionava os motivos pelos quais nunca houve grandes mulheres artistas. A autora, após uma análise de argumentos e da própria construção da história da arte e do conceito de artista, conclui:

> "Fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas" (NOCHLIN, 2016, p.20).

Partindo da leitura do texto canônico de Nochlin, bem como de fontes bibliográficas atuais, refletiu-se sobre a possível relação entre a inserção das mulheres artistas no sistema da arte e, no nesse caso, nas exposições de arte contemporânea, mais especificamente nas Bienais de São Paulo.

De uma forma esquemática, uma exposição consiste em um conjunto de obras, resultado de um processo de seleção a partir de determinados critérios estabelecidos pelo artista, pelo curador e/ou pela instituição, unificada por um discurso e um tema ou título, e disponibilizada ao público em lugar específico (arquitetônico e geográfico), por um período determinado. Isso manifesta o interesse em uma investigação que ocorre de forma diversa: não mais fundada na autonomia da obra de arte, já que o objeto de análise é plural, mas entendida como um agenciamento que faz parte de um todo constituído pelo discurso expositivo (integrando curador, artista, obra, instituição, espaço expositivo, público, mediação), além de uma consideração espaço-temporal e contextual.

Dessa maneira, a história das exposições de arte permite revelar e compreender particularidades de um período artístico, expandir a trama de fatores sociais, políticos e econômicos que estão diretamente relacionados a um sistema de arte ou ao campo da arte, com agentes geradores de debates. Por isso, essas participações de mulheres serão quantificadas e referenciadas, nesse primeiro momento, e localizadas no contexto das exposições como mostras canônicas. Além disso, a escolha por privilegiar e iniciar a pesquisa pela 27ª Bienal, 2006, dá-se ainda pelo fato de ser a primeira Bienal que apresenta curadoria geral de uma mulher, Lisette Lagnado, depois das duas edições, de 1985 e 87, curadas por Sheila Leirner. Destacamos que são curadorias diferentes, já que as mostras organizadas por Leirner tinham a perspectiva de um curador autor, enquanto Lagnado trabalha em conjunto com seus co-curadores.

Foi realizado um levantamento do número de artistas e de mulheres artistas participantes dessas mostras, que revelou, segundo os dados a serem apresentados a seguir (Tabela 1), um aumento quantitativo na representatividade de mulheres no decorrer do período abordado, no entanto, o que essa mudança significa no contexto mais amplo da história das exposições?

Tabela 1

Edição da Bienal	Ano	Tema	Curadores, co-curadores e curadores adjuntos	Artistas	Artistas Mulheres
27	2006	“Como viver junto”	Lisette Lagnado Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez Jochen Volz	118	37
28	2008	“Em vivo contato”	Ivo Mesquita Ana Paula Cohen	41	12
29	2010	“Há sempre um copo de mar para um homem navegar”	Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos	159	49
30	2012	“A iminência das poéticas”	Luis Pérez-Oramas André Severo, Tobi Maier Isabela Villanueva	111	22
31	2014	“Como [...] de coisas que não existem”	Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv	69	21
32	2016	“Incerteza Viva”	Jocher Volz Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Sofía Olascoaga	81	47
Total				579	182

Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

As Bienais de São Paulo

A Bienal de 2006 marca uma virada na história das Bienais de São Paulo, demonstra um novo *modus operandi* para a constituição das mostras de uma década. Por isso, parece-nos pertinente eleger a 27ª Bienal de São Paulo como mostra inicial e paradigmática para a estruturação deste artigo, já que ela reconfigurou a história da própria instituição (Fundação Bienal), além de coincidir com o ponto limiar em que a recente história das exposições passa a se constituir como um campo de pesquisas.

Além disso, o crescimento e a visibilidade das mostras sazonais de grande porte possibilitam dar vazão a novas práticas curatoriais e artísticas que reúnem e discutem num mesmo espaço as esferas da produção e da crítica. Dessa forma, Segundo Charles Esche: “A Bienal de São Paulo, originalmente espaço ou vitrine de culturas nacionais e burguesas, também tem sido, principalmente desde sua 27ª edição, em 2006, uma plataforma que permite a experimentação com o próprio formato” (ESCHE et al.: 2014, 56). No entanto, houve pouca repercussão de sua importância, mesmo apresentando características marcantes

como a ruptura definitiva com as representações nacionais[1]; sua expansão para além do espaço da mostra, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Ibirapuera; sua realização em outros espaços na cidade de São Paulo; a inauguração as residências artísticas; e a criação de seminários que ocorreram ao longo do ano de organização, antes da inauguração da mostra em si. Todas essas atividades foram mantidas nas Bienais posteriores e revelam discussões a respeito da realização da própria Bienal, ou seja, propõem uma renovação institucional, alinhada com o próprio circuito expandido da arte contemporânea.

Neste panorama, a crítica passa a ser parte integrante da curadoria e propostas que passam a refletir sobre o próprio formato das bienais – como a 28ª edição que pretendeu repensar os rumos e funções do evento – e o papel da arte na sociedade se tornam mais frequentes, ao problematizarem a limitação da exposição no espaço e no tempo, bem como sua espetacularização. Portanto, nos últimos anos, esses eventos passam a funcionar como lugares de vivência, conhecimento e debate cultural, a partir da expansão da exposição em si, com a realização de seminários, workshops, conferências e fortalecimento do setor educativo que buscam ampliar as discussões do universo artístico especializado para um contexto social mais amplo.

A curadoria compartilhada também aponta para uma revisão recente, já que deflagra o reconhecimento das limitações da organização de uma exposição por um único curador. Nas últimas Bienais de São Paulo, as curadorias passam a ser colaborativas, não mais centradas apenas na figura de um curador-autor, mas ora sob a liderança de um deles, como no caso da 27ª Bienal, que contemplava quatro co-curadores: os brasileiros Cristina Freire e Adriano Pedrosa, o colombiano José Roca e a espanhola Rosa Martinez, além do alemão Johen Volz,[2] curador convidado, ora compartilhada entre todos os membros, como na 31ª Bienal, realizada por Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv.

Atenta às mudanças curatoriais, a 27ª Bienal de São Paulo se abre para debater questões de um sistema cultural globalizado – por exemplo a proposta implementada por Lisette Lagnado, "Bloco sem Fronteiras", baseada no conceito de artista construtor de Hélio Oiticica (1937-1980) –, modelo que segue até a última edição a ser apresentada.

A globalização analisa o espaço, levando em consideração que as distâncias não são mais uma condição de isolamento ou interdição para o fluxo de mercadorias, pessoas e informação. Uma das discussões que surgem a partir da temática da mundialização da cultura é se o processo da globalização se desdobra, ou não, em um processo de homogeneização cultural. Renato Ortiz (2019) postula que "a contemporaneidade é marcada por signos e símbolos desterritorializados" (ORTIZ, 2019, p.7). Para o autor, a questão do espaço é de suma importância dentro das considerações a respeito da globalização: "No âmbito da modernidade-mundo as categorias espaciais se transformam, por exemplo, a relação entre próximo e distante, e as fronteiras tornam-se linhas de conflitos e de afirmações de identidades." (ORTIZ, 2019, p 7). As curadorias das Bienais abordadas tratam de questões políticas e de conflito, como as fronteiras, as identidades locais, as identidades de gênero, a xenofobia, os conflitos diários causando exílios, as cenas de horror e descaso com populações civis, sem uma tentativa de homogeneização cultural.

Segundo Arjun Appadurai (1990) o problema central das interações no mundo é a tensão entre homogeneização e heterogeneização cultural. De acordo com o autor, para um país com política de menor escala, há sempre

1 Modelo importado da Bienal de Veneza, facilitava a organização e garantia a exposição em termos financeiros e operacionais, já que cada país se responsabilizava pela seleção e pelos custos dos artistas. No entanto, limitava as escolhas do curador, tanto em relação aos artistas e obras quanto em relação ao engajamento com o circuito artístico mais abrangente. A partir de então, a Bienal não utilizou mais o sistema das representações nacionais, proporcionando uma liberdade maior para o curador que tem independência na escolha dos artistas e responsabilidade de dialogar com instituições, galerias, museus, colecionadores, artistas e pesquisadores. Walter Zanini é frequentemente apontado como responsável pelo fim das representações nacionais, mas sua proposta, em 1981, foi o fim da exibição das obras divididas no pavilhão da Bienal por países, apresentando-as por analogias de linguagens.

2 Jochen Volz foi o curador geral da Bienal que ocorreu em 2016, mostra que fecha o recorte temporal da pesquisa em andamento, a 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva, em que buscou refletir sobre "as atuais condições da vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas" (VOLZ, 2016, p. 8).

um receio de incorporação cultural pelos países de maior escala, por meio das relações de proximidade ou de dominação. O processo de homogeneização cultural, segundo Appadurai, não considera o modo como uma tradição transforma, adapta e se apropria de elementos de uma cultura externa. Observam-se nas curadorias das Bienais de São Paulo aqui eleitas a instituição de projetos com uma plataforma de debates que permanece sensível à cultura local e consciente dos desenvolvimentos globais, além de estabelecer um programa de autocrítica e desconstrução dos limites da instituição, que também procura anular as hierarquias históricas e geopolíticas entre os artistas representados. É possível pensar em diversos exemplos acerca da reflexão acima proposta. Foram eleitas para esse fim, os discursos abordados a seguir.

Provavelmente, com a extinção das representações nacionais, em 2006, o continente mais difícil de ser desbravado foi a África. Lagnado afirma que:

> "Esta deve ter sido a primeira vez que uma Bienal de São Paulo enfrentou o caos humanitário do Congo. A colonização do continente africano recoloca em perspectiva o passado escravocrata do Brasil e, nesse sentido, a poderosa instalação de Jane Alexander, Security [Segurança], foi escolhida para fornecer o *statement* curatorial da mostra logo na entrada do Pavilhão. O resultado desta Bienal sem representações nacionais trouxe à tona questões relativas à diferença entre pátria e terra, nacionalidade e exílio, casa e abrigo." (LAGNADO, 2006, p. 54).

A curadora destaca neste texto conteúdos relativos a diversas abordagens utilizadas, dando destaque para a obra de uma mulher artista congolesa como afirmação de sua curadoria.

A edição seguinte, 28ª Bienal, 2008 – "Em vivo contato" – se propõe a repensar o evento criticamente, seus rumos e funções. Nesta Bienal, o destaque foi para a polêmica em apresentar como proposta o 2ª andar do pavilhão vazio, metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam. Nelson Aguilar e Ivo Mesquita afirmam que:

> "É ali, no território do suposto vazio, que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da invenção, abrindo múltiplas possibilidades para ser cruzado. Faz um corte, suspendendo o processo voraz de produção e consumo de representações, para problematizar o possível esgotamento dos diversos discursos no território da instituição. O corte aqui quer aguçar a crise da organização, do modelo, do sistema, e não recalcá-los com mais uma exposição". (AGUILAR e MESQUITA, 2007).

Ainda sobre a função da Bienal, o curador da 32ª edição, Jochen Volz, afirma: "O papel da Bienal hoje é ser uma plataforma que promova ativamente a diversidade, a liberdade e a experimentação e, ao mesmo tempo, o exercício do pensamento crítico e a proposição de outras realidades possíveis." (VOLZ, 2016, p.27) O curador ainda enfatiza a função da arte em um mundo globalizado, bem como "a importância de enfatizar mais a pluralidade que a homogeneidade" (Idem), ao citar, em seu texto do catálogo, o artista Öyvind Fahlström (1928-1976) que, em 1975:

> "escreveu sobre a função da arte em um mundo globalizado e a importância de enfatizar mais a pluralidade que a homogeneidade: 'Considerar a arte como um modo de experimentar uma fusão entre 'prazer' e 'discernimento'. Alcançar isto pela impureza, ou antes pela multiplicidade de níveis que pela redução'". (Idem)

O conceito de Incerteza Viva – tema desta Bienal – visa "garantir e defender um espaço pluralista onde perspectivas autônomas possam entrar em diálogo e debate entre si", já que a curadoria acredita "vivamente no papel transformador da arte e no potencial performativo da cultura." (Idem)

Isto posto, como agentes, autores e mediadores, os curadores das seis Bienais de São Paulo pesquisadas (2006-2016) incentivaram proposições artísticas dentro de uma vertente que propõe construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos contemporâneos. Os artistas, os curadores e a instituição são entendidos como atores de conflitos políticos e estéticos que se desenrolam dentro e fora do campo artístico.

As mulheres na história das exposições e Bienais

Além da conjectura anteriormente exposta, ao discutirmos o lugar de quem faz parte da história da arte, de como as obras são julgadas pela crítica e incorporadas pela historiografia nos deparamos com as questões referentes a emergência das mulheres como artistas. Linda Nochlin (1971), ao discutir a presença feminina na arte, postula:

> "A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais." (NOCHLIN, 1971, P.8)

Griselda Pollock, em 1980, teria sugerido que a melhor expressão para classificar seus estudos fosse o de "intervenções feministas na história da arte", sendo um movimento "a partir do qual o historiador da arte pudesse explorar não apenas o trabalho das mulheres artistas, mas também os modos como elas interagiam com as instituições artísticas e com a própria história da arte, e como é que eram representadas por estas" (VICENTE, 2012, p. 21).

No que diz respeito à representação feminina pela história da arte ocidental notamos que, até o século XX, a maior parte de tais representações foram feitas com objetivo de serem apreciadas e avaliadas por homens, além de serem realizadas pelos mesmos. Dessa forma, fica claro que a arte condizia às perspectivas masculinas, além de produzir impactos sobre as noções de gênero e os modos de pensar.

Nochlin ao fazer a pergunta "Por que não houve grandes mulheres artistas?", em seu artigo em 1971, estabelece um novo entendimento dentro da história da arte, trazendo a partir de então uma perspectiva feminina. Muito se produziu a respeito das produções artísticas e da questão do gênero desde a pergunta de Nochlin, levantamentos estes que buscaram discutir as limitações da historiografia da arte tradicional, salientando como as instituições artísticas, ao longo do tempo, procederam no que diz respeito ao papel de mulheres e homens e seu tratamento distinto "pelas instituições dedicadas à formação dos artistas, como àquelas dedicadas à consagração de sua atividade, tais como a crítica de arte, a imprensa, o mercado e, finalmente, os espaços expositivos e os museus." (SIMIONI, 2011)

As instituições artísticas, como no caso das Bienais, lidam a todo momento com escolhas referentes ao objeto artístico que será exposto, para quem será apresentado e de que forma a instituição educa e comunica. Simioni (2008) afirma que "o historiador de arte, o crítico, o museólogo e o curador são os personagens principais na construção de um destino para as obras de arte e seus criadores" (SIMIONI, 2008, p.36). Por isso, é cada vez mais importante salientar como os curadores escolhem e tratam as obras de artistas mulheres, além de sua própria inserção em exposições.

Segundo Mário de Souza Chagas (2009), o museu passa a se declarar como instituição que incentiva o respeito à diversidade cultural a partir dos anos 80, identificando e reconhecendo seu papel como instituição artística na mediação e na construção de identidades. Essa nova tendência das instituições artísticas, como museus e Bienais, em priorizar a diversidade tinham como objetivo buscar novas estratégias de reflexão e "contribuir à maior relação humana por todo o mundo e desenvolver na museologia todas as faculdades criativas do homem e da mulher". (MAYNARD, 1989)

Dessa maneira, avaliar a maneira como as mulheres artistas foram expostas nas edições das Bienais de São Paulo torna-se imprescindível. A primeira Bienal selecionada (2006) teve curadoria geral de uma mulher, como já mencionamos, e as artistas mulheres têm destaque nos discursos do catálogo, na mídia, nos periódicos em geral. Já na última edição do recorte realizado, há quase uma equiparação na presença de artistas mulheres e homens (ver Tabela 1). Por isso, privilegiaremos o recorte das duas mostras como estudo de caso neste artigo. Há algo que permeia o "Viver Junto" e a "Incerteza Viva". Ambas as mostras se dispuseram a refletir acerca das condições da vida contemporânea e os recursos oferecidos pela arte contemporânea para acolher diferenças e habitar incertezas, representando, além disso, o contexto político e econômico de grande instabilidade, mundial no caso da 27ª, e principalmente brasileiro, na 32ª Bienal. As exposições basearam-se em diálogos entre diversas produções de artistas de muitos países, além de embarcar também artistas históricos, já que eles fornecem estratégias atualmente relevantes.

Pela primeira vez na história das Bienais, no caso da 32ª edição, as mulheres representam a maior parte dos artistas que expõe seus trabalhos no evento. Muitas dessas artistas sustentam uma arte

subversiva e questionadora, trabalhando o papel das mulheres nas artes e na própria sociedade. Entre os destaques estão Carla Filipe, Ana Mazzei e Pilar Quinteros.

Durante muito tempo as obras de artistas mulheres foram esquecidas pelas instituições. A escolha por expor essas obras, como levantado por Simioni (2011), é uma notória contribuição "para a revisão da historiografia da arte dominante, mostrando um notável avanço das instituições." (SIMIONI, 2011). O estímulo de discussões sobre esse tema contribui para o aprimoramento das reflexões a respeito da história da arte na contemporaneidade e, também, para o campo de pesquisas da história das exposições.

Referências

AGUILAR, Nelson; MESQUITA, Ivo. *É positiva a proposta para a 28ª Bienal de SP, que prevê, entre outras coisas, um andar vazio? Folha de S. Paulo*, 01 dez. 2007. In *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013, p.193

APPADURAI, Arjun. *Disjunção e diferença na economia cultural global*. In: FEATHERSTONE, Mike. (Org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal:* museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Matins de (org.) *História das exposições:* casos exemplares. São Paulo: Educ, 2016.

DIDI-HUBERMAN, *Diante da Imagem***,** 2013, p. 115

LAGNADO, Lisette. *No amor e na adversidade.* In LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (orgs.). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver junto.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006, p.54 (catálogo de exposição)

MAYNARD, Pierre. *I Seminário Internacional sobre Museologia e Desenvolvimento.* Guiné-Bissau, 1989. Disponível aqui. Acesso em: 21 jun. 2019.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* SP: edições aurora, 2016.

ORTIZ, Renato. *O universo do luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cadernos Pagu*, n. 36, p. 375-388, jan./jun. 2011. Disponível aqui. Acesso em: 21 jun. 2019.

_____. *Profissão artista:* pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VICENTE, Filipa Lowndes. A arte sem história – Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Athena, Lisboa, 2012.

VOLZ, Jochen. *Jornadas espirais: incertezas vivas.* In Catálogo 32ª Bienal de São Paulo. Incertezas Vivas. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

“Gasolina neles!” Estéticas do inquietante na música popular no Brasil pós-2013 a partir do coletivo Teto Preto

Renato Gonçalves Ferreira Filho

Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), docente do Centro Universitário FIAM-FAAM, bolsista CNPq, membro do GESC3 (Grupo de Estudos Semióticos da Cultura, Comunicação e Consumo).

renatogoncalves@usp.br

RESUMO: A presente comunicação pretende evidenciar a formação do coletivo Teto Preto, sobretudo, a partir da trajetória de Laura Diaz, uma das fundadoras, e traçar algumas das marcas do contexto social da obra na composição de “Gasolina”, canção de maior projeção do grupo. Como pressupostos, estão os entendimentos acerca da produção da canção popular-comercial no pós-internet, desenvolvidos por Marcia Tosta Dias (2000), Thiago Galletta (2015) e Walter Garcia (2013) e as discussões empreendidas por Pierre Bourdieu (1996) acerca da constituição do campo artístico. Metodologicamente, mapearemos a trajetória de Laura Diaz e as posições ocupadas pelo grupo, compreendendo os limites e as próprias forças de um projeto que tem como premissa ser coletivo, político e subversivo em seus procedimentos de produção. Em um segundo momento, analisaremos “Gasolina”, levantando questões da trajetória social imbricadas à canção. Por fim, listaremos alguns traços sociais relevantes para a compreensão da *estética do inquietante*.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular brasileira, Brasil pós-2013, Política, Estética, Sociologia da arte.

ABSTRACT: This paper aims to map the formation of the collective Teto Preto, through the trajectory of Laura Diaz, one of its founders, and to find some traces of the social context in the process of composition of ‘Gasolina’, most famous record of the group. Forming the theory background, there are the understandings of the production of Brazilian popular-comercial music sustained by Marcia Tosta Dias (2000), Thiago Galletta (2015) and Walter Garcia (2013), and the discussions developed by Pierre Bourdieu (1996) about the constitution of the art field. Methodologically, the trajectory of Laura Dias and the positions occupied by the group will be mapped, seeking the limits and the strengths of a project that aims to be collective, political, and subversive in its production procedures. In a second moment, “Gasolina” will be analyzed, discriminating questions of the social trajectory embodied to the song. At the end, relevant social traces for the understanding of the *aesthetics of the uncanny* will be listed.

KEYWORDS: Brazilian popular music, Brazil post-2013, Politics, Aesthetics, Sociology of art

Introdução

Nos últimos anos, a música brasileira tem se mostrado um terreno fértil para reflexões acerca das configurações sociopolíticas recentes, sobretudo a partir das manifestações de junho de 2013, quando, "a partir delas, todo o edifício da Nova República entrou paulatinamente em colapso" (SAFATLE, 2018, p. 107). Na música produzida de forma independente, sobretudo na cidade de São Paulo, desde então, têm sido ressaltadas questões urgentes e emergentes no Brasil como a crise da democracia, o genocídio negro, a pluralidade de gênero e sexualidade e a violência estatal.

Em outras oportunidades (GONÇALVES 2018a, 2018b), temos desenvolvido a ideia e buscado sustentar a percepção de que, na contemporaneidade, estaria sendo desenvolvida e comungada uma *estética do inquietante*. A partir de uma aproximação nossa ao momento em que Sigmund Freud (2010) se volta à estética, tomamos emprestada a expressão e o entendimento psicanalítico do *unheimlich*, que, em tradução livre, significa o "inquietante" e o "infamiliar". O inquietante, pela leitura psicanalítica da dimensão estética, viria a partir dos deslocamentos e dos desvios da normalidade a partir do sensível, da produção estética. Dentro do contexto político brasileiro contemporâneo, as estéticas do inquietante desafiam o status quo da indiferença e buscam o reconhecimento político, que Axel Honneth (2003) discrimina como sendo um dos objetivos principais das lutas sociais, e a tomada de consciência e de ação políticas.

São alguns dos atores principais que, a nosso ver, compõem esse campo e suas respectivas obras: Juçara Marçal (disco *Encarnado*, de 2014), Romulo Fróes (*Barulho feio*, 2014), Karina Buhr (*Selvática*, 2015), Elza Soares (*A mulher do fim do mundo*, 2015), Carne Doce (*Princesa*, 2016), Teto Preto ("Gasolina", canção de 2016), Kiko Dinucci (*Cortes curtos*, de 2017), Linn da Quebrada (*Pajubá*, de 2017), Luedji Luna (*Um corpo no mundo*, 2017), Ava Rocha (*Trança*, 2018), Gui Amabis (*Miopia*, 2018), Bia Ferreira ("Cota não é esmola", lançada oficialmente em 2018) e As Bahias e a Cozinha Mineira (disco *Tarântula*, 2019). Porém, quais traços sociais justificariam um resultado artístico comum a todos esses artistas e a todas essas obras? Buscando responder a essa questão, inicialmente, a investigação volta-se às trajetórias sociais para, a partir delas, enxergar e elucidar alguns desses aspectos impregnados à produção estética da obra que se entende *inquietante*.

A presente comunicação pretende evidenciar a formação do coletivo Teto Preto, a partir da trajetória de Laura Diaz, uma das fundadoras, e traçar algumas das marcas do contexto social na composição de "Gasolina", canção de maior projeção do grupo. Como pressupostos, estão os entendimentos acerca da produção da canção popular-comercial no pós-internet, desenvolvidos por Marcia Tosta Dias (2000), Thiago Galletta (2015) e Walter Garcia (2013), e as discussões empreendidas por Pierre Bourdieu (1996) acerca da constituição do campo artístico pelo prisma da sociologia da arte. Metodologicamente, mapearemos a trajetória de Laura Diaz e as posições ocupadas pelo grupo no campo da produção independente, compreendendo os limites e as próprias forças de um projeto que tem como premissa ser coletivo, político e subversivo em seus procedimentos de produção. Em um segundo momento, analisaremos "Gasolina", levantando questões da trajetória social imbricadas à canção. Por fim, listaremos alguns traços sociais relevantes para a compreensão da *estética do inquietante*.

A canção popular-comercial e a produção independente no pós-internet

A canção popular-comercial, como Walter Garcia (2013) tem discutido, é um objeto privilegiado dentro da cultura brasileira e se consolida na metade do século XX. Carregando traços da oralidade, da fala coloquial e da realidade urbana, ela também está relacionada ao desenvolvimento da indústria fonográfica, imbricada por estratégias administrativas e comerciais. O formato da canção popular-comercial (e essa dupla filiação, das ruas e das empresas do disco, justifica o termo) busca a adesão do ouvinte, seja pela repetição, própria da oralidade, ou pela retórica comercial que desenvolve.

Porém, nos últimos anos, a indústria do disco, tal qual a conhecemos desde a década de 1960, quando as multinacionais se estabelecem no país (DIAS, 2000), tem passado por uma revolução após a aderência da *internet* às esferas socioculturais. Hoje não é mais possível falar em uma grande indústria do disco, uma vez que, com as novas possibilidades de produção, circulação e consumo de música, as lógicas e as práticas mercadológicas são plurais. Como aponta Thiago Galletta (2016, p. 107), a balança comercial e criativa foi alterada com a produção independente, o que é provado pelos dados que apontam que grande parte dos lançamentos de discos no Brasil tem sido realizada por produtores independentes

e não mais de grandes gravadoras. Contudo, o produto disco perde forças: se antes ele era a forma de monetização da gravadora e de toda a cadeia criativa da criação e da produção musical, hoje ele perde o seu protagonismo, pelo menos, em termos de rentabilidade. Interessante apontamento realizado por Galletta (2016, p. 206) é a visão do compositor e cantor paulistano Rodrigo Campos, exemplo trazido pelo sociólogo: para ele, lançar um disco significa conseguir agendar novos shows, formato que lhe traz um retorno financeiro satisfatório, diferentemente do que ocorre com a venda dos discos.

Em linhas gerais, a indústria fonográfica, calcada no disco, ruiu não apenas pela pirataria, dado que no início do século XX preocupou e solapou grande parte das vendas das grandes gravadoras, mas principalmente pelas novas configurações de produção, circulação e consumo propiciadas pela internet. Nesse contexto de transformação e até mesmo de esfacelamento do que viria a ser a indústria do disco e a música popular-comercial, Teto Preto surge de forma independente. Se de um lado o esfacelamento do campo econômico, tal qual Bourdieu (1996) formula, possa prejudicar a produção musical, por outro, amplia as possibilidades estéticas e as liberta de determinadas regras que poderiam censurá-la direta ou indiretamente.

A partir do que discute Bourdieu (1996), devemos repensar a produção independente em relação à marginalidade ou ao distanciamento da indústria fonográfica, uma vez que os grandes meios estão esfacelados. Se, outrora, ser um músico independente significava ser avesso ou estar excluído das regras da indústria fonográfica, hoje essa relação se mantém necessariamente verdadeira? Na miríade da produção musical pós-internet, qual o papel de participação das grandes gravadores *versus* a quantidade de produção independente que circula nas plataformas digitais? Atualmente, há um borramento entre as fronteiras, pois a própria distribuição digital ultrapassa um dos principais problemas para o artista independente que é a distribuição de seu trabalho, seja fisicamente ou digitalmente. Porém, mesmo assim, o trabalho do Teto Preto, dentro do selo Mamba Negra, sinaliza para a necessidade da formação, mesmo que orgânica, de redes de apoio e colaboração para o fortalecimento da cena musical como um todo.

A trajetória de formação do coletivo Teto Preto a partir de Laura Diaz

Há várias formas de se contar uma trajetória artística – o que torna difícil a tarefa, ainda mais quando estamos falando de um coletivo oficialmente formado por cinco integrantes, como é o caso do Teto Preto. Porém, para fins metodológicos, evidenciaremos a trajetória de Laura Diaz, compositora de “Gasolina”, para percorrermos um dos principais caminhos que nos levam à formação do grupo. Embora possa ser falho o recorte, por escolher deliberadamente, para fins metodológicos, refazer apenas uma trajetória de todos os atores envolvidos no coletivo, essa é uma maneira de concebermos alguns traços importantes para compreender como e a partir de quais posições simbólicas o Teto Preto se forma, destacando a relevância do ambiente universitário, dos movimentos estudantis e da ocupação do centro da cidade de São Paulo.

Nascida em São Paulo e moradora da região central da cidade, Laura Diaz começou a trabalhar com música ao mesmo tempo em que passou a se envolver ativamente com pautas políticas durante a graduação em Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Enquanto ocupava o Diretório Central dos Estudantes em 2009, dois anos após ter entrado na universidade, entrou em contato e passou a fazer parte do Coro de Carcarás, coletivo de alunos que se define como sendo “um grupo de agitação cultural que através do maracatu, do teatro e do cinema produz uma arte crítica e transformadora da realidade barbarizada do país e desta grande metrópole de São Paulo” (BLOG CORO DE CARCARÁS).

Durante o período em que frequentou a USP, participou ativamente do movimento estudantil desde o primeiro ano da faculdade, participando da ocupação da Reitoria que duraria cinquenta e dois dias, um dos atos mais significativos da greve geral de 2007, e as ocupações do centro administrativo da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras e da Reitoria em 2011, após a presença da Polícia Militar no campus. Nessa última ocupação, Laura Diaz foi presa com os demais alunos, sob a acusação de formação de quadrilha, dano ao patrimônio público e desobediência, sendo liberada através de fiança solidariamente paga pelo SINTUSP (Sindicato dos Trabalhadores da Universidade de São Paulo).

Paralelamente ao movimento estudantil, Laura Diaz se envolveu com a produção de festas estudantis, chegando a organizar o Festival do Cão em 2011, para a celebração dos sete anos de ocupação do Canil,

espaço de vivência dos estudantes da ECA-USP em disputa com a Reitoria. A produção independente, desde a graduação, foi uma das reivindicações de Laura Diaz que, diante do que era ensinado no curso de Audiovisual, mostrava-se insatisfeita com a pouca ou nenhuma possibilidade de execução do que aprendia, denunciando o elitismo ou, ao menos, a pouca percepção institucional das realidades produtivas (DIAZ, 2013b).

Em meio às festas que ora organizava ora participava, Laura Diaz conheceu Carol Schutzer (também conhecida como Cashu), que à época era graduanda em Arquitetura e Urbanismo na FAU-USP. Juntas, começaram a organizar a festa Mamba Negra, em maio de 2013, um mês antes da eclosão das jornadas que lutaram contra o aumento da tarifa do transporte público. Sendo realizada em galpões e prédios abandonados no centro da cidade, a festa, desde o princípio, apresentou uma postura política: "(…) eu vejo um papel central das ocupações do centro, das intervenções artísticas, de toda uma mudança de pensamento do uso do espaço público (…) a gente não era só festa, a gente estava intervindo na cidade", comenta Laura Diaz (2018).

No processo de criação da festa Mamba Negra, há uma percepção clara da relação com o campo do poder, "o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocuparem posições dominantes", tal qual Pierre Bourdieu (1996, p. 247) outrora formulou. É justamente a esse campo ao qual se opunha a proposta da festa, que é organizada de forma a burlar os sistemas de controle da Prefeitura, como evidencia Diaz (2017), que, se por um lado, é uma maneira para economizar recursos e viabilizar a produção da festa, por outro, carrega um posicionamento político:

> As autoridades só param para existir na sua vida quando querem dinheiro. E todo o blá-blá-blá de alvará ou documentação entra no grande argumento da 'legalização' das festas 'clandestinas'. O que sabemos e não pode ser dito é que o circuito de entretenimento da cidade é ele todo 'clandestino'. O sistema de obtenção dos laudos e documentação sempre opera em documento frio e os acordos com o poder público também [sic] (DIAZ, 2017).

Até chegar ao formato atual do coletivo Teto Preto, Laura Diaz já se apresentou com outros nomes e esteve envolvida com diferentes propostas artísticas, para além do Coro de Carcarás. Sob o codinome CARNEOSSO (nome artístico escrito em maiúsculo[1]), entre 2013 e 2015, desenvolveu o show ANGELA CARNEOSSO E OS BACANAIS, ao lado de Rob Ashtoffen (baixo), David Forell (bateria) e Fábio Carrilho (guitarra), todos estudantes da Universidade de São Paulo.

Entre 2016 e 2018, Laura Diaz desenvolveu, ao lado do músico Filipe Massumi, a banda ANGELA CARNEOSSO E A PESTE, que tocou em espaços alternativos na cidade de São Paulo, como o Teatro da Rotina (localizado na rua Augusta) e o Teatro Oficina Uzyna Uzona (sob direção de José Celso Martinez Corrêa), onde conheceu Massumi ao frequentar em 2014 a Universidade Antropófaga (espaço de transmissão do Teatro Oficina). Nesse projeto, Laura Diaz apresentou "Gasolina", canção que analisaremos a seguir, a partir de um arranjo formado por voz e violoncelo, como no registro de apresentação datada de 2016 no Teatro Oficina disponibilizado no YouTube. Posteriormente, Filipe Massumi participaria da primeira gravação em estúdio de "Gasolina", gravando violoncelo na faixa lançada no primeiro single do Teto Preto em 2017.

1 A subversão das normativas e dos padrões cultos da linguagem escrita, em grande parte das expressões do grupo Teto Preto e de seus envolvidos, faz parte da poética do grupo. Podem ser observadas em outras oportunidades práticas subversivas da língua culta como, por exemplo, nas postagens no Instagram do coletivo (@ tetopretofisssial).

Um dos primeiros e únicos pontos de contato com a grande indústria cultural de Laura Diaz se deu quando o projeto ANGELA CARNEOSSO E A PESTE, em 2016, foi pré-selecionado pela Natura, marca de cosméticos, para concorrer, com outros quatro projetos, o patrocínio da empresa através de voto popular. Ao final do período da votação, realizada a partir de apresentações musicais dos selecionados registradas no YouTube, o projeto de Laura Diaz ficou em último lugar (com 3% dos quase 400.000 votos), perdendo, naquele ano, para Rubel (37% dos votos), Sofia Freire (31%), Luiza Lian (22%) e Jr. Black (7%), todos artistas independentes de grandes gravadoras. Nesse ponto, é importante destacar que Rubel, vencedor do patrocínio ao lado de Sofia Freire, já havia lançado um disco e recebido grande notoriedade chegando a 5 milhões de visualizações orgânicas (isto é, acessos conquistados sem qualquer investimento pago) em um só vídeo, o que mostra que, mesmo dentro do meio independente, há variáveis que colocam determinados artistas em posições mais privilegiadas que outros no campo, sobretudo a partir das novas configurações tecnológicas (GALLETTA, 2016).

De todos os cinco proponentes, a proposta de Laura Diaz era a única a trazer uma carga política na canção apresentada. “A peste”, composição escolhida para a divulgação, não chegou a ser gravada oficialmente nem foi levada adiante pelo Teto Preto, porém já apontava para o aspecto político da proposta de Diaz: “desci o morro rebolando armado / tava estampado no jornal do dia / que aliciei o cidadão fardado / a tocar fogo em carro de polícia / eu que sou preto, pobre e veado / o bode expiado da sua notícia”. Nesse ponto, é preciso pensar nas posições simbólicas que se formam dentro do campo independente na contemporaneidade, que podemos enxergar como um subcampo de produção restrita, nos termos de Pierre Bourdieu (1996, p. 250), a partir do que se coloca como *arte engajada* ou como *arte descompromissada* com a realidade sociopolítica brasileira.

Ainda pensando a partir de Bourdieu, seria essa perda um ganho, dentro de um sistema “perde-ganha”, no qual há uma “inversão dos princípios fundamentais do campo do poder e do campo econômico” (idem, p. 249)? Para a aproximação com o grande centro produtivo, houve uma negociação: no contexto midiático de promoção institucional da votação, a nudez que acompanha as performances de Laura Diaz, no vídeo apresentado ao público, ficou subentendida por ter sido utilizada tinta preta para tapar seus mamilos debaixo de um colete aberto, intervindo na usual proposta de sua performance. Para a artista, que, em 2013, foi apresentada pela revista Trip como uma ativista de nudez, há um uso político na expressão do seu corpo nu e no seu emprego: “tirar a roupa ou ficar com ela não tem nada a ver com a luta, do ponto de vista estrutural. Quando a gente coloca o corpo dessa maneira a gente se opõe à violência da vida, ainda mais numa cidade como São Paulo” (DIAZ, 2013a).

Assim como os demais projetos musicais liderados por Laura Diaz, o Teto Preto nasce dentro das festas Mamba Negra. Como rememora a artista, ele nasceu de um improviso: “O Teto começou em uma das edições da Mamba, às 5h da manhã, quando eu perguntei pro L_cio o que ele achava de eu chamar uns amigos e fazer umas improvisações ao vivo no *set* dele” (DIAZ, 2017b).

O primeiro single do Teto Preto, “Gasolina/Já deu pra sentir”, estreou com o lançamento do Mambarec, selo da Mamba Negra. À época, junto à Laura Diaz, o coletivo foi formado por L_cio (que seria substituído por Savio de Queiroz posteriormente), William Bica e Pedro Zopelar, músicos que já estavam envolvidos com a Mamba Negra. No lado A, está “Gasolina”, de autoria creditada a Diaz, e, no lado B, “Já deu pra sentir”, de Itamar Assumpção, gravada originalmente pelo compositor e por Arrigo Barnabé em 1987. Masterizado pelo estúdio Calyx, situado em Berlim, epicentro da música eletrônica desde a década de 1970, o single foi comercializado inicialmente pela internet e nas lojas montadas durante os shows e as festas da Mamba Negra.

Além da comercialização do single, o vídeo-clipe “Gasolina”, dirigido por Laura Diaz, marca oficialmente o início de sua trajetória como *videomaker,* colocando a produtora, cantora e compositora na miríade dos músicos que desdobram-se em multitarefas para a sobrevivência: “cada vez mais, frente a paúra das nossas profissões, temos que fazer de tudo, porque nunca tem grana pra nada, e a gente investe a própria vida nos projetos”, explica a Laura Diaz (2016). Thiago Galletta (2016, p. 222), ao mapear artistas independentes no pós-internet, aponta para a repetição deste traço: “na cadeia emergente da música é, geralmente, o próprio artista o principal responsável por pensar (…) as possibilidades de sua carreia artística”. Em 2018, Laura dirigiu o clipe de divulgação de “PEDRAPRETA” (ao lado de Rudá Cabral e Joana Leonzini), gravado na Casa do Povo, e o clipe de estreia de Maria Beraldo, “Tenso”, ressaltando o protagonismo das mídias audiovisuais para a divulgação de artistas independentes.

Por fim, até o presente momento da comunicação, o coletivo lançou um LP, *PEDRAPRETA*

(2018), e realizou duas turnês internacionais, tocando em festivais de música eletrônica, como o Dark Mofo (Tasmânia) e o Room4Resistence (Alemanha), contato mediado sobretudo pela plataforma Bandcamp, utilizada no meio da música eletrônica para a comercialização de fonogramas. Oficialmente, Loic Koutana, dançarino e performer que protagonizou o videoclipe de "Gasolina", foi incorporado ao coletivo após o clipe de "Gasolina", ampliando ainda mais as dimensões do Teto Preto, indo para além da música e adentrando os espaços da performance e da dança: em todas as apresentações musicais do grupo, Loic acompanha Laura Diaz no palco. Para Laura Diaz (2017b), "o que o Loic representa nesse clipe foi imprescindível para a construção de 'Gasolina', e é por isso que a gente diz que [ela] é uma produção audiovisual. Não adianta falar que é só música. É música, linguagem, vídeo, rua".

Embora nunca tenham conseguido patrocínio de grandes empresas, apoio institucional do governo, ou jamais tenham almejado chegar a um grande público, Teto Preto ganhou um espaço de reconhecimento a partir de seus pares. O reconhecimento, processo necessário para a produção do valor simbólico da obra, como nos ensina Bourdieu (p. 261-262) a partir da ideia de *illusio*, dentro de uma hierarquização interna, se deu através de colegas do meio artístico: "Gasolina" foi empregada na trilha sonora do filme *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, foi sampleada por Marina Lima (na faixa "Mãe gentil", de 2018) e mais recentemente o grupo foi convidado por Pabllo Vittar para remixar uma de suas canções (a faixa "Vai embora", de 2019), todos artistas independentes de grande notoriedade que dialogam com os grandes meios de produção cultural.

As marcas da trajetória social em "Gasolina"

"Gasolina" é uma das principais gravações do Teto Preto, não apenas por ter sido a primeira a ser lançada tanto pelo grupo quanto pelo selo da Mamba Negra, como também por ter projetado o coletivo para além das festas noturnas. Das primeiras apresentações no projeto ANGELA CARNEOSSO E A PESTE, acompanhada por violoncelo e percussão, até os dias atuais, a canção foi rearranjada outras duas vezes: no single de estreia do Teto Preto (com arranjo eletrônico e timbres orgânicos) e no disco *PEDRAPRETA* (2018), versão totalmente eletrônica, ganhando o título "Gasolina aditivada". Sobre o processo de composição, Laura Diaz (2017) comenta: "'Gasolina' é um hino por ser filha do aqui e agora. Da narrativa bíblica, que desemboca em mitologia glauberiana, encontra CARNEOSSO que convoca [Roberto] Piva". Brincando com as palavras, prática também encontrada em Linn da Quebrada[2] (que remixa, em 2019, "Bate mais", do coletivo), considera "Gasolina" um *hit*, que metaforicamente significa um sucesso de vendas mas também um acerto, e um *glitch,* termo que designa o deslize: "não vejo contradição nenhuma. Inclusive mal posso esperar pelo dia em que a Petrobrás compre essa faixa" (idem).

A composição é estruturada por quatro principais partes: mote, parte A, parte B e parte C, cada qual com um desenho melódico distinto e um texto oriundo de diferentes referências.

Na parte A, apropria-se de um texto retirado do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, no qual a personagem principal desenvolve um monólogo que sintetiza a narrativa audiovisual:

> Quando eu voltei para Eldorado, não sei se antes, ou depois… Quando revi a paisagem imutável, a natureza, a mesma gente perdida em sua impossível grandeza, eu

2 Este aspecto em Linn da Quebrada é apontado em Gonçalves (2017).

> trazia uma forte amargura dos encontros perdidos e outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos. Eu não acreditava em sonhos e mais nada, apenas a carne me ardia e nela eu me encontrava (TETO PRETO, 2016).

A citação ao cinema novo, movimento de vanguarda encabeçado por Glauber Rocha, rememora os tempos da graduação de Laura Diaz no curso de Audiovisual na ECA-USP, ao final do qual Laura Diaz defendeu uma monografia sobre o primeiro filme do Teatro Oficina, *Prata polamares* (1971). Além disso, a escolha do monólogo da personagem carrega os sentidos do exílio e do subdesenvolvimento durante a ditadura militar brasileira, temáticas pulsantes em *Terra em transe* (XAVIER, 2014).

Na parte B, há uma livre adaptação de uma passagem do Novo Testamento da Bíblia (Mateus, 26) na qual é narrada a última comunhão de Jesus Cristo: "eu sou o pão vivo que desceu do céu e quem comer desse pão para sempre viverá. E esse, esse é o meu sangue que eu darei por aí, pela vida a fundo. E quem come da minha carne e bebe do meu sangue, permanece em mim e eu nele". A apropriação da passagem da comunhão toma o que nela há de mais sagrado para apontar a sanguinolência que a cena carrega e que nos leva a todos os tipos de violência e violação, além de apontar para os sentidos da deglutição da filosofia antropofágica com a qual muitas vezes Laura Diaz dialogou.

Na parte C, há a citação a dois versos extraídos do poema "Poema vertigem" (1997), do paulistano Roberto Piva: "eu sou uma metralhadora / em estado de Graça". Roberto Piva, poeta considerado maldito, é reverenciado por Teto Preto, como uma forma de reconhecimento e identificação com a marginalidade que o escritor carregou em vida. Na mesma direção, não é aleatória a escolha de interpretar e/ou citar Itamar Assumpção, outro artista independente considerado maldito, de quem selecionam "Filho de Santa Maria" e "Já deu pra sentir" e reverenciam em "Ita". Além disso, a imagem da metralhadora aponta para o caminho bélico e a postura combativa em tempos de revolução, violência e suspensão do estado democrático de direito.

Costurando toda a canção, o mote "Gasolina, gasolina neles!" é o único ponto de retorno em toda a gravação e, em parte, torna-se a principal marca da canção. A simplicidade do imperativo, repetido como emendas das partes anteriores, segue o formato das "palavras de ordem" entoadas em manifestações enquanto a indefinição do destinatário da ameaça alude à avalanche "contra tudo" que pautou as jornadas de junho de 2013: "nada aquilo parecia caber nas cartilhas dos que se supunham donos da agenda pública" (BUCCI, 2016, p. 44). A *gasolina*, enquanto um signo dotado de sentidos, relembra o coquetel Molotov, um dos símbolos das manifestações e dos *black blocs*.

Composta a partir de apropriações, adaptações e deslocamentos, "Gasolina" opera a partir de *ready-mades* e cria um mosaico que destitui a autoria original dos textos referenciados e/ou apropriados. Diferentemente da prática dos *samples*, empregada desde a década de 1980, na qual utilizam-se trechos de fonogramas em programações eletrônicas, não se creditam as referências. Também a gravação difere-se da simples regravação de outras composições sob a égide do *medley* (formato que mescla duas ou mais composições em um só fonograma), pois todos os três textos nunca antes foram musicados ou jamais passaram por um processo formal de composição.

Como pensar a questão da autoria diante dessa práxis de construção? No processo de adequação às mecânicas de distribuição digital do fonograma, tensionam-se as práticas do mercado reproduzidas nos meios independentes. Observando os créditos em duas oportunidades, no fonograma do single de 2016 e na regravação realizada em 2018 ("Gasolina aditivada"), não há consistência no registro oficial dos dados que acompanham a faixa. Na primeira, a autoria está dada à Carneosso, enquanto, na segunda, além dela está creditado o Teto Preto (sem qualquer menção específica a algum dos músicos). A autoria sem a discriminação nominal dos músicos é pouco usual, inclusive em bandas, e mais uma vez apontam-se os esgarçamentos provocados pelo coletivo.

Musicalmente, a faixa de quase sete minutos tem um arranjo que mantém a dinâmica de *livesets* desenvolvida pelo coletivo nas apresentações ao vivo. Um *liveset*, formato que originalmente nasce das apresentações dos DJs, é fundamentado pela improvisação – embora possa haver uma lista prévia das músicas a serem executadas e e sua ordem de execução. Sob a programação eletrônica que vai sendo desenvolvida sem qualquer pausa por Sávio Queiroz e Pedro Zopelar, Laura Diaz comanda as distorções de sua própria voz, a partir do uso de pedais e sintetizadores, enquanto William Bica faz intervenções com percussão e sopro. Para além de uma escolha calcada pela qualidade e sensibilidade estética, o *techno*, vertente da música eletrônica explorada pelo Teto Preto, para Diaz (2017b), carrega uma

carga histórica: “o techno surge em Detroit, som negro feito nas fábricas abandonadas pela especulação imobiliária, música de operário. Música que não tinha circuito para circular, que brota das ruínas”. Mais uma vez, a política.

Considerações finais

Como pudemos notar a partir do mapeamento da trajetória de formação do coletivo Teto Preto na figura de Laura Diaz, foram importantes as vivências universitárias, com experiências coletivas através da música e do movimento estudantil, além das redes de cooperação estabelecidas para a viabilidade de uma produção independente dentro da cidade de São Paulo, em torno da Mamba Negra.

Pensando de forma retrospectiva, o espaço universitário e educacional tem se mostrado, dentro da música brasileira, um meio importante para o fomento e a formação de novos artistas e novas propostas estéticas. Apenas para citar alguns dos momentos nos quais a vida universitária foi fundamental, podemos elencar a relevância dos centros estudantis durante a ditadura militar na difusão e no acolhimento de artistas engajados (DINIZ, 2017, p. 165), como Gilberto Gil, Gonzaguinha e Milton Nascimento, e o convívio de estudantes da ECA-USP interessados na canção popular que desembocaria no grupo Rumo (RUMO, 2019). Quando olhamos para os artistas que, a nosso ver, vêm trabalhando com uma dimensão política na música brasileira, é possível identificar essa recorrência: Linn da Quebrada começou seus questionamentos e suas pesquisas artísticas no tempo em que teve aulas na Escola Livre de Teatro de Santo André (MOREIRA, p. 80) enquanto Juçara Marçal, que lançaria um disco tendo a morte como temática (*Encarnado*, de 2014), defendeu uma dissertação sobre “rito, morte e memória” a partir da poesia de Pedro Nava na FFLCH-USP.

Outro aspecto relevante é a recorrência das vivências e experiências pessoais de desrespeito como forças propulsoras para explorar dimensões políticas a partir da música. O fato de Laura Diaz ter vivenciado a truculência militar, sobretudo, na reintegração de posse da Reitoria em 2011, para Axel Honneth (2003, p. 224) pode ser uma peça fundamental para a tomada de uma atitude política: “a experiência de desrespeito pode tornar-se o impulso motivacional de urna luta por reconhecimento”. Na mesma linha, a experiência cotidiana de Bia Ferreira frente ao racismo estrutural resulta na canção “Cota não é esmola” e os comentários machistas que Selma Freitas escutou ao liderar a banda Carne Doce são alimento para a composição “Falo”.

Por fim, é salutar apontar que, mesmo na produção que se pretende fazer de forma independente, criam-se circuitos, formas de sustentação e redes de apoio e produção (GALLETTA, 2016). Mesmo sendo realizado às bordas do campo do poder e do campo econômico, buscando não estabelecer nenhuma relação de subordinação, em alguns momentos há negociações ou tentativas de aproximação com os os grandes centros de produção cultural, como a busca por patrocínio e a divulgação em veículos tradicionais da imprensa, dois aspectos que têm se mostrado vitais para a sobrevivência da produção independente (idem, p. 101). Porém, as *estéticas do inquietante* parecem só serem possíveis de nascer às margens e alheias a qualquer interesse econômico, justamente pela carga política que carregam.

Referências

BLOG CORO DE CARCARÁS. Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BUCCI, Eugênio. *A forma bruta dos protestos*. Das manifestações de junho de 2013 à queda de Dilma Rousseff em 2016. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DIAZ, Laura. “Angela Carneosso: devolvendo à paisagem o vômito da experiência”. [Entrevista concedida a] Thiago Cidade. Revista NOIZE. 2017a. Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

DIAZ, Laura. “Festival de música eletrônica estreia em São Paulo com o grupo Teto Preto entre os destaques nacionais”. [Entrevista concedida a] Anna Mota. Revista Rolling Stone. 2017b. Disponível aqui.

Acesso em: 17 de junho de 2019.

DIAZ, Laura. “Laura Diaz”. [Entrevista concedida a] Milly Lacombe. Revista Trip, São Paulo, 10 de abril de 2013a. Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

DIAZ, Laura. “Laura Diaz: antropofagia, carne e osso”. Blog Filhas do Fogo. 2016. Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

DIAZ, Laura. “Memórias Ecanas com Laura Diaz”. 2013b. (15m44s). Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

DIAZ, Laura. “Qual será o futuro do Mamba Negra?”. 2018. (5m29s). Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). 2017. 1 recurso online (224 p.). Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

FREUD, Sigmund. “O inquietante” IN: *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALLETTA, Thiago. *Cena musical paulistana dos anos 2010:* a “música brasileira” depois da internet. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2016.

GARCIA, Walter. *Mercadorias, melancolias*. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GONÇALVES, Renato. “‘Me preparo pro pior terror’. Crítica: LP “PEDRA PRETA”, do coletivo Teto Preto, amarra os pontos políticos de 2013, 2016 e 2018”. Revista Bravo!, 14 de novembro de 2018a. Disponível aqui. Acesso em: 17 de junho de 2019.

GONÇALVES, Renato. “Ser Justine ou Juliette? O sadismo na experiência periférica trans e travesti no Brasil contemporâneo a partir de Linn da Quebrada (2017)”. *Anais do II Congresso Internacional Línguas, Culturas e Literaturas em Diálogo: identidade silenciadas*. Brasília, 2018b.

HONNET, Axel. *Luta por reconhecimento*. A gramática moral dos conflitos sociais. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. *Vozes transcendentes. Os novos gêneros na música brasileira.* São Paulo: Editora Hoo, 2018.

RUMO. Direção: Flavio Frederico e Mariana Pamplona. São Paulo (Brasil): Kinoscópio, 2019.

SAFALTE, Vladimir. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo : Cosac Naify, 2014.

¿Identidades importan?

Rosa Maria Blanca

Rosa Maria Blanca es docente del Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Universidade Federal de Santa Maria, Coordinadora del Curso de Artes Visuales y del Laboratorio de Arte y Subjetividades, Curadora de la Exposición Internacional de Arte y Género (Florianópolis, 2013, 2017 y 2020), Editora de la Contemporânea /Revista del PPGART/UFSM, Artista y Miembro de la ANPAP.

RESUMEN: Las artes visuales han sido debatidas por su carácter heteronormativo y androcéntrico, así como por los procesos de racialización que las constituyen. Exposiciones que envuelven preocupaciones feministas y(o) *queer*, han sido cuestionadas por subestimar la dimensión formal y cualitativa de las obras seleccionadas. Se sugiere que consideraciones esencialistas que priorizan la identidad del(a) sujeto(a) artista pueden llegar a tensionar, pero también a reproducir el sistema del arte que confrontan. El objetivo de la investigación es problematizar el gesto curatorial en su intención y producción (des)identitaria. Son propuestos abordajes interdisciplinares como (re)visionismo, genealógico, de estudios de área, provocacional, global y de archivo *queer*, para una analítica de exposiciones recientes, utilizando autoras(es) como Linda Nochlin, Maura Reilly y Michel Foucault.

PALABRAS CLAVE: Artes visuales, (des)identidades, producción de conocimento, proyecto curatorial, Laboratorio de Arte e Subjetividades

RESUMO: As artes visuais têm sido discutidas por seu caráter heteronormativo e androcêntrico, bem como pelos processos de racialização que as constituem. Exposições envolvendo preocupações feministas e (ou) *queer* foram questionadas por subestimar a dimensão formal e qualitativa dos trabalhos selecionados. Sugere-se que as considerações essencialistas que enfatizam a identidade do(a) sujeito(a) artista podem llegar a tensionar, mas também a (re)produzir o sistema da arte que confrontam. O objetivo da pesquisa é discutir o gesto curatorial en su intenção e produção (des)identitária. Propõem-se abordagens interdisciplinares, tais como (re)visionismo, genealógico, estudos de área, perspectiva global, provocacional e de archivo *queer* para uma analítica de exposições recentes, usando autores(s) como Linda Nochlin, Maura Reilly e Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: Artes visuais, (des)identidades, produção de conhecimento, projeto curatorial, Laboratório de Arte e Subjetividades

ABSTRACT: The visual arts have been debated for their heteronormative and androcentric character, as well as for the processes of racialization that constitute them. Exhibitions that involve feminist and (or) queer concerns have been questioned for underestimating the formal and qualitative dimension of the selected works. The present research discusses democratic expectations of identity representation in art, and aesthetic potentialities and deconstruction of curatorial projects in dialogue with the history (s) and theory (s) of art, such as knowledge production. It is suggested that essentialist considerations that prioritize the identity of the artist subject can come to stress, but also to reproduce the art system that they confront. The objective of the research is to problematize the curatorial gesture in its intention and (un) identity production. Interdisciplinary approaches are proposed such as (re)visionism, genealogical, area studies, provocative, global and queer archives, for an analysis of recent exhibitions, using authors such as Linda Nochlin, Maura Reilly and Michel Foucault.

KEYWORDS: Visual arts, curatorial project, (un) identities, production of knowledge, Laboratory of Arts and Subjectivities

Introducción

¿Identidades importan? Es la principal discusión del presente artículo, donde se investigan las formas cómo se (re)produce el sujeto en el arte. Entendiéndose por identidad el efecto del saber-poder que es ejercido disciplinariamente por las instituciones, dando lugar discursivamente al sujeto contemporáneo. Es decir, los actos performativos con que operan estratégica y estructuralmente las instituciones constituyen y reconstituyen reiteradamente la identidad del sujeto que legitima su función. Las exposiciones son propuestas institucionales que visan la constitución y reconstitución de las distintas identidades que pretenden representar.

La investigación es parte del proyecto de investigación del Programa de Posgrado de la UFSM intitulado Tránsitos (des)identitários: arte como proceso de subjetivación, del Laboratorio de Subjetividades (CNPq/UFSM).

Se sugiere que consideraciones esencialistas por parte de las curadurías que priorizan la identidad del(a) sujeto(a) artista pueden llegar a tensionar, pero también a reproducir el sistema del arte que confrontan. La idea es estudiar los modos cómo se pretenden constituir los(as) sujetos(as) en la contemporaneidad: ¿a partir de qué supuestos parten los lineamientos curatoriales para la constitución de sujetos en el arte, en lo que atañe a procesos de subjetivación conducen las exposiciones en amplia articulación con la(s) cultura(s)? Evidentemente, es imposible agotar el proyecto curatorial y los presupuestos teóricos a los que obedece. Por lo tanto, han sido escogidas algunas muestras que enuncian de alguna manera u otra la definición de sujeto que visan proponer. Se dialoga con los lineamentos de la historia y teoría del arte de Linda Nochlin, de los análisis curatoriales de Maura Reilly y de la filosofía de Michel Foucault, a través de una perspectiva *queer*. Son propuestos abordajes interdisciplinares que a continuación se explican.

El primer abordaje que se usa es el (re)visionismo que, mediante los estudios feministas ha tenido el objetivo de cuestionar la naturalización del canon en la historia del arte universal.

El uso de la genealogía es el segundo abordaje. Estos proyectos curatoriales localizan discursos del sistema del arte que problematizan la forma en que se producen los sujetos en la cultura.

El tercer abordaje pretende elucidar los modos **cómo operan los estudios de área, como estu**dios feministas, estudios lgbtq, estudios *queer* y(o) estudios culturales.

Lo provocacional es visualizado en el cuarto abordaje, cuyo objetivo es despertar deseos mediante una curaduría inusitada y experimental y donde no se busca la complacencia institucional.

La perspectiva global es el quinto abordaje, en la cual la curaduría surge a partir de inclusiones étnicas.

En el sexto abordaje, el sistema de archivo propone estéticas, trayectorias y problematizaciones dando lugar a muestras retrospectivas, preocupadas con la memoria.

La última parte está dedicada a las consideraciones finales.

(Re)visando el canon

El revisionismo examina con atención el canon en la historia del arte. Quienes han iniciado la *démarche* revisionista han sido los estudios feministas.

Los estudios feministas cuestionan los modos cómo se produce el conocimiento, usando la crítica de los estudios de ciencia (HARDING, 2009). El paradigma disciplinario de la ciencia moderna configura saberes legitimados por las instituciones que los preceden. Al sujetar saberes, la ciencia crea jerarquías y minorías (FOUCAULT, 1992).

Los estudios feministas han colaborado para una crítica del patriarcado (OWENS, 1983), dando lugar, entre otros frentes y saberes, al arte feminista. Al proponer y aplicar el revisionismo, artistas y curadoras feministas aspiran a expandir el canon tomando en cuenta a artistas mujeres y de otros grupos marginalizados en el sistema del arte (LANGFELD, 2018).

Revisando jerarquías artísticas, se analizan los criterios que sustentan la cualidad formal del trabajo artístico (LANGFELD, 2018). Para Linda Nochlin (2018), el revisionismo permite circunscribir los estudios marginales u ocultos dentro de la lógica de la historia del arte canónica. Al presentar artistas y obras de

arte que no son conocidas, se incorporan estilos y trayectorias.

En Brasil, destaca la investigación de Ana Paula Cavalcanti Simioni que indaga primeramente quiénes eran las artistas europeas del siglo XVIII y XIX. La investigadora usa la historia del arte feminista de Whitney Chadwick (2002).

Luego de mostrar los obstáculos que las artistas francesas debían de derribar, Simioni se centra en artistas brasileñas. La investigadora narra la necesidad del desplazamiento de las artistas a *l'Académie Julien*, fundada en 1867, en Paris. Simioni revela también, a través de sus investigaciones en los *Archives Nationaux* de Paris, las reacciones del alumnado masculino ante la presencia de las estudiantes mujeres.

La investigación de Simioni contribuye para el fortalecimiento del canon en la historia del arte, al proponer la nivelación de la producción femenina con la masculina, a partir de la diferencia sexual.

Y sin embargo, hay un cuestionamiento sobre los modos precarios que las artistas del siglo XIX y XX vivían para poder tener acceso al conocimiento artístico, dentro de un contexto que las marginalizaba. El resultado de la investigación de Simioni es una historia del arte femenina que ofrece un repertorio de trayectorias e imágenes para el aprendizaje académico y universitario en la actualidad. Abre un campo donde se conocen otras formas de aplicación de métodos de investigación.

La investigación de Ana Paula Cavalcanti Simioni desemboca en la realización de la exposición *Mulheres artistas: as pioneiras, 1880-1930*, bajo su curaduría, junto con Elaine Dias, en la Pinacoteca do Estado de São Paulo, en 2015.

La genealogía en el arte

El abordaje genealógico posee como preocupación principal el estudio de artistas que se contraponen a la heterosexualidad. La heterosexualidad es un sistema social que se fundamenta en la apropiación de mujeres por hombres, donde mujeres pertenecen a la clase de siervas sometidas a un contrato social (WITTIG, 2007).

El método genealógico guarda relación con el (re)visionismo. Pero quien se propone realizar una genealogía no tiene necesariamente el interés de (re)visar el canon o bien, inserirse en la **lógica de la historia del arte.** Rescata la estética de los cuerpos abyectos, de los monstruos o de los anormales. Michel Foucault (1992), a través de Friedrich Nietzsche (1996), impulsó el método genealógico.

La genealogía expone los modos en que se constituye el arte, a través de la violencia de tácticas discursivas y del desprecio de cuerpos que no corresponden a la norma. Existe un dispositivo de saber-poder que pretende regular la producción de conocimiento en el arte. Una biopolítica se instaura a partir del proyecto de la modernidad y del evolucionismo científico que para legitimar determinado cuerpos, abyecta otros hasta degenerarlos.

La genealogía coloca en juego saberes "locales, descontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretendería filtrarlos, jerarquizarlos" (FOUCAULT, 1992, p. 19). Las genealogías pueden verse como anti-ciencias, pero no son empiricistas. Son un tipo de "insurrección de saberes" (**ÍDEM**, 1992, p. 19). Cuestionan los efectos de poder de los métodos de la ciencia que, funcionan a través de instituciones médicas, jurídicas y educacionales, como escuelas y museos.

La genealogía es una manera de (re)descubrir las formas de lucha, resistencia y enfrentamiento que determinados(as) curadoras(es), historiadoras(es), teóricas(os) y artistas ejecutan cuando proponen contra-discursos para visibilizar genocidio(s), interfiriendo en el orden del arte o del sistema del arte que no es lo mismo, pero funciona de la misma manera. Contra la violencia epistémica, estética y política, surgen investigaciones y exposiciones genealógicas que activan contra-discursos mediante la localización de manifiestos, catálogos, escritos, muestras y trayectorias de artistas, teóricas, historiadoras y curadoras.

La investigación de Amelia Jones propone una narrativa genealógica para analizar los antagonismos entre el discurso feminista y el discurso *quee*r en las artes visuales (JONES & SILVER, 2016). El no reconocimiento de la identificación homosexual, de distintas sexualidades, de los modos de vivir de artistas en las subculturas del arte y hasta el denominado silencio *queer*, son elementos discursivos que Jones y Silver rescatan en la historia del arte. Destacan la crítica de arte de David Getsy en relación al formalismo y la materialidad y los estudios trans.

Jones y Silver también explican la influencia de la investigación de la artista Mary Kelly en la teoría

visual feminista. Encuentran una cisión discursiva cuando aparecen los movimientos radicales gays y lésbicos que se identifican más con los movimientos *Black Power* que con el feminismo blanco. La historia homo-nacionalista oculta el liderazgo de *drag-queens* o de transgéneros afro-descendientes en las luchas libertarias pro espacios de visibilidad y convivencia, o bien, nombres como Audre Lorde.

El nombre de Gloria Anzaldúa también permanece escondido, hasta por las propias teóricas *queer* e historiadoras del arte anglosajonas, siendo que se trata de la poeta chicana que ha usado por primera vez la categoría *queer* contra el binomio hombre – mujer, blanco – negro, civilizado – salvaje.

Para Jones y Silver, el arte lesbiano aunque a veces parezca coincidir con el feminismo blanco, en otros momentos simpatiza con el feminismo negro, porque en la jerarquía del sistema patriarcal, artistas, curadoras, teóricas e historiadoras de arte blancas y héteras pueden beneficiarse de los privilegios del sistema del arte, ocupando el arte y cargos institucionales culturales y académicos.

Una de las principales curadurías de Amelia Jones ha sido *Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History*, en 1996, presentada en el UCLA Hammer Museum. El título de la muestra *Sexual Politics* es una noción propuesta por Diane Fuss en su publicación *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (1989), donde son explicados el esencialismo y el construccionismo como puntos de vista que no son nítidamente separables, pero son ligados uno al otro.

Sexual Politics ha sido dividida en ejes temáticos como: violencia, autobiografía, erotismo, diosas, maternidad, menstruación, domesticidades, diversidades y otros. Jones dedica una sección al imaginario femenino lesbiano.

Mediante el feminismo materialista lesbiano, Monique Wittig compara la noción de mujer con la noción de raza (2007). El feminismo materialista, a través de sus autoras, como Colette Guillaumin (1972), muestra que el concepto de raza no existe más que como una marca impuesta por la realidad socioeconómica de la esclavitud. Raza, como formación imaginaria (GUILLAUMIN, 1972), aparece como si existiera antes de cualquier razonamiento y es producido mediante las relaciones sociales como una marca del sistema social: ellas "son vistas" como negras, por lo tanto "son negras". El problema es que antes de ser vistas como negras, ellas ya son de hecho mujeres negras, antecediendo epistemológica y políticamente el lenguaje, explica Wittig (2007). La noción de mujer también se tiende a naturalizar y es una categoría que sólo existe en relación a hombres. Por eso, para Wittig, tener una consciencia lesbiana significa nunca olvidar que ser mujer es una coacción política (2007). Por lo que ser lesbiana significa rechazar el devenir heterosexual. Una lesbiana es una tránsfuga, así como lo eran o lo son las personas esclavizadas que huían o huyen de sus propietarios coercitivos (WITTIG, 2007). El movimiento lesbiano feminista aspira a una sociedad sin sexos, entendiendo el feminismo como una lucha por la desaparición de la clase mujer. Entender la realidad social de la coerción es entender la relación de la realidad conceptual y material.

El ideal del feminismo materialista es que todo individuo pueda constituirse como sujeto individual de su propia historia.

La sección del imaginario femenino es intitulada por Jones como: *Las Políticas del Arte del Coño*, donde yuxtapone obras de Faith Wilding y Tee Corine. En las obras de Wilding e Corine, mediante apropiaciones de representaciones denominadas por el cientificismo decimonónico como genitales lesbianos, es expuesta la misoginia y el heterosexismo a partir de las representaciones de índole empírica del cuerpo categorizado como femenino, cuestionando las connotaciones negativas (REILLY, 2018a).

La inclusión de la obra *The dinner party* (1979), de Judy Chicago, en la muestra de Jones, ha sido criticada por presentar una aura reverenciable. Jones reconoce la inevitable posición importante de la pieza de Chicago en el feminismo y en las historias del arte contemporáneo.

Críticos de arte, como Christopher Knight (1996), han calificado la muestra como una falencia curatorial, al privilegiar la teoría feminista y usar la práctica artística como una mera ilustración y donde la eficacia del arte está minada por la trivialidad de la curaduría. Knight se refiere de manera negativa a la obra de Chicago, al calificarla como monumento, cuando los monumentos representan ideas contrarias a los ideales anti-institucionales. Predomina el esencialismo, agrega. La ausencia de trabajos de videoarte tampoco ha pasado desapercibido para Knight, lo que también deformaría la muestra. Knight se ha referido al texto curatorial de Jones como arrogante.

Para David Joselit (2017), la crítica *mainstream* se ha incomodado por ver la muestra como un proyecto abiertamente feminista. Para Joselit, además, la producción del imaginario esencialista se deriva de que el cuerpo no puede ser fácilmente separado del arte construccionista, el cual entiende que la experiencia

de la femineidad es un tipo de mascarada (2017).

Jones, como curadora, ha objetivado exponer trabajos realizados por artistas etiquetadas como esencialistas, junto a artistas antiesencialistas, para mostrar la continuidad y desafiar la polaridad.

El arte y los estudios de área

Distintas exposiciones investigaciones de arte, historia, teoría y crítica de arte, en la contemporaneidad, usan los estudios de área. Los estudios de área son los estudios feministas, queer, gay, lésbicos, etc. Partiendo de la base de que la sexualidad heterosexual es la institución social de la violencia (WITTIG, 2007), las exposiciones gays y lesbianas han priorizado en un primer momento la sexualidad homosexual silenciada por el arte heteronormativo.

La dimensión erótica es un campo de liberación en la cultura.

La primera exposición que ha mostrado trabajos no heterosexuales ha sido *A Lesbian Show* (1978), en el 112 Greene Street Workshop, en New York, con curaduría de Harmony Hammond, quien además de ser curadora y artista es una importante historiadora de arte lesbiana. En *A Lesbian Show*, artistas se han visibilizado como lesbianas públicamente, lo que ha sido relevante, porque al abrirse en el espacio público, se ejecuta un acto de liberación (REILLY, 2018b). Para Hammond, la contribución del arte lesbiano se sobresale por ser capaz de articular lo conceptual con lo político. Continuamente, cuando la crítica, la historia o la teoría del arte se refieren a esta exposición, existe una ansiedad para afirmar que la exposición no ha tenido el interés en abordar la sensibilidad lesbiana.

No va a ser por acaso que entre las principales exposiciones de arte que poseen como preocupación lo gay y lo lésbico destaque la muestra que lleva por título *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*, en el New Museum of Contemporary Art (1982), en New York, bajo curaduría de Dan Cameron, reuniendo trabajos de artistas gays y lesbianas. Se trata de la muestra que más visitas ha atraído al museo. El concepto clave que ha sido utilizado para identificar la exposición ha sido el de “sensibilidad homosexual”. La categoría “homosexual” ha sido problematizada, ya que desde el punto de vista de la filósofa y psicoanalista francesa Luce Irigaray, aunque etimológicamente la raíz *homo* en griego signifique “igual”, en latín significa “hombre”.

Cameron ha buscado expandir el concepto de arte gay y lesbiana, por eso ha usado la noción de sensibilidad. El curador parte de la creencia de que varios trabajos surgen a partir de la experiencia personal de la homosexualidad (REILLY, 2018b). Para Cameron, la sensibilidad contribuye que los(as) artistas manipulen imágenes y materiales como extensión de sus sentimientos provenientes de una identidad estética, cultural y personal.

Es sabido que algunos/as de los artistas se han mostrado reticentes a participar en la exposición, por no querer “salir del armario”, dadas las posibles consecuencias en sus carreras como artistas, lo que ha llevado a evocar un contenido homosexual reprimido o no evidente (REALLY, 2018b).

Lo que tiene de significativa la exposición, es que Cameron ha incluido artistas poco conocidos, cuyos trabajos nunca han sido vistos relacionados con su sexualidad (REALLY, 2018b). A partir de esta muestra, la homosexualidad pasó a ser una investigación estética, intensificando el debate de la representaci**ón lesbiana y gay (ÍDEM**, 2018b), ya que gran parte de las exposiciones que tratan temáticas LGBTQ son censuradas, como la muestra de Robert Mappelthorpe en la Corcoran Gallery of Art (1989), en Washington, D. C, o *Witnesses: Against Our Vanishing* (1989), bajo la curaduría de Nan Goldin, en el Artists Space, en New York.

Provocando interferencias

Existen exposiciones que se proponen provocar a la cultura, como una manera de contraponerse a la norma. Generalmente, los proyectos curatoriales de estas muestras parten de los estudios *queer* y los estudios lésbicos.

Queer es una categoría que cuestiona la norma. Los estudios y las teorías *queer* entienden género y sexualidad como construcciones relacionales sujetas a variaciones históricas y culturales y, defienden la idea de una identidad inestable, marcada por la interseccionalidad de sexo, etnicidad y edad (KATZ & SÖLL, 2018).

Dentro de los proyectos curatoriales, el uso de la categoría *queer* significa desafío, ya que el uso del lenguaje es crucial para los estudios *queer*.

Lo gay y lo lesbiano admiten lo binario en la estructura de la sexualidad. Los estudios *queer* evitan enyesar la noción de sexualidad (KATZ & SÖLL, 2018). En el contexto del arte lo *queer* es marginal y su presencia es discursiva.

Para Jonathan Katz y **Äne** Söll, las exposiciones *queer* no admiten un espectador pasivo y al mismo tiempo proponen un espacio para preguntas sin respuesta; además, la curaduría *queer* aborda el papel productivo del cuerpo y sus deseos (*queer*), sin que esto sea representativo, sino abstracto.

La provocación es una manera de impedir la guetización, porque al estar interfiriendo la cultura, las formaciones discursivas que se generan atraviesan los muros de las instituciones, tanto de los museos, cuanto de las academias.

Una muestra con nítida intención provocacional es *Selfie* (2015), montada en la Galería dos Arcos, Porto Alegre, Brasil, curada por Marcelo Chardosim. El curador ha presentado retratos de sí que interfieren en la lógica del autorretrato. El lenguaje privilegiado ha sido la fotografía.

Los(as) artistas, en *Selfie*, han suscitado extrañamientos, mas también han decepcionado a la crítica local, al interferir en el protocolo institucional. Entre la tensión y la liberación, las obras exponen espacios íntimos desafiando la norma. Entendiendo por norma como aquello que se puede aplicar tanto al cuerpo, como a las poblaciones a las que se aspirar regularizar (FOUCAULT, 1992). Son contra-discursos que chocan con el adiestramiento disciplinar y los mecanismos reguladores de las instituciones. Lo que quiere decir que enfrentan la biopolítica y el biopoder institucional (ÍDEM, 1992).

La perspectiva global

En el presente, los proyectos curatoriales aspiran a una perspectiva global, como una manera de democratizar el arte.

La Bienal de Venecia de 2015 ha sido la primera exposición internacional en que artistas del África han tenido mayor presencia. Bajo curaduría de Okwui Enwezor, la muestra ha sido intitulada como *All the World's Futures*. De 136 artistas de 53 países, únicamente 22% han sido del Norte de América y 35 artistas han sido afro-descendientes (MARTÍ, 2015). Esta cifra es importante cuando se asiste a una sistemática discriminación racial en el mundo del arte.

Para Okwui Enwezor, una curaduría debe ser capaz de sensibilizarse con el contexto actual para poder ver el paisaje global, los flujos migratorios y sus refugiados, las políticas secesionistas, y con esta percepción puede preguntarse cómo esa inquietud puede ser comprensible y articulada (ENWEZOR, 2015).

El proyecto de Enwezor se ha valido de una curaduría dialógica, donde "la categoría binaria de centro-periferia ha sido colapsada por la categoría de multiplicidad y multivocalidad (REILLY, 2018, p. 156).

En ese sentido la 56ª Bienal de Venecia ha examinado la contaminación industrial, los problemas con el armamento y otras cuestiones con la intención de interseccionar preocupaciones. La crítica ha elogiado la severidad y la valentía de la exposición. Sin embargo, la controversia ha dominado en el espacio dedicado al *Capital* de Karl Marx, en el auditorio Arena, donde actores han leído el *Capital* y se han efectuado recitales y discusiones.

Archivo *queer*

Las curadurías de exposiciones de archivo *queer* surgen a partir de documentaciones que son evidenciadas precisamente mediante proyectos de investigación de archivo. La idea central es visualizar públicamente percepciones, trayectorias y experiencias de vidas y activismos *queer*. Investigase identidades silenciadas de lesbianas, gays, trans, bisexuales y de tipo *queer*. La noción de archivo es utilizada como un sistema de acción y pensamiento – que en este caso, confronta el sistema del arte – permitiendo el surgimiento de acontecimientos y otras lógicas de discursividades (FOUCAULT, 1992). Rescatan los acontecimientos de la comunidad LGBTQ durante el contexto de la pandemia del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA), durante los años ochenta (BLANCA, 2017).

Un ejemplo de este tipo de muestras e investigaciones es **¿Archivo** *Queer?*, que ha sido realizada en el Van Abbemuseum, en Eindhoven, en 2016, de autoría de Sejo Carrascosa, Lucas Platero, Andrés Senra y Fefa Vila Núñez. Este tipo de curaduría produce una memoria afectiva y política. El achivo *queer* ha tenido inicio en un primer momento en el Museo Reina Sofía, en 2014, bajo el título *Mínima Reistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90*.

En la exposición **¿Archivo** *Queer?*, es posible conocer la constitución de La Radical Gai y del colectivo LSD (Lesbianas Sin Duda) que han tenido un papel importante al cuestionar el movimiento *okupa* en el barrio de Lavapiés de Madrid (DÍAZ, DORREGO, VOLTÁ, 2016). La intención ha sido, entre otros objetivos, el de traer a la luz pública el carácter machista y homofóbico del movimiento *okupa*. Lo que tendrá como consecuencia el surgimiento del movimiento *queer* en el Estado español, al problematizar al movimiento LGBT, lo que desembocará en una fuerte crítica al gobierno neoliberal.

Conclusão

A lo largo de la presente investigación, puede ser vista la noción de exposición como producción de conocimiento en diálogo con el campo académico a partir de la historia, teoría y crítica del arte. Las exposiciones de artes visuales que poseen como preocupación las identidades están siendo proyectadas curatorialmente a partir de la investigación en artes visuales. En este sentido, es innegable la presencia de activistas y militantes de movimientos sociales en las universidades e inversamente, no es invisible el impacto de la academia en los movimientos sociales.

La relación entre representatividad, institución y producción de conocimiento, es evidente.

Las curadurías que usan las premisas del (re)visionismo acogen artistas que no integran la gran narrativa del arte. La igualdad entre artistas mujeres y artistas hombres puede reafirmar la noción de diferencia sexual y por lo tanto, la dicotomía castrante del sistema sexo/género.

El (re)visionismo, como estrategia curatorial, permite la circunscripción de artistas feministas, lésbicas, mujeres, afro-descendientes y(o) artistas LGBT en el mercado del arte. Lo que puede dar lugar a la continuidad de la institucionalización como práctica museística.

En lo que se refiere a prácticas genealógicas, se proponen secuencias de vertientes contra-discursivas que dialogan, pero que también se confrontan. Ese confronto es reciente, ya que la realización de muestras que discuten identidades se ha intensificado en los últimos años. En ese sentido, las investigaciones o las exposiciones de carácter genealógico son susceptibles también de ser institucionalizadas, mediante recodificaciones o recolonizaciones. Este temor ya ha sido previsto por el propio Michel Foucault, al recordar que los fragmentos genealógicos al surgir desempolvados pueden llegar a ser anexados por las instituciones para hacerlos actuar “en sus efectos de saber y poder” (FOUCAULT, 1992, p. 21).

La proyección de la articulación entre arte y los estudios de área configura una estética contemporánea que no únicamente muestra una evidente preocupación con la inclusión de artistas LGBTQIA, sino que también visibiliza sexualidades contra hegemónicas en el espacio institucional.

En el caso de las exposiciones de expresión provocacional, las obras se oponen a una imagen heteronormativa mostrando gestos y estéticas de identidades y sexualidades indisciplinadas, escapando a la norma.

En la perspectiva global, la inclusión de artistas afro-descendientes en la 56ª Bienal de Venecia no ha problematizado el racismo. Entendiéndose como racismo al modo en que el poder, mediante la cesura, determina lo que debe vivir y lo que debe morir (FOUCAULT, 1992). Al promover el socialismo, mediante una crítica al *Capital*, el curador reutiliza los mismos mecanismos de poder y del Estado industrial que desea criticar.

Las muestras de archivo *queer* modifican la estética del sujeto contemporáneo, abriendo un paisaje enterrado en el suelo de la ciencia blanca, limpia y pura.

Y sin embargo, es innegable que en todos las exposiciones que problematizan la identidad existe una cualidad formal fundamentada en el pensamiento curatorial que las legitima.

Al mismo tiempo, puede ser visto cómo en las exposiciones en que se problematiza la identidad se crea la expectativa de la representación como una obligatoriedad para que los artistas actúen como representantes de una minoría y que además de eso, manifiesten o expongan contribuciones al respecto,

visualizando a su experiencia identitária. La naturalización de la experiencia es un peligro eminente.

La representatividad de una identidad minoritaria no significa su empoderamiento. Lo que quiere decir que no basta con representar una identidad minoritaria o excluida. La democracia identitaria no puede ser reducida a su representatividad. Es evidente que la batalla en el campo por constituirse como porta-voz, como artista o como curador de arte de minorías es una lucha por el poder de enunciación de una política de identidad. Depende de nuestros estudios e investigaciones la posibilidad de que esa política de identidad se integre o no en las instituciones a las que se aspira confrontar. Nunca más ha sido tan importante la historia, teoría, estética y crítica del arte.

Es definitivo el modelo curatorial que se propone para la expansión o sujeción de las relaciones identitarias. O sea, la democracia identitaria no puede agotarse en su representación en una exposición. Deben ser investigados otros modelos curatoriales que favorezcan la creatividad identitaria, de modo que las relaciones entre los sujetos contemporáneos puedan ser más críticas y autónomas, en lo que se refiere a su desasujetamiento institucional. La noción de sujeto que la exposición visualiza debe ir más allá de la definición identitaria que lo clasifica, que lo disciplina y que lo destina. El arte, como exposición, podría proponer o continuar proponiendo modos de identificación emancipadores, para la configuración de una cultura más justa, libre y autónoma.

Referências

BLANCA, Rosa Maria. *Exposições queer*: contextos mundiais e locais. Cadernos de Gênero e Diversidades. V3 N3, p. 93 – 107, 2017. Obtenido aquí.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London / New York: Thames & Hudson, 2002.

DÍAZ, Andrea; DORREGO, Nando; VOLTÀ, Gerard. "¿Archivar es siempre radical? A propósito del ¿Archivo queer? del Museo Reina Sofía. *Revista Acta* Nº 1, 2016. Obtenido aquí.

ENWEZOR, Okwui. All the World's Futures – Curatorial Statement. 56th Venice Biennale. Universes in Universes, 2015. Disponível aquí.

FOUCAULT, Michel. *Genealogía del racismo* (*Il faut défendre la societé*). La Plata: Altamira, 1992.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

FUSS, Diane. *Essentially Speaking*: Feminism, Nature and Difference. New York: Routledge, 1989.

GUILLAUMIN, Colette. *L'ideologie raciste*: genèse et langage actuel. Paris: Mouton & Co. 1972.

HARDING, Sandra. Modernities, Sciences, and Democracy. In: O. Skovmose et al. (eds.) University Science and Mathematics in transition. *Springer Science – Business Media LLC*, p. 301–324, 2009.

JONES, Amelia; SILVA, Erin. *História da arte feminista queer*, uma genealogia imperfeita. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (Orgs.). Histórias da sexualidade: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

JOSELIT, David. From de archives: exhibiting gender. *Art in America*. March, 2017. Obtenido aquí.

KATZ, Jonathan; SÖLL, Änne. Editorial: Queer Exhibitions / Queer Curating. In: *On Curating. Queer Curating*. No. 37. May, 2018. Disponível aquí.

KNIGHT, Christopher. More famine than feast: focusing on the flawed 'Dinner Party' undermines 'Sexual Politics'. *Los Angeles Times*, May 2, 1996. Obtenido aquí.

LANGFELD, Gregor. The canon in art history: concepts and approaches. *Journal of Art Historiography*. 19, p. 1 – 18. December, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

NOCHLIN, Linda. *Western art*: It's a White male thing. In: REILLY, Maura. *Curatorial activism*: toward an ethics of curating. London: Thames & Hudson, 2018.

OWENS, Craig. O discurso dos outros: feministas e pós-modernismo. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André. *Histórias da sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

REILLY, Maura. *Curatorial activism*: toward an ethics of curating. London: Thames & Hudson, 2018a.

REILLY, Maura. Challenging Hetero-centrism and Lesbo-/Homo-phobia: A History of LGBTQ exhibitions

in the U. S. A. In: *On Curating. Queer Curating*. No. 37. May, 2018b. Obtenido aquí.

RIBEIRO, Djamila. *O que é*: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SILAS, Martí. Bienal de Veneza 2015 é edição com maior delegação de artistas negros. Folha Ilustrada, 08/05/2015. Obtenido aquí.

WILSON, Judith. “[The art world] is one of the last bastions ow white supremacy-by-exclusion”. In: REILLY, Maura. *Curatorial activism*: toward an ethics of curating. London: Thames & Hudson, 2018.

WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Paris: Amsterdam: 2007.

A curadoria política de Okwui Enwezor e a expansão das narrativas da história da arte na virada do século XXI

Sandra Mara Salles

Doutoranda em História da Arte na Universidade Estadual de Campinas, na Linha de pesquisa Questões de arte não europeia, onde desenvolve projeto de pesquisa sobre a exposição The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994, de Okwui Enwezor e o modernismo na África.

sandra.nangadef@gmail.com

RESUMO: Okwui Enwezor (1963-2019), curador e crítico de arte de origem nigeriana, se destacou durante mais de duas décadas como um dos grandes nomes da arte global. Deixando como legado uma vasta produção crítica, teórica e curatorial, Enwezor promoveu, ao longo de sua carreira, uma maior inserção de artistas nascidos fora do eixo do Atlântico Norte no circuito artístico internacional. Este artigo analisa seu projeto político-artístico, focando nos primeiros anos de sua trajetória como curador, no contexto de um movimento mais amplo de descentramento e revisão da narrativa historiográfica sobre a arte na virada do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Okwui Enwezor, curadoria e política, arte global, modernidades artísticas na África

ABSTRACT: Okwui Enwezor (1963-2019), curator and art critic of Nigerian origin, stood out for more than two decades as one of the great names in global art. Leaving as a legacy a vast critical, theoretical and curatorial production, Enwezor promoted, throughout his career, a greater insertion of artists born outside the North Atlantic axis in the international artistic circuit. This work analyzes his political-artistic project, focusing on the early years of his career as a curator, in the context of a broader movement of decentering and revising the historiographical narrative about art at the turn of the 21st century.

KEYWORDS: Okwui Enwezor, curatorship and politics, global art, artistic modernities in Africa

Introdução

Em março de 2019, o mundo da arte se despediu de Okwui Enwezor, curador e crítico de arte de origem nigeriana que durante mais de duas décadas se destacara como um dos grandes nomes da arte global. Atento ao fato de que o contexto crítico de uma exposição participa de um sistema discursivo mais amplo (ENWEZOR, 2012), Enwezor inscreveu sua prática curatorial no interior de um projeto político de cunho fortemente pós-colonial, que buscava romper com o enquadramento tradicional da história da arte.

Deixando como legado uma vasta produção crítica, teórica e curatorial, Enwezor promoveu, ao longo de sua carreira, uma maior inserção de artistas nascidos fora do eixo do Atlântico Norte no circuito artístico internacional. Sob sua direção, a 56ª. edição da Bienal de Veneza (2015), um de seus últimos grandes projetos, contou com o maior número de artistas negros de toda sua história.[1] Edição marcada pelo retorno da arte política à Veneza,[2] um de seus destaques foi a leitura ininterrupta, à maneira de uma epopeia, dos três volumes de O Capital de Karl Marx no espaço Arena do Pavilhão Giardini, durante todo o período expositivo.

Além de curador independente, foi diretor da Haus der Kunst, prestigioso museu alemão localizado em Munique, entre 2011 e 2018. Já destituído do cargo, foi também ali que o Enwezor realizou sua última exposição, uma retrospectiva do artista ganense radicado na Nigéria, El Anatsui (*El Anatsui: Triumphant Scale*), compartilhando a cena com o conterrâneo, amigo e colega de profissão, Chika Okeke-Agulu.[3]

Dentre os projetos realizados em seus primeiros anos como curador, a Documenta11 (2002) se tornou uma referência e é amplamente reconhecida como fundante de um novo discurso sobre artes e de uma nova práxis curatorial. Esse reconhecimento se deve, sobretudo, à "dispersão pós-colonial e geográfica da arte" (GARDNER, GREEN, 2017, p. 109), que foi posta em marcha pelo curador por meio de uma dinâmica de "plataformas" de debates, realizadas em cidades do Sul global, além de sua crítica explícita à tendência eurocêntrica e imperialista na exibição e valorização das artes. Sua 5ª plataforma – a exposição – trouxe ao circuito do Atlântico Norte, um número nunca antes reunido de artistas não-ocidentais numa mostra de arte contemporânea, com destaque para a forte presença de artistas do continente africano.

No entanto, a genealogia do argumento principal de Enwezor para a Documenta11, que se fundamenta na premissa de que a ideia de uma vanguarda não era uma exclusividade do Atlântico Norte, pode ser traçada retrospectivamente, ao longo de projetos anteriores do curador.

O objetivo deste trabalho é examinar aspectos dos projetos curatoriais que precederam a megaexposição em Kassel, realizados por Enwezor durante os primeiros anos de sua carreira. Tais projetos fornecem elementos importantes para examinar seu percurso e discurso, situando-os no contexto histórico do período e no interior de um movimento mais amplo de descentramento e revisão da narrativa historiográfica sobre a arte na virada no século XXI.

Neste trabalho serão abordadas brevemente as exposições: *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present* (Guggenheim Museum, Nova York, 1996); *Trade Routes: History and Geography* (2ª Bienal de Johanesburgo, Johanesburgo e Cape Town, 1997), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa* (Munique, Berlim, Chicago e Nova York, 2001-2002) – realizada enquanto Enwezor

1 Sobre a participação de artistas negros nesta Bienal, ver aqui. Acesso em: 04/06/2019.

2 O curador declarou ter se inspirado na edição de 1974 da Bienal que dedicou parte de seus espaços de exibição ao Chile, após o golpe contra a democracia ocorrido no país.

3 Artista, curador independente e historiador da arte. É professor no Department of Art and Archaeology da Universidade de Princeton e editor da Revista NKA, junto com Salah Hassan e Okwui Enwezor.

preparava a 5ª. Plataforma da Documenta11 –, além da própria Documenta (Kassel, 2002, precedida de "plataformas" em Viena, Berlim, Nova Deli, Santa Lucia e Lagos). Serão igualmente revistas as principais críticas ao regime curatorial de Enwezor durante estes primeiros anos de sua carreira.

Redesenhando as fronteiras

As primeiras experiências crítico-curatoriais de Okwui Enwezor ao longo da década de 1990 se situam dentro de um contexto de questionamento e esgotamento das narrativas historiográficas tradicionais sobre arte, processo que tanto informa sua prática quando é informado e impactado por ela. No final do século XX, a disciplina acadêmica da História da Arte – cuja origem remonta ao auge do domínio colonial europeu na África e na Ásia no século XIX –, já começava a conhecer tensões, enfrentar questionamentos e ensaiar caminhos que apontavam para uma ruptura com o eurocentrismo epistemológico que a caracterizara durante mais de um século. (BELTING, 2006, 2013)

Outro abalo importante ainda no final dos anos 1980 advém da entrada da crítica pós-colonial no campo das artes visuais, cujas reflexões passam a considerar as relações entre arte e poder (MURPHY, 2012). Destacou-se neste processo o trabalho crítico empreendido pelo artista conceitual, escritor e curador Rasheed Araeen, que funda, em Londres, a revista *Third Text,* em 1987 e realiza a exposição *The Other Story – Afro-asian Artists in Post War Britain* (em 1989), uma das primeiras a empregar a crítica pós-colonial na construção de sua narrativa.

Tais transformações e questionamentos respondiam a uma pressão social cujas origens remontam aos anos 1980, quando a perspectiva engessada e restritiva da disciplina é contestada por artistas, sobretudo provenientes da imigração das antigas colônias e instalados nas capitais das antigas metrópoles coloniais e nos Estados Unidos, que não se viam representados nos circuitos das artes de seus novos países de residência.

É nesse contexto que, em 1982, Okwui Enwezor, nascido em Calabar, na Nigéria (1963), emigra para os Estados Unidos, se graduando em ciências políticas no Jersey State City College em 1987. Com um grande interesse pelas artes, especialmente pela poesia, Enwezor se viu, uma vez em Nova York, exposto a uma cena cultural efervescente e, após se graduar, deu continuidade à sua formação de maneira autodidata, sem vinculação institucional. É desse período que datam seus primeiros escritos sobre arte.

Ainda no início dos anos 1990, outros eventos inaugurais antecedem e constituem o pano de fundo no qual se situam os primórdios da prática crítica e curatorial de Enwezor. Dentre eles, o próprio curador destaca a fundação do Institute of International Visual Arts (Iniva), em 1994, instituição altamente influente nos debates sobre o cosmopolitismo e o internacionalismo no início daquela década. Ele enfatiza igualmente a conferência *A New Internationalism*, realizada na Tate Gallery na ocasião, como parte do lançamento do Iniva (GIONI, 2019).

No que diz respeito, mais especificamente, ao campo da história arte africana, novas formas de análise surgem no final da década de 1980, em sincronia com as reflexões sobre o esgotamento da disciplina e com as pressões em prol de um sistema de artes mais inclusivo. Estudiosos e críticos engajados nos estudos e na crítica pós-coloniais reconsideram sua abordagem da produção artística africana dos séculos XIX e XX, problematizando a tradição. Já na década de 1990, os estudiosos se voltam para os processos de constituição das modernidades artísticas do continente. (MEIER, 2015).

Paralelamente, nos Estados Unidos, uma primeira geração de estudantes africanos chega ao país para estudar arte africana ainda na década de 1970 e esse movimento se intensifica nas décadas seguintes. Aqueles estudiosos que não retornam a seus países de origem e permanecem nos Estados Unidos lançam as bases para uma nova abordagem da arte moderna e contemporânea da África.

É nesse contexto que Enwezor lança, em 1994, a revista Nka: Journal of Contemporary African Art – ainda publicada um quarto de século depois pela Duke University Press. Esta inciativa foi compartilhada com Olu Oguibe e Salah Hassan, dois colegas remanescentes do grupo *think thank* "Akadibia" formado por Enwezor e seus amigos expatriados nos Estados Unidos ainda no final dos anos 1980. Foi a atuação desse mesmo trio fundador da Nka (Enwezor, Oguibe e Hassan) como curadores, acadêmicos e ativistas, que impulsionou a emergência de uma nova face de África na arena (artística) global. (dele jegede, 2013)

Um ensaio em tom inflamado de Enwezor abriu a edição inaugural da revista. Nele, o autor denuncia a ausência nas galerias e nos museus da arte produzida por artistas africanos contemporâneos, assim como a pouca atenção dada a suas produções nas práticas históricas da arte acadêmica, nos currículos universitários, na mídia impressa ou em outros meios. (ENWEZOR, 1994, p. 3).

O texto deste editorial informa sobre alguns dos preceitos que orientarão sua prática nos anos seguintes, embora o discurso tenha se abrandado consideravelmente.

In/sight: African Photographers, 1940 to the Present (1996)

A primeira exposição de Enwezor responde a este apelo por um novo olhar para a produção artística africana, que não estivesse vinculado à perspectiva do cânone eurocêntrico. Em *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*,[4] grande exposição sobre fotografia contemporânea africana no Guggenheim Museum (1996), Enwezor e demais membros do time curatorial, abordam as transformações do final do período colonial no continente e sua inserção na modernidade, defendendo a inviabilidade de se encaixar a história da fotografia africana no cânone da história da fotografia ocidental.

À pergunta "o que fez de In/sight uma mostra tão importante?", Enwezor responde:

> "In/sight" foi baseada num impulso pós-colonial e focada principalmente no retrato e, em particular, na prática do retrato em estúdio. O que aprendemos com isso foi o conhecimento de que a fotografia africana não era subsidiária da história da fotografia; que [a fotografia africana] olhava para África de uma forma que a fotografia ocidental não tinha sido capaz de fazer. Novas ideias sobre a personalidade e as posições sociais africanas surgiram. (ENWEZOR, apud GOODBODY, 2006, p. 48, tradução nossa).[5]

Em retrospecto, *In/sight* já anunciava as metodologias que Enwezor replicaria em projetos posteriores, tanto no que se refere aos processos de curadorias compartilhadas quando ao argumento de que modernidades paralelas, neste caso as da arte africana, precisavam ser levadas em consideração em qualquer história da arte do pós-guerra.

Trade Routes: History and Geography – 2ª. Bienal de Joanesburgo (1997)

Enwezor estava em fase final de pesquisa de campo na África do Sul para a realização de In/Sight, quando é convidado para assumir a direção artística da 2ª. Bienal de Joanesburgo. Concebida durante os anos que antecederam as primeiras eleições democráticas na África do Sul em 1994, o projeto da Bienal de Joanesburgo fazia parte da construção da imagem que a nova nação queria dar de si mesma após anos de apartheid, a fim de se reposicionar no cenário internacional.

O sucesso de sua primeira edição, Africus (1995), organizada por

4 In/sight reuniu uma equipe curatorial que contava com os co-curadores Clare Bell (curadora assistente do Museu Guggenheim), Danielle Tilkin (diretora do projeto Africa Hoy / Africa Now) e Octavio Zaya (que foi co-curador da primeira Bienal de Johannesburgo em 1995 e, posteriormente, co-curador com Enwezor da iminente segunda Bienal de Johannesburg (1997) e depois da Documenta11 (2002.

5 No original: 'In/sight' was based on a post-colonial impulse and mainly focused on portraiture and, in particular, studio portrait practice. What we learned from it was the knowledge that African photography was not subsidiary to the knowledge that African photography was not subsidiary to the history of photography; that it looked at Africa in a way Western photography had not been able to do. New ideas about the African personality and social positions emerged.

Christopher Till e Lorna Ferguson, levou à realização de uma segunda (e última) edição em 1997. Em sua mostra, Till e Ferguson convidaram curadores de vários países para participar, com a condição de incluir artistas sul-africanos em suas exposições nacionais. Já Enwezor, adota uma postura diferente, aceitando a direção artística da 2ª. edição sob a condição de que os pavilhões nacionais fossem suprimidos e propondo uma bienal anti-nacional e internacionalista – atitude fortemente influenciada pela leitura da obra *Postnational Constellation*, de Jürgen Habermas. (ENWEZOR, 2012). Ele ambicionava assim apresentar a África do Sul como um ator internacional nas artes.

Considerando a globalização como seu ponto de partida, o curador adota a confluência da história e da geografia como base contextual da exposição, afirmando e reivindicando uma quebra na dicotomia margens-centro, que teria sido proporcionada por novos modos de circulação advindos da aceleração da globalização.

Trade Routes: History and Geography aconteceu em Joanesburgo e na Cidade do Cabo de outubro de I997 a janeiro de I998 e, no lugar dos pavilhões por países, Enwezor convida seis co-curadores,[6] lhes dando a missão de conceber exposições para distintos espaços da cidade, resultando em seis diferentes mostras dentro da Bienal.

Críticas não tardaram e apontaram, sobretudo, para o fato de que a bienal e a conferência vinculada, realizada na mesma ocasião, teriam se concentrado principalmente nos cidadãos da diáspora do mundo e em questões de deslocamento cultural (BECKER, 1998). A estrutura intelectual do enfoque curatorial teria se baseado em discursos originados nos centros urbanos internacionais do Ocidente – sobretudo no discurso pós-colonial originado nos Estados Unidos e na Europa, onde muitos dos artistas e pensadores envolvidos residiam. Esse recorte estava distanciado do contexto sul-africano e das questões que estavam atravessando a sociedade naquele momento, tornando abstrato o debate sobre pós-nacionalidade proposto pela Bienal.

O conjunto das críticas à Trade Routes são resumidas pelo crítico norte-americano Matthew Debord (1998, p. 41), em três pontos principais:

> (…) representou inadequadamente os artistas sul-africanos; (...) favoreceu o trabalho conceptual sobre os modos de pintura e escultura supostamente mais africanos; e (...) fetichizou a tecnologia a tal ponto que os africanos, mais afastados da inovação tecnológica do que os habitantes de qualquer outro continente, sentiam-se excluídos como participantes e espectadores.[7] (tradução nossa)

Em relação à primeira crítica, ressalte-se que de166 artistas participantes da mostra, 43 eram sul-africanos. Embora se trate de cerca de 25% do número total, a crítica pode ser melhor compreendida quando se compara tais números com o total de sul-africanos convidados na primeira edição. Naquela ocasião, dos 417 artistas convidados, 133 eram locais (ALLAIN, 2008, p. 153-154).

A falta de envolvimento com a comunidade sul-africana e, especialmente, com a população negra foi bastante criticada. *Trade Routes* foi condenada por não ter reproduzido a iniciativa da bienal que a precedeu, indo ao encontro dos moradores das townships e os envolvendo no projeto. A ausência de um representante sul-africano negro em sua equipe curatorial e a falta de diálogo com a comunidade artística local completaram a ideia de

6 Os curadores convidados foram: Gerardo Mosquera (Cuba); Hou Hanru (China, vivendo em Paris); Yu Yeon Kim, baseado em Seoul e New York; o espanhol Octavio Zaya, radicado em Nova York; Kelly Jones dos Estados Unidos e o sul-africano Colin Richards.

7 No original: (…) that it inadequately represented South African artists, that it favored conceptual work over the putatively more African modes of painting and sculpture; and that it fetishized technology to such a degree that Africans, more removed from technological innovation than the inhabitants of any other continent, felt excluded as participants and viewers.“

que a exposição teria sido simplesmente "reposicionada" em Joanesburgo, sem adaptação do discurso.

Apesar disso, os críticos fora da África do Sul apresentaram a 2ª. Bienal de Joanesburgo como a exposição primordial desde os *Magiciens de la Terre*, realizada em 1989 no Centro Georges Pompidou em Paris. Ela passa a ser considerada um ponto de virada na história das exposições, transformando finalmente "a promessa da teoria pós-colonial em uma realidade tangível, exorcizando quase completamente o fantasma *Magiciens de la Terre* do léxico curatorial".(CAMERON, 1997) Além disso, em muitos aspectos, Trade Routes marcou o surgimento do curador como o estruturador e articulador do significado da arte na história global. (BECKER, 1998).

Ela aparece igualmente como um elemento precursor e fundador de uma linha de exposições posteriores, como The Short Century (2001), Authentic / ex-centric (2001), Documenta XI (2002) ou Fault Lines (2003), dentre outras.

No que diz respeito ao escopo deste estudo, *Trade Routes* anunciou algumas práticas retomadas em 2002, por ocasião da Documenta11. O princípio da curadoria compartilhada foi reiterado e o sistema das cinco plataformas foi um resultado direto das seis exposições, das conferências internacionais e do ciclo de filmes proposto em 1997.

Documenta11 (2002)

Estes projetos iniciais projetam definitivamente Enwezor no circuito curatorial internacional. Já em 1998, logo após a realização de Trade Routes, ele é convidado a assumir a direção artística da Documenta, cuja 11ª. edição se realizaria em 2002. Integrando uma lista até então composta exclusivamente de europeus – homens até 1997, quando a curadora francesa Catherine David dirigiu a documenta X – Enwezor coloca em marcha sua Documenta já a partir de 2001, com a realização da primeira de suas cinco "plataformas", espaços de debates[8] conectados que se encerrariam com a realização da 5ª plataforma, a própria exposição.

Na manifestação artístico-intelectual e política que se tornou a Documenta XI, Enwezor dá sequência à sua prática de "curadoria difusa" (GARDNER, GREEN, 2017, p. 109), trabalhando em estreita colaboração com uma equipe de curadores, alguns deles com histórico de participação em mais de um projeto.[9] Inaugurada em Kassel em 8 de junho de 2002, a exposição reuniu obras de arte de 116 artistas e grupos artísticos.

Em seu texto de introdução ao catálogo da exposição, Enwezor apresenta as principais premissas que orientaram a concepção da Documenta11. Ele aponta a "diferença espetacular" (ENWEZOR, 2002) desta edição da mostra, imprimindo definitivamente sua marca ao questionar os discursos institucionalizados sobre arte, ao declarar a inviabilidade de pensá-la de maneira autônoma das políticas e demandas sociais no limiar do novo século e ao definir sua Documenta a partir da extraterritorialidade, a deslocando de seu contexto histórico em Kassel, por meio das plataformas.

Embora representasse apenas 20% do número total de artistas africanos, asiáticos e de outros descendentes não europeus incluídos na exposição, a participação de artistas não-ocidentais, vista contra sua total exclusão em exibições anteriores da Documenta, era notável e desafiava o domínio continuado dos paradigmas ocidentais no discurso da arte

8 Ou como o próprio Enwezor as define, espécie de "fóruns de reflexão ética e intelectual".

9 Ele compartilhou a responsabilidade curatorial de Documenta11 com um grupo de seis co-curadores com os quais havia já trabalhado anteriormente: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya. Este último, por exemplo, foi co-curador da 2ª Bienal de Joanesburgo com Enwezor, em 1997.

contemporânea até então. O impacto desta seleção curatorial na prática artística e curatorial subsequente é inegável.

Ao refletir sobre as vanguardas na atualidade, Enwezor apontava para a centralidade da ordem pós-colonial com sua demanda de inclusão plena no sistema global e de uma vanguarda não-ocidental, contestando as estruturas epistemológicas existentes. Para entender o que constituiria a vanguarda na atualidade, seria preciso, segundo o curador, começar a análise não no campo da arte contemporânea, mas no campo da cultura e da política, bem como no campo econômico que governa todas as relações que estão sob a esmagadora hegemonia do capital. Segundo ele, as Plataformas – enquanto espaços críticos – não compartilhariam o pressuposto de uma interpretação universal e comum da modernidade artística e cultural – que seria, em sua visão, nada mais do que o eurocentrismo transvestido de universalismo

Inaugurada nove meses após os ataques de setembro de 2001 aos Estados Unidos e simultânea à reação americana de guerra aberta contra o terror, a Documenta11 também foi atravessada pelo impacto do terrorismo internacional. Expandindo suas críticas aos mecanismos de integração que operam no interior de projeto político ocidental, Enwezor empreende, em seu texto introdutório do catálogo da exposição, uma análise do contexto político pós-11 de setembro, associando o fundamentalismo islâmico a um combate frente às tentativas de homogeneização do Ocidente – que ele chama de Ocidentalismo.

Considerada como um marco na virada global da arte na história das exposições o impacto e contribuição da documenta11 tem sido problematizado por alguns autores desde sua realização.

A primeira delas diz respeito ao número substancial de artistas da Europa e dos Estados Unidos selecionados para a exposição. A contradição dessa seleção de artistas do Atlântico Norte, cuja hegemonia sobre a definição de arte contemporânea estava sendo desafiada pelo curador, não passa despercebida na análise de boa parte de seus críticos.

Outra crítica (OGBECHIE, 2005) se refere ao descompasso entre as obras de arte exibidas – que representavam uma perspectiva global da arte contemporânea e da cultura visual –, e a perspectiva estrutural do projeto, ainda referenciada em modelos ocidentais. Afinal, apesar do esforço de descentramento empreendido na realização das Plataformas, “a exposição ainda retornou a Kassel, onde as obras de arte foram julgadas por um sistema de estética baseado em uma visão de mundo ocidental, que afasta africanos e outros artistas não-ocidentais de sua competência.” (OGBECHIE, 2005, p. 88).

Essa análise do autor tem desdobramentos (OGBECHIE, 2005, 2010), levando-o a denunciar a prática de Enwezor como situada essencialmente no interior do discurso ocidental, e seu papel como o de “trazer esses artistas e centros marginais de arte para o alcance do Ocidente, tornando-os assim disponíveis para o consumo.”

The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994 (2001-2002)

A perspectiva pós-colonial que inspirou o conjunto das plataformas da Documenta11 pode ser encontrada na exposição *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994.* Foi com essa exposição que, pela primeira vez, o modernismo africano foi apresentado como um campo político, uma tática de insurreição contra o domínio colonial, cujas obras buscariam capturar as revoluções sócio-políticas das lutas pela independência.

Realizada na Alemanha e nos Estados Unidos entre 2001 e 2002 e acolhida em instituições como o Museu de Arte Contemporânea de Chicago e o MoMA de Nova York, *The Short Century* apresentou mais de 140 obras de cerca de 60 artistas. Foi a primeira exposição a discutir a emergência de novas identidades nos antigos países colonizados em meados do século XX e seus desdobramentos na produção de artistas africanos cuja prática se deu na fronteira entre a subjetividade colonial e a experiência pós-colonial.

Nele, o curador se une uma vez mais a uma equipe de colaboradores para abordar as modernidades artísticas no continente africano, retomando um tema presente em sua agenda desde *In/Sight (1996)*,

sua primeira exposição. De uma prática mimética ou derivada, tais modernidades são entendidas como resultado dos encontros de mundos e que se influenciam mutuamente nas "zonas de contato".[10] Tomando distâncias de uma abordagem exclusivamente focada nas questões formais e estéticas,[11] os curadores da mostra entendem esse processo como o resultado de uma intensa articulação entre os movimentos políticos e os movimentos artísticos, nascidos ainda no período colonial, que teriam um impacto duradouro no campo das artes visuais em diferentes regiões da África, inclusive na arte contemporânea do continente.

O catálogo da exposição, composto de textos dos curadores e de (outros) intelectuais africanos, discursos seminais, manifestos, entre outros documentos históricos e imagens de arquivos se tornou uma importante referência bibliográfica para estudiosos do campo.

As críticas à exposição foram das mais diferentes ordens: uma distribuição desequilibrada entre o volume massivo de material de arquivo e a escassez de informações sobre as obras de arte expostas, fazendo a documentação política se sobrepor à arte; uma visão reducionista da modernidade artística na África, em nome de suas formas apropriadamente híbridas (DAWSON, 2003); uma ausência de problematização de noções como "vanguarda" e "modernidade", que constituem o cerne do projeto, (MEIER, 2013); uma grave imprecisão histórica ao delimitar o período significativo das ressurgências culturais africanas entre 1945 e 1994, situando a emergência da modernidade na arte africana somente após a II Guerra Mundial (OGBECHIE, 2009), dentre várias outras.

Apesar das críticas recebidas, *The Short Century* pode ser interpretada como a primeira exposição a romper com a "negação da coetaneidade" (FABIAN, 1983) ao apresentar os artistas "modernos" africanos compartilhando a mesma temporalidade e o mesmo espaço intelectual que seus homólogos europeus (WOLBERT, 2004). Destacou-se, sobretudo, por ter revisado de maneira significativa o aspecto político da arte moderna em contextos africanos, superando questões estéticas e formais. Tratou-se, além disso, de um projeto curatorial inserido dentro de um projeto político de cunho fortemente pós-colonial, cuja narrativa entrelaçava as histórias dos dois continentes, Europa e África, de maneira singular, apontando para a emergência de um mundo multipolar e rompendo com a visão esquemática de uma divisão entre Ocidente e não-Ocidente (AMSELLE, 2005).

Um regime curatorial sob escrutínio

Embora bastante enaltecido tanto pela mídia quanto pela crítica especializada, o regime curatorial de Enwezor também conheceu pesadas críticas desde os primeiros anos de sua carreira. Alguns de seus detratores, como o professor da Universidade da Califórnia/Santa Bárbara, Sylvester Ogbechie, apontam a configuração pós-nacional dos seus projetos do período, que privilegiava artistas da diáspora, residindo nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos e deixava de lado artistas produzindo no próprio continente africano. Tais escolhas curatoriais passariam pelo crivo do sistema de artes ocidental, que as validaria e as absorveria, contribuindo a marginalizar ainda mais os (já marginalizados) artistas que vivem na África.

A essa crítica, os partidários de Enwezor respondem baseados em números: 68% dos artistas da exposição In/sight residiam na África, na Biennale de Joanesburgo, o percetual seria de 67% e na Documenta, 53% (Le Monde Magazine, 2015, p. 34). Sobre estes dados Ogbechie obtempera

10 A perspectiva da "zona de contato"/ "encontro de mundos" também está presente em outros projetos anteriores como Trade Routes.

11 Realizada na Alemanha (Munique e Berlim) e nos Estados Unidos (Chicago e Nova York) entre 2001 e 2002, The Short Century foi a primeira exposição que buscou abordar, por meio da arte em suas diversas linguagens (artes plásticas, cinema, literatura, música, etc.), a dinâmica das transformações políticas e sociais no continente africano no período de luta anticolonial e de formação dos estados nacionais. (ENWEZOR, 2001)

dizendo tratar-se sobretudo de obras no suporte fotografia, facilmente transponível para o modelo ocidental de arte. Além disso, Enwezor teria trabalhado, segundo ele, com coleções europeias e americanas, sem ter encorajado a pesquisa de suas fontes.

Outras críticas partiram do antropólogo Jean-Loup Amselle (2005, p.125-127), segundo o qual, as posições político-artísticas de Enwezor – tanto na Documenta quanto em outras de suas curadorias realizadas nesses primeiros anos – emanariam de uma postura norte-americana, em cuja sociedade o curador estivera inserido como expatriado já há duas décadas. Todo seu projeto só teria sentido de fato, na visão do autor, no contexto do multiculturalismo e do politicamente correto americanos da virada do século XXI, ou seja, de um direito à universalidade de todas as culturas dominadas outrora pelas grandes potências, à exceção dos Estados Unidos. Este multiculturalismo subjacente a seu propósito manifestaria, na realidade, a dominação das ideias americanas em matéria de cultura em escala global.

Percebido ainda por muitos como um curador africano no *mainstream*, mesmo tendo vivido entre Estados Unidos e Europa por mais de três décadas, uma crítica recorrente a seu trabalho é a ausência de curadores afro-americanos em suas curadorias compartilhadas.

Já outros críticos apontam para o caráter contraditório de sua tentativa de integração de obras produzidas nos antigos territórios colonizados aos cânones estabelecidos do modernismo, o que excluiria grande parte do que se é produzido ainda atualmente na África. Embora seu combate contra a hegemonia Ocidental na definição das vanguardas artísticas, sua concepção de modernidade é considerada ainda presa a uma noção do Ocidente (DAWSON, 2003; MEIER, 2013, 2015). A pesquisa desenvolvida pela autora no que se refere, especificamente, à exposição The Short Century tem levantado reflexões análogas.[12]

Finalmente, trabalhos recentes têm apontado para a fragilidade do conceito de arte global e do discurso sobre a inclusão (SIMBAO, 2015), o que instiga a reavaliar o impacto da prática de Enwezor na circulação e na valorização da arte produzida fora do eixo do Atlântico Norte. Pesquisas empíricas como as realizadas por Chin-Tao Wu (2009)[13] e Alain Quemin (2012; 2015) apontam para uma inserção bastante tímida de artistas fora dos centros ocidentais de poder econômico, político e cultural no sistema de artes. Elas também se confirmam numa análise não muito demorada dos rankings do mercado de arte internacional, nos quais os artistas africanos ocupam poucos lugares entre as centenas de artistas ranqueados.[14]

No entanto, é inegável que Enwezor tenha sido o curador que mais deu visibilidade aos artistas africanos, por meio de suas exposições e de sua produção crítica. A valorização sem precedentes que os artistas modernistas do continente têm conhecido em leilões realizados nos últimos anos, por exemplo, revela a dinâmica do mercado, sempre ansioso por novidades, mas incita igualmente a pensar o papel que Enwezor teria desempenhado nesse processo, que já foi denominado de "gentrificação da arte moderna africana" (OKEKE-AGULU, 2017).

É importante ressaltar que a análise aqui realizada se refere ao período 1994-2002 e ainda se encontra em um estágio incipiente. Com uma trajetória prolífica, o papel de Okwui Enwezor na valorização e na circulação de artistas do Sul global, sobretudo africanos, é ainda pouco estudado. Para que ele seja melhor compreendido, faz-se necessária uma análise mais aprofundada de sua trajetória e dos múltiplos desdobramentos de sua prática curatorial e de sua produção crítica nas carreiras dos artistas.

12 Pesquisa de tese de doutoramento em curso no Programa de Pós-Graduação em História, área História da Arte, na Unicamp, com previsão de término em 2020.

13 Em seu estudo sobre as participações nas exposições da documenta, entre 1968 e 2007, no que diz respeito ao local de nascimento e residência dos artistas e os fluxos de suas mobilidades, Wu revela que quase setenta e oito por cento os artistas apresentados na documenta11 viviam na América do Norte ou na Europa. Esses números levam a autora a questionar o discurso em torno da documenta11 de 2002 enquanto marco da emergência plena da margem no centro.

14 Cf. aqui.

Referências

ALLAIN, Marie-Laure. Biennale de Johannesburg: chronique d'une mort annoncée *Africultures*, 2008/2 n. 73, p.151-156

AMSELLE, Jean-Loup. *L'art de la friche.* Essai sur l'art africain contemporain. Paris, Flammarion, 2005.

BECKER, Carol, ENWEZOR, Okwui. The Second Johannesburg Biennale. *Art Journal*, v. 57, n.2, Verão, 1998, p. 86-107.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte:* uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, H, BUDDENSIEG, A & WEIBEL, P (eds). *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Cambridge, Mass.: MIT Press and the Centre for Art and Media Karlsruhe, 2013.

CAMERON, Dan. Glocal Warming. *Artforum*, dez. 1997.

DAWSON, Ashley. The Short Century: Postcolonial Africa and the Politics of Representation. *Radical History Review*, n. 87, 2003, p. 226-236.

DEBORD, Matthew. Routes of Passage: The 2nd Johannesburg Biennale*. Nka Journal of Contemporary African Art*, n.8, primavera/verão, Duke University Press, 1998, p. 40-45

dele jegede. Okwui Enwezor. In:_____. *Encyclopedia of African American Artists*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2009. p. 84-89.

_____. Visual Expressivity in the Art of the Black Diaspora Conjunctures and Disjunctures. In: _____. (ed.). *A companion to modern African art*, Malden/Oxford, Wiley Blackwell, 2013, p. 349-367

ENWEZOR, Okwui e ZAYA, Octavio. Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers. In: Bell, Clare et al. *In/sight: African photographers, 1940 to the present*. New York: Guggenheim Museum, ed. distributed by H.N. Abrams, 1996, p. 17- 48.

ENWEZOR, O. Redrawing the Boundaries: Towards a New African Art Discourse. *Nka* Journal of Contemporary African Art, n. 1, 1994, p. 3-7.

_____ (Ed.). *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*. Munich, Prestel, 2001.

_____. The Black Box. In: *documenta 11_Platform 5: Exhibition: Catalogue*, Ostfildern-Ruit, 2002.

_____. 2012 Okwui Enwezor Reflections: Artistic director. In: Bosland, Joost (Coord.). *Trade Routes revisited*. Cape Town and Johannesburg, 2012. p.11-17

_____. 1997 Okwui Enwezor Excerpts from an interview. In: Bosland, Joost (Coord.). *Trade Routes revisited*. Cape Town and Johannesburg: Stevenson, 2012. p.18-20.

_____. Topographies de la pratique critique: l'exposition, un lieu/un espace. *Le Journal de la Triennale #5*. Paris: CNAP/Palais de Tokyo, ago. 2012, p.3-7.

FABIAN, Johannes. (1983). *O Tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2013.

GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. Post-North? Documenta11 and the Challenges of the "Global" Exhibition. *On Curating,* Issue 33, Jun. 2017. Disponível aqui. Acesso em: 10 jun. 2019.

GIONI, Massimiliano. Landings: Okwui Enwezor in Conversation with Massimiliano Gioni. In: *Nari Ward We the People. Exhibition catalog*ue. Nova York, New Museum Publications, 2019, p. 73-81

GOODBODY, Bridget. Snap Judgments. *Art on Paper*, v. 10, n. 4, Mar. Abr. 2006, Art in Print Review, p. 46-51.

MEIER, Sandy Prita. Modernism in Africanist Art History: The Making of a New Discipline. In: LINDGREN, Allana; ROSS, Stephen (Ed.). *The Modernist World*. Nova York, Routledge, 2015, p. 214-224.

_____. Malaise dans l'authenticité. Écrire les histoires 'africaines' et 'moyen- orientales' de l'art moderniste. Tradução: Isabelle Montin. *Multitudes*, Paris, Association Multitudes / Inculte, n. 53, 2013, p. 77-96.

MURPHY, Maureen et al. Arts, violences, identités: l'apport des études postcoloniales. *Perspective. La Revue de l'INHA.* Paris, INHA/Armand Colin, n. 1, jun. 2012, p. 56-69.

OGBECHIE, S.O. Ordering the universe: Documenta 11 and the apotheosis of the occidental gaze. *Art Journal* 64(1), 2005, p. 80-89.

_____. More on Nationalism and Nigerian Art. *African Arts*, v. 42, n. 3, Ephemeral Arts 1, Outono 2009, p. 9.

_____. The Curator as Culture Broker: A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in Contemporary African Art". *Art South Africa*, 9/1, 2010, p. 34-37

OKEKE-AGULU, Chika. "Modern African Art Is Being Gentrified". *The New York Times,* Nova York, 20 maio 2017. Disponível aqui. Acesso em: 10 jun. 2019.

QUEMIN, Alain. The internationalization of the contemporary art world and market: the role of nationality and territory in a supposedly 'globalized' sector. In: Lind, Maria & Velthuis, Olav (Eds.). *Contemporary art and its commercial markets*. Berlin: Sternberg Press, 2012. p. 53-84

_____. The impact of nationality on the contemporary art market. *Sociologia & Antropologia*, Rio de janeiro, v.05.03, dez. 2015, p. 825-856.

SIMBAO, Ruth. "What 'global art' and current (re)turns fail to see. A modest counter-narrative of 'not-another-biennial'." *Image & Text*, n. 25, 2015, p. 261–286.

WU, Chin-Tao. 'Biennials Without Borders? Landmark Exhibitions Issue'. *Tate Papers*, n.12, Outono 2009. Disponível aqui. Acesso em: 5 jul. 2019.

WOLBERT, Barbara. "The Short Century of Europe: African Art in German Exhibitions". *New German Critique*, Durham, Duke University Press, n. 92, 2004, p. 169-193.

O leão da discórdia: apontamentos sobre a cobertura jornalística não-especializada no caso do monumento "Obelisco Leonístico"

Sandro Ouriques Cardoso

Artista visual e pesquisador. Doutorando e mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), especialista em Ética e Educação em Direitos Humanos (FACED/UFRGS) e bacharel em Artes Plásticas (IA/UFRGS). Professor de Gestão e Produção Cultural (IFRS).

RESUMO: Este trabalho discute aspectos relacionados às relações sistêmicas do campo artístico, a partir da análise de matérias jornalísticas sobre a instalação polêmica e não autorizada do monumento Obelisco Leonístico, realizada em 2017, em Porto Alegre/RS. Tendo como referências centrais proposições de autores diversos como Néstor García Canclini, Hal Foster, Sandra Rey e Nicolas Bourriaud acerca da diversidade de materiais, procedimentos e contextos nas práticas artísticas contemporâneas, o artigo analisa a produção de narrativas que perpetuam noções de valores, privilégios e relações de poder produzidas a partir do discurso midiático. A partir de proposições de Henri-Pierre Jeudy e Michel de Certeau, a análise explora noções sobre as formas de apreensão da cidade e suas representações.

PALAVRAS-CHAVE: arte pública, relações sistêmicas, mídia, cidade.

ABSTRACT: This essay discusses aspects related to the systemic relations of the artistic field, based on the analysis of journalistic articles on the controversial and unauthorized installation of the Lions Obelisk monument, produced in 2017 in Porto Alegre/RS. Having propositions of diverse authors like Néstor Garcia Canclini, Hal Foster, Sandra Rey and Nicolas Bourriaud as central references on the diversity of materials, procedures and contexts in the contemporary artistic practices, the essay analyzes the production of narratives that perpetuate notions of values, privileges and power relations produced by the media discourse. From the propositions of Henri-Pierre Jeudy and Michel de Certeau, the analysis explores notions on the ways to seize the city and its representations.

KEYWORDS: public art, systemic relations, media, city.

Há pouco mais de dois anos, as obras de arte pública voltaram a ser assunto na mídia e entre os habitantes de Porto Alegre/Brasil. O motivo: o surgimento de um monumento em forma de leão numa importante via da cidade. A aparição da multicolorida escultura representando o grande felino africano com seus imponentes 2 metros e 10 centímetros de altura, feita de cimento e em majestosa pose, voltou a mobilizar opiniões sobre a presença de obras de arte no espaço público e sobre as formas de perceber esse lugar atravessado por inúmeros agenciamentos e disputas.

Originalmente instalada nas proximidades da Avenida Bento Gonçalves com a Avenida Aparício Borges, no bairro Partenon – zona periférica, ao leste da cidade – a escultura reapareceu na esquina da Bento com a Rua Santana, mais ao centro. Originalmente idealizado para outro local, por conta de uma grande obra que resultou na construção do Viaduto São Jorge, o rei dos animais foi aventurar-se por outras savanas. Figura bastante comum em casas e jardins bastante populares onde vive ao lado de sapinhos, cogumelos gigantes, anões, brancas de neve e outros seres fantásticos, o leão agora reina solitário na Praça Jaime Telles, no bairro Farroupilha.

De fato, o reposicionamento da escultura no mapa da cidade não foge à regra do curioso fenômeno de transladação que acomete diversos monumentos em Porto Alegre que, pelos mais diversos motivos, mudam de seu local originário de instalação. Um dos maiores exemplos é o Laçador, obra símbolo da capital gaúcha que mudou inúmeras vezes de lugar. Dando boas-vindas a quem chega na cidade, a estátua do Laçador – ou monumento ao Laçador –, de autoria do escultor Antônio Caringi [Brasil,1905-1981], representa uma figura idealizada do gaúcho, tipicamente trajado à lida campeira, como um herói. Criada em 1954 e inicialmente exposta em São Paulo na ocasião da exposição do IV Centenário da fundação da capital paulista, a escultura em bronze, com seus 4,45 metros e 3,8 toneladas, que seria destinada à cidade fora reivindicada popularmente para ter seu destino definitivo em Porto Alegre, sendo instalada originalmente no Largo do Bombeiro, em 1958 e, posteriormente, transladada em 2007 para a frente do antigo terminal do aeroporto Salgado Filho, em virtude da construção de outro viaduto, passando por uma recente reconfiguração em 2019.

Embora tais deslocamentos do Laçador tomassem de assalto os anseios da população, da classe artística, dos profissionais e pesquisadores do campo à cada mudança, a centralidade da discussão nunca assumira os mesmos ares e posições críticas como no caso do *Obelisco Leonístico*, ocorrida em 2017. O acontecimento foi tópico de discussão nas plataformas de redes sociais e destaque no site e na edição impressa do jornal Zero Hora e do site GaúchaZH – dois dos principais veículos de comunicação da cidade –, ao longo de semanas.

Sua primeira aparição, a estátua do leão já havia causado alvoroço e estranhamento. Entretanto, do mesmo modo como surgiu nas *timelines* revelando facetas de uma cidade não vista, rapidamente saiu dos holofotes. Em sua instalação mais recente, o assunto retornou às manchetes e ao debate público por meio de uma série de matérias jornalísticas que apresentavam opiniões diversas e controversas sobre tal acontecimento. No dia 28 de março de 2017, a matéria intitulada “Monumento de leão bizarro revolta classe artística em Porto Alegre” (GERMANO, 2017a) reverberou a ira e a irritação de artistas e especialistas do campo artístico da cidade. Enfático, um dos entrevistados sugeria que a escultura fosse derrubada a marteladas; já outro reclamava da falta de autoria do monumento e do fato de não ter sido projetado para o seu *lócus* de instalação como deméritos à estátua. A matéria destacava, também, o fato de a escultura ter sido adquirida em uma loja de enfeites populares para jardim. Tal situação foi comprovada na matéria “Estátua de leão que irritou artistas foi comprada em loja de enfeites para jardim em Osório” (GERMANO, 2017b), publicada no mesmo dia, horas depois, que informava que o controverso objeto fora adquirido na região do litoral norte do estado gaúcho pelo preço de R$ 1,2 mil.

Dias depois, dando sequência à polêmica, escrevi um artigo intitulado “O Leão da Discórdia”[1] (KA, 2017) para o mesmo veículo, propondo outras perspectivas ao acontecimento, na intenção de retomar pontas soltas nos enunciados dos entrevistados, a fim de ampliar a discussão. Na sequência dos dias, o tema continuou a reverberar com críticas relacionadas tanto às noções de beleza e bom gosto das obras públicas da cidade (GERMANO, 2017c), quanto à figura do leão como uma metáfora à nossa condição imbecilizada frente aos acontecimentos do cenário político brasileiro atual, como um arremedo de civilidade, coerência e embrutecimento (BARCELLOS, 2017).

De modo geral, provocando grande repercussão e com ares de deboche – na maioria das vezes – os usuários das redes sociais, tais como comentaristas especialistas em Arquitetura, Urbanismo e Crítica de Arte, questionavam-se acerca dos motivos que levaram à instalação do monumento. Como havia surgido

ali? Quem era o autor? O que poderia representar? Discutiam, sobretudo, sobre os aspectos formais de "gosto duvidoso" e a sua relação com outras obras inseridas pelas praças e parques da cidade.

Nesse campo de dúvidas e incertezas, de fato, ao mobilizar diferentes opiniões entre leigos e *experts* sobre o estatuto de sua instalação, a única resposta convergente era que a escultura da discórdia disparava potentes questões acerca dos meios pelos quais a representação da cidade é apreendida e produz significados para quem a vê. Nesse sentido, sua existência mobilizou o olhar para se pensar a arte, suas relações sistêmicas e o espaço público.

Se, inicialmente, a origem do monumento intrigava o público, parte do mistério foi resolvida rapidamente na sequência às polêmicas, pelo menos. Com uma placa de granito preto e letras douradas fixadas em sua base, revelou-se que a escultura intitulada *Obelisco Leonístico* (Fig.1) foi instalada como uma efeméride em homenagem aos 50 anos do Lions Clube de Porto Alegre Bento Gonçalves. O clube faz parte da rede *Lions Clubs International*, organização social estadunidense fundada em 1917, dirigida a serviços humanitários, propositora de ações de rede reúnem cerca de 1,4 milhão de participantes, realizando atividades como construção de parques, concessão de bolsas de estudos, apoio a entidades filantrópicas, entre outras. Atualmente, a rede conta com 46.000 sedes, marcando presença em vários países pelo mundo. E, em respeito a esses serviços, muitas cidades exibem monumentos dedicados à *Lions* em espaços de destaque, como trevos rodoviários e pórticos, por vezes trazendo esculturas em formas de engrenagens, emblemas ou leões.

Entretanto, embora tenha se revelado a razão da existência da obra, continuavam sem explicação as razões que levaram à sua escolha e a instalação numa das vias públicas mais movimentadas da cidade.

Somando-se ao conjunto de elementos que compõem e projetam inúmeras leituras acerca da paisagem urbana, ao sobrepor estilos, tempos e paisagens, na cidade "uma certa desordem visual persiste e convida o cidadão a criar seus próprios modos de leitura da cidade" (JEUDY, 2005, p.81). Pois, ao contrário de uma representação totalizante como uma única imagem, a cidade é apreendida de inúmeras formas a partir de nosso repertório, vivência e contextos singulares: "[…] construímos de forma imaginária uma cidade dentro da cidade […]" (p.81). Com um lugar a ser vivenciado, a cidade pode ser compreendida como uma rede que se trama, como "territórios de contágio de signos" (p.83) que produzem significados a partir de quem a vê.

1 O artigo, cujo título é "O problema do leão não é a sua breguice" – uma clara tentativa de inflamar mais a discussão –, foi publicado no dia 31 de março de 2017. Tais ideias são retomadas no presente texto.

Figura 1:Obelisco Leonístico.
Porto Alegre, 2017.
Foto: Omar Freitas/Agência RBS.

As reflexões de Jeudy (2005) sobre a cidade podem ser associadas à noção de espaço público, proposto por Pallamin (2000) como um espaço de diversidade. A esse lugar somam-se problemáticas implicadas em "interdições, contradições e conflitos" estabelecidos pelas relações "entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, de memória e história dos lugares urbanos", como um terreno apto aos "efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores)" (p.24). O espaço público, enquanto espaço compartilhado da cidade, trama uma paisagem que inter-relaciona, sobrepõe e articula diversos campos sociais e culturais. Ainda, conforme Buren (2001), o espaço público, enquanto lugar de disputas e paradoxos, tem seus limites borrados por ofertas, demandas, públicos distintos e elementos em coexistência. Para o artista francês, pensar esse espaço sugere refletir acerca de uma paisagem de dimensões sócio-culturais diversas e de diferentes modos de perceber, vivenciar e se relacionar contextualmente, bem como nas relações de poder intrincadas nele e sobre seu potencial para a realização de intervenções que afetem e transformem sua paisagem, como intervenções artísticas.

Nessa trama de signos diversos que compõe a representação simbólica das cidades, as obras de arte pública têm lugar incontestável. Dentro da tradição escultórica ocidental, durante muito tempo, a instalação de obras de arte pública foi dedicada de forma predominante aos monumentos. Com seus atributos contextuais e simbólicos relacionados a marcos comemorativos ou à perpetuação de memórias (LE GOFF, 2003), o monumento tinha sua condição associada a seu espaço de inserção, como um comentário simbólico acerca dos significados e usos destes locais (KRAUSS, 1984). Tal noção remonta à antiguidade romana, tendo dois significados originais: tanto como "obra comemorativa de arquitetura ou de escultura" como, também, "um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa [...]" (LE GOFF, 2003, p.526).

Em sua genealogia, a palavra de origem latina *monumentum* "remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'" (LE GOFF, 2003, grifos do autor, p.526). Assim, "[...] *monumentum* é um sinal do passado" e, num sentido mais amplo, é [...] "tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...]" (LE GOFF, 2003, grifos do autor, p.526).

Nessa compreensão, o *Obelisco Leonístico* não foge à regra: é uma efeméride, um marco comemorativo ao cinquentenário do famoso clube internacional. O que continuaria sendo, então, o problema do monumento ao leão? Por que sua presença no espaço público seria mobilizadora de tantas opiniões adversas e repulsivas? Certamente, a razão não é sua breguice ou suposta falta de qualificados atributos formais; que seja feito de cimento policromado ou que tenha vindo de uma loja de enfeites pré-fabricados de jardim. Por que, então, esse não pode ser o seu lugar?

Sob risco de precisar os limites e fronteiras que marcam a passagem da Arte Moderna para a Arte Contemporânea, é possível afirmar que questões como a diversidade de materiais e outros usos de elementos cotidianos já estão superadas no mundo das artes e que a presença de objetos ordinários reverbera há, pelo menos, um século no sistema artístico. Desde os *readymades* do artista francês Marcel Duchamp [França, 1887-1968] ao apropriar-se de elementos cotidianos, retirá-los de seu fluxo de funcionalidade e reapresentá-los como objetos artísticos, a arte tem sido sistematicamente relacionada à atribuição de novos sentidos às coisas do mundo. Ou mesmo à destituição completa de sentidos que, intencionalmente, a partir da escolha do artista, chamam mais atenção às relações e à atribuição de valor aquilo que pode vir a ser, ou não, um objeto artístico. Assim, a partir de trabalhos de Duchamp como a célebre *Fonte* (1917), em que um mictório é proposto como uma obra de arte, o procedimento da apropriação de elementos, imagens e objetos pré-existentes passa a ser incorporada, indiscutivelmente – e sem volta – ao mundo da arte. Superando as habilidades do fazer manual, a inventividade do artista passaria a se complexificar nas décadas seguintes, ao longo do século XX, evidenciando-o, sobretudo, como um propositor e articulador de ideias.

Junto às novas possibilidades de ressignificação das coisas da vida cotidiana, as possibilidades do campo artístico ampliaram-se para uma diversidade de procedimentos, linguagens e formas de espacialidade com reverberações presentes até a atualidade. Tratam-se de aspectos de inter-relação, transdisciplinaridade e hibridação de elementos que borram os limites outrora associados ao mundo da arte.

Segundo Canclini (2002), a arte atual caracteriza-se pelo que pode ser chamada de uma condição "pós-autônoma", referindo-se a um contexto no qual as formas de organização social estão desestruturadas e revelam uma complexa interdependência de campos, marcados por aproximações e contrastes. No campo da arte, essa condição revela processos de criação e atuação artísticos marcados por um "giro transdisciplinar, intermedial e globalizado" (p.45), no qual zonas distintas se misturam e atenuam as distâncias entre artista e público, bem como atualizam seus espaços de exibição e instauração. Segundo o autor, a condição "pós-autônoma" da arte rompe com a noção canônica moderna de obra autorreferencial, passando a configurar deslocamentos de "[...] práticas artísticas baseadas em objetos a práticas artísticas baseadas em contextos" (grifos do autor, p.24). Essa abordagem diz respeito a formas outras de ação e faz emergir a necessidade de uma intermediação e relação com aspectos de alteridade.

Mais precisamente a partir da década de 1960, as práticas artísticas passaram por uma "virada etnográfica" marcada por investigações relacionadas à exploração de novos meios, a contextos diferenciados de recepção e ao estabelecimento de relações corpóreas para sua percepção. A instituição de arte passou, também, a ser circunscrita além de seus espaços e meios consagrados, ampliando-se a uma "rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades" e, seu espectador, compreendido como "um sujeito social definido pela linguagem e marcado pela diferença" (FOSTER, 2014, p.173). Tais práticas podem ser pensadas como práticas transdisciplinares e híbridas, como uma interface de técnicas, procedimentos e tradições diferentes. A hibridação na arte "[...] refere-se às formas artísticas que não se constituem enquanto aplicações ou explorações de uma técnica tomada como um sistema fechado constituindo um dado preliminar no processo de criação". Nessas condições, "[...] os artistas tiram partido das especificidades do médium, inventam procedimentos, realizam cruzamentos e combinações diversas que podem assumir proposições poéticas, lúdicas, sociológicas, filosóficas, conceituais, ecológicas e/ou políticas" (REY apud PAVIN, 2010, p.327).

Diante da reelaboração de lugares, assuntos, processos e modalidades que atravessam e borram os limites da arte, acentuam-se mudanças nas práticas que passam a incorporar outros posicionamentos. Assim, é possível compreender em práticas artísticas contemporâneas a recorrência a procedimentos, articulações e modos de interação que envolvem diversos campos do conhecimento, distintos contextos e variados elementos. Como práticas intercampo, esses processos de criação que articulam dinâmicas e elementos advindos de campos distintos revelam-se como uma condição inerente à contemporaneidade. E, nesse contexto, a apropriação pode ser compreendida como um dos procedimentos mais emblemáticos

da contemporaneidade, à medida que problematiza a presença de temáticas, imagens e objetos ordinários reapresentados, agora, no mundo da arte.

Tal promoção e incorporação sistemática de novos protocolos de uso para os modos de representação e para essas estruturas formais já existentes são elaboradas por Bourriaud (2009) como "práticas artísticas da pós-produção", correspondendo "tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo a arte de formas até então ignoradas ou desprezadas" (p.5). Nesse contexto, retomando aspectos dos *readymades* duchampeanos e outras práticas contemporâneas de apropriação, "[...] o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: "atribuir uma nova ideia" a um objeto é, em si, uma produção" (p.22).

Mesmo não tendo sido proposto ou intencionado enquanto obra de arte, diferentemente de Duchamp ao apresentar sua fonte enquanto dispositivo de reflexões, o leão da discórdia nada perde para os *readymades*. Embora sua existência produza muitos sentidos ao sistema das artes e aos modos de legitimação no campo artístico, paradoxalmente ao que toca a presente discussão, o leão de cimento sequer foi intencionado como uma obra de arte. Conforme relato da presidente do Lions Club de Porto Alegre Bento Gonçalves, entrevistada numa das matérias, não há reconhecimento da estátua enquanto arte, nem destaque sobre sua autoria, nem preocupação sobre seus atributos formais (GERMANO, 2017b). Interessa, para a entrevistada, principalmente, os seus significados.

> Nós a enxergamos como um símbolo. Símbolo de um trabalho voluntário e social que é realizado pelo Lions Clube – justifica ela. – E o conceito de belo e feio, no meu ponto de vista, é relativo (GERMANO, 2017b).

Tal relatividade da beleza também já é tema e condição apropriada no mundo da arte. O *Obelisco Leonístico* pode ser entendido como um belo exemplar da arte *kitsch*, como um "estilo marcado pelo inautêntico, pela pieguice, pelo caráter desnaturado e pelo estereótipo" (BARCELLOS, 2017). Indo além, conforme Lipovetsky (2015), o *kitsch*, na atualidade, fora incorporado por completo e ressignificado para além do campo da arte, infiltrando-se como elemento estético criativo nos objetos de design, decoração e no mundo dos espetáculos e produtos em geral, tanto na cultura de massa quanto na cultura erudita. E, assim, contraditória, a estátua do felino é rejeitada e celebrada ao gosto do público, a contragosto daqueles que vislumbram uma cidade ideal, pois,

> As maneiras de apreensão da cidade têm a estranha faculdade de tirar proveito tanto do que satisfaz os gostos dos cidadãos quanto do que suscita sua repulsa. A feiura faz do olha um refém. Não se trata de um exercício coletivo e relativismo consensual, que consiste em achar que o que agrada alguns pode desagradar a outros. A feiura, valendo por si mesma, passa a constituir um prazer estético. Qualquer forma de poética da cidade recolhe nela os dons de se renovar. Assim, a percepção sensível de uma cidade, em suas mais diversas manifestações, assegura a legitimidade, a posteriori, de qualquer intervenção plástica feita na cidade. (JEUDY, 2005, p.82).

Pois, a cidade se nutre de signos e converte tudo em signos, sejam fugidios ou permanentes. "Este sobrepeso de signos e de suas potencialidades incomensuráveis passa a traçar as condições da aventura da percepção cotidiana da cidade" (JEUDY, 2005, p.82).

Respondendo às dúvidas relacionadas à escultura, não haveria nada errado, portanto, com o *Obelisco Leonístico*. Se o monumento punha em xeque noções sobre bom gosto, seu *lócus* e sua materialidade, tais críticas apresentadas nas matérias jornalísticas revelam-se preconceituosas pois lhe sobram atributos e razões para estar sob aquele pedestal pois, sobre esses aspectos, as teses apresentadas acerca da arte contemporânea já lhe garantem o veredicto. Entretanto, para além das condições que serviram para supostamente estremecer as estruturas do campo artístico, da mídia e da opinião popular dos cidadãos porto-alegrenses, outro aspecto deveria ser mais relevante ao debate público: a fragilidade da gestão pública em seu funcionamento desarticulado e descontrolado.

Conforme relatado em entrevista pelo artista e pesquisador José Francisco Alves, existe uma Comissão de Avaliação de Obras de Arte, ligada à Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, que deveria ser consultada nos casos de transferência de obras de arte como essa (GERMANO, 2017a). O

grupo, instituído em 2015, reúne artistas e profissionais selecionados e qualificados para assessorar a administração pública em todos os assuntos relacionados à instalação de obras artísticas na cidade, como ações de controle, avaliação e manutenção. Todavia, essa *expertise* foi desconsiderada e desprestigiada e, esse sim, parece ser o ponto mais sensível deste debate, visto que existem profissionais especializados e setores públicos responsáveis que sequer foram notificados de tal demanda.

Vale destacar, igualmente, que a selva de pedra também é um espaço de disputas – sejam políticas, discursivas, ideológicas, sociais etc. Assim, a instalação da qualquer obra de arte no espaço público, ao bel-prazer de determinados grupos e agentes, ou realizada de forma descontrolada, reafirma caprichos e noções de poder. Tratam-se, pois, de privilégios.

> Os financiadores de obras artísticas ou arquitetônicas podem sempre fazer crer que se inspiram em uma certa poesia da cidade, mas estão mais preocupados em produzir uma imagem determinante de sua cidade do que em responder a uma sensibilidade comum aos habitantes. A representação política da soberania obtém uma demonstração sempre visível de sua legitimidade através da metamorfose da cidade (JEUDY, 2005, p. 83).

Seriam, neste caso, além do clube, os especialistas entrevistados e os comentaristas das redes sociais também algozes dos privilégios acerca do que pode, ou não, fazer parte do imaginário e da paisagem da cidade? Quem decide? Quais regras valem, quando valem e para quem valem?

Por sorte, a cidade sempre escapará dessas questões e determinações de forma triunfante, pois, é próprio dela a condição de sobreposição de tempos, lugares e imagens. E, por sua vez, cada um de seus habitantes a apreenderá como uma experiência complexa e singular, pois

> Ao nos ensinar a viver a simultaneidade temporal e espacial, a cidade oferece provavelmente a mais bela experiência da soberania estética, uma vez que ela jamais obtém sua identidade aparente dos efeitos do totalitarismo da representação (JEUDY, 2005, p.84).

A singularidade da experiência dos habitantes da cidade sempre vencerá qualquer intenção totalizante de seu imaginário e de sua paisagem. Conforme Certeau (2012, p.159), são os “praticantes ordinários da cidade”, seus caminhantes, que produzem redes e tecem escrituras, como formas distintas de vivenciá-la, como práticas subversivas e organizadoras. Os caminhantes, aqueles que fazem a cidade viva e aberta aos desvios, a propõem com um “espaço de enunciação” (p.164).

> As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às interpretações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra (CERTEAU, 2012, p.159).

Assim, é possível compreender o *Obelisco Leonístico* e tudo que ele convoca como elementos para pensar a presença de obras de arte no espaço público compartilhado. Mesmo que possa não ter sido intencionado como obra de arte ou como um pivô na discussão acerca de aspectos de distinção e valor da arte e dos privilégios quanto à sua instalação, sua existência na paisagem urbana mobilizou o olhar. Grotesco ou não, o leão da discórdia está lá ocupando espaço na cidade, compondo a paisagem e construindo imaginários, sendo um legítimo dispositivo de novos sentidos e mistérios, pois “esse poder de assimilação, todas as cidades detêm, sendo ele seu próprio enigma” (JEUDY, 2005, p.81).

Atravessado por posicionamentos e opiniões pouco interessados nos setores e nos espaços especializados de legitimação na arte e convertido em fato midiático sensacionalista, a aparição do *Obelisco Leonístico* convocou distintas questões acerca dos meios pelos quais a cidade e seus elementos são apreendidos e como produzem significados, mobilizando reflexões acerca do estatuto de obra, de campo e de sistema da arte. Igualmente, chamou a atenção para lugares e vozes que importam em nosso contexto social, pois, enquanto a obra estava localizada numa região mais periférica da cidade, caracterizava-se por uma não-vista. Ou seria um lugar mais adequado para sua presença? Revelou, assim, a produção de narrativas que perpetuam noções de valores, privilégios e, principalmente, relações de poder produzidas a partir do discurso dos meios de comunicação enquanto peças importantes de

legitimação e de construção de imaginário. Enquanto elemento disparador de reflexões sobre a existência de obras de arte no espaço público, o fato fortaleceu-se para além da estátua sendo, talvez, este, seu principal trunfo e contribuição para o campo artístico.

Diferente de alguns artistas e obras que promovem deslocamentos físicos e de sentidos a objetos comuns que passam a ser objetos de arte, de forma desambiciosa, o leão cumpriu um papel: reativou o nosso olhar àquilo que nos cerca e àquilo que atribuímos valor na paisagem da cidade: imagem que criamos em sua experiência cotidiana.

Referências

ALVES, José Francisco. *A Escultura Pública de Porto Alegre:* história, contexto e significado, Porto Alegre: Artfolio, 2004.

BARCELLOS, Jorge. Obelisco Leonístico é espelho da sociedade. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 abril 2017. Disponível aqui. Acesso em: 20 de abril de 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção:* como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren:* textos e entrevistas escolhidos (1967-2000). In: DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato:* Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FOSTER, HAL. *O retorno do real:* a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GERMANO, Paulo. Monumento de leão bizarro revolta classe artística em Porto Alegre. **Zero Hora**, Porto Alegre, 28 mar. 2017a. Disponível aqui. Acesso em: 10 de abril de 2017.

GERMANO, Paulo. Estátua de leão que irritou artistas foi comprada em loja de enfeites para jardim em Osório. Zero Hora, Porto Alegre, 28 mar. 2017b. Disponível aqui. Acesso em: 10 abril de 2017.

GERMANO, Paulo. A lhama com cara de gente e o leão com cara de leão. **Zero Hora**, Porto Alegre, 31 mar. 2017c. Disponível aqui. Acesso em: 10 de abril de 2017.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005a, p. 81-84.

KA, Sandro. O problema do leão não é sua breguice. *Zero Hora*, Porto Alegre, 31 mar. 2017. Disponível aqui. Acesso em: 31 de março de 2017.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo expandido. In: *Gávea* – Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In:_____. *História e Memória.* 5ª. ed. Campinas: Unicamp, 2003, p.525-541.

Lions Clubs. Disponível aqui. Acesso em 09 de abril de 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo*: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana:* São Paulo – Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

PAVIN, Fabiane Sartoretto. *Processos Híbridos na Arte Contemporânea:* uma abordagem da Poética de Sandra Rey. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Anais. “Entre Territórios”. Cachoeira, 2010.

Estética e juízos de valor: reações à arte contemporânea e o discurso moral

Sara R. de Andrade Silva

Graduada em Belas Artes pela UFRRJ e mestre pela UFF, atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Interesses de pesquisa se concentram na intersecção entre arte, política e comunicação.

RESUMO: A partir da censura de manifestações artísticas ocorridas na segunda metade de 2017, este trabalho volta seu olhar para a recepção da arte e o julgamento moral dos públicos, pensando a relação entre estética e moral a partir de um contexto social e político específico, capaz de produzir novos discursos que, ignorando instituições e profissionais da arte, fundam novas leituras a partir de valores morais ventilados pela forte polarização política no contexto em que emerge. Contamos como uma das contribuições deste trabalho, pautar as novas formas que a mediação da arte pode assumir: longe de descrever os atores investidos de autoridade pelo campo artístico, a mediação pode assumir as mais diversas formas, passando desde profissionais da arte, já bastante reconhecidos pela história da arte, até discursos produzidos por grupos políticos na internet. Dessa forma, as redes sociais e a internet fazem surgir uma nova forma de público, que é mediado pelas narrativas que são construídas através da leitura que diversos atores – como as páginas políticas que mencionaremos – fazem da arte.

PALAVRAS CHAVE: Moral, arte, mediação

ABSTRACT: From the censorchip of artistic manifestations occurred in the second half of 2017, this work turns its gaze to the reception of art and the moral judgment of audiences, thinking the relationship between aesthetics and morals from a specific social and political context, capable of producing new discourses that, ignoring institutions and art professionals, found new readings from moral values ventilated by the strong political polarization in the context in which it emerges. We count as one of the contributions of this work, to guide the new forms that the mediation of art can take: far from describing the actors invested with authority by the artistic field, mediation can take the most diverse forms, ranging from professionals of art, already well recognized by the history of art, to speeches produced by political groups on the Internet. In this way, social networks and the internet give rise to a new form of public, which is mediated by the narratives that are built through the reading that various actors – such as the political pages that we will mention – make of art.

KEYWORDS: Moral, art, mediation

Introdução

A segunda metade do ano de 2017 marcou a esfera pública pela discussão ao redor de manifestações artísticas impopulares. O caso mais famoso, o encerramento da exposição Queermuseu em Porto Alegre, inflamou o debate sobre moralidade, liberdade de expressão e, curiosamente, posicionamento político. Aberta em agosto, a exposição tinha média de público de 700 pessoas por dia e não registrou nenhuma controvérsia até setembro, quando o advogado César Cavazzola Júnior visitou a mostra com alguns amigos. Incomodado com o conteúdo das obras, que classificou de "imoral", o advogado publicou um texto no portal regional Lócus Online em que acusava o Santander Cultural – prédio que recebeu a exposição – de promover a pedofilia e a pornografia na arte.[1]

Pensada como a primeira mostra "queer" da América Latina, a Queermuseu tinha como intenção questionar o cânone artístico, que não seria mais dominante e o aparato museológico, que segundo a proposta da curadoria, se encontraria desestabilizado. Para Gaudêncio Fidélis, o curador, não havia homofobia, embora o tema fosse pensado como pervasivo na cultura.[2] Contando com 264 obras de 85 artistas – entre eles, consagrados modernos e contemporâneos, como Lygia Clark, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Adriana Varejão e Bia Leite – a exposição seguiu sem controvérsias até a publicação do texto de César. A partir de então, postagens e comentários, contrários à mostra, se multiplicaram nas redes sociais, reivindicando seu cancelamento. Grupos políticos e religiosos se manifestaram pedindo o boicote ao Santander, através do encerramento de contas pessoais no banco; o Ministério Público começa a receber notificações que denunciam o conteúdo da exposição; assembleias legislativas de diversas cidades aprovam notas de repúdio à Queermuseu. Frente a grande repercussão negativa, o Santander Cultural decide encerrar a mostra quase um mês antes da data prevista e divulga uma nota com a decisão na página oficial da instituição no Facebook. O encerramento leva manifestantes às ruas no centro de Porto Alegre e grupos contrários e a favor entram em enfrentamento com a polícia.[3]

Enquanto o encerramento ainda gerava controvérsias e debates nas redes sociais e na esfera pública, a obra da artista plástica mineira Ropre foi retirada do Marco – Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, no dia 15 de setembro, pela Polícia Civil, sob acusações de incitação à pedofilia. A ação teria resultado de um boletim de ocorrência aberto por três deputados, na Delegacia Especializada de Proteção à Criança e ao Adolescente (DEPCA), após uma sessão parlamentar que discutia o tema da mostra encerrada em Porto Alegre.[4] A obra em questão, uma pintura intitulada "Pedofilia" e de acordo com sua autora, criticava justamente o que tinha sido acusada de incentivar.[5]

Também no dia 15 de setembro, a peça teatral "O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu", que seria encenada na cidade paulista de Jundiaí, teve sua estreia suspensa pela justiça. A decisão, proferida em caráter de urgência pelo Juiz Antonio de Campos Júnior, partiu da ação movida contra o Sesc – local em que se daria a apresentação – tendo como motivo alegado o fato de que a exibição iria de encontro à dignidade cristã, uma vez que a peça apresentava Jesus Cristo como uma mulher transgênero.[6]

A peça é uma adaptação do texto escrito pela britânica Jo Clifford; nela, a personagem principal é Jesus de Nazaré, uma mulher transgênero que, em um monólogo mistura depoimento e contação de histórias para abordar o tema da opressão e da intolerância vividos por grupos minoritários, em especial, travestis e transexuais. Diferente do que se pode pensar, essa

1 Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre, Disponível aqui. Acesso em 2 de dezembro de 2017

2 Disponível aqui. Acesso em 2 de dezembro de 2017

3 Disponível aqui. Acesso em 3 de dezembro de 2017

4 Disponível aqui. Acesso em 3 de março de 2018

5 Ibid.

6 Disponível aqui. Acesso em 3 de dezembro de 2017

não seria a estreia da peça no Brasil; no ano anterior, ela já havia sido encenada no festival Internacional de Londrina e teve sessões no Sesc Pinheiros.[7] No ano seguinte, 2018, a peça voltaria a enfrentar problemas com a justiça, desde suspensão, ordens judiciais e até cancelamento de festivais e eventos que a receberia.

Poucos dias depois, uma nova manifestação artística volta a ser centro de debates: a performance "La Bête" do coreografo Wagner Schwartz. Apresentada na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira no MAM-SP, a performance se inspira na obra de Lygia Clark "Bichos", uma peça construída de chapas metálicas que poderiam ser manuseadas pelo público, se transformando em diferentes formas. Na performance, o artista nu manipulava uma réplica de plástico e convidava o público a articular diferentes partes de seu corpo.[8]

Um vídeo feito na apresentação, onde uma criança tocava o calcanhar do artista, passa a ser compartilhado milhões de vezes nas redes sociais. A performance é rapidamente associada aos discursos de grupos conservadores que veem na apresentação, assim como a obra de Ropre, também uma forma de incentivo à pedofilia; no sábado seguinte à apresentação, manifestantes se agruparam no Parque Ibirapuera, onde está localizado o MAM, para protestar e agrediram, verbal e fisicamente, funcionários do museu.

No início do mês seguinte, uma segunda exposição sofreria com a tentativa, por via jurídica, de encerramento prematuro: a mostra "Faça você mesmo sua Capela Sistina", do artista plástico Pedro Moraleida, foi alvo de controvérsia e provocou protestos em Belo Horizonte. Um grupo de cerca de trinta pessoas se reuniu em frente ao Palácio das Artes, prédio que recebia a exposição, para protestar contra as obras do artista, que continham elementos iconoclastas e destacavam a dualidade entre sexo e religião. Tudo começou quando o vereador Jair Di Gregório visitou a exposição e, via redes sociais, transmitiu um vídeo de si mesmo onde questionava a "pornografia chamada de arte". Para o vereador, a exposição de Moraleida estava em consonância com "aquilo que nós rejeitamos em Porto Alegre", em referência à Queermuseu, ao mesmo tempo em que questionava o secretário municipal de cultura, Juca Ferreira, por permitir a realização da mostra.[9] Nos dias seguintes, o deputado do PSDB João Leite, levou a frente a controvérsia iniciada por Gregório, planejando denunciar a exposição ao Ministério Público visando "garantir o direito das pessoas de ter uma religião" .[10]

Esses são apenas alguns dos casos de censura ou forte repressão a manifestações artísticas que venho reunindo nos últimos dois anos. Casos semelhantes foram a mim relatados por colegas, profissionais da arte responsáveis por museus e galerias, em matérias de jornais ou em páginas na internet. Eles acontecem em cidades grandes e pequenas, e até a presente data, continuo a ouvir relatos de casos semelhantes. Em todos os casos, os episódios contem uma ou diversas das seguintes características: abordavam ou se propunham a discutir temas relacionados à sexualidade, sofreram com denúncias ao aparato jurídico, tiveram o envolvimento de atores políticos e religiosos, sofreram repercussão negativa justificada por argumentos morais.

Nesse sentido, o presente artigo tem a intenção de pensar a relação entre moral, arte e política a partir dos eventos que relatam o encerramento ou tentativa de cooptar manifestações artísticas por um discurso de diverge daquele apresentado por seus criadores/organizadores.

Assim, objetivo com este trabalho levantas hipóteses que possam

7 Disponível aqui. Acesso em 3 de fevereiro de 2018

8 Disponível aqui. Acesso em 4 de dezembro de 2017

9 Disponível aqui. Acesso em 15 de dezembro de 2017

10 Disponível aqui. Acesso em 15 de dezembro de 2017

responder às seguintes perguntas: existe alguma relação entre as denúncias e as manifestações artísticas acusadas? Quais são os argumentos acionados pelos opositores para justificar suas ações? De que maneira o contexto contribui para a filiação política dos discursos apresentados? E por fim, busco opor o argumento de críticos e apoiadores para entender quais valores são acionados na construção discursiva que permeia a argumentação de ambos os grupos.

Um contexto polarizado

Ao aprovar a instauração de uma CPI, consentir com a retirada de um quadro da parede de um museu pela polícia ou ameaçar abrir uma denúncia junto ao Ministério Público, os acontecimentos são transportados para uma dimensão que instrumentaliza o poder público contra a arte. A outra face dessa discussão que não pode e não deve ser esquecida é a reação e mobilização de um número grande de pessoas contra essas manifestações artísticas; tanto os argumentos quanto as críticas do grupo que se articulou em prol, seja do encerramento da mostra, seja da culpabilização dos responsáveis por crimes de incitação à pedofilia, seja por pedir a proibição da apresentação da peça ou para retirar uma obra de um museu, se distribuem em volta de um conjunto muito específico de palavras, que se desenrola dentro de uma esfera em que a moralidade é o valor norteador dos juízos.

Ao observar os debates perpetrados pelos acontecimentos, constata-se um tangível ambiente de polarização, em que grupos contrários e favoráveis se posicionam em lados diferentes, não apenas em relação à opinião sobre tais eventos, mas também criando uma oposição moral e política. Ainda que essa oposição tenha sido a princípio acionada por contrapor valores artísticos e morais, o contexto circundante fez com que o antagonismo presente nestas discussões fosse indiretamente cooptado por posições políticas, através de palavras, sentidos e agendas em comum, usadas na construção discursiva, principalmente daqueles que foram contra as obras.

Longe de serem descontextualizadas, essas associações têm suas representações sendo desenhadas em contexto nacional desde a redemocratização, mas ganham força a partir de 2010. Segundo Madeira e Quadros (2017) os anos seguintes à redemocratização foram marcados pelo que os autores chamavam "direita envergonhada", onde parlamentares disfarçavam seu posicionamento à direita em razão da associação negativa com o regime civil-militar. Com o passar dos anos, no entanto, e com a mudança geracional, congressistas voltam a manifestar simpatia com o viés direitista, acionando desta vez o "conservadorismo moral" como chave de identificação desta categoria.

A ascensão do conservadorismo também está ligada à transformação do perfil religioso da sociedade brasileira. Ainda que tenhamos assistido à formação da "bancada evangélica" como um fenômeno recente, a política da "direita evangélica" lança suas bases em período anterior ao processo de redemocratização, quando líderes de diversas denominações passam a perceber uma "onda de imoralidade" identificando como "nosso terreno" pautas relacionadas à sexualidade, família e comportamento de gênero, passando a adotar uma postura política ativa frente a tais temas (Cowan, 2014).

É a partir de 2010, no entanto, que vamos sentir a força da articulação dessas lideranças, que se opõem ao avanço de pautas progressistas introduzidas com êxito durante a última década; tal sucesso serviu ainda para impulsionar a defesa de bandeiras até então pouco questionadas, como por exemplo, a definição tradicional de família (Madeira e Quadros, 2017:5). Essa agenda será incentivada ainda pelas jornadas de 2013: tomadas como o espaço de convergência de diversas pautas e espaço de confluência de diferentes matizes ideológicos, as ruas são palco de protestos que veem surgir, para além de outras reinvindicações, questões morais a partir do viés da anticorrupção; assim, assistimos a articulação de grupos que, associados à direita neoliberal – como o MBL e o Vem Pra Rua – se tornam figuras centrais em um sentimento que é traduzido sob a marca do antipetismo (Solano et. al., 2017a:5)

Tais movimentos, em especial e principalmente o MBL, sofreram ao longo desses anos transformações em seu discurso: das pautas neoliberais, o movimento foi aos poucos passando a abordar as questões de cunho moral. Esther Solano (2017b:36) fala sobre essa mudança de atuação como um deslocamento para o que chama de "guerras culturais": há para a autora um tom dominante no debate político atual que tende a colocar temas morais como o combate à homossexualidade e o endurecimento penal em primeiro plano, subordinando as questões econômicas e sociais a essa visão de mundo punitivista.

Esses eventos estimularam uma escalada da polarização no país, onde aqueles que se identificavam

com a agenda conservadora eram automaticamente recrutados para uma posição política à direita. As palavras que são repetidamente acionadas pelos críticos à arte nos casos que mencionei – "pedofilia", "imoralidade", "perversão", "ataque/ofensa religiosa", "desrespeito" – estão inscritas em um léxico que perpassa o discurso de lideranças políticas que é cada vez mais associado a uma agenda que opõe binariamente valores, criando uma visão de mundo dicotômica. Nesse sentido, o discurso que coloca em lados diferentes "bom" e "mau" é estendido para alcançar quaisquer pessoas que se identificam, ainda que de forma não contundente, com palavras como "família", "moral", "conservadorismo" e "religião". Longe de restringir, essas palavras alargam seu alcance semântico, passando englobar em seu significado não só as definições que um dicionário poderia sugerir, como também todo um conjunto de pensamentos, ações e sentidos que são acionados para se opor a tudo aquilo que passa a ser entendido como esquerda.

Juízos de valor: moral versus artístico

Quando falamos em julgamento relacionado à arte, é comum pensar em critérios estéticos para a formulação de uma crítica; no entanto, é muito pouco comum que a "ausência de beleza" apareça como fator de desqualificação da arte, principalmente da arte contemporânea. Nessa segunda parte do artigo, concentro as observações na exposição encerrada em Porto Alegre, a Queermuseu, não só pela grande celeuma que causou, mas também porque se encerramento abriu a possibilidade de que outras manifestações fossem também criticadas invocando o argumento moral.

Os casos aqui abordados diferem amplamente do comportamento dos públicos observado por Bourdieu e Darbel (1969) em pesquisa pioneira em museus de arte da Europa. Os autores identificariam o que seria chamado de "docilidade cultural" ou seja, uma crença irrestrita no reconhecimento da cultura erudita e em suas características "positivas" e "intelectuais", seria expressa por grande parte do público de museus que, no entanto, não demonstravam a competência cultural que alegavam ter, uma vez que, através do questionário, os autores puderam identificar o conhecimento medíocre por parte desses públicos, em relação às obras que são produto da cultura legitimada que defendiam. Nos casos de rejeição à arte contemporânea, o que se observa é um fenômeno diferente: frequentemente, o público que protesta contra esse tipo de arte assim o faz sabendo-o investido de intencionalidade artística sem, contudo, avaliar a proposta estética ou artística do objeto de arte, deslocando as críticas para esferas do mundo cotidiano, como a moral, a justiça, a ética, etc. (Heinich, 2014:84).

É dessa forma que observamos que os discursos contrários ao Queermuseu estão organizados segundo valores outros que não aqueles utilizados pelo campo artístico, que buscam fundamentar a argumentação em juízos mais próximos do mundo ordinário e, em especial no caso estudado, orientados principalmente pela esfera moral e pela crença religiosa. Como grande parte da celeuma em torno da mostra se deu através de embates discursivos entre profissionais do mundo da arte – curadores, artistas, galeristas, etc. – ativistas e apoiadores dos direitos LGBTT e feministas, representantes do "ativismo religioso" (Machado, 2012) e ativistas de direita – esses últimos representados pela figura do "influenciador digital" – é interessante observar como as práticas discursivas de diversos sujeitos se organizaram na esfera pública e em torno de quais valores esses discursos se organizam.

A intenção aqui é identificar as categorias de ordenação da realidade que são acionadas pelos atores no discurso em que confrontam com o lado oposto. Para tanto, me baseio no artigo de Campos, Gusmão e Júnior (2015) que analisa a interação discursiva do deputado federal pelo PSOL e ativista dos direitos LGBTTI, Jean Wyllis e o pastor Silas Malafaia no uso da razão na esfera pública. Assim como os autores, busco situar a abordagem e etnografia do objeto não em um lugar, mas nas tramas discursivas que se colocam em relação umas com as outras (2015:168). Nesse sentido, e ainda em concordância com os autores, a etnografia em termos empíricos diz respeito a material coletado na internet, em publicações dos atores considerados, em entrevistas com o curador e em vídeos que "denunciavam" o caráter "pornográfico, de incentivo à pedofilia e vilipendio religioso" da Queermuseu. Combino o olhar sobre as interações discursivas dos atores às categorias de rejeição à arte contemporânea traçadas por Nathalie Heinich (2011); aqui, a autora se esforça por construir, através da observação de protestos e reações negativas à arte, grupos de argumentos comuns que orientam os protestos observados.

Assim, neste momento volto a atenção para os embates e interações discursivas que a mostra Queermuseu provocou, levando em conta os principais atores engajados nesses embates. Para chegar

nesses atores, considerei o alcance de suas redes e a importância dada, seja pela mídia tradicional – abrindo espaços de discussão, promovendo entrevistas, citando-os em suas matérias – seja pelas redes sociais. Termino a investigação com dois atores principais: um individual e um coletivo. O primeiro deles, o curador da mostra, Gaudêncio Fidélis, aparece aqui graças a sua importância simbólica (ter relação privilegiada com o discurso da mostra) e importância atribuída, principalmente, pela mídia tradicional. No período em que a mostra estava sob ataque, e nas semanas seguintes ao encerramento, o curador foi procurado por diversos veículos para opinar sobre a situação. O segundo ator que é aqui observado é o grupo MBL. Enquanto página nas redes sociais o MBL também aparece como ator de visibilidade na trama, seja pela importância dada à organização pelo curador, que insiste em apontar o grupo como personagem central de uma "campanha difamatória" contra a exposição, seja pela publicação de um número grande de postagens criticando a mostra, seja ainda pelo grande número de seguidores que a página tem e, dessa forma, sua força em mobilizar a opinião de um grande número de pessoas.

O MBL ainda aparece como o veículo mais acessado no que tange publicações e postagens feitas sobre a Queermuseu na semana seguinte ao encerramento da mostra, como aponta o Monitor do Debate Político no Meio Digital.[11] Com duas postagens entre as trinta mais compartilhadas da semana que vai do dia 9 ao dia 16 de setembro de 2017, a página aparece como maior portal que se manifestou a respeito da exposição. Nesse sentido, o MBL surge enquanto "guarda-chuva" sob o qual diversos sujeitos se manifestam de forma coesa e homogênea contra a exposição Queermuseu. Dentre as postagens mais compartilhadas e vídeos mais assistidos, bem como nos debates presenciais sobre a exposição (em programas de rádio, por exemplo) estão integrantes do Movimento Brasil Livre, sempre em contraponto com defensores da exposição.

Com a publicação do texto do advogado César Cavazzola Júnior que questionava a moralidade da exposição e criticava as propostas da curadoria, a exposição passa a receber ataques de pessoas que, com câmeras em punho, comentam o conteúdo "imoral" das obras. Devido ao surgimento desses casos, a direção do centro cultural decide proibir a filmagem dentro do espaço da exposição. Graças à repercussão que tais vídeos alcançaram nas redes sociais, o MBL resolve se pronunciar em vídeo em 10 de setembro, dia em que o Santander decide encerrar a exposição. No vídeo em questão, o integrante do MBL e agora deputado federal eleito pelo DEM, Kim Kataguiri, se manifestou sobre a exposição de maneira similar às denúncias feitas pelos primeiros vídeos gravados na exposição.[12] Para Kim, "o Santander organizou uma mostra com cenas de pedofilia, zoofilia e com ofensas à religião cristã pra crianças de escolas públicas e particulares."

No título do vídeo, o ativista acusa a "esquerda" de promover a pedofilia e a zoofilia para crianças; ainda que a mostra ou quaisquer de seus realizadores não houvessem se declarado pertencentes a partidos ou simpáticos ao ideário de esquerda, o movimento de associar não só pautas progressistas, mas qualquer ofensiva que destoe da "preservação da família" à esquerda vem, cada vez mais, participando dos discursos de políticos associados a frentes parlamentares regressistas, em especial, a Frente Parlamentar Evangélica.

Tais associações tomaram força, principalmente, com a investida de parlamentares conservadores contra a inserção da chamada "ideologia de gênero", após quatro anos de tramitação, no Plano Nacional de

11 O "Monitor do debate político no meio digital" é um projeto do Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação da USP que busca mapear, mensurar e analisar o ecossistema de debate político no meio digital.

12 Antes do MBL e depois do texto de César Cavazzola Júnior, outros dois usuários da plataforma YouTube visitaram a exposição Queermuseu para "denunciá-la". Felipe Diehl, com o vídeo intitulado "Pedofilia, zoofilia e hóstia de vagina" visita a mostra discutindo as obras que vê. Rafael Silva Oliveira, faz o mesmo dias depois. Seu vídeo tem o chamativo título: "Denúncia: Santander incentiva a pedofilia".

Educação (PNE). A inclusão da discussão sobre igualdade de gênero como diretriz do PNE provocou uma campanha que contou com a articulação de parlamentares católicos e evangélicos na luta contra o que foi classificado pelos setores religiosos como "ideologia de gênero", sob o argumento de que esse debate consistiria em uma ameaça contra a família, por subverter a sexualidade e a família "natural", apostando nos sentidos dominantes de sexo e família (Souza, 2014:197).

A acusação da tentativa de inserir a então chamada ideologia de gênero nas diretrizes de educação, se tornaria lugar comum na argumentação que se construiria contra as pautas progressistas, principalmente aquelas que buscavam discriminar desigualdades de gênero e orientação sexual. O termo também apareceria diversas vezes no discurso de representantes do MBL para reforçar o repúdio à exposição Queermuseu. Graças à grande repercussão das campanhas contrárias à inserção do debate de gênero nas escolas, promovidas por parlamentares conservadores e largamente cobertas pela mídia e pelas redes sociais, lideranças político-religiosas que têm na ampla exposição na TV e no rádio uma forma eficaz de transmissão e de produção de sua mensagem, passando assim a ecoar uma agenda moralista e moralizante. Esse movimento ajuda a criar um ponto de conversão de setores conservadores da sociedade, colocando obstáculos, por exemplo, na defesa de direitos reprodutivos para as mulheres e para a população LGBT (Ibid.).

Para além do argumento conservador da ideologia de gênero, o MBL questiona a validade da intenção artística das obras expostas ao mesmo tempo que protesta contra o uso de dinheiro público, arrecadado via Lei Rouanet. Pondo à parte o debate estético, os argumentos são deslocados para os campos da moralidade e da gestão da verba pública. De outra forma, a única expressão de protesto possível se constituiria em argumentos que só teriam sentido dentro da esfera privada do gosto e da opinião pessoal, como por exemplo "eu não acho bonito" ou "não me agrada". Esse tipo de construção, embora válida em uma interação pessoal imediata, não poderia ser usada para legitimar toda uma ação que pede o encerramento de uma exposição artística. Um outro motivo que faz com que os argumentos em relação à arte sejam deslocados para fora da apreciação artística ou estética considera que, para que tais critérios sejam aplicados a uma obra de arte, se faz necessário que os atores considerem o objeto como tal.

O registro "cívico", observado por Heinich (2011), é frequente nos casos de rejeição à arte contemporânea e, assim como a autora aponta, é acionado aqui para colocar em jogo a noção de interesse geral frente à falta de popularidade da arte subsidiada com dinheiro público. Ele está relacionado, para Heinich, a uma visão "elitista" da arte patrocinada, uma vez que considera as escolhas de um pequeno número de pessoas em detrimento do gosto majoritário. Esse argumento surge quando há um problema de "desrespeito à maioria" (Heinich, 2010:81).

De modo mais geral, essa alegação considera o consenso sobre valores fundamentais da sociedade. Ainda que não diga respeito necessariamente ao financiamento da cultura com dinheiro público, a oposição surge quando tal verba é empregada para patrocinar programas cujo sistema de valor difere daquele que ator (ou segundo valores tradicionais da sociedade) acredita.

Dessa maneira não é insensato afirmar que celeuma em torno da mostra se deu graças ao engajamento político de determinados atores que, por sua vez, só se tornam mobilizadores da opinião pública devido ao ambiente virtual em que estão inseridos em um contexto político polarizado. Se nos casos de rejeição à arte contemporânea observados por Nathalie Heinich, o apelo à moral e à ética são frutos do esforço de uma generalização da opinião na direção de articular valores sociais profundamente arraigados em um enunciado crítico, no que tange à Queermuseu, o apelo a tais valores é impulsionado por pautas em voga no cenário político nacional, bastante difundidas pela mídia e por líderes religiosos que ocupam e participam de uma frente assumidamente conservadora. Dessa maneira, as pessoas que se manifestaram, contra ou favor da exposição, assim o fizeram não só por um incômodo moral ou ético em relação as obras de arte, mas também – e acredito estar correta em afirmar que, principalmente – por identificação a uma agenda política especifica que é alimentada nas redes sociais e encorajada por líderes religiosos, e que participa também da construção de uma identidade individual

Indo de encontro à defesa do registro cívico, relacionada ao uso de verba pública para custear a exposição, Gaudêncio Fidélis argumenta em razão da Lei Rouanet que ela "não foi criada como um mecanismo que julgue o mérito das exposições e dos projetos culturais sob o ponto de vista do que deve ser visto e do que não deve ser visto: "[...]não foi criada, não é um mecanismo que foi criado para aprovar projetos que digam o que nós podemos ou que nós não podemos ver. Os livros que

nós vamos poder ler, os espetáculos que nós vamos poder ver.[...]".[13] O discurso de Fidélis defende uma concepção de "legalidade secular" do mecanismo de fomento à cultura no pais. A Lei Rouanet, como é conhecida a Lei 8.313/91, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Dessa forma, Gaudêncio Fidélis deixa clara sua opinião de que o juízo de valor pessoal, que avaliaria o "mérito das exposições e dos projetos culturais", é desautorizado de participar do debate sobre o deve ou não ser financiado pela lei, acima de discordâncias ou opiniões pessoais dos opositores aos projetos aprovados.

Por outro lado, o curador evidencia o caráter tecnicista das escolhas de financiamento, apontando ainda que as acusações feitas ao Queermuseu não seriam cabíveis do ponto de vista desta proposta de financiamento, uma vez que os projetos estão submetidos ao escrutínio técnico dos projetos culturais aprovados. Assim, a fala de Fidélis cria uma oposição entre o que é público e o pessoal, dentro da lógica "legal versus moral", sendo essa moralidade relativa, apontada pelos integrantes do MBL, pelo desrespeito às pessoas que não concordam com o conteúdo da exposição, e dessa maneira, aos impostos pagos por elas.

Em relação ao conteúdo da exposição, a defesa e a acusação divergem; não só na opinião, mas também nas escolhas argumentativas e em quais valores se ancoram essas escolhas. Ainda que a exposição tenha sido amplamente criticada, em geral artistas, curadores, críticos e atores ligados ao mundo das artes se posicionaram em seu favor, apontando uma interpretação errônea do conteúdo no discurso dos grupos que criticaram a exposição. Dentre as obras mais atacadas despontam nomes como Adriana Varejão, Bia Leite e Fernando Baril, artistas reconhecidos na cena da produção de arte atual. Segundo Heinich e assim como também apontado por Bourdieu (2007), esse desacordo no entendimento especialistas e não-iniciados nasce do descompasso entre as referências mobilizadas pelos dois públicos. Para o público não-iniciado, o referente para apreciar um objeto sem as características canônicas de uma obra de arte tende a ser o mundo cotidiano. Nesse sentido, os valores de julgamento aplicados são os mesmos do mundo ordinário. Para o público iniciado, contudo, o único referente pertinente a ser considerado é a história da arte, história essa especializada e que ultrapassa largamente cultura escolar (Heinich, 1996:201).

As rejeições, embora não coerentes a um discurso artístico ou estético, não são, contudo, desprovidas de sentido; elas apelam para valores outros que não de ordem artística, mas testemunham emoções fortes o suficiente para engendrar argumentos que se reportam a valores bastante legítimos em outras circunstancias (Botelho, 2011:15). Na falta de uma sintonia de registros, artistas e curadores afastam os questionamentos apontando que as críticas não correspondem ao conteúdo das obras. Indagado quanto o conteúdo da crítica, o curador Gaudêncio Fidélis defende que não há nada na exposição que corresponda às acusações. A indignação do grande público invoca valores que, não se referindo aos problemas específicos da criação artística e sua história, levam os especialistas a não a reconhece-las como pertinente, recusando-as de saída. O requisito de se mobilizar elementos estéticos, artísticos e específicos da história da arte, necessários para apreciar a arte contemporânea, forma um universo particular restrito e voltado para si mesmo, que não encoraja a abertura àqueles que não dominam suas referências. Antes de constituir um ataque, as rejeições à arte contemporânea são uma defesa à agressão sentida por seus acusadores: a agressão contra os valores artísticos que aprenderam a respeitar. Nesse sentido, seria prudente pensar na oposição de paradigmas estéticos em que se disputa a legitimação do que pode ou

13 Realizado dia 11 de setembro, um dia depois do encerramento da exposição pelo Santander Cultural, a rádio local Guaíba convidou o curador da exposição, Gaudêncio Fidélis e dois integrantes do MBL, a coordenadora estadual, Paula Cassol e o influenciador digital Arthur Moledo, responsável pelo canal no site de compartilhamento de vídeos YouTube "Mamaefalei" para o programa "Esfera Pública" para um debate sobre a repercussão da exposição.

não ser chamado de arte (Ibid., p. 17).

Considerações Finais

A partir da busca por compreender o porquê tais eventos sucederam de determinada maneira, este trabalho procurou levantar questões sobre a forma como palavras e discursos foram construídos por diversos atores e foram capazes de influenciar a produção de sentido dos públicos no contato com a arte.

Na tentativa de entender de que forma se organizam os atores que estiveram em lados opostos da polêmica, procurei observar em quais bases axiológicas estavam fundamentadas sua argumentação, evidenciando as diferenças nos valores acionados por representantes de ambos os grupos. Tal aproximação foi reforçada por uma breve análise do contexto social e político do país, que nos ajudou a entender de que maneira as opiniões sobre manifestações artísticas passam a ser cooptadas por posicionamentos políticos e participaram da construção de um cenário polarizado na esfera pública. A partir de um olhar mais aprofundado sobre a argumentação de apoiadores e opositores, observamos uma discordância ética entre os lados opostos do debate: enquanto para os grupos contrários, os valores morais e éticos entravam em jogo para questionar as interpretações de imoralidade que as obras poderiam oferecer, para os apoiadores da mostra, o julgamento artístico e estético deveria ser o principal norteador dos debates sobre as obras, de acordo com as propostas nas quais haviam sido concebidas pelo artista.

Por fim, concluo que as reações negativas às manifestações artísticas observadas estão articuladas com outras esferas que não a do gosto ou desconhecimento estético ou artístico: se ancoram principalmente na polarização política, que é responsável por criar um universo de sentidos que opõem valores que não estão relacionados apenas à arte em si, mas se filiam em debates marcados pela moralidade que atravessa a discussão política e o avanço de pautas progressistas e identitárias no cenário nacional nos últimos anos. Nesse sentido, para entender as reações, é necessário ir além do lugar comum que desconfia, por exemplo, da má interpretação dos leigos ou do desconhecimento do grande público dos critérios de criação da arte contemporânea. Muito embora esses fatores possam estar presentes e acompanhem a discussão em certa medida, as reações estão articuladas principalmente a uma visão de mundo dicotomizada que é impulsionada pela polarização política crescente, atravessada pelo debate moral.

Referências

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003 (1969)

_____. Pierre *A distinção:* crítica social do julgamento São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007

BOTELHO, Isaura *Os públicos da cultura*: desafios para as políticas culturais in: Revista Observatório Itaú Cultural, n. 12 (maio/agosto), – São Paulo: Itaú Cultural, 211

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro; GUSMÃO, Eduardo Henrique Araújo, JÚNIOR, Cleonardo Gil de Barros Mauricio. 2015, *A disputa pela laicidade:* Uma análise das interações discursivas entre Jean Wyllys e Sillas Malafaia in Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, 35(2): 165-188,

COWAN, B. *'Nosso Terreno'*: crise moral, política evangélica e a formação da 'Nova Direita' brasileira. Varia História, Belo Horizonte, v. 30, n. 52, pp. 101-125, 2014

HEINICH, Nathalie, 2010. *Guerre culturelle et art contemporain*. *Une comparaison franco-américaine* Editions Hermann, coll. « Société et pensées », 2010

_____. *L'art contemporain exposé aux rejets*: contribution à une sociologie des valeurs, Hermès, La Revue, 1996/2 (n° 20), p. 193-204

_____. 2014 *Práticas da Arte Contemporânea*: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico" em Sociologia e Antropologia, vol. 04, nº 2, 2014, 373-387

_____. *Arte contemporânea exposta a rejeição*: Contribuição a uma sociologia dos valores In: BOTELHO, Isaura (Org.) Revista Observatório Itaú Cultural, n. 12 (maio/agosto), – São Paulo: Itaú Cultural, 2011

MACHADO, Maria das Dores Campos. 2012, *Religião, Cultura e Política*. Religião & Sociedade, v. 32, nº 2: 29-56.

MADEIRA, R. M.; QUADROS, M. P. R. . *Da direita envergonhada às bancadas evangélica e da bala*: caminhos da representação política do conservadorismo no Brasil. In: ANPOCS – 41° Encontro Anual, 2017, Caxambu. Anais do 41º Encontro Anual da Anpocs, 2017

SOLANO, Esther; ORTELLADO, Pablo; MORETTO Ribeiro, Márcio *2016: o ano da polarização?* / Esther Solano, Pablo Ortellado e Marcio Moretto. – São Paulo : Friedrich-Ebert-Stiftung Brasil, março de 2017. – 19 Seiten = 1,1 MB PDF-File. – (Análise / Friedrich Ebert Stiftung Brasil; No 22) Electronic ed.: São Paulo : FES, 2017a

SOLANO, E.; ORTELLADO, P.; MORETTO, M. . *Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações de apoio a Lava Jato e conta a reforma da previdência*. Em Debate, v. 10, p. 34, 2017b.

SOUZA, Sandra Duarte, 2014, *Não à ideologia de gênero!* A produção religiosa da violência de gênero na política brasileira" Estudos de Religião, v. 28, n. 2 • 188-204 • jul.-dez. 2014.

Um problema de gênero: Aracy Amaral e os ensaios sobre o feminino nas artes

Talita Trizoli

Pós-doutorada no IEB-USP com pesquisa sobre crítica de arte e mulheres. Doutora pela FE-USP com investigação sobre mulheres artistas nos anos 60 e 70 no Brasil. Mestra pelo PGEHA-USP com análise da produção de Regina Vater sobre perspectiva Feminista. É professora, curadora e pesquisadora envolvida com questões políticas e éticas na arte. Coordena o grupo de estudos Vozes Agudas no Ateliê 397.

ttrizoli@gmail.com

RESUMO: A crítica de arte, historiadora, curadora e professora Aracy Amaral ocupa um lugar de relevância em nosso circuito crítico das artes, juntamente a outros importantes colegas comprometidos com o entendimento dos meandros da arte nacional – mas Aracy é também exceção nessa cena devido à seu gênero, já que pouquíssimas figuras femininas exerceram a crítica de arte em nosso país. Figura fundadora de diversas iniciativas de investigação e de consagração das narrativas da arte brasileira, e ainda hoje bastante requisitada para atividades culturais da área, Aracy Amaral foi uma das poucas mulheres a solidificar um lugar de impacto e respeito no campo analítico das artes, em parte devido as suas conexões sociais e de afeto, que viabilizaram a materialização de seus projetos. Tendo sua formação durante os anos 60 e 70 a partir de um fluxo de contato com grupos intelectuais de esquerda, seria de se supor que Amaral poderia ter alguma afinidade com as especifidades sociais de seu gênero e com o movimento feminista em voga; e no entanto, nos poucos artigos dedicados sobre a questão da presença feminina no sistema das artes, a crítica toma uma posição de recusa veemente de tais tópicos, mobilizando argumentos essencialistas e formalistas para corroborar seus partidos estéticos – e utilizados até hoje por ela no tocante à tais temas. Nesse artigo, analisar-se-á as opções estéticas e políticas da autora nesses textos ensaísticos, a fim de compreender suas escolhas de recusa e de crítica para com as questões feministas e femininas no sistema das artes.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica de arte, mulheres na crítica, arte brasileira, feminismo

ABSTRACT: Art critic, historian, curator and teacher Aracy Amaral occupies a prominent place in our critical art circuit along with other important colleagues committed to understanding the ins and outs of national art – but Aracy is also an exception to this scene because of her gender, since very few female figures exercised art criticism in our country. A founding figure of several initiatives of investigation and consecration on the narratives of Brazilian art, and still today much requested for cultural activities of the area, Aracy Amaral was one of the few women to solidify a place of impact and respect in the analytical field of the arts, partly due to her social connections and affection, which enabled the materialization of her projects. Having her formation during the 60s and 70s from a flow of contact with leftist intellectuals, it would be assumed that Amaral could have some affinity with the social specificities of her gender and with the feminist movement; and yet in the few articles hithertos dedicated to the question of the female presence in the arts system, the critic takes a position of vehement rejection of such topics, mobilizing essentialist and formalist arguments to corroborate her aesthetic parties – and used until today by her in such subjects. In this article, the aesthetic and political options of the authoress will be analyzed in these essayist texts, in order to understand her choices of refusal and criticism of feminist issues in the arts system.

KEYWORDS: Criticism of art, women in criticism, Brazilian art, feminism

Breve Introdução

Em tempos correntes, é efetivamente difícil, e mesmo desonesto, negar a presença de questões feministas no meio das artes brasileira, seja no âmbito da criação, seja no âmbito da crítica, da curadoria e da investigação histórica. Desde meados de 2015, a chamada "primavera feminista" no Brasil permitiu a aderência e penetração de certos tópicos das múltiplas agendas feministas, como as questões de subjetivação e de violência, em um campo historicamente conhecido por sua resistência em acolher aspectos sociais e políticos em seu núcleo – afinal, não podemos negar a preferência de nosso meio por trabalhos e discursos alinhados aos preceitos "formalistas", em oposição às questões sociais e críticas, como uma forma de manutenção de privilégios e de solidificação de um ainda frágil mercado de arte.

Tanto nas produções artísticas mais recentes, quanto nas investigações de cunho histórico e analítico, encontramo-nos imersos em uma "virada ao feminismo" que atinge diversos meandros do campo das artes, e que se propõe justamente a um enfrentamento e torção das estruturas formadoras do meio, historicamente fundamentadas sobre mitos como genialidade, qualidade e ruptura de paradigmas, mas que ignoram, estrategicamente, a relevância de marcadores sociais na consolidação de carreiras e de estabelecimento de linguagens.

Mas essa movimentação em direção às questões feministas nas artes não é inédita em nosso contexto – o que nos diferencia de outras contingências temporais é nosso corrente nível de entusiasmo. Já na década de 70, algumas artistas mulheres e críticos de arte locais tensionaram elaborar problematizações a respeito de tal tópico, muito devido ao contato com outros territórios que fervilhavam com as lutas feministas e civis, como a cena americana e francesa – no entanto, como é possível constatar em estudos recentes, sucedeu uma ampla dificuldade de diálogo e aderência das pautas feministas com o contexto nacional.

A recepção tardia e pejorativa do feminismo de segunda onda em nosso território, ocorreu ora por um programa de desqualificação massiva dos textos, ensaios, autoras e demandas, ora pela ineficácia e desinteresse da militância em atingir a chamada classe média, concentrando suas forças nos setores operários e ditos socialmente marginais (e recordemos aqui que grande parte do extrato artístico brasileiro é oriundo da dita classe média e alta, o que explica, em partes, as recusas, rechaços e resistências de vínculo de toda uma geração de agentes mulheres do meio das artes com as pautas feministas). Mesmo grupos autodenominados como libertários e revolucionários – alinhados aos movimentos de esquerda e de enfrentamento das estruturas opressivas e violentas da ditadura civil-militar – colaboraram para o estabelecimento de um ideário negativo sobre a luta feminista e suas agentes, ora as relacionando com as futilidades das altas classes, ora reforçando papéis estereotipados do feminino bem no seio da revolução.

As protagonistas da querela

Os tópicos sintetizados na introdução desse ensaio já foram explicitados em outras ocasiões e por outras autoras, mas é válido retomá-los nessa explanação para compreender o contexto de produção de uma série de artigos de Aracy Amaral (*1930), justamente por tratarem-se de tentativas pontuais de síntese da teórica a respeito da existência de aspectos femininos na criação artística, em diálogo com outra crítica de arte da época, Sheila Leirner (*1948). O texto final de Amaral com tais enfrentamento, "Brasil: a mulher nas artes", datado de 1993, indica um desdobramento analítico iniciado em outros dois ensaios da autora, no caso "O cotidiano feminino transformado em arte" de 1979, e "A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especifica feminina?", de 1983, aparentemente resultantes justamente da querência de Leirner no ano de 1977.

Ainda que Aracy Amaral dispense apresentações, é importante deixar claro que se trata de uma das figuras pivotais dos campos da historiografia da arte no Brasil e da curadoria, professora universitária responsável pela formação de toda uma geração de pesquisadores, além de crítica de arte requisitada ainda nos dias correntes pelos parcos veículos existentes no meio cultural brasileiro em nosso tempo.

Formada em jornalismo e com publicações em sua maioria relacionadas ao modernismo brasileiro, dentre os variados temas de interesse da pesquisadora e professora, é pertinente frisar aqui, pela conexão temática desse ensaio, seus estudos sobre as características da produção artística latino-americana e as relações imbrincadas entre arte e política de seu tempo – e, importante sublinhar também o aspecto

contingencial de sua produção, a fim de que não ocorram conclusões anacrônicas à respeito. Amaral fala a partir da perspectiva de uma geração que defendeu a elaboração de um imaginário sobre a arte brasileira, onde os tópicos principais de defesa eram uma autonomia do fazer artístico e do próprio campo das artes, em concomitância a um entendimento dos elementos constituintes de uma identidade artística nacional e continental, e de complexa negociação com as estruturas políticas autoritárias e violentas do regime militar.

Já Sheila Leirner, autora da enquete em questão que dispara as indagações de Amaral, é integrante de uma das famílias "quatrocentonas" da cena artística brasileira. Neta de Isai Leirner (*1903 +1962) e Felícia Leirner (*1904 +1996) – respectivamente ex-diretor do MAM e da 4ª Bienal de São Paulo, e escultora de vocabulário modernista onde o tema da maternidade é recorrente – Sheila teve sua formação em Paris entre os campos do cinema, sociologia e urbanismo, mas passa a ter certo impacto na cena brasileira a partir da 1975, quando torna-se colaboradora do jornal "O Estado de São Paulo", cargo que ocupa até hoje, ainda que de modo esporádico. Sheila Leirner foi também uma das poucas curadoras mulheres a coordenar uma Bienal de São Paulo, em duas ocasiões aliás, a 18ª em 1985, e a 19ª em 1987, feito esse ainda não repetido por seu gênero nesse cargo.

O ponto específico de diálogo entre essas duas agentes culturais na cena artística brasileira, a enquete elaborada por Sheila quando colunista/jornalista do "Estadão" no ano de 1977, a qual fora enviada para diversas figuras da cena local, procurando investigar justamente os principais problemas da época que circundavam a questão da arte feminina e feminista, resultou em dois artigos publicados no intervalo de duas semanas, no caso "Arte Feminina e o Feminismo" na edição de 13 de fevereiro de 1977, e "Feminismo na arte brasileira: opinião da crítica" em 27 de fevereiro desse mesmo ano. Importante notar que tal ação não ocorre por qualquer excepcionalidade da percepção de Leirner sobre o tema, mas vem na esteira de uma série de publicações, conferências e discussões em torno do papel da mulher na sociedade desde 1975, muito devido à escolha da ONU para tal ano ser temático das questões femininas no mundo, e juntamente a um fluxo considerável de publicações estrangeiras e eventos públicos na área de arte, que discutiam essa pauta política e estética.

Em 3 textos: é o feminismo/feminino um problema para a arte brasileira?

Ainda que sejam interessantes os apontamentos, hesitações e conclusões presentes nos dois artigos de Leirner, principalmente pela citação de nomes icônicos no tema como Linda Nochlin (*1931 +2017), Lucy Lippard (1937) e Lawrence Alloway (*1923 +1990), para indicar apenas alguns teóricos ali cotejados, nos interessa aqui a posição de Amaral em suas incursões na questão, e seu desenvolvimento ao longo dessas três peças ensaísticas já citadas. Comecemos cronologicamente pelo texto réplica a Leirner, publicado na coletânea "Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o X-Burguer" em 1983, mas elaborado no momento da solicitação pela jornalista em 1977.

O texto se divide estruturalmente em duas partes: a primeira na apresentação dos conceitos compreendidos por Aracy a respeito do tema, e sua posição sobre o tópico, seguido pelo formato de pergunta-resposta da enquete de Leirner, onde o diálogo escrito se materializa como documento.

Iniciado de modo bastante objetivo já indicando a razão de ser do texto, mas que logo recai em algumas contradições e conclusões apressadas, Amaral aponta nesse material seu lugar de relação com a temática do feminino e feminismo na arte, a partir de uma recorrente posição essencialista sobre o feminino, com certa influência marxista, ainda que sem uma vertente claramente especificada. Já de antemão, afirmando crer que as indagações sobre o feminino nas artes possuem ares "rançosos" de "arte de agulha, bordado e decoração" (AMARAL, 1983, p. 254), a crítica já salienta uma relação particularmente reticente com o tema, onde a concepção de feminilidade é vista por uma ótica pejorativa da subjetivação, vinculada às concepções de futilidade, fragilidade e inferioridade – características essas desvalorizadas na época dentro de um contexto de reformulação das relações de trabalho e afeto sobre a égide do capital, afinal, não nos esqueçamos que uma das pautas acolhidas por essa geração contemporânea do feminismo de segunda onda era a inserção das mulheres no mercado de trabalho, em um mundo monopolizado pela lógica do masculino, e onde muitas vezes as condições de negociação para entrada nesses espaços ocorria via uma masculinização de si.

Assim, nesse texto Aracy Amaral, o feminino está diretamente ligado a uma concepção de sensibilidade, de índole intuitiva, mágica, não racionalizada e não militante. Esse conjunto de adjetivos

mobilizados pela crítica para a definição do feminino vai de encontro ao conceito de feminilidade que perpassou sua geração e contingência, e que considerava que a questão das lutas de classe era mais pertinente para o contexto brasileiro do que os embates entre os sexos (para utilizarmos aqui os termos de época, ao invés de gênero).

Para Amaral, aliás, a questão do feminismo como política não encontra aderência na cena brasileira devido à larga penetração de mulheres na cena artística local, diferente de outros centros culturais – como exemplo, ela aponta a evidente presença de mulheres galeristas no circuito, além das "excepcionais" Tarsila do Amaral (*1886 +1973) e Anita Malfatti (*1889 +1864), como exemplos da inserção feminina brasileira no mundo das artes – e que tal condição é possível, justamente, pela cultura laboral de empregabilidade de outras mulheres para exercer os trabalhos domésticos das classes mais abastadas, ou seja, a fomentação da figura da serviçal, a empregada doméstica, seria segundo a crítica, ponto pivotal para a compreensão da presença feminina no sistema das artes brasileira (AMARAL, 1983, p. 255).

Mas sigamos com calma: ainda que Amaral esteja correta ao apontar a especificidade do extrato de classe no meio das artes, e que tal penetração é possível em partes pela transferência de responsabilidade dos cuidados domésticos, a autora, nesse texto inaugural sobre a questão do feminino e feminismo nas artes, desconsidera o caráter amadorístico que perpassa o mundo do trabalho artístico, e a cultura das "prendas femininas", elementos esses que permitem a presença negociada de mulheres nesse campo, além de não adentrar na questão de qual "tipo feminino" possui aderência nesse circuito.

Ela ainda afirma que, "para mim, não existe uma arte feminina. Existe antes o feminino em arte" (AMARAL, 1983, p. 254). Com tal assertiva, Aracy indica que compreende o feminino como um conjunto de posições simbólicas que são exercidas por sujeitos, independentes de seu sexo, situação essa que pode ocorrer no mundo das artes, e que nubla a possibilidade de reconhecer o gênero dos artistas apenas pelo vocabulário formal mobilizado nas obras – tanto que a autora indica Tarsila como uma artista feminina devido a seu caráter decorativo e Malfatti como um tipo masculinizada, viril, pelo menos em sua produção de maior "impacto" estético na época.

Nesse último aspecto, Amaral faz coro com a teórica mexicana Teresa Del Conde (*1935 +2017), interlocutora citada por ela para tais questões, evidenciando com isso sua conexão com as discussões recentes e seu compromisso de diálogo com teóricos latinos. Ambas convergem na conclusão, em diferentes ocasiões, de que a QUALIDADE de um trabalho de arte é indiferente aos marcadores sociais de seus agentes (AMARAL, 2006, p. 223) – ainda que, de modo hesitante e confuso, Aracy pondere ao final do texto que existe um sujeito por detrás da criação que merece consideração para o entendimento da obra, sinalizando assim sua já presente inquietude com as questões sociais do meio, e sua discordância com Del Conde.

Mas o que chama mais atenção nessas posições da Aracy não é tanto sua concepção de feminilidade, mas a indicação de sua desconexão com as questões feministas em perspectiva política, ainda que a autora seja "semi-partidária" de vínculos políticos nas artes.

Ao final do texto, Amaral afirma que a ausência do feminismo nas artes brasileiras é justificado tanto pela ausência do movimento como um todo na sociedade, como pela falta de pertinência das pautas, e declara que "parece-me descabido e 'luxuoso' levantar neste momento tal problemática" (AMARAL, 1983, p. 256) – e, frisa-se aqui que, o "momento" ao qual a autora se refere é a luta contra a miséria e de resistência política ao regime.

Encerrando esse primeiro texto com uma assertiva no mínimo polêmica, Aracy marca um lugar tenso de relações sobre o tema feminismo e artes visuais, e que é logo revisitado pela autora num ensaio posterior em 1979 sobre a artista americana Mary Dristchel (*1934 +2018), residente no Brasil entre 1978 e 1986, que levou o título "O cotidiano feminino transformado em arte". Nesse texto, Aracy retoma suas concepções sobre uma feminilidade essencialista, mas já não em uma chave pejorativa para a produção artística.

Ao discorrer sobre a exposição individual da artista na Galeria Luisa Strina, a dualidade de lida da autora em relação ao feminino e ao feminismo irrompe novamente, já que ora Aracy tece elogios pelos temas e formas utilizadas pela artista ao tratar das questões de corpo, desejo e eroticidade, indicando que no caso específico dela o substantivo mulher antecede sua identidade de forma positiva, sinalizando uma possível empatia, ainda que mal desenvolvida, para com as agruras existenciais das mulheres nos espaços de trabalho, ora Amaral reafirma sua resistência de vínculo partidário com o feminismo. Sigamos com o seguinte fragmento do texto:

> Sem ser feminista, despreocupada com a arregimentação pela imposição dos direitos da mulher numa sociedade dominada pelo homem, de qualquer forma a obra de Mary Dristchel reflete indiretamente o clima dessa luta, e nos fascina por sua problemática, por sua inteligência, e pela organização do referencial feminino nela contida. A condição da mulher, o seu corpo e sua circunstância constituem o ponto de partida de seu trabalho. Não deixamos, contudo, de perceber que esse núcleo central – temático ou não – posto que enfoca seguidamente o sexo como contido dentro do corpo, ou se, se assim o desejarmos, o corpo como continente do sexo – é abordado sempre com extrema objetividade. Ao mesmo tempo, seu senso de humor, sua vitalidade gritante, parecem conflitar com o que se poderia entender como "a suavidade própria do sexo frágil [...] (AMARAL, 1977, p. 05)

Chama a atenção nesse texto o exercício argumentativo elaborado por Aracy, que muito elogia a produção de Dritschel (e indiretamente de outras artistas mulheres que também circundam tal temática, como Pietrina Checcacci, Iole de Freitas e Gretta Sarfaty), mas que se esquiva de validações para o feminino como categoria positiva e política. Expliquemos: ainda que a autora aponte as potencialidades da obra de Dritschel ao lidar com temas pulsionais e materiais ligados ao universo cultural do feminino, os adjetivos empregados por Amaral efetuam uma divisão de gênero no mínimo incômoda.

Se por um lado a artista manipula temas corpóreos típicos da experiência física feminina, como os ciclos menstruais e as formas anatômicas de seu gênero, para Aracy, sua lida com tais tópicos é "racional", "objetiva", "forte" e "intensa", qualidades essas socialmente vinculadas às subjetivações do campo do masculino, enquanto que as citações ao âmbito do feminino adquirem as adjetivações de "doce", "sensual" e "doméstico" sem o cotejamento de potencialidade, como podemos verificar no seguinte fragmento: "Mas o sexo não é abordado em seu trabalho com doçura, sensualidade ou enleio. É belo, do ponto de vista formal, vital e agressivo em sua objetividade, como a própria força do sexo" (AMARAL, 1977, p. 05).

Apesar desses movimentos dúbios em ambos os textos já aqui comentados, é no ensaio "Brasil: a mulher nas artes" de 1993, que Aracy Amaral efetivamente sintetiza sua posição a respeito da questão do feminino e do feminismo nas artes.

O texto integra o catálogo da exposição "Ultramodern: the art of Contemporary Brazil", com curadoria dividida entre Aracy e Paulo Herkenhoff (*1949) para o *National Museum of Women in the Arts* de Washington D.C., e foi a ocasião propícia para Amaral revisitar o tema e elaborar uma seletiva de artistas mulheres representativas da cena contemporânea brasileira (e, ainda integrar as "excepcionais" Malfatti e Tarsila). Em acréscimo a esses dados, vale apontar aqui que o título utilizado nesse ensaio investigativo sobre Amaral com ênfase feminista não é o mesmo que consta na publicação final em português, integrante da coletânea "Trópicos de Capricórnio" de 2006, mas sim o do esboço datilografado pertencente ao fundo doado pela crítica de arte ao Instituto de Estudos Brasileiros, justamente por tal material ter sido produzido diretamente para a curadoria no museu americano, mas também por incluir notas, rascunhos e exclusões interessantes sobre o percurso argumentativo da autora, como por exemplo a eliminação, e depois reintegração, do trecho onde Amaral crítica o *lobby* gay nas artes – mas isso seria tópico para outro ensaio.

Proposto como a junção final de tais investimentos sobre o tema, Amaral nesse texto reafirma grande parte das posições já citadas em relação ao entendimento do feminino como uma categoria simbólica em chave essencialista, e mesmo biológica, assim como seu entendimento do lugar social da mulher no meio artístico brasileiro.

> [...] o que me parece de fato existir é uma soma de características do feminino em arte. Algumas artistas deixam transparecer esse caráter feminino, outras não. Esse "feminino", para mim, está vinculado à delicadeza da sensibilidade da mulher, em sua condição de promotora da vida e, por essa mesma razão, vinculada à sua natureza mais que seu companheiro homem, delicadeza que está implícita no seu trato com a fragilidade do filho recém-nascido de seu corpo, e ao qual ela protegerá por toda a vida. (AMARAL, 2006, p. 225)

Mas a relevância de tal ensaio "final" sobre o tema revela-se justamente na ampliação de certos argumentos e exemplos, outrora citados ou rapidamente contornados pela autora.

De imediato, o aspecto que mais salta aos olhos nesses texto em relação aos demais é a inserção

por Amaral de um argumento de justificação do volume considerável de mulheres artistas no meio das artes. Antes constituído quase que exclusivamente pela justificativa da transferência de trabalho doméstico para empregadas, Aracy agora acrescenta à equação o aspecto feminizado do universo das artes dentro de uma lógica colonial ibérica (AMARAL, 2006, p. 221), onde qualquer trabalho manual é socialmente desvalorizado, portanto de responsabilidade de sujeitos em hierarquias sociais inferiores – no caso, mulheres, negros, indígenas, por exemplo. É a partir dessa perspectiva que ela argumenta, novamente, sobre a volumosa presença de mulheres no meio artístico brasileiro como prova da ausência de problemas de exclusão e de interdição laboral, como podemos verificar nos seguintes fragmentos:

> [..] no Brasil, as mulheres no meio cultural estão em toda parte, são críticas de arte, professoras de História da Arte, curadoras de exposições, animadoras culturais [...] Tampouco a crítica de arte no Brasil se constitui em problema a bloquear o desenvolvimento da artista-mulher brasileira [...] a verdade é que, em geral, a mulher inserida no contexto artístico brasileiro não parece temer, como artista criadora, ou como pesquisadora ou crítica, o fechamento de portas para seu trânsito, de forma explícita. (AMARAL, 2006, p. 223)[1]

Mas é justamente nesse detalhe da não explicitude das regras do jogo do sistema das artes que a autora deixa escapar um problema sintomático de nossa lógica social: as exclusões via marcadores sociais não se dão pelo estabelecimento de normas jurídicas de segregação e hierarquia, mas pelos jogos de afeto e de negociação de *status quo*, dificultando assim a percepção dos excluídos e seus perpetradores das dificuldades de acesso e circulação, e com isso corroborando posições de poder geracionais.

Para Aracy, as mulheres "ombreiam" os homens na representação artística brasileira, integram as movências estéticas em equidade, e é no processo de internacionalização que as mesmas perdem destaque (AMARAL, 2006, p. 224). A autora passa então a elencar uma série de exposições internacionais ocorridas ao longo da década de 1980 que se propunham a lançar luz na produção feminina, mas que, segundo ela, não incluíam brasileiras – e, sejamos mais amplos nessa crítica, mal incluíam artistas latino-americanas, asiáticas, negras e indígenas.

Ainda que Aracy utilize a obra e os argumentos de Germaine Greer em "The Obstacle Race" para ilustrar as relações desiguais de acesso das artistas mulheres ao mundo do trabalho, principalmente via a experiência marital e maternal (AMARAL, 2006, p. 226), a autora se mostra reticente em abraçar o mote dos jogos de exclusão e desqualificação das artistas mulheres no meio artístico brasileiro, e, muito menos, em aderir ao epíteto feminista por excelência. Ao contrário, Aracy prefere discorrer sobre algumas artistas mulheres significativas nos diversos setores de nosso campo artístico, elegidos por ela e seu parceiro de curadoria para a exibição americana, a fim de corroborar a presença atuante e impactante de tais figuras na cena.

E é nesse trecho do artigo que certas posições de Amaral ficam nubladas novamente, pois se a autora seguia apontado ao longo de seus ensaios, certo desprezo para com as qualidades constituinte da feminilidade nas artes, agora a mesma as elogia como características constituintes da produção dessas artistas mulheres, como podemos constatar no trecho a seguir: "Referimo-nos à arte como campo da mulher, e, em consequência,

1 Grifo nosso.

ao feminino na arte como um dado eloquente, ao contrário de qualquer conotação pejorativa que poderia trazer implícito esse fazer artesanal". (AMARAL, 2006, p. 231)

Uma primeira conclusão das contradições

As posições de Aracy em relação a feminilidade, o agenciamento da mulher no meio das artes e o feminino é, como pudemos verificar nos textos aqui cotejados, no mínimo contraditória, se referencidados por nosso arcabouço contemporâneo de estudos de gênero de décadas de movimento feminista. A teórica, ainda que se mostre ora envolvida pelas questões da experiência feminina nas artes e constate a presença massiva de tais figuras no circuito, teve ao longo de sua trajetória profissional dificuldade de lidar com os paradoxos sedimentados em nosso setor, que tanto "abraça" a presença feminina no setor, mas a restringe a setores e valores díspares de seus colegas masculinos, os quais alçam destaque e poder de articulação com mais velocidade e relevância, principalmente se aliados a extratos econômicos e raciais privilegiados.

Mas sejamos justos com a autora: ela não é a única de sua geração a lidar com esses impasses e dificuldade. Herkenhoff, Leiner, Frederico Morais, Walmir Ayala, Mário Pedrosa e mesmo Heloísa Buarque de Hollanda também tiveram seus momentos de hesitação e de equívocos epistemológicos quanto ao tema, complexo e espinhoso em nossa contingência.

Mesmo que tais posturas ainda perpetradas por Amaral em tempos correntes gere incômodos à nossa geração, onde o feminino é entendido como um conjunto simbólico de performatização, partindo aqui das concepções mais circulantes de Judith Butler e Joan Scott, e que os processos de subjetivação multiplicam-se indefinidamente em variáveis e contradições, é preciso fazer atenção que tal concepção mobilizada por Amaral sobre feminino e feminismo era corrente em sua época, e vai de encontro a uma condição estratégica recorrente de existência para sua geração de mulheres: a inserção profissional no mercado de trabalho implicava para essa agentes uma apropriação, mesmo que inconsciente, de elementos característicos da masculinidade a fim de negociar sua existência profissional.

Mais do que condenar posições de época dessa geração de mulheres, é pertinente considerar suas contingências, seus desafios existenciais, e mesmo pôr em xeque veículos contemporâneos a nós, que insistem em reverberar essas assertivas datadas em tempos tão polarizados, a fim de alavancar polêmicas gratuitas e capitalizar sobre o desgaste de tais figuras históricas.

Referências

AMARAL, Aracy. O cotidiano feminino transformado em arte. In: *Suplemento cultural*. Jornal O Estado de São Paulo. 04/11/79

_____. *Arte e Meio Artístico*: entre a feijoada e o X-Burguer. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____; HERKENHOFF, Paulo. *Ultramodern:* the art of contemporary Brazil. Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1993.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio.* Artigos e ensaios (1980-2005. Vol. 3 Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: ed 34, 2006.

DEL CONDE, Teresa. Mujeres/Arte/Femineidad. In: *Artes Visuales.* N. 9, enero-marzo. México: Museo de Arte Moderno, 1976.

LEIRNER: Sheila. *A arte feminina e o Feminismo.* O Estado de São Paulo, 13 de fevereiro de 1977.

_____. *O feminismo na arte brasileira, considerações da crítica.* O Estado de São Paulo, 27 de fevereiro de 1977.

Narrativas do Centro Cultural Videobrasil: relações entre tecnologia e cultura atual

Thamara Venâncio de Almeida

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF. Mestra pelo mesmo programa, pela linha de pesquisa Arte e Moda: História e Cultura. Graduou-se pela mesma instituição em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design. É curadora na Pró-Reitoria de Cultura da UFJF.

thamaravenancio@live.com

RESUMO: Este artigo pretende esboçar algumas das narrativas do Centro Cultural Videobrasil através do estudo de exposições realizadas em seu primeiro ano de funcionamento em uma sede própria, O Galpão VB, criado em 2015. O recorte se limita em analisar as exposições realizadas no local durante o ano de 2016, primeiro ano de sua atividade, em que realizaram um conjunto de seis exposições, em consonância ou individualmente. Através da análise dessas exposições intentamos compreender estratégias e discursos que utilizam para narrar seu acervo, história e processos aquisitivos, assim como os artistas que integram a sua trajetória e as relações que estes estabelecem nos debates entre arte, tecnologia e cultura atual.

PALAVRAS-CHAVE: Centro Cultural Videobrasil, Narrativas, Acervo, Exposições, Arte e Tecnologia.

ABSTRACT: This article intends to sketch some of the narratives of the Videobrasil Cultural Center through the study of exhibitions held in its first year of operation in a store itself, The Galpão VB, created in 2015. The cut is limited to analyze the exhibitions held on site during the year of 2016, the first year of their activity, in which they carried out a set of six exhibitions, either in consonance or individually. Through the analysis of these expositions we try to understand strategies and discourses that they use to narrate their collection, history and acquisitive processes, as well as the artists that integrate their trajectory and the relations they establish in the debates between art, technology and current culture.

KEYWORDS: Cultural Center Videobrasil, Narratives, Collection, Exhibitions, Art and Technology.

Transformações nas estruturas museais: dos museus aos centros culturais

Alguns fenômenos globais, ao trabalharmos a complexidade em que as instituições de arte estão inseridas hoje, são indispensáveis de serem apresentados. A modernidade tardia traz consigo diversas mudanças organizacionais de nossas atividades, principalmente no campo das artes e das instituições artísticas.

Bem sabemos que os museus sofreram diversas alterações ao passar das décadas – principalmente na passagem do século XIX para o XX –, e que talvez a maior mudança tenha ocorrido no período moderno da arte, em que uma concepção tradicional de museu é sobreposta por uma versão moderna e os objetos artísticos são realocados em novos parâmetros curatoriais, assim como o espaço expositivo é totalmente revigorado. Essa passagem é comumente conhecida pela transposição da arquitetura tradicional pelo cubo branco. Mas será no período pós-moderno que uma categoria híbrida viria a surgir, os centros culturais – categoria que o Videobrasil está inserido –, adaptado a novas estruturas de forma a integrar todas as áreas artísticas: as artes visuais, o cinema, a música, a arquitetura, os novos meios, entre outros.

A concepção de centro cultural surge de forma a entender as artes e a cultura de forma ampla e integradora, reunindo áreas do conhecimento que antes haviam se desenvolvido muito isoladamente e muito distantes do contato com a sociedade. Esse "equipamento cultural misto", como aponta J. Pedro Lorente (2008), seguia o exemplo das *Maisons de La Culture*, aberto nos anos 1960 pelo Ministro André Malraux, o mesmo que concebeu o "museu imaginário" (2015), e teve como primeiro modelo o *Centre d'Art et Culture Georges Pompidou*, inaugurado em 1977 em Paris, e que é hoje um dos maiores museus de arte contemporânea do mundo.

São incontáveis as instituições que são denominadas como centros culturais hoje e que se proliferam por diversos locais. Esses centros não se tratavam de museus no sentido estrito da palavra e podem ser privados ou públicos. De acordo com Lorente (2008), tais espaços contemporâneos optam por essa nomenclatura, principalmente para serem nomeados de forma indeterminada, não abarcando em seu interior nenhuma exposição permanente, ou até mesmo para que não os assimile a alguma convicção estética. Contudo, com a popularidade desses modelos:

> Um conjunto grande de itens que caracterizavam e distinguiam os centros culturais dos museus de arte, como a diversidade de atividades oferecidas, foram também, com o tempo, incorporados por eles. De outro lado, os atributos que tradicionalmente singularizavam os museus de arte frente a outros espaços e instituições que promovem exposições de objetos artísticos, como muitos pesquisadores vêm demonstrando, hoje não os diferenciam mais. (DABUL, 2008, p. 259)

Profissionais e estudiosos de museus, por exemplo, já incorporaram diversas outras instituições ao redefinirem a categoria *museu* em 2001, numa assembleia geral do *International Council of Museums* (ICOM), em Barcelona, nela agora incluindo também "centros culturais e outras entidades voltadas à preservação, manutenção e gestão de bens patrimoniais tangíveis e intangíveis" (LOUREIRO, 2004, p. 97). Assim, possuir ou não possuir acervo ou não abrigar uma exposição permanente deixou de ser um item constitutivo dos critérios para estabelecer extensamente essa categoria.

De forma a apresentar um modelo no século XXI, dentre inúmeros centros culturais, elegemos a Associação Cultural Videobrasil como um caso exemplar no Brasil de intensa produção de discursos e disseminação de narrativas da cultura contemporânea através de produções artísticas.

A recente história da Associação Cultural Videobrasil

A Associação Cultural Videobrasil, criada em 1991, foi concebida a partir do acervo e da recente história do Festival Videobrasil, que teve sua primeira edição em 1983 e aconteceu anualmente até 1990, e com periodicidade bienal desde então. Na dissertação de mestrado defendida por mim em junho de 2017, intitulada "A Videoarte no Brasil: Uma perspectiva histórica – O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso", no capítulo sobre o Videobrasil procurei organizar, a partir das edições do festival, uma reflexão histórica que visava perceber a presença e produção da videoarte no interior da

mostra. Tal observação tinha como intuito comprovar a hipótese inicial de que a presença e os debates ocorridos em relação a esse segmento da arte contemporânea, serviram majoritariamente para reforçar as discussões sobre arte e tecnologia no interior de um festival típico de exibição de vídeo, que no decorrer dos anos evoluiu de um segmento periférico para o foco central nos anos 1990.[1] Contudo, conseguimos comprovar que tais vínculos artísticos mantiveram a sobrevivência do festival até a atualidade, proporcionando a criação de um centro cultural que teve sua sede própria inaugurada em 2015, conhecida como Galpão VB.

A Associação Videobrasil, além da organização do festival, é responsável por realizar uma série de ações de pesquisa, seminários e oficinas, difundir sua coleção em exposições nacionais e internacionais, mostras itinerantes, criação de programas de TV, publicações sobre arte e cultura contemporânea, programa de residências artísticas, entre outros. Ademais, o Videobrasil se propôs como um espaço político e ideológico que privilegia produtores do Sul Geopolítico, numa tentativa de dar voz a outras narrativas, não somente as dominantes. Partindo desses breves apontamentos, bem como da pesquisa já realizada anteriormente, propomos analisar através de suas narrativas os debates gerados entre tecnologia e cultura atual, intentando descobrir a importância do discurso da instituição para a sociedade brasileira atual. Sendo assim, iremos trabalhar a partir do seu acervo – predominantemente tecnológico – e exposições realizadas pela associação em sua sede própria, de forma a tecer considerações que possam auxiliar no entendimento da complexidade da cultura atual que estamos inseridos, principalmente sob o viés das novas e velhas tecnologias.

Um estudo das narrativas pela análise das exposições: artistas, curadoria, suportes e temáticas

Através das exposições acreditamos poder entender e apresentar ao leitor seus sistemas discursivos e modos de operar e construir representações de si. Pretendo trabalhá-las não isoladamente, mas dentro de um conjunto representativo a partir de cada eixo temático. A posição do curador será um ponto crucial na apresentação da hierarquia de responsabilidades desses discursos, pois de acordo com Priscila Arantes:

> Uma das "funções" do curador, mesmo que o espaço da arte esteja cada vez mais diluído no mercado, é rever continuamente a hierarquia forjada pelo consenso do circuito e contribuir para o assentamento de valores que nem sempre coincidem com as do mercado, especialmente naquilo que ele tem de passageiro e de modismo.[...] Acredito que, nesse sentido, talvez seja essa a tarefa do curador: criar estratégias e mecanismos que possibilitem a narrativa de outras histórias para além das ditas oficiais, possibilitando, assim, a incorporação de novas vozes à história da arte: reescrever continuamente as narrativas da história da arte. (ARANTES, 2015, p.186)

Assim como os museus têm se modificado frente a novas demandas advindas do período, tem se verificado, "no campo da curadoria, a incorporação de novos formatos que dialogam com as questões da contemporaneidade", tendo o curador deixado de "atuar apenas como

1 A abordagem na dissertação se concentrou no período compreendido entre 1983, ano da primeira edição do evento, e 2001, quando ele já aparece consolidado em torno da produção artística. Para melhor compreensão desse processo de transformação, organizei uma reflexão histórica do festival a partir de três etapas e períodos: 1ª Etapa (1983-1985); 2ª Etapa (1986-1990); e 3ª Etapa (1992-2001). As diferentes etapas corresponderam a mudanças em vários aspectos do Videobrasil, que dizem respeito, entre outros, ao financiamento das edições e as formas de patrocínio, os agentes envolvidos na organização, aumento de porte, internacionalização, mas principalmente com relação ao papel da videoarte no interior da mostra.

conservador-chefe de museus", passando a "realizar também projetos curatoriais independentes, imprimindo muitas vezes uma visão autoral às mostras" (ARANTES, 2015, p.177-178).

Para o presente estudo estabelecemos um recorte das exposições realizadas pelo Videobrasil a serem trabalhadas. Optamos pelas realizadas em sua sede própria, criada em 2015, e que inaugura em 2016. O Videobrasil pausou suas atividades este ano (2019) para reforma do local e para buscar novas relações com outros centros culturais internacionais. Como se trata de um centro cultural privado e a ajuda por leis de incentivos devido ao atual governo estão cada vez mais escassas, os seus gestores optaram pelo fechamento temporário de forma a pensar em outros formatos mais atuais e em novas parcerias.

Até então, foi realizado em sua sede própria um conjunto de onze exposições. Trabalharemos aqui somente as realizadas no ano de 2016, devido ao seu primeiro ano de atividade. Apresentar o conjunto de exposições selecionadas em seu primeiro ano de atuação pode elucidar alguns fatores que procuramos responder. Por exemplo, de que forma o Videobrasil procurou se introduzir como instituição cultural? Em que suas narrativas podem contribuir para os debates culturais atuais?

Vivemos uma intensa complexidade em relação às nossas instituições atuais. Muitas pautas de grandes movimentos como o do feminismo, dos negros, do público LGBTQ+, entre outros, tem sido incorporadas pelas grandes instituições de arte. Narrativas que antes não eram nada comuns em grandes museus, vêm sido apropriadas nesses espaços e ganho cada vez mais notoriedade na atualidade. Esses movimentos finalmente conseguiram coroar suas reivindicações, pelo ao menos se tratando de fazer parte de um sistema em que sempre foram excluídos, apagados ou ignorados. Suas pautas finalmente passaram a ser vistas e notadas e passaram a sofrer grande inclusão nas grandes instituições de arte, principalmente na virada do século XX para o XXI, período em que isso é visto, pelo ao menos no Brasil, com muito mais intensidade.

Por que tocar em tal assunto? Principalmente porque o Videobrasil começa a se introduzir ainda na década de 1990 como um local disposto a dar espaço e voz a países ainda em desenvolvimento, assim como o Brasil, fora do eixo majoritário da arte, e também a narrativas alheias do discurso oficial. A sua contribuição em relação a introduzir no Brasil debates não hegemônicos através de tecnologias muitas vezes avançadas, tem sido muito pouco estudada. Nota-se assim a necessidade em apresentar o seu grupo seleto de exposições que optaram em apresentar em seu primeiro ano de funcionamento em espaço próprio.

Foram realizadas seis exposições no ano de inauguração da sede própria, as separamos por temáticas (Ver Quadro 01). Apresentaremos nos tópicos a seguir de acordo com as três temáticas que criamos, são elas: Exposições a partir do acervo; Exposições individuais com artistas internacionais; e Exposições individuais com artistas nacionais.

Temática	**Exposição**	**Período**
Nacionais	Cinthia Marcelle: Trilogia	28 jun. – 20 ago.
	Giselle Beiguelman: Quanto pesa uma nuvem?	28 jun. – 20 ago.
Internacionais	Haroon Gunn Salie: Agridoce	05 abr. – 11 jun.
	Akraam Zaatari: Amanhã vai ficar tudo bem	05 set. – 03 dez.
Acervo	Acervo Videobrasil em contexto #1	20 fev. – 19 mar.
	Acervo Videobrasil em contexto #2	05 abr. – 11 jun.

Quadro 01 – Exposições realizadas no Galpão VB em 2016

Exposições a partir do acervo

A primeira exposição a inaugurar o novo espaço foi uma exposição construída a partir do Acervo Histórico Videobrasil, a partir do projeto "Videobrasil em Contexto", criado em 2012. A primeira edição do projeto foi realizada em parceria com dois espaços que proporcionam residências artísticas, a Casa Tomada, de São Paulo, e a *Delfina Foundation*, de Londres. Foi criada uma convocatória pública de

forma a selecionar dois artistas que fariam residência artística, ao longo de três meses, em ambas as instituições. Os selecionados foram o brasileiro Claudio Bueno e o egípcio Mahmoud Khaled. Durante esse período de intercâmbio ambos criaram uma obra em 2013 com influência direta de suas pesquisas no Acervo Histórico Videobrasil. Foi o resultado dessa pesquisa, concluída em 2013, que foi exposta na primeira exposição realizada no galpão VB, em 2016.

No "Acervo Videobrasil em Contexto #1" foram expostas as obras que resultaram de suas pesquisas, mas também todas aquelas do acervo videobrasil que os influenciaram. Claudio Bueno criou em conjunto com a artista Paula Garcia a instalação "Estudo para duelo" (2013) e Mahmoud Khaled criou a videoinstalação "*Proposal for a porn company*" (2013).

Integrou a exposição outras doze obras da coleção de referência para os artistas, fazem parte da exposição registros de performances como "Bare life study #1" (2005), de Coco Fusco, "#4" (da série "Corpo ruído – Estudo para um soterramento", 2011), de Paula Garcia, "Chelpa Ferro" (2005), de Chelpa Ferro, e "Engrenagem" (2005), de Eder Santos; junto das obras "Video in 5 movements" (2006) e "Tomorrow everything will be alright" (2010), de Akram Zaatari; "Várzea" (2006), do Estúdio Bijari; "Desvios, derivas, contornos" (2007), de Lucas Bambozzi; "Oracle" (2009), de Sebastian Diaz Morales; e "N**ão há ninguém aqui** #1" (2000), de Wagner Morales.

Já o "Acervo Videobrasil em Contexto #2" não foi realizado por convocatória pública, os artistas escolhidos são convidados devido a sua intensa relação de trabalho com arquivos. De forma a potencializar o discurso em torno da coleção e sua política de ativações, a associação elege os artistas Vitor Cesar e Karol Radziszewski. Em um projeto criado para ativar o acervo, nada mais estratégico que convidar dois artistas com pesquisa sobre o tema.

O brasileiro Vitor Cesar apresenta uma obra desenvolvida durante sua residência no *A-I-R Laboratory*, em Varsóvia. A instalação, "Anfibologia, tradução" coloca em evidência frases e breves comentários captados a partir de diversos olhares sobre a cidade, mesclando sua percepção pessoal com outras reflexões e leituras de interlocutores locais sobre o espaço urbano. As palavras ocupam diversos lugares em branco da arquitetura do espaço, se relacionando com espectador de forma íntima e silenciosa.

O polonês Karol Radziszewski, então em residência no Videobrasil, foi convidado a apresentar sua pesquisa em constante expansão intitulada "*Queer Archives Institute*" (QAI), trabalho em constante expansão em que resgata de diversas coleções material gráfico e imagens acerca da experiência *queer* em países do leste europeu. Aqui, é convidado a expandir sua coleção de arquivos a outros países do Sul geopolítico e apresenta na exposição materiais que ajudam a reconstituir um pouco da presença de gays, lésbicas e transgêneros no Brasil. Como residente do Videobrasil, acrescenta à exposição outras três obras em vídeo que lhe foi de referência no Acervo Histórico Videobrasil, "Temporada de caça" (1988), de Rita Moreira, "O profundo silêncio das coisas mortas" (1988), de Rafael França, e "Sergio e Simone" (2010), de Virginia de Medeiros.

As obras de Cesar e Radziszewski expostas juntamente através de curadoria dos próprios artistas apresentam duas formas complementares de arquivar e ao mesmo tempo em que ativam suas poéticas ao ato de colecionar, ativam também a coleção híbrida do acervo Videobrasil, que é composta por vídeos de artistas, vídeos de registros de obras, documentos, entre outros.

Essas duas exposições a partir do projeto "Videobrasil em contexto" são importantes para ilustrar nesse primeiro ano de funcionamento a importância da coleção que conseguiram reunir por mais de três décadas, através dos festivais e de outras exposições temáticas que realizaram ao longo de sua história. Ainda são essenciais para divulgar o acervo e seus quase dez mil itens, em que quatro mil e quinhentos deles se encontram catalogados e disponíveis para consulta pública.

Exposições individuais com artistas internacionais

O projeto "Agridoce" do artista sul-africano Haroon Gunn-Salie foi exposto no mesmo período do "Acervo Videobrasil em contexto #2" e trata da tragédia ocorrida pelo rompimento da barragem da mineradora Samarco em Mariana, Minas gerais, em novembro de 2015. As obras que integram esse projeto são resultado do 1º Prêmio SP-Arte/Videobrasil por sua participação no 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil através da obra "*Sunday Best*" (2014), uma escultura.

Nesse projeto de reconstituição da experiência do desastre o artista traz para o Galpão VB uma instalação *site specific* fruto dos relatos e histórias das pessoas afetadas pela catástrofe, em que reconstrói

uma das casas que fora inundada. Para reconstrução da casa no Galpão em São Paulo, Gunn-Salie traz dois moradores da região – o que fora seu anfitrião, João, e o seu guia, Pascoal – para trabalhar na reconstrução das paredes da casa. Transporta também para São Paulo parte dos escombros e materiais encontrados em Mariana para utilizar na obra.

Além da casa reencenada com materiais e objetos encontrados na tragédia, expõe também um vídeo em que capta a reação de um casal ao visitar pela primeira vez sua casa inundada pela lama. Ao áudio do vídeo é incorporado sons produzidos pelos deslizamentos de lama, com o intuito de comover assim como a imagem, fazendo com que o espectador experimente a aflição do momento do desastre e seu resultado. Como parte do projeto é também exposta fotografias de áreas afetadas feitas pela perspectiva dos próprios moradores que foram acometidos pelo desastre.

O posicionamento político em apresentar uma exposição que trata de uma tragédia recente sem precedentes, apenas cinco meses após seu acontecimento – a barragem rompeu em 05 de novembro e a exposição tem início no mesmo dia em abril – principalmente em um momento em que os veículos da imprensa tentavam ignorar o ocorrido ou tratar como uma simples fatalidade, é de grande importância para se firmar politicamente frente a uma catástrofe socioambiental que irá afetar por pelo menos cem anos o ecossistema da região.

Como última exposição do ano de 2016 a associação elege o artista libanês Akraam Zaatari por sua trajetória de vinte anos de participação no festival. Participou pela primeira vez no festival em 1996 e após isso mais setes vezes (em edições de 1998, 2001, 2003, 2005, 2007, 2011 e 2013). É um artista muito conhecido no Líbano e já produziu mais de quarenta vídeos, fato que se mostra muito importante para o Videobrasil, que estrategicamente elege artistas dessa vertente de produção que dialogam diretamente com sua história inicial como festival de vídeo nos anos 1980.

Na exposição "Amanhã vai ficar tudo bem", os curadores Solange O. Farkas e Gabriel Bogossian tomam o nome emprestado de uma das obras de Zaatari que integram a exposição, "*Tomorrow everything will be alright*", de 2010. Compõem a exposição outras cinco videoinstalações, "*Another resolution*" (1998-2013), "*Dance to the end of love*" (2011), "*Beirut Exploded views*" (2014), "*The end of time*" (2013), e "*Red Chewing gum*" (2000). Todas as obras já integravam o acervo da associação, pela passagem do artista nas edições passadas do festival.

Através de algumas trajetórias consolidadas de artistas que passaram pelas mostras competitivas o Videobrasil narra uma dupla trajetória, a de sua história e a do percurso dos artistas, e traz para o Brasil importantes debates e temas atuais da arte contemporânea, que tende a expandir o nosso olhar acerca das produções.

Exposições individuais com artistas nacionais

Na terceira montagem de exposições do ano foram eleitas duas artistas brasileiras mulheres, Giselle Beiguelman e Cinthia Marcelle. A primeira é artista, pesquisadora e professora universitária, com profícua produção em mídias digitais de grande referência no Brasil. A segunda, com trajetória recente, mas de grande destaque desde 2010 pra cá, foi uma grande aposta do espaço devido suas participações honrosas e recentes em grandes bienais, como a de São Paulo (2010), de Sharjah (2013 e 2015), e ainda em uma exposição individual no Centro Cultural Banco do Brasil RJ, em 2013.[2]

2 Sobre os CCBBs, Nei Vargas da Rosa destaca que sua política "privilegia propostas com forte apelo de marketing, decisão que excluiu da grade de programação projetos para artistas em início de trajetória em detrimento de exposições com artistas consagrados" (2014, p. 61). Tal fator é apresentado pelo autor como muito problemático, pois ao retirar artistas iniciantes da sua grade de exibições, consequentemente produtores culturais e curadores em início de trajetória também acabariam prejudicados, pois dificilmente um artista consagrado iria associar seu nome a produtores e curadores com pouca experiência no mercado (ROSA, 2014). A escolha por elucidar tal fator, é apenas para firmar o reconhecimento que Marcelle tinha ainda em 2013.

Embora expostas no mesmo período no Galpão VB o conjunto de obras apresentavam curadorias e temas diferentes. A exposição de Beiguelman, com curadoria de Ana Pato, intitulada “Quanto pesa uma nuvem?” apresenta uma seleção de três obras recentes da artista em que explora estéticas da memória ligadas a história de seus antecedentes. Em “Perguntas às pedras [série 3]” (2016) a artista dispõe um conjunto de carimbos com diversas indagações que teve em uma viagem à colônia, viagem esta que fez para reconstituição de sua história familiar. Os carimbos fazem alusão à experiência de marcação dos corpos dos prisioneiros em campos de extermínio nazistas. Em “Perturbadoramente familiar” (2016) apresenta uma instalação sonora e 16 postais de fotografias tiradas na mesma viagem da obra anterior. O áudio profere citações de grandes autores que narram experiências de sua viagem sobre memória e esquecimento, como Hal Foster, Andreas Huyssen e Vilém Flusser. Já em “Quanto pesa uma nuvem?” (2016) a artista expõe um vídeo e uma fotografia de mesma dimensão em que registra o percurso de carro realizado entre Cracóvia e Auschwitz.

Na exposição de Cinthia Marcelle, são apresentados três vídeos que formam a “Trilogia”, tema da mostra, em que apresenta ações performáticas de homens e máquinas. Em “Fonte 193” (2007) a imagem capta um caminhão de bombeiros dirigindo em círculos contínuos em um terreno baldio. Para o centro do círculo é apontada uma mangueira que esguicha água, a ação acontece até o anoitecer, repetidamente. Em “475 Volver” (2009) vemos uma ação semelhante de repetição, em que uma retroescavadeira percorre um trajeto na forma de um símbolo do infinito, transportando terra de um lado para o outro, sem parar. Já em “Cruzada” (2010) um grupo de dezesseis músicos surgem dos cantos de uma encruzilhada, divididos em grupo de quatro. Cada grupo veste camisas da mesma cor e tocam um instrumento. Eles seguem em direção ao centro da encruzilhada tocando seus instrumentos de forma não harmônica até se trombarem e entrarem em uma espécie de briga, que só é finalizada através de uma coreografia em que trocam de lugares formando quatro grupos com cores e instrumentos diferentes. São assim harmonizados ao som de uma mesma canção, eles saem de cena pelas vias da encruzilhada.

A escolha em expor tais artistas contemporâneas brasileiras se mostra claro devido a potencialidade com que cada uma lida com as linguagens que elegem para o trabalho. Firma assim como um espaço não só para experimentação e exibição, mas que também serve de vitrine do que há de mais representativo na produção artística contemporânea brasileira. Por se tratar de um centro cultural recente e recém-criado a escolha por essa cartela de artistas se torna estratégico na divulgação de suas atividades na cena paulistana e brasileira.

Conclusão

O Videobrasil atualmente, ao contrário da sua trajetória inicial, procura não lidar com artistas em via de formação, elege aqueles com trajetória consolidada e carreira cristalizada, mas que ainda encontram certa dificuldade de produção e exibição em relação ao suporte que utilizam. Quantas instituições no Brasil possuem o aporte em produzir exposições que lidam intensamente com tecnologia de ponta ou obsoleta? Por esse fator, o Videobrasil tem espalhado sua marca através de parcerias com outros museus e centros culturais, de forma a oferecer suporte técnico nesse quesito.

Sendo assim, o Videobrasil se propõe como um espaço aberto a dialogar sobre questões políticas e atuais de forma a se introduzir como um importante lugar na cena artística brasileira e internacional, utilizando de forma inteligente seu acervo e artistas nacionais e internacionais que passam pela mostra competitiva do festival. Acaba assim por mesclar elementos da nossa história e cultura com as de outros países considerados à margem do discurso oficial, assim como o Brasil, colocando em evidência as potentes vozes que nada tem de inferior aos países centrais.

Através da seleção que privilegia a utilização de suportes eletrônicos, devido a sua trajetória como festival de vídeo, o espaço ajuda a pensar a tecnologia em relação à cultura atual, ativando de forma crítica os seus usos em nossa cultura. Suas narrativas, através da hibridez das obras em exposição, ressaltam constantemente o caráter fugidio de nossa sociedade pelas exposições passageiras e temporárias, mas ao mesmo tempo tenta congelar, através de registros arquivísticos, fatos de grande relevância histórica.

Referências

ALMEIDA, Thamara Venâncio de. *A videoarte no Brasil*: uma perspectiva histórica – O Festival Videobrasil e a trajetória de Eder Santos como estudos de caso. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora; 2017.

ARANTES, Priscila. *Reescrituras da arte contemporânea*: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.

DABUL, Lígia. *Museus de grandes novidades*: centros culturais e seu público. Revista Horizontes Antropológicos, v. 14, n.29, p. 257-278, jan./jun. 2008.

LORENTE, J. Pedro. *Los museos de arte contemporâneo*: noción y desarrollo histórico. Gijón: Ediciones Trea, 2008.

LOUREIRO, Maria Lucia de N. M.. *Webmuseus de arte*: aparatos informacionais no ciberespaço. Revista Ciência da Informação, v. 33, n. 2, p. 97-105, mai./ago. 2004.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2015.

ROSA, Nei Vargas da. O estado e o empresariamento do Sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *As novas regras do jogo*: o sistema de arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 45-76.

Deslocamentos de corpos femininos e objetos domésticos nas representações de "mulheres-armários" nos anos 1970 e 1980

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, com apoio da FAPESP. Mestra em Artes Visuais e Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação também pela Universidade Estadual de Campinas.

vanessarebesco@hotmail.com

RESUMO: O objetivo desse trabalho é analisar a representação do espaço doméstico em 5 obras de 5 mulheres artistas, criadas entre os anos 1970 e 1980, que tratem do espaço interno duas vezes: primeiro, por criarem imagens do espaço da "casa" (que por si só já se configura como um espaço interno) e, segundo, por representarem corpos de mulheres "dentro" do armário. Da artista norte-americana Sandy Orgel analisaremos *Linen Closet* (1972), da brasileira Cristina Salgado *Mulher-cômoda* (1984), da também brasileira Letícia Parente o vídeo *In* (1975), da colombiana Karen Lamassone *Encajonada* (1979) e da norte-americana Francesca Woodman uma fotografia de sua série *Providence* (1975-1978). Essas obras trazem para a discussão o "escondido do escondido" e tornam-se subversivas na medida em que utilizam mecanismos que parecem reificar a objetificação do corpo da mulher, para tecer críticas e deslocar corpos e objetos domésticos. Além disso, ao representarem o espaço doméstico, as artistas criam novos sentidos e politizam essa esfera historicamente invisibilizada.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço doméstico, armário, mulher, objetificação.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze the representation of the domestic space in five works from five female artists, created between the 1970s and the 1980s, who deal with the internal space twice: first, by creating images of the house's space (by itself is already configured as an internal space) and, secondly, because they represent women's bodies "inside" the closet. From the American artist Sandy Orgel, we will analyze Linen Closet (1972), from Brazilian Cristina Salgado Mulher-cômoda (1984), from Brazilian Letícia Parente the **vídeo In (1975),** from Colombian Karen Lamassone Encajonada (1979), and from American Francesca Woodman a photograph of her series Providence (1975-1978). These works bring to the discussion the "hidden from the hidden" and become subversive because they use mechanisms that seem to reify the objectification of the woman's body, in order to criticize and displace bodies and household objects. Moreover, by representing the domestic space, the artists create new meanings and politicize this historically invisible sphere.

KEYWORDS: Domestic space, closet, woman, objectification.

Introdução

A partir dos anos 1960, as mulheres passam a se reconhecer como coletividade, fundamentadas na identificação das inúmeras semelhanças que as unia e que superavam suas diferenças. Nesse momento, a categoria "Mulher" passa a ser grandemente utilizada, sublinhando duas principais dimensões dessa categoria: a primeira focava nos aspectos biológicos e, a segunda, nos pontos das construções sociais. Ao mesmo tempo em que uma ênfase na biologia podia aproximar o debate de um essencialismo, tendo em vista que o corpo feminino foi considerado um elemento necessário para opressão patriarcal – independentemente do tempo ou cultura que esse corpo estivesse inserido – o conceito de opressão se ampliou. As feministas desse contexto questionavam o pensamento de esquerda (influenciado pelo marxismo) mostrando que era possível sofrer opressão mesmo em uma classe social denominada opressora, como ocorria com as mulheres brancas de classe média, pois, para as feministas, todas as mulheres eram oprimidas, ainda que em graus diferentes (PISCITELLI, 2001).

Isto significou detectar as opressões sofridas pelas mulheres nos espaços em que elas estavam, pois eram enquanto mulheres que elas sofriam opressão independente do lugar. Assim, o dia a dia, o espaço da casa, o cotidiano das mulheres tornou-se palco desse mapeamento. A conhecida ideia das feministas de que "o pessoal é político", criada nos grupos de conscientização feminista, nos Estados Unidos no final dos anos 1960, surge a partir desses entraves e evidenciou que na vida privada, nas relações que até então mantinham-se ocultadas de uma discussão mais ampla, a dominação masculina era completamente naturalizada e nada discutida. "Esses relacionamentos eram, sobretudo, políticos, na medida em que político é essencialmente definido como poder" (PISCITELLI, 2001, p. 5). Essa percepção das feministas foi fundamental para o avanço de suas práticas políticas e teóricas, pois passaram a atuar tanto no espaço privado quanto no público, já que toda relação entre homem e mulher é política (PISCITELLI, 2001, p.5).

Assim, as feministas mostraram que dicotomia entre o público e privado, sustentada pela tradição do pensamento político ocidental, teve como consequência direta o confinamento das mulheres no ambiente doméstico. Esta organização social dificultou (e dificulta) a presença das mulheres no debate público ao passo que oculta a dominação masculina (BENHABIB, 2006). Por isso, a partir dos anos 1960, as feministas intensificam suas críticas a essa dicotomia e as relações de poder presentes nos espaços públicos e privados ficam mais evidentes, principalmente, àquelas que permaneciam ocultas na esfera privada (ABOIM, 2012).

Também nos idos dos anos 1960, dentro da cena artística, notamos que várias artistas começaram a representar esses espaços de forma crítica, especialmente a esfera doméstica. Estas representações nos interessam pois a arte não é somente uma parte da produção social/cultural, ela é um espaço de criação de novos sentidos. "A arte é constituída de ideologia, não sua mera ilustração. É uma das práticas sociais por meio da qual se constroem, reproduzem e se redefinem visões particulares do mundo, definições e identidades que são atuadas por nós mesmos" (POLLOCK, 2013b, p. 75). Para Parker e Pollock (2013), a arte trabalha juntamente com outras instâncias na criação e manutenção de relações desiguais de poder entre homens e mulheres, ou seja, não é um campo aonde essas questões aparecem como reflexo das práticas sociais, pois ela é parte do processo de constituição e formação dessas desigualdades.

No mesmo sentido, Andrea Giunta[1] afirma que os artistas não são

1 Entrevista de Andrea Giunta concedida a Alejandra Villasmil para a revista chilena Artishock. Publicada em setembro de 2013. Disponível aqui.

simplesmente influenciados por questões sociais, eles também constroem e interferem na sociedade ao criarem obras que possibilitam reflexões e críticas envolvendo não apenas a obra em si, mas a sociedade na qual ela está inserida.

A partir dessa discussão inicial, propomos o desenvolvimento de um artigo com um recorte de artistas e de obras bem específicos. Nosso objetivo é analisar a representação do espaço doméstico em cinco obras de cinco mulheres artistas, criadas entre os anos 1970 e 1980, que tratem do espaço interno duas vezes: primeiro, por criarem imagens do espaço da "casa" (que por si só já se configura como um espaço interno) e, segundo, por representarem corpos de mulheres "dentro" do armário. Da artista norte-americana Sandy Orgel analisaremos *Linen Closet* (1972), da brasileira Cristina Salgado *Mulher-cômoda* (1984), da também brasileira Letícia Parente o vídeo *In* (1975), da colombiana Karen Lamassone *Encajonada* (1977) e da norte-americana Francesca Woodman uma fotografia de sua série *Providence* (1975-1978). Essas obras trazem para a discussão o "escondido do escondido" e tornam-se subversivas na medida em que utilizam mecanismos que parecem reificar a objetificação do corpo da mulher, para tecer críticas e deslocar corpos e objetos domésticos. Além disso, ao representarem o espaço doméstico, as artistas criam novos sentidos e politizam essa esfera historicamente invisibilizada.

A integração do corpo feminino com o armário no espaço da casa: despersonalização, objetificação e o "dentro do dentro"

A despersonalização e objetificação do corpo feminino são aspectos que atravessam as cinco obras por nós selecionadas. Para a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1980), os homens colocam-se em relação às mulheres numa posição de dominação, fazendo com que elas sejam definidas por eles e não por elas mesmas, assim, estas ficam em um lugar de submissão e mero objeto, tornando-se o "outro" do homem branco. A objetificação das mulheres, historicamente, ocorreu por conta de atribuições e práticas sociais repetidas impostas a elas. Isto é, um outro, que ocupa uma posição privilegiada dentro da estrutura social (geralmente homens brancos), de forma ativa objetifica a mulher de formas e meios diversos. A mulher teria dentro desse processo de objetificação um papel considerado mais passivo. De maneira oposta, nas cinco obras que analisaremos, as próprias artistas criam cenas complexas e ambíguas que lhes permitem reificar a norma de representações que objetificam seus corpos, ao mesmo tempo que evidenciam problemas existentes nessas divisões sociais entre os gêneros. São mulheres falando de mulheres, a partir de suas próprias realidades e não determinadas pelo olhar de um outro que as subalterniza.

Vania Carneiro de Carvalho em seu livro "Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material", publicado em 2008, afirma que:

> O fenômeno de despersonalização feminina na sua dimensão material e cotidiana, ou seja, naquele espaço onde a mulher diariamente empreende ações automatizadas e mediadas pelos objetos da casa, parece-nos estratégico para transformar a percepção social da mulher como acessório doméstico em algo extraordinariamente familiar. Tal carência de individualidade não poderia se sustentar somente pela ação difusa. Ela tem seus alicerces constituídos sobre um repertório de objetos marcados com um tipo peculiar de motivos decorativos (CARVALHO, 2008, p. 87).

As atividades que ocorrem dentro do espaço da casa junto aos cômodos e seus respectivos mobiliários, assim como todos atos realizados fora do âmbito doméstico, não são sexualmente neutros: "É no momento da ação que o gênero do espaço, do objeto e do próprio corpo pode se estabelecer". A estrutura social que localiza mulheres e homens em locais diferentes dentro do espaço social, foi edificada por determinantes sexuais, por isso, o atrelamento das mulheres à casa, aos objetos e práticas domésticas como algo natural, é resultado de uma longa construção histórica. "Vistas dessa maneira, produção e reprodução do sistema social são momentos articulados, o que significa aceitar que sua ruptura, bem como a sua permanência, dependem também da sua prática cotidiana" (CARVALHO, 2008, p.181). Evidentemente, as mulheres como coletividade, perceberam isso e, a partir dos anos 1960, mais fortemente, houve uma conscientização da importância de se politizar questões da vida doméstica. No caso das mulheres artistas, foco de nossa investigação, elas passam a representar esse espaço de maneira crítica, denunciando as estruturas desiguais de poder que o constituem, como já mencionamos

na introdução desse artigo.

Para Andrea Giunta (2018), a partir dos anos 1960, tanto as artistas latino-americanas, norte-americanas, europeias, iniciaram um novo tipo de representação dos corpos:

> Emergia, assim, uma virada iconográfica radical das tradições estabelecidas. O corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso. Um corpo redescoberto veio à tona no campo das representações artísticas .... Artistas inverteram o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido, até então, representado (o nu, o retrato, as imagens da maternidade, sempre vistos do mesmo ângulo, originalmente ancorados em parâmetros de representação regulados pelas convenções da arte acadêmica do século XIX e, depois, pelas convenções do modernismo do começo do século XX). Artistas também se envolveram em uma pesquisa sistemática de preocupações que ainda não haviam sido exploradas. Com matérias, substâncias e linguagens inéditos, eles solaparam os sistemas de representação existentes. O eixo de suas intervenções foi a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo, e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido (GIUNTA, 2018, p. 29).

Podemos observar que essas questões aparecem nas cinco obras selecionadas, de formas distintas, é claro, pois cada artista vai representar o corpo feminino e o armário de uma maneira particular. Apesar de existirem críticas que atravessam todas essas obras, cada uma traz o deslocamento do corpo feminino e do armário de uma maneira individual. A instalação *Linen Closet* (1972), foi criada por Sandy Orgel (Estados Unidos) para o projeto e trabalho coletivo "Womanhouse" do CalArts, desenvolvido em uma casa abandonada em Los Angeles, que criticava o confinamento das mulheres no espaço doméstico. Nesta obra vemos não apenas uma mulher (manequim) presa no armário, mas um corpo humano que já constitui o próprio móvel, como se não houvesse diferença entre a mulher e o armário. A manequim está imobilizada dentro daquele espaço, mas, uma de suas pernas está fora do armário, na posição de andar, como se quisesse sair do armário. De um lado, essa instalação alude ao aprisionamento das mulheres no âmbito doméstico, todavia, por outro lado, esse corpo que atravessa o armário tem pujança, quer alterar sua realidade e demonstra um desejo das mulheres daquela década: emancipação e mudança nas estruturas sociais. A artista parece sugerir que é o momento das mulheres saírem do domínio doméstico que as confinou por muitos anos.

No vídeo *In* (1975) de Letícia Parente (Brasil, 1930-1991), o movimento é inverso. Embora sua crítica caminhe no mesmo sentido que a de Orgel, observamos a artista entrar em um armário e pendurar-se no cabide, como se fosse uma roupa, um mero objeto que guardamos no armário e, em seguida, fechamos a porta, deixamos guardado e disponível para o momento que decidirmos utilizá-lo. De acordo com André Parente (2014), "os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam" (PARENTE, 2014, p. 12). Existe nesse vídeo uma forte crítica a objetificação da mulher, mas quem a objetifica não é o outro, é a própria artista. É ela quem entra no armário, se pendura e decide trancar-se, não está em uma posição de passividade. Parente escancara o alto grau de coisificação do corpo feminino dentro da sociedade brasileira naquele período ao politizar suas ações e se trancafiar no armário. Sua lógica crítica é inversa, ao reafirmar através de sua performance no vídeo o que historicamente vinha sendo naturalizado na sociedade, ela possibilita ao espectador repensar comportamentos e práticas sexistas.

Apesar disso, é importante considerarmos que, a partir da teoria feminista pós-estruturalista, entendemos que o sujeito não é soberano e nem autônomo, pelo contrário, ele é social e está "em interação com outros sujeitos". Ou seja, ao mesmo tempo, o sujeito é "parcialmente livre e socialmente construído e limitado" (FEMENÍAS, 2000, p. 18). Os dispositivos e as agências que atravessam a construção do sujeito exercem um determinado tipo de poder, que "é composto pela associação de muitos atores em um dado esquema político e social" (LATOUR, 1986, p. 264). Isso significa que mesmo estando em uma posição ativa, a escolha de entrar no armário e executar as ações que Letícia Parente realiza, não é completamente individualista. Como todas as nossas escolhas, essa escolha da artista é retirada de um estoque de discursos disponíveis a ela e é influenciada por agências e pelos contextos que a rodeavam. Essas dinâmicas de poder não tiram a potência da obra, pelo contrário, evidenciam o desejo da artista, geram uma consciência reflexiva e ressignificam as práticas que a própria artista realiza.

Karen Lamassone (1954), nascida em Nova York e criada em um ambiente de múltiplas culturas e idiomas, é uma artista que viveu e trabalhou nos Estados Unidos, Colômbia, França, Alemanha e Itália. Vale ressaltar que, assim como todas as cinco artistas que selecionamos para esse artigo, ao longo de sua trajetória, Lamassone trabalhou com inúmeros suportes diferentes e possui séries com temas e materialidades distintas da obra *Encajonada* (1977). Isto significa que as obras que selecionamos de cada uma dessas artistas não refletem completamente suas outras séries e obras, pois realizamos um recorte específico para esse texto, como já mencionamos anteriormente.

Na pintura *Encajonada* vemos uma mulher encaixada e, parcialmente, escondida dentro do armário. Ela se encontra sentada, com as pernas a mostra, mas a parte superior de seu tronco e sua cabeça estão cobertos pelas roupas penduradas nos cabides. Todas as gavetas e portas estão abertas, as roupas estão bagunçadas e saindo de seus respetivos limites. Ao contrário das duas obras anteriores, esse armário é caótico e desorganizado e a composição da pintura confere a mulher certo anonimato. Ao não mostrar o rosto da mulher nessa obra, Lamassone tira sua identidade e seu grau de objetificação no meio de tantas roupas fica mais acentuado.

Já no desenho *Mulher-cômoda* (1984), da brasileira Cristina Salgado, a única parte da mulher que vemos é a cabeça. Seu corpo, assim como o da obra anterior, também é mostrado de forma fragmentada. Mas, nessa obra de Salgado, através da cabeça podemos identificar a mulher e individualizá-la, o que não ocorre na anterior. Nos anos 1980, Salgado criou vários desenhos emblemáticos sobre o espaço doméstico. Toda a trajetória dessa artista é marcada pela representação de corpos fragmentados, retorcidos e reconstruídos de formas diferentes, alterando suas funções vitais e simbólicas e, nos anos 1980, sua obra já apresentava relações com o surrealismo. Vemos nessa obra de 1984 o pescoço da mulher alongado desproporcionalmente e o formato da cabeça um pouco distorcido. Na obra *Mulher-cômoda* há o início do que essa artista fará com mais intensidade ao longo de sua carreira: produzir sensações de conflito com as fixas imagens do imaginário social do que são as mulheres (SATURNINO, 2013).

Diferentemente das obras anteriores, nesse desenho de Salgado há um outro ser vivo, um cachorro, que localiza-se em cima do armário, dentro de uma jarra, com apenas a cabeça de fora. Um aspecto que difere os espaços ocupados pela mulher e o cachorro na obra se refere a possibilidade de sair ou não deles. A jarra não tem tampa, não é possível fechar o cachorro na jarra, já a gaveta pode ser fechada e o corpo pode ficar preso no armário. Por outro lado, a mulher já está presa neste espaço e, ainda que sua cabeça esteja para fora, ela está imobilizada e guardada na cômoda como um mero objeto, do mesmo modo que as mulheres das obras anteriores. Essa mulher não tem pernas, pelo menos não as vemos, como poderia sair de lá? Seu corpo não possui liberdade, está refém da sua própria anatomia e do espaço que o controla. De alguma forma, todos esses elementos estão interligados com o cotidiano das mulheres nos anos 1970 e 1980, por isso essas artistas estavam buscando uma ruptura com os padrões da época.

A artista norte-americana Francesca Woodman (1958-1981) em sua fotografia da série *Providence* de 1975/1978, retrata um grande armário, com bichos empalhados em compartimentos com as portas fechadas, mas, deixa a última porta do canto inferior direito entreaberta, com a cabeça de uma mulher para fora e o restante de seu corpo retorcido dentro desse espaço. O corpo desintegrado aparece em inúmeras outras fotografias dessa artista. Nessa, vemos um par de pernas encaixado no armário, em outras há braços envoltos numa casca de árvore, o torso nu coberto com papel de parede, um corpo que dizima-se num vestígio de movimento. Na fotografia que selecionamos, observamos o corpo de uma mulher vestida – corpo da própria artista que fotografa-se –, ao lado de animais geralmente catalogados, como se ela estivesse catalogada. Essa mulher está guardada como os demais animais empalhados, que por sua vez tornam-se objetos de decoração, ou seja, esse corpo feminino é deslocado de sua realidade humana para tornar-se uma coisa. Outro aspecto que salta aos olhos nessa fotografia é a posição do corpo da mulher e sua fisionomia. Se compararmos com os animas empalhados, eles estão em pé e possuem expressões faciais fortes, ao contrário da mulher, que encontra-se deitada e “dormindo” ou morta: o objeto mais passivo do armário é a mulher.

É importante mencionarmos que, em todas essas cinco obras, os corpos dessas mulheres dentro do armário se figuram duplamente dentro de um ambiente interno, como mencionamos na introdução. Se considerarmos o espaço doméstico sob a ótica do ambiente que aprisiona as mulheres, perspectiva que foi adotada pelas artistas aqui estudadas, elas estariam presas duas vezes: presas no armário e na casa. Ao contrário, se considerarmos que a casa é o local do abrigo, estariam protegidas em dobro dentro do armário. Mas, nesse caso, é preciso problematizar a possibilidade da casa ser um abrigo, principalmente

para as mulheres, mais ainda para as mulheres nos anos 1970 e 1980. Numa sociedade ideal, o espaço doméstico deveria ser o lugar de refúgio e proteção, entretanto, é preciso reconhecer que no interior de muitas casas não há segurança garantida nem para as mulheres e nem para as crianças e elas precisam ser protegidas da própria unidade familiar. Tendo em vista que havia e ainda há uma desigualdade sexual real nas estruturas sociais, muitas mulheres e crianças sofrem cotidianamente com abuso físico ou sob a ameaça constante desse abuso (OKIN, 2008).

Como pudemos observar, as artistas fazem uma forte crítica a objetificação do corpo das mulheres dentro do espaço da casa e aos padrões de gênero impostos, então, a possibilidade do abrigo e proteção, para nós, não existe nesses casos. Ou seja, estar "dentro do dentro" para essas mulheres significa estar presa, confinada e invisibilizada em dobro.

Além disso, devemos desnaturalizar a própria disposição dos cômodos da casa e sua mobília:

> Os espaços femininos e masculinos estão associados a estratégias de exposição e isolamento no próprio espaço interno, ou seja, a interioridade não se resolve entre o lado de fora e de dentro da casa ou dos cômodos isolados por portas, mas com ambientes em desníveis, isolamentos físicos mas acessos visuais, isolamento com luminosidade, posicionamento do mobiliário, que cumpre funções estruturais (CARVALHO, 2008, p. 185).

É possível estar mais ou menos isolado e escondido dependendo do espaço da casa que a pessoa ocupa. As artistas trazem esse aspecto com força em suas obras ao colocarem as mulheres dentro dos armários. Ao ocuparem o "dentro do dentro" e ficarem praticamente escondidas no armário e na casa, a invisibilidade desses corpos é acentuada. Hannah Arendt (2007) afirma que a presença de outros para nos ver e ser vistos nos garante a realidade do mundo, baseados nessa ideia, podemos afirmar que a publicização do doméstico faz com que muitos problemas que antes eram escondidos, naturalizações e injustiças não discutidas, passem a existir politicamente na esfera pública, e é esse um dos grandes potenciais dessas obras: discutir o que antes era escondido e invisível socialmente.

Conclusão

Cabe iniciar essa conclusão esclarecendo uma questão que perpassa toda essa nossa discussão, ainda que de forma sutil: Será que ao mesmo tempo em que afirmamos que há uma objetificação do corpo feminino nessas obras há também uma humanização do objeto? É possível considerar uma suposta humanização dos objetos nas obras dessas cinco artistas? Sabemos que no momento em que fizeram essas obras, nos anos 1970 e 1980, as artistas já viviam em uma sociedade de consumo, em que os objetos eram super valorizados e que havia um deslocamento de valores e sentidos para eles. Mas, ao longo de nossa análise, fica nítido que as obras trazem uma crítica muito forte a objetificação dos corpos das mulheres e não a humanização dos objetos. Não que uma crítica exclua a outra, obviamente. Mas as obras retratam mulheres-armários e não armários-mulheres, pois quem se desloca para uma outra posição dentro da estrutura social é a mulher, é ela quem passa ser vista como mero objeto. O armário não ganha uma dimensão humana, não identificamos em nenhuma dessas cinco obras uma tentativa de valorização desse objeto. É claro que definições não são fixas, é possível transitar entre a objetificação do corpo e a humanização da mulher sem excluir nenhuma possibilidade. Ademais, é preciso ressaltar que nossa intenção não foi esgotar a infinidade de sentidos que essas obras possuem. O sentido da imagem eclode a partir da relação que cada pessoa estabelece com ela. A imagem não se esgota dentro dela, nem em sua relação com apenas um indivíduo, os sentidos estão em movimento, são fluídos e inesgotáveis.

Referências

ABOIM, Sofia. *Do público e do privado*: uma perspectiva de género sobre uma dicotomia moderna. In: Estudos Feministas, Florianópolis, n. 20(1), p. 95-117, jan-abr, 2012.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10 ed – Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENHABIB, Seyla. *El ser y el outro en la ética contemporânea*: feminismo, comunitarismo y posmodernismo. Barcelona: Ed. Gedisa, 2006.

CARVALHO, Vania Carneiro de. *Gênero e artefato*: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidade na obra de artistas latino-mericanas. IN: *Mulheres radicais*: arte latino-americana, 1960-1985. Curadoria e textos: Cecília Farjado-hill, Andrea Giunta. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2018.

FEMENÍAS, María Luisa. *Sobre sujeto y género*: lecturas feministas desde Beauvoir a Butler. Buenos Aires: Catálogos, 2000.

LATOUR, Bruno. The power of association. In: LAW, J. (Ed.). Power, action and belief. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, n, 16(2), p. 305-332, mai-ago, 2008.

PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". In: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses*: women, art e ideology. London: I. B. Tauris & CO Ltd, 2013.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a categoria de gênero? Campinas, novembro de 2001. Disponível aqui. Acesso em: 03 de abr de 2019.

POLLOCK, Griselda. Modernidad y espacios de la feminilidade. In: *Vision y diferencia:* feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2013b.

SATURNINO, Luana Tvardovskas. Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina. Campinas, SP: [s. n.], 2013. Tese de doutorado (História Cultural) – IFCH, UNICAMP, 2013.

O homem da Hiléia de Claudia Andujar e George Love e o espetáculo cordial da exposição *Image du Brésil* de 1973 em Bruxelas

Vitor Marcelino

Doutorando do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Universidade de São Paulo. Professor das licenciaturas em Linguagens e Ciências Humanas da Faculdade SESI-SP de Educação (FASESP).

marcelino.vitor@gmail.com

RESUMO: O seguinte texto procura examinar, de modo contextualizado, as experimentais propostas audiovisuais dos fotógrafos Claudia Andujar e George Love produzidas nos anos 1970. Utilizaremos como estudo de caso, o audiovisual "O homem da Hiléia" apresentado na exposição *Image du Brésil* na cidade de Bruxelas entre 02 e 25 de novembro de 1973. *Image du Brésil* foi uma exposição, de caráter altamente panorâmico, organizada por Pietro Maria Bardi e sua equipe do Museu de Arte de São Paulo e integrou a ambiciosa feira de importações *Brasil Export 73*. A partir da análise de documentos do arquivo do museu e do catálogo da mostra, apresentaremos como a produção artística brasileira foi usada pelos militares para se propagar internacionalmente a ideia do Brasil como um país rico, cordial, miscigenado pacificamente, democrático e candidato a grande potência mundial. Nesse discurso historicista, destacaremos o modo como o indígena do Brasil foi representado, começando pelo período da invasão portuguesa até os anos da ditadura militar, finalizando com os audiovisuais de Claudia Andujar e George Love, apresentados por Bardi como grandes espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual, Claudia Andujar, George Love, *O homem da Hiléia*, *Image du Brésil.*

ABSTRACT: This article aims to examine, in a contextualized way, the experimental audiovisual proposals of photographers Claudia Andujar and George Love produced in the 1970s. We will use as a case study the audiovisual "The man from Hiléia" presented at the Image du Brésil exhibition in the city of Brussels between November 2 and November 25, in 1973. Image du Brésil was a highly panoramic exhibition organized by Pietro Maria Bardi and his team from the São Paulo Museum of Art and was part of the ambitious import fair Brasil Export 73. Based on the analysis of documents from the museum archive and the exhibition catalog, we will present how the Brazilian artistic production was used by the military to propagate internationally the idea of Brazil as a rich, cordial, peaceful miscegenation, democratic and candidate for great power world. In this historicist discourse, we will highlight how the indigenous of Brazil was represented, beginning with the period of the Portuguese invasion until the years of the military dictatorship, ending with the audiovisuals of Claudia Andujar and George Love, presented by Bardi as great spectacles.

KEYWORDS: Audiovisual, Claudia Andujar, George Love, *O homem da Hiléia*, *Image du Brésil.*

A *Brasil-Export '73* foi uma grande feira de exportações que ocorreu no *Palais du Centenaire* na cidade de Bruxelas entre os dias 7 e 15 de novembro de 1973, dentro de um festejado contexto de "boom das exportações" da economia brasileira. O projeto foi encabeçado diretamente pelo governo militar, com massivo apoio logístico e tributário e chefiado por Marcus Vinícius Pratrini de Moraes, ministro da Indústria e do Comércio do então governo Emílio Garrastazu Médici, e organizado por Caio Alcântara Machado através de sua empresa. O objetivo primordial da feira era projetar o Brasil como "[...] uma maior e real alternativa de suprimento de produtos [...]"[1] para toda a Europa, EUA e Japão, com foco central no Mercado Comum Europeu, cuja sede era justamente Bruxelas. O evento belga se consolidou através da uma articulada iniciativa que envolveu os ministérios das Relações Exteriores, o ministério da Fazenda e o ministério da Indústria e do Comércio, juntamente com o Banco do Brasil e o Instituto Brasileiro de Turismo, a EMBRATUR. Estima-se que os negócios efetuados pelas mais de 400 empresas presentes na *Brasil Export '73* movimentaram por volta de 390 milhões de dólares, superando em 90 milhões as expectativas iniciais.[2]

Poucos dias antes de a feira ser inaugurada, começaram a surgir algumas manifestações contra o evento e o regime. Em vista disso, o governo passou a censurar determinadas notícias que envolviam a feira, o que justifica a dificuldade em encontrar informações na imprensa do período.[3]

Em um clima de tensão e censura, a feira não contou apenas com a negociação dos mais variados produtos dos setores da economia brasileira, mas também com apresentações musicais, presenças de celebridades, palestras, projeções de filmes brasileiros e uma daquelas que talvez tenha sido das maiores exposições de arte brasileira em território estrangeiro, a mostra *Image du Brésil*, organizada por Pietro Maria Bardi e o MASP. A exposição *Image du Brésil* surgiu com o convite de Walter Faustini. A mostra contou com um espaço de 2600 m² e ocorreu de 2 a 25 de novembro de 1973 no *Manhattan Center*, espaçoso e moderno prédio localizada na capital belga, distante 6 km do *Palais du Centenaire*.

Levando em consideração o controle da imprensa já mencionado, as principais fontes de pesquisa para a elaboração deste texto vieram das pastas *Image du Brésil*, disponíveis para consulta no Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo. Além de diversos documentos presentes, foram consultados também boletins mensais e o catálogo da mostra, fundamentais para que pudéssemos levantar os primeiros dados da exposição.

No boletim informativo[4] *Vamos Exportar!*, publicado pela organização da feira em junho de 1973, temos uma primeira apresentação pública da exposição dentro de um discurso otimista e ufanista, típico do período do "milagre econômico brasileiro", que domina o impresso. Pietro Maria Bardi publica nesse mesmo boletim o pequeno texto "Toda a Arte Brasileira na Europa",[5] com os conceitos norteadores gerais da mostra:

> O que se pretende apresentar é um Brasil vivo e cordial, mostrando sucintamente o seu passado nas fases mais reveladoras e no seu espírito mais autêntico, o popular. Particular atenção será dada à formação do Império, unificador da Nação, e à democratização conseguida pela República, sempre através de documentos relacionados com a arte.[6]

1 VAMOS EXPORTAR – Boletim de divulgação da Feira Brasileira de Exportação. São Paulo, no. 1, p. 1, 1973.

2 BRASIL Export. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1º caderno, 8 de fev. de 1974, p. 18.

3 GASPARI, Élio. Os documentos da censura. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 jun. 1978. Caderno Especial. Disponível aqui. Acesso em: 12 fev. 2019.

4 Existem quatro boletins Vamos Exportar! nos arquivos do MASP.

5 BARDI, Pietro Maria. Toda a Arte Brasileira na Europa. In: VAMOS EXPORTAR – Boletim de divulgação da Feira Brasileira de Exportação. São Paulo, no. 2, p. 2, jun. 1973.

6 Id. Ibid;

Retomando o célebre conceito de Sérgio Buarque de Holanda, Bardi propõe uma mostra de caráter panorâmico, em busca de uma síntese a ser apresentada aos grandes investidores internacionais. A proposta é criar uma apresentação geral que vá "[...] desde a arqueologia e antropologia indígenas até o desenho industrial do Século XX."[7] Desse modo, pretende-se apresentar, através da arte e da cultura, uma nação que vem se estabelecendo ao longo dos séculos como uma consistente "democracia". O texto de Bardi também destaca o artesanato e o aspecto popular da arte brasileira e demarca uma presença considerável da arquitetura modernista. Os audiovisuais ganham expressividade na mostra ao apresentar "[...] um panorama do Brasil em seus aspectos paisagísticos, arquitetônicos, artísticos, de vida (urbana e rural) e de sentimentos".[8] Afirma ainda que tais audiovisuais deverão ser apresentados não apenas na exposição, mas também em outros eventos da feira. A trilha sonora de tais produções mantém a apresentação panorâmica, indo da música barroca até a produção contemporânea.

Esse caráter panorâmico torna-se mais evidente no texto de apresentação do catálogo trilíngue (francês, holandês e inglês). Analisando-o, é percebido como a exposição propõe-se a oferecer aos visitantes estrangeiros breves e simples informações sobre a história, cultura e arte do Brasil demarcando conexões feitas ao longo da história com a Europa.[9] O texto reforça a ideia de transmissão de uma "[...] cordial e correta imagem de uma nação que procura ordem e progresso".[10]

Cada capítulo do catálogo, que possivelmente refere-se às sessões da exposição, é dedicado a um século, e busca apresentar um país que nasce como colônia, vem se desenvolvendo ao longo dos séculos e que agora, sob o domínio dos militares, deseja alcançar um lugar de destaque no quadro político mundial. As relações históricas entre o Brasil e a Europa são constantemente reforçadas, destacando a coroa portuguesa e as invasões holandesas e francesas no período colonial. Dentro desse processo histórico, a concepção de uma miscigenação pacífica vai se estabelecendo ao longo do texto. Ressaltaremos aqui o modo como Bardi referiu-se a esse aspecto, em especial o papel do indígena.

O primeiro capítulo, *The sixteenth century: the Discovery*, começa por apresentar a fauna e a flora brasileira com aspecto de grandiosidade e espetáculo que foram fontes de fascínio entre os portugueses. Nesse momento, os indígenas são vistos como povos que ainda viviam no período neolítico, e que parte de seus grupos era canibal, reforçando o estereótipo de inferioridade, exotismo e violência atribuída a essa população. O texto também afirma que os indígenas se tornaram hostis à "tentativa" de escravidão por parte dos portugueses e que ainda hoje existem "tipos interessantes", localizados na Ilha de Marajó e na região de Santarém no estado do Pará. Como fonte para que se possa recolher dados sobre o período pós-invasão portuguesa, Bardi destaca os livros de relatos de viagem que tanto horrorizaram como fascinaram os europeus, destacando: *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen*, de Hans Staden, de 1557; *Les singularitez de France Anartique*, do franciscano André Thevet, publicado em 1557; e *L'Historie d'um Voyage Fait em Terre du Brésil, Autrament Dite Amérique*, do ministro calvinista Jean de Léry de 1578. Algumas gravuras desses livros estavam expostas em *Image du Brésil*.[11]

Segundo o texto, os indígenas hostis passaram a atacar os brancos nos primeiros anos da implantação da colônia, sendo necessárias ações de reestabelecimento da harmonia no território explorado. Assim, os jesuítas

7 Id. Ibid;

8 Id. Ibid;

9 MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Image du Brésil/Beeld van Brazilië/Image of Brazil: catálogo. Bruxelas, 1973. Sem paginação.

10 No original: "cordial and correct image of a nation which is seeking order and progress". MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Image du Brésil/Beeld van Brazilië/Image of Brazil: catálogo. Bruxelas, 1973, sem paginação.

11 Dentre outras as obras que figuram nesse capítulo, podemos destacar as gravuras Indian Red, de Carl von Martius (1823-31), e a gravura Image of Saint Teresa, atribuída a Padre Ignácio de Azevedo de c. 1572. Optamos por manter os títulos em língua inglesa, como apresentados no catálogo. Optamos também por mencionar as datas apenas daquelas obras que tem essa informação no catálogo.

surgem com a tarefa de "restaurar a paz", a partir do ensino da religião católica e com as construções das igrejas e escolas "onde se ensinava humanidades".[12] Padre Manuel de Nóbrega e seu assistente Padre José de Anchieta são apresentados nesse contexto como os grandes "pacificadores".

O segundo capítulo *The seventeeth century: the colony*, começa a estabelecer as bases para a ideia de miscigenação do povo brasileiro, ao destacar a violenta chegada dos africanos escravizados no Brasil. Nesse processo, o domínio holandês de Maurício de Nassau, em Pernambuco, também ganha destaque. O subtópico *The conquest of the Amazon* nos é interessante:

> A bacia amazônica, que ocupa um terço da superfície da América do Sul e mais da metade da área do Brasil, começou a ser colonizada depois de muito esforço. Era uma região favorável à penetração dado o grande número de rios navegáveis, mas inconquistável devido à agressividade indígena e à oposição de piratas estrangeiros ali estabelecidos. A força motriz por detrás dos empreendimentos portugueses encontra-se em substâncias encontradas na floresta e utilizadas na preparação de medicamentos – especiarias, alimentos, plantas medicinais e aromáticas, tabaco, algodão, madeira – todos igualmente abundantes na Amazónia e muito apreciados no mercado europeu. A penetração era lenta e eficiente – guerras contra os selvagens, assentamentos, missões religiosas, expedições para quaisquer fins de exploração ou repressão, os quais garantiam a Portugal a posse definitiva da enorme região, violando o Tratado de Tordesilhas.[13]

Assim, o indígena brasileiro continua a ser desenhado como uma figura agressiva, que emperra o desenvolvimento do império português ao dificultar, juntamente com os piratas, um acesso às riquezas da floresta, tão admiradas no mercado europeu. Logo, as "guerras aos selvagens" são uma espécie de mal necessário. Mas a partir de um grande e lento esforço expedicionário, o território é finalmente conquistado.[14]

O capítulo *The eighteenth century: gold*, reservado à produção mineira de ouro e ao início do processo de independência, apresenta-se mais definidor da ideia de miscigenação pacífica e cordial:

> No século XVIII, todas as barreiras raciais foram abolidas; os africanos, mais do que os índios, mostraram uma atuação notável na composição demográfica, influenciando os costumes populares, as práticas religiosas e as atividades artísticas. A miscigenação promoveu a cordialidade entre as raças. Um catolicismo revisado resultou da conversão de índios e africanos, englobando divindades, ritos e cânones pertencentes aos dois grupos. A participação africana nas artes e ofícios foi notável. Aleijadinho, o mais importante artista brasileiro, era um mulato, assim como muitos outros. Essa predominância continuou até o século XX.[15]

Assim, o Brasil se estabelece como um lugar onde a diversidade se faz condição fundante para uma peculiar cultura, que abole todas suas barreiras religiosas e raciais sob o domínio da religião católica.[16] Aleijadinho torna-se o ícone dessa romântica miscigenação.

12 "where they taught humanities" (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Image du Brésil/Beeld van Brazilië/Image of Brazil: catálogo. Bruxelas, 1973, sem paginação.)

13 The Amazon basin, which occupies one third of the surface of South America and more than one half the area of Brazil began to be colonized only after hard effort. It was a region favorable to penetration along a great number of navigable rivers but impregnable due to Indian agressivity and the opposition of foreign pirates established there. The driving force behind Portuguese enterprise lay in substances found upcountry in the forest and used in the preparing of medicines – spices, food, medicinal and aromatic plants, tobacco, cotton, wood – all equally plentiful in the Amazon and much appreciated on the European market. Penetration was slow and efficient – wars against the savages, settlements, religious missions, expeditions for either exploration or repression purposes, all of which assured Portugal of definitive ownership of the enormous region, violating the Treaty of Tordesillas. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Image du Brésil/Beeld van Brazilië/Image of Brazil: catálogo. Bruxelas, 1973, sem paginação. Tradução nossa.

14 Destacamos as seguintes obras presentes nesse capítulo: Our Lady, cerâmica do século XVII sem autoria atribuída; a pintura Pernambuco landscape, de Frans Post; algumas gravuras de Rugendas; cartas e livros da coleção de José Mindlin; a pintura a óleo Combat between the Dutch and the Indians, de Gillis Peeters; a escultura The Virgin and the Child Jesus, de Frei Agostinho de Jesus do Museu de Arte Sacra de São Paulo; pequenos totens de madeira de Agnaldo Silva; amuletos cristãos feitos por escravos africanos dos séculos XVI e XVII, da coleção de João Marino.

15 In the years of the 18th Century all racial barriers were abolished; the Africans, more so than Indians showed a remarkable influx in the demographic composition, influencing popular customs, religious practices and artistic activities. Miscegenation promoted cordiality between races. A revised Catholicism resulted from the conversion of Indians and Africans, encompassing deities, rites and canons pertaining to the two groups. African participation in the arts and crafts was notable. Aleijadinho, the most important Brazilian artist, was a mulatto, as were many others. This predominance continued until the XX Century. MUSEU DE ARTE

Partindo desse princípio de plena miscigenação supostamente pacífica, o capítulo *The nineteenth century: a free nation* basicamente não menciona os indígenas e destaca a chegada da família real no Rio de Janeiro, o início do processo de industrialização, a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, a abolição da escravatura e a proclamação da república.[17]

O último capítulo, *The twentieth century: the thrust forward*, opta por representar o país como cenário de um futuro promissor possibilitado pelo governo militar:

> Caracterizado por uma série de eventos cataclísmicos que minaram a democracia, provocando agitação social e dissensão política, esse período levou o país a reestruturar sua situação política e moral com vistas à autoafirmação. Assim, o Brasil avançou até o século XX, ansioso para ter sucesso sem qualquer assistência externa, bem ciente de todos os objetivos alcançados e ainda sem ostentação e totalmente avessos à política sem princípios e à violência.[18]

O desejo nacionalista aqui se reforça, mas sem desconsiderar a importância da Europa na história do Brasil. Como esforço cordial, o texto do catálogo destaca a atuação de artistas e cientistas brasileiros em países europeus, como Santos Dumont, Oswaldo Cruz, Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro. Destaca também a presença de estrangeiros em nosso contexto cultural, como o pintor Lasar Segall e o arquiteto Gregori Warchavchik.[19]

O tópico *The post war era* defende de modo mais explícito a tese de que apenas o militarismo é capaz de colocar em ordem o país e assim fazer com que a economia cresça. A feira *Brazil Export '73* é vista como uma das maiores provas desse projeto:

> Após a queda do forte regime de Getúlio Vargas, o Brasil viveu um breve período de sucessivas crises políticas e instabilidade econômica que provocaram agitação por parte de grupos políticos radicais. Este episódio não foi incomum nas outras nações da América Latina. Para estabelecer ordem e disciplina, os militares – o grande iniciador de todas as revoluções que afetaram radicalmente a história do Brasil – lançaram a revolução de 1964, que fez o país voltar à estabilidade, estimulando o crescimento da economia nacional. A Brazil Export '73, refletindo a grande dimensão do progresso do país, é em essência uma amostra da economia nacional do Brasil.[20]

Assim, *Brazil Export '73* assume a "nobre" tarefa de apresentar ao mundo as potencialidades econômicas do país, usando a arte e a cultura como recursos indissociáveis desse processo de pleno desenvolvimento promovido pelos chamados "revolucionários de 1964". Tal capacidade de modernização aparece no texto e na exposição, dada uma possível capacidade em conciliar produções modernistas com populares. Nessa perspectiva, é apresentada no campo das artes a mesma miscigenação pacífica que concilia harmonicamente artesanato, pintura "primitiva", samba e literatura de cordel com expressões mais "modernas", como o desenho industrial, a bossa nova, os estúdios Vera Cruz, o Cinema Novo, a poesia concreta, a imprensa brasileira e o próprio MASP, com seu prédio "ultra-moderno". Assim finaliza o discurso da exposição,[21] que busca construir a

DE SÃO PAULO. Image du Brésil/ Beeld van Brazilië/Image of Brazil: catálogo. Bruxelas, 1973, sem paginação. Tradução nossa.

16 São apresentadas, nessa sessão do catálogo, algumas esculturas sem autoria e título do século XVIII de Minas Gerais, objetos usados em igrejas do século XVII de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, fotografias das igrejas barrocas de Minas Gerais, alguns entalhes de Aleijadinho, algumas esculturas sem autoria atribuída do barroco mineiro, oratórios mineiros do século XVIII, variados móveis e objetos do século XVII e confessionários e oratórios do barroco mineiro.

17 Destacamos as seguintes obras que aparecem no catálogo: a pintura Tiradentes quartered, de Pedro Américo, de 1893, pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora; fotografias sem autoria das fachadas de algumas casas do século XIX de Recife, Belém e Porto Alegre; algumas gravuras de Jean Baptiste Debret; carrancas do Rio São Francisco; gravuras do século XIX; a pintura Dantesque allegory, de Eliseu Visconti, e a pintura Woman sitting, de Belmiro de Almeida.

18 Characterized by a series of cataclysmic events which undermined democracy causing social upheaval and political dissension, this period led the country to restructure its political and moral situation with a view to self affirmation. Thus Brazil moved forward into the twentieth century, anxious to succeed without any outside assistance, well aware of all objectives attained and yet unostentatious and totally opposed to unprincipled politics and violence. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Image du Brésil/ Beeld van Brazilië/Image of Brazil: catálogo. Bruxelas, 1973, sem paginação. Tradução nossa.

19 Podemos destacar, nesse capítulo: a pintura Panorama de Recife, de Cícero Dias; alguns projetos arquitetônicos de Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik; as pinturas The friends, de Ismael Nery; Child with one leaf of banana, de Lasar Segall; Composition, de Antonio Bandeira; Landscape, de John Graz; Nativity, de Vicente do Rego Monteiro; Abaporu, de Tarsila do Amaral; Countryman (O lavrador de café), de Candido Portinari, Figure, de Milton da Costa; uma xilogravura sem título de Osvaldo Goeldi; uma tapeçaria sem título de Regina Graz; Five girls (As cinco moças de Guaratinguetá), de Emiliano Di Cavalcanti; Nude, de Antonio Gomide; The flight

imagem de um país que voltado para o futuro, mas que não se esquece de suas tradições.

Analisando alguns documentos presentes no arquivo do museu, constituído basicamente de cartas e notas oficializando os empréstimos e listas com as obras que foram embaladas, podemos destacar alguns títulos que não foram publicados no catálogo reforçando o aspecto grandioso da exposição. Podemos destacar na imensa lista de nomes de artistas expositores, os nomes de Victor Meireles, Aleijadinho, Mestre Athaíde, Jean-Baptiste Debret, Almeida Junior, Benedito Calixto, Maria Leontina, Anita Malfatti, Cândido Portinari e Franz Weissmann. Entre os nomes dos artistas "primitivos" temos Maria Auxiliadora, Juonaldo, Newton Andrade, Zé Cordeiro, Elza O. S., Paulo Mentem, Waldomiro de Deus, Alcides e Edgar Calhado.

Foram ainda expostos inúmeros objetos como rodas de carro de boi, cilindros de engenho, mesas de madeira, peças de cerâmica populares, arados, vasos, tigelas, monjolos, peças de barro, esteiras de palha, cômodas, escrivaninhas, presépios, cabeças de cerâmica, bonecas, roupas de couro, chifres de animais, oratório e outros objetos de origem popular e indígena. Também foram exibidos diversos documentários sobre artistas brasileiros e títulos de sucesso do cinema nacional.

Nos arquivos do MASP, encontra-se um texto de 12 páginas[22] intitulado "Brasil 1500-1973", sem autoria e datação, que descreve de modo mais detalhado como a exposição foi montada. Esse documento é um dos mais completos sobre a exposição que conseguimos encontrar nos arquivos, tornando-se uma rica fonte de informações para esta pesquisa.

Comparando esse escrito com o já mencionado *Toda a Arte Brasileira na Europa*, publicado no segundo boletim *Vamos Exportar!*, é possível perceber que a versão do texto do boletim é uma versão reduzida desse documento, o que nos leva a crer na possibilidade de que o texto do arquivo seja de autoria de P. M. Bardi. O texto mantém a concepção de cordialidade panorâmica da mostra e explicita importantes aspectos de sua montagem.

> Esta seção [a mostra *Image du Brésil*] pode ser considerada como o cartão de visita do Brasil na Europa, na ocasião em que se demonstrará o progresso industrial e o potencial econômico do País. (Até hoje pouco se realizou no sentido de apresentar uma informação deste tipo, seja pela precariedade do material bibliográfico, seja pela organização das exposições, planejadas em termos demasiadamente caseiros).
> É necessária uma atenta consideração do projeto, especialmente do ponto de vista espetacular, demonstrando a capacidade técnica do Brasil também no campo da comunicação expositiva, como bem atesta o conjunto e a organização do Parque Anhembi.[23] [24]

Os projetos expográficos brasileiros são apresentados como altamente desenvolvidos e inovadores. A presença do MASP na feira passa a ser compreendida, portanto, não apenas pela sua relevância na produção artística nacional, mas também pela sua experiência em expor obras de arte através de dispositivos inovadores.

> Desde que a atração maior recairá sobre as pinturas, a apresentação utilizará o mesmo sistema empregado no

at Egypt, de Victor Brecheret; Landscape, de Alfredo Volpi; uma gravura sem título de Arthur Piza; Funeral at São João del Rei, de Giuseppe Pancetti; You who is lookin to me, de Carlos Scliar; e Tocador de Berimbau, de Bruno Giorgi.

20 After the fall of the Strong regime of Getúlio Vargas, Brazil experienced a brief period of successive political crises and economic instability which provoked agitation on the part of radical political groups. This episode was not uncommon in the other nations of Latin America. In order to establish order and discipline, the military – the great initiator of all revolutions which have radically affected Brazilian history – launched the revolution of 1964, which return the country to stability by encouraging the growth of the national economy. Brazil Export '73, by reflecting the great dimension of the nation's progress, is in essence a sample of Brazil's national economy. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Image du Brésil/Beeld van Brazilië/Image of Brazil: catálogo. Bruxelas, 1973, sem paginação. Tradução nossa.

21 Nessa sessão, são apresentadas no catálogo obras de artista contemporâneos como The first mass in Brazil de Glauco Rodrigues, Mobile sculpture de Nelson Leirner, Sculpture de José Resende, Sculpture de Caciporé Torres, Prophet de Manabu Mabe, Mosaic de Arthur Piza, Portrait de Wesley Duke Lee, AIR de Rubens Gerchman, uma fotografia sem título de Peter Scheier sobre a construção de Brasília, Comité de Patronesses de Carlos Vergara, Painting de Ivan Serpa, The devil and the woman de Iaponi de Araujo, Scene on the field de Heitor dos Prazeres, House at São Luiz do Maranhão de Djanira, objetos artesanais do norte do país e as fotografias Inner of a factory, The openning of Transamazônica e One Barrage, todas de George Love.

22 BRASIL 1500-1973. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, 12 p. Manuscrito.

23 Fazendo referência a Brasil Export '72. Importante lembrar que foi Caio Alcantra Machado um dos fundadores do Parque Anhembi.

24 BRASIL 1500-1973. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, p. 2. Manuscrito.

> MASP (a primeira invenção brasileira difundida no campo museográfico internacional) quadros fixados em placas de cristal postas sôbre bloco de concreto, aproveitando as costas da pintura para colocar informações a ela referentes.[25]

Inovadora, moderna e impactante, a expografia dos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi se apresenta condizente com o projeto da feira. As obras em suspensão reforçam o espetáculo que Bardi tanto anseia e buscam garanti uma equidade entre as obras apresentadas.

Os audiovisuais, projeções de fotografias em sequência acompanhadas por intervenções sonoras, produzidos ganharam lugar de destaque na exposição nesse esforço de espetacularização. Vejamos, a partir da documentação disponível, como esse segmento da exposição foi produzido.

Retomando o manuscrito "Brasil 1500-1973", no "ponto 3 – Audio-visual", temos uma ideia mais completa do projeto do sistema de projeção dos audiovisuais, denominado aqui de "multi-imagem". Vejamos o trecho na íntegra:

> O Audio-Visual compreenderá um panorama do Brasil em seus aspectos paisagísticos, arquitetônicos, artísticos, de vida urbana e rural e de sentimentos, combinados harmonicamente de modo a fornecer uma imagem de impacto.
> Aconselho a escolha do sistema de tema em 360º, adaptando para o dispositivo de projeção uma abordagem já testada. Neste sistema, os projetores estão instalados numa plataforma giratória no centro do círculo e projetam contra a tela-parede. Esta plataforma é cercada por um anel que gira no sentido oposto e carrega uma série de elementos ópticos. Este têm a função de multiplicar, refletir e modificar as imagens projetadas, de forma que a tela apresente uma só multi-imagem, em movimento e constante mudança, entretanto sem destruir o senso visual das imagens em si.
> Critérios a serem adotados:
> Escala: o conjunto de imagens deverá impressionar inclusive pelo tamanho; supera-se o conceito de imagens menores e separadas, substituídas pela idéia de um todo (360º), grande, envolvente e em movimento contínuo.
> É indicada a fotografia de impacto, comunicada através da própria força da imagem, ao invés da fotografia didática que procura enunciar determinados assuntos.
> É indicado o uso de um sistema apresentando novidades artísticas, pois o público europeu está acostumado a apresentações sofisticadas. Como trata-se de um sistema existente (em vias de instalação no Museu, gentilmente doado pela Olivetti S/A, com protótipo disponível, todos os seus componentes são facilmente testáveis.[26]

O texto reforça o desejo de causar uma grande impressão aos exigentes visitantes estrangeiros ao propor uma montagem com alto impacto visual. Como já vinha sendo testada no próprio museu, provavelmente se referindo às exposições audiovisuais de Claudia Andujar e George Love, o texto aposta no sucesso do trabalho. A proposta de montagem impressiona ao apresentar uma produção que tem um alto grau de dinamismo e experimentação, não só na montagem como nas próprias imagens do

25 Id. Ibid;

26 Id. Ibid;, p. 8.

projeto, que também deveria ser de “impacto”.

Em um currículo[27] escrito pelo próprio George Love, localizado no arquivo “Leary Love family papers”, pertencente à Universidade da Carolina do Norte, Estados Unidos, temos a informação de que Love foi responsável pela concepção do sistema de projeção utilizado pela Olivetti em 1970 e 1972. Entretanto, Love não menciona quais foram exatamente as duas ocasiões:

> Este foi um trabalho de conceito completo; arquitetura, projeto do espaço, supervisão da construção e acompanhamento feito para feiras industriais. Nos dois casos foram utilizadas imagens projetadas; no primeiro caso, uma tela de 360º que fechava o pavilhão e sobre a qual as imagens se moviam em ambas as direções simultaneamente.[28]

Essa sucinta descrição de Love sobre o sistema utilizado pelo Olivetti em feiras industriais assemelha-se consideravelmente com o projeto apresentado em Bruxelas.

Foi encontrado, nos arquivos do museu, um texto datilografado em uma folha solta, possível fragmento de um texto maior,[29] que também descreve o sistema de projeção. Vejamos esse fragmento na íntegra:

> **b)** O sistema de projeção utiliza componentes (projetores, lentes, dispositivo de controle, &c) atualmente disponíveis no mercado
> **c)** A construção do mecanismo central seria a cargo da firma (de São Paulo) que já construiu a primeira unidade e tem a experiençia [sic]. Os responsáveis poderão viajar para a montagem
> **d)** O sistema de projeção seria portátil
>
> Projeto Ideal
>
> Dado a disponibilidade de aproximadamente 1000 m2 na parte cultural, seria precisa [sic] a construção de maquina capaz de projetar sobre um circulo de até 30-35m de diâmetro se fôr necessário. (Uma área quadrada de 35m x 35m dispõe de 1225m2) Como a tela em si formará um espaço circular, objetos de todos os tipos poderão ser expostos dentro do mesmo espaço, cercados pela projeção, uma vez que a iluminação ambiental seja estritamente dirigida e não incide sobre as telas. O mecanismo central ocupa pouco espaço no meio da sala e pode ser atésuspenso [sic], deixando o chão livre. Seriam utilizados de 16 até 24 projetores, formando de 8 até 12 pares. Cada par projetaria sobre uma faixa da tela, trocando imagens pelo processo de fusão. Seriam projetadas de 1500 até 2000 cromos. Seria necessário [sic] a compra dos projetores e de 8 a 12 controles de fusão (tipo Kodak de Alemanha), mais um controle central. Além disso, seria construída [um] novo e portátil mecanismo central. A data de entrega de tudo seria dia 1 de Setembro, ja encaixotado para a viagem.[30]

No documento, temos a informação de que o projeto previa que as projeções pudessem ser montadas no próprio espaço expositivo da feira e se misturaria aos objetos ali expostos. Não localizamos em nenhum outro documento do arquivo se essa proposta foi efetivamente apresentada. A julgar pela quantidade de riscos feitos no próprio texto, supomos que o

27 Encontrado pelo pesquisador Douglas Canjani que gentilmente nos cedeu uma cópia.

28 This was whole-concept work; architecture, space design, supervision of construction, and follow through during industrial fairs. In both cases projected images were used; in the first case a 360º screen that enclosed the pavilion and over which images moved in both directions simultaneously. LOVE, George. Curriculum George Leary Love, Leary Love Family Papers, University of North Carolina, Charllote, p. 9, 1 set. 1986. Manuscrito. Tradução nossa.

29 O SISTEMA de projeção. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, 1 p. Manuscrito.

30 As partes riscadas estão efetivamente riscadas no texto original.

projeto final não foi apresentado dessa forma.

Em carta[31] assinada por George Love e Claudia Andujar, destinada a Bardi, datada em 4 de julho de 1973, o casal confirma seu compromisso em entregar o audiovisual pronto em setembro e afirma que a produção "[...] incluirá diversos aspectos do panorama brasileiro, com uma duração total de entre 20 e 30 minutos".

No dia seguinte, os dois fotógrafos escrevem outra carta assinada,[32] destinada a Bardi, informando que discutiram longamente a produção do audiovisual perante a "necessidade de apresentar diversos aspectos do Brasil". Informam que decidiram por dividir a produção em duas partes, por questões técnicas: "Um[a parte] tratará de um modo geral da natureza e do homem primitivo, enquanto a outra mostrará a paisagem urbano [sic] e industrial". Cada parte teria a duração de 15 minutos e poderiam ser apresentadas separadamente ou imediatamente uma após a outra. Ambas serão produzidas de modo que possam ser projetadas em *loop* contínuo. O casal define:

> Dentro das duas metades, teremos como títulos gerais:
>
> O Indio
> As Cidades
> A Industria
> A Natureza e a Amazonia
>
> Dentro d'estes limites, incluiremos imagens tratando dos assuntos particulares, desde as praias até a architectura.

Analisando esse documento, percebemos que os fotógrafos alteraram consideravelmente a versão do audiovisual que foi apresentada um ano antes na exposição *Hiléia Amazônica*, no Museu de Arte de São Paulo[33] no qual os principais focos foram fotografias da floresta e dos Yanomami. Na nova versão para Bruxelas, foram acrescentadas fotografias de cidades e indústrias, provavelmente de autoria de George Love, dado seu interesse por esse tema, como observado em seu currículo.

O texto "A arte que conta a história",[34] presente nos arquivos, apresenta uma lista dos audiovisuais apresentados na feira. Além de *O homem da Hiléia*, foram ainda apresentados os audiovisuais *Sinopse do Brasil*, do cineasta Marcello Tassara, "[...] uma comunicação-síntese da atualidade brasileira através de símbolos e números intercalados a fotografias [...]", e também *Mercado da Bahia*, da fotógrafa Dulce Soares, sem descrição. No mesmo documento,[35] é mencionada também a participação de uma equipe de Belo Horizonte, formada por Marcos Massoni, Roberto Lima, Álvaro Abreu e Roberto Tostes Martins, mas sem a menção de títulos.

O escrito de Love nos faz compreender que o fotógrafo, mesmo trabalhando sobre encomendas, não deixa de manter uma preocupação estética dada suas habituais experimentações. O que nos leva a crer que *O homem da Hiléia* também se mantem esse desejo.

A reportagem *Luzes e cores na Brasil Export 73*[36] afirma que o local onde os audiovisuais seriam apresentados era em um dos cincos imensos pavilhões infláveis projetados especialmente para a feira, e não especificamente no mesmo espaço da exposição *Image du Brésil*, que ocorreu no *Manhattan Center*. A reportagem afirma que nesse pavilhão deverá haver

> [...] uma grande tela de projeção para multivisão [que]

31 LOVE, George. ANDUJAR, Claudia. [Carta] São Paulo, 4 de julho de 1973. [para] BARDI, Pietro Maria.

São Paulo. 1f. Detalha o orçamento do audiovisual.

32 LOVE, George. ANDUJAR, Claudia. [Carta] São Paulo, 5 de julho de 1973. [para] BARDI, Pietro Maria.

São Paulo. 1f. Detalha a produção do audiovisual.

33 Nos arquivos do museu, existe um sintético roteiro de um audiovisual que busca apresentar de modo panorâmico uma viagem pelo Brasil, começando pela Amazônia, passando por pontos importantes da cidade de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. O roteiro não tem nenhuma menção de autoria, data nem título. Dada a rápida menção à representação da Amazônia e dos indígenas da região, podemos supor que não se trata do audiovisual de Love e Andujar.

34 A ARTE que conta a história. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, 10 p. Manuscrito.

35 A ARTE que conta a história. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, p. 8. Manuscrito.

36 LUZES e cores na Brasil Export 73. Correio Braziliense, Brasília, 5 de jul. de 1973, p. 12ª.

> apresentará continuamente em rápidos 'flashes' – como um audiovisual – um retrato panorâmico do Brasil, de suas cidades, de seu povo, usos e costumes, de seu desenvolvimento econômico, artes e tradições.

Dada a documentação lacunar da exposição, torna-se impossível afirmar onde *O homem da Hiléia* foi efetivamente projetado, se no *Palais du Centenaire* ou no *Manhattan Center*. O que fica mais uma vez evidente é o caráter de espetacularização que a produção assume.

Desse modo, percebemos como a projeção das fotografias em Bruxelas parece ter sido alterada, dadas as especificidades da mostra. Em *Hiléia Amazônica*, a projeção faz parte de um contexto mais específico, em torno apenas da floresta. Isso permite que a dupla de fotógrafos construa uma narrativa que apresenta apenas o indígena e sua floresta. A montagem dentro do museu paulista também tem suas especificidades. Reservada a um espaço menor, acreditamos que uma ideia de imersão se torne mais evidente. A música japonesa utilizada também nos leva a crer que o ambiente gerado ali se separa do restante do museu, criando uma atmosfera própria. Portanto, dentro de um contexto no qual a exposição parece ser efetivamente uma peça de propaganda do governo militar, a representação do indígena parece querer afirmar que essa população continua ainda tranquila na floresta.

Já em Bruxelas, a situação parece ter sido diferente. A exposição *Image du Brésil* é consideravelmente maior que a do museu e tem um objetivo muito mais amplo. Em Bruxelas parecia haver um discurso muito mais definido do que em *Hiléia Amazônica*, fazendo com que o audiovisual fosse obrigado a se alterar para ajustar-se ao discurso panorâmico construído por Bardi. O recorte "floresta" torna-se agora apenas um detalhe de uma narrativa muito mais ampla que perpassa inúmeros aspectos como as cidades e as indústrias. Vendo aqui mais um esforço em conciliar questões distintas, que reforçam o argumento da miscigenação pacífica, o audiovisual *O homem da Hiléia* praticamente se torna outro. O lugar onde a projeção foi supostamente apresentada também carrega de outros sentidos o trabalho. Possivelmente convivendo com inúmeras outras peças, as fotografias parecem exercer assim, à primeira vista, uma função muito mais voltada ao impacto visual. Mas um olhar mais detido à proposta de Bardi nos mostra o discurso escuso que ali se apresenta.

Referências

A ARTE que conta a história. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, 10 p. Manuscrito.

BARDI, Pietro Maria. Toda a Arte Brasileira na Europa. In: VAMOS EXPORTAR – Boletim de divulgação da Feira Brasileira de Exportação. São Paulo, no. 2, p. 2, jun. 1973.

BRASIL 1500-1973. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, 12 p. Manuscrito.

BRASIL Export. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1º caderno, 8 de fev. de 1974, p. 18.

GASPARI, Élio. Os documentos da censura. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 jun. 1978. Caderno Especial. Disponível aqui. Acesso em: 12 fev. 2019.

LOVE, George. ANDUJAR, Claudia. [Carta] São Paulo, 4 de julho de 1973. [para] BARDI, Pietro Maria.

LOVE, George. ANDUJAR, Claudia. [Carta] São Paulo, 5 de julho de 1973. [para] BARDI, Pietro Maria. São Paulo. 1f. Detalha a produção do audiovisual.

LOVE, George. *Curriculum George Leary Love*, Leary Love Family Papers, University of North Carolina, Charllote, 12p., 1 set. 1986. Manuscrito.

LUZES e cores na Brasil Export 73. *Correio Braziliense*, Brasília, 5 de jul. de 1973, p. 12ª.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Image du Brésil/Beeld van Brazilië/Image of Brazil*: catálogo. Bruxelas, 1973. Sem paginação.

O SISTEMA de projeção. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, sem data, 1 p. Manuscrito.

VAMOS EXPORTAR – Boletim de divulgação da Feira Brasileira de Exportação. São Paulo, no. 1, p. 1, 1973.

MASP e o popular: as ações do museu em 2016

Yasmin Fabris

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design na Universidade Federal do Paraná.

yasfabriss@gmail.com

Ronaldo de Oliveira Corrêa

Professor do Programa em Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

olive.ronaldo@gmail.com

RESUMO: Este artigo tem por objetivo discutir as ações empreendidas pelo Museu de Arte de São Paulo – MASP voltadas à cultura e arte popular, no ano de 2016. Neste período o museu reencenou a mostra A Mão do Povo Brasileiro, que havia sido apresentada na instituição pela primeira vez em 1969. A montagem inédita foi realizada no contexto de inauguração da nova sede do museu, na Avenida Paulista, com curadoria e expografia de Lina Bo Bardi. A reedição ocorreu em 2016, em conjunto com uma série de iniciativas encabeçadas por Adriano Pedrosa – atual diretor artístico do MASP – que buscavam a retomada do projeto conceitual original do museu. Dentre as ações estavam oficinas, mostras de filmes e um cronograma expositivo atravessado pela temática "popular", incluindo a proposição de uma nova montagem para exposição Playgrounds, de Nelson Leirner, também de 1969. Neste texto, discutimos as noções de popular que foram agenciadas pelo museu nas ações empreendidas pela nova diretoria da instituição. Ainda, buscamos compreender como o cronograma expositivo de 2016 ajudou a articular a retomada do projeto conceitual original do museu, elaborado por Pietro Maria Bardi.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de Arte de São Paulo, A Mão do Povo Brasileiro, Cultura Popular, Exposição.

ABSTRACT: The aim of this article is to discuss the culture and popular art actions undertaken by the Museu de Arte de São Paulo (MASP) in the year of 2016. During this year the museum re-hosted the exhibition A Mão do Povo Brasileiro, which had been presented at the institution by the first time in 1969. The original assembly was curated by Lina Bo Bardi and held in the inauguration of the museum's new headquarters in Avenida Paulista. The reenactment took place in 2016, along with a series of initiatives led by Adriano Pedrosa – current artistic director of MASP – that sought to retake the museum's original conceptual design. Among the actions were workshops, movies shows and an exhibition schedule with the "popular" theme, including a proposition of a new assembly for the exhibition Playgrounds, by Nelson Leirner, also of 1969. We intend to discuss the notions of popular that were mediated by the museum in 2016. Furthermore, we seek to understand how the exhibition schedule of this year helped to articulate the resumption of the museum's original conceptual project.

KEYWORDS: Museu de Arte de São Paulo, A Mão do Povo Brasileiro, Popular Culture, Exhibition.

Introdução

O Museu de Arte de São Paulo – MASP é o local que retém o universo da pesquisa deste artigo. A instituição foi fundada no ano de 1947 pelo empresário Assis Chateaubriand[1] (1892-1968) e por Pietro Maria Bardi[2] (1900-1999) e teve sua primeira sede na Rua Sete de Abril, em São Paulo-SP, onde permaneceu até 1967. Em 1968 o museu foi transferido para Avenida Paulista, e alocado no edifício modernista arquitetado por Lina Bo Bardi[3] (1914-1992).

A instituição, conforme aponta Canas (2010), foi apresentada de modo recorrente por seu fundador e diretor artístico, Pietro Maria Bardi, como um "anti museu", um "laboratório" ou "contramuseu".[4] Havia, neste sentido, a preocupação de seu diretor em distanciar o MASP de um espaço museológico tradicional, alinhando-se à propostas contemporâneas criadas no pós-guerra, com ações formadoras para a sociedade paulistana.

Com a saída de Bardi do museu, no final dos anos 1980, o MASP se distanciou do modelo supostamente inclusivo orquestrado por P.M. Bardi e Lina Bo Bardi na sua fundação, recebendo diversas críticas. A partir de 2014, com a mudança do Estatuto e Direção Executiva do Museu, foram tomadas uma série de medidas que visavam a reestruturação da entidade aos moldes originais. As ações, que reformularam o modelo financeiro da instituição, também alteraram o cronograma expositivo, além dar espaço para iniciativas que ampliavam o setor de mediações da entidade.

Dentre as diversas empreitadas da gestão renovada, temos como enfoque compreender o que motivou a reencenação de exposições históricas, como A Mão do Povo Brasileiro e Playgrounds, 47 anos após as suas primeiras montagens. Entendemos que os argumentos agenciados em 1969, apesar das montagens similares, não são acionados novamente em 2016. As exposições contemporâneas, deste modo, auxiliam na sustentação de um 'novo conceito' do MASP do século XXI. Mas, quais conceitos são esses?

A retomada do balanço

Antes de debatermos as pretensões com as exposições, especialmente aquela com a temática popular, é preciso conectar as montagens com outras medidas desenvolvidas pela instituição a partir da mudança da Diretoria-Executiva e dos membros do Conselho Deliberativo, que se deu em setembro de 2014. Heitor Martins[5] assumiu a presidência do MASP no lugar de Beatriz Pimenta Camargo[6] num processo de 'revitalização' da entidade (MOLINA, 2014).

A eleição da nova direção rompeu um ciclo de 20 anos da instituição, período que o museu foi gerido por um grupo ligado à Júlio Neves.[7] A mudança se deu, em parte, por pressão dos patrocinadores, visto que em 2013 o MASP acumulava dívida superior a 13 milhões de reais. O novo modelo de governança orientado por Martins previu o repasse de recursos privados, como se deu com o Itaú Unibanco, e a inclusão de representantes do poder público na instituição.[8]

A fase subsequente da reformulação da diretoria do museu foi caracterizada, tanto pela mídia quanto pela própria gestão, como uma nova vida do MASP. "Renovação institucional" é o termo cunhado no texto sobre a exposição *MASP em processo* publicado no Boletim 6. O termo "retomada" também intitula o Editorial do Boletim 6, publicado em 2016 por Adriano Pedrosa e Fernando Oliva.[9] O folhetim busca resgatar o projeto

1 Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968) foi advogado, empresário e político. Graduado em direito, foi proprietário de diversos jornais, entre a rede de comunicação Diários Associados (FERREIRA, 2018).

2 Italiano nascido em 1900 em La Spezia, foi marchand, crítico de arte e colecionador. Em 1947 fundou, junto com Assis Chateaubriand o Museu de Arte de São Paulo, onde foi diretor de 1947 a 1989.

3 Lina Bo Bardi diplomada pela Faculdade de Arquitetura de Roma (1940). Casou-se com Pietro Maria Bardi em 1946, vindo ao Brasil no ano seguinte quando fixou-se em São Paulo. Sua atividade profissional envolveu produção cultural, preservação de patrimônio, organização de museus, entre outros. Desenvolveu intensa pesquisa sobre as culturas populares brasileiras. Dentre suas realizações está o projeto arquitet.nico do MASP (1957) e do Centro de Lazer do SESC (1977). Em Salvador, destaca-se sua atuação à frente do Museu de Arte Moderna (1959) (RUBINO; GRINOVER, 2009).

4 P. M. Bardi propôs a ideia de ´contramuseu´ em um texto publicado em 1951 na revista Habitat nº 4 (PEDROSA E OLIVA, 2016). No artigo, posteriormente traduzido para o português, ele defende a concepção "de novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização" (BARDI, 2016). Bardi propõe nesse texto um museu inclusivo, que interessasse para todos e que não servisse apenas aos especialistas e 'a distração de turistas.

5 Heitor Martins é graduado em Administração pública pela Fundação Getúlio Vargas,sócio diretor da McKinsey & Company, empresa global de serviços financeiros, e ex-presidente da Fundação Bienal de São Paulo (2009-2013).

6 Colecionadora de arte que assumiu a presidência em fevereiro de 2013. Camargo já fazia parte da direção do museu desde os anos 1990

7 Júlio Neves (1932 – São Paulo) é arquiteto e proprietário do escritório Arquitetura Júlio Neves. Foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB e da Associação Brasileira dos

editorial realizado pelo diretor fundador do museu, P.M. Bardi, em 1954. No texto em que se justifica a reedição do impresso, os autores explicitam que naquele ano, 2016, o MASP consolidava as mudanças iniciadas pela nova direção artística em outubro de 2014, "rumo a um museu múltiplo, diverso e plural, que se atualiza sem perder de vista a própria história" (PEDROSA, OLIVA, 2016, p.5). A partir desta perspectiva conceitual, os autores afirmam que buscaram na própria trajetória do museu aspectos que pudessem ser retomados e reconsiderados, não a partir de um viés nostálgico e saudosista, mas para encontrar novos caminhos e desdobramentos para o futuro da entidade. No "reinício" do MASP, a segunda montagem de exposições históricas – como os Cavaletes de Cristal,[10] A Mão do Povo Brasileiro e os Playgrounds – auxiliava na retomada do "espírito original" do museu, como espaço dinâmico e aberto para a novidade.

Lilia Schwarcz[11] em uma palestra proferida em 2018 no XIII Encontro de História da Arte, que ocorreu na Unicamp, tratou destas exposições que o museu vinha desenvolvendo há cinco anos. Na ocasião ela se dedicava a falar sobre a mostra Histórias Afro-Atlânticas[12] que estava em cartaz no MASP e no Instituto Tomie Otake e contava com sua participação como curadora. A historiadora debateu a presença do que chamou de "histórias brasileiras" no MASP, dando enfoque ao desejo de construir um museu multidisciplinar e provocar debates para formulação de uma nova política de acervo para a instituição.

A curadora revelou ainda como as linhas temáticas se estruturaram desde 2015, com projetos que preveem abordagens conceituais para o cronograma expositivo do MASP até 2021. Em 2016 a temática abordada foi Histórias da Infância, em 2017 as Histórias da Sexualidade, em 2018 as Histórias Afro-Atlânticas, e em 2019 as Histórias das Mulheres e do Feminismo. Para os próximos anos serão apresentadas as Histórias da Dança, em 2020 e as Histórias Indígenas, em 2021.

Adriano Pedrosa (2018) publicou no 40º número da Revista Select – periódico especializado em arte – um artigo em que tece uma explicação sobre a formulação das *histórias*[13] organizadas pelo museu. No texto o autor explica o modo com as *histórias* se articulam com outros empreendimentos, buscando trazer para dentro do museu narrativas que auxiliem na profusão de "mais vozes", deixando o museu menos autoritário. Conforme a explicação do diretor, as *histórias* são desenvolvidas a partir de uma programação anual, com exposições monográficas e com uma grande mostra coletiva, que desafia cronologias, hierarquias e distinções de período, escolas e estilos. Além das exposições, são realizados dois ou três seminários internacionais (organizados com anos de antecedência), publicações, oficinas, mostra de filmes e vídeos, palestras e projetos externos

Dentro desta proposta, e conforme argumentaremos adiante, compreendemos que em 2016 o tema *histórias da infância* não orientou, de modo transversal, as ações trabalhadas pelo museu naquele ano. As *histórias da infância* são articuladas à noção de *popular* que, de maneira geral, ganha relevo no discurso institucional de 2016. Sustentamos este argumento com base no cronograma expositivo, nas oficinas e seminários realizados pelo MASP naquele ano.[14] Deste modo, temos como objetivo demonstrar que a cultura material popular foi uma categoria útil para articular a retomada do projeto conceitual original do museu, elaborado por P. M. Bardi.

Escritórios de Arquitetura – ASBEA. Durante 14 anos, entre 1994 e 2008, presidiu o Museu de Arte de São Paulo. Após sua saída, assumiu o cargo o advogado e colecionador João da Cruz Vicente de Azevedo.

8 Informações disponíveis aqui. Acessado em 1 abril de 2019.

9 Fernando Oliva é curador e integra a direção artística do MASP, pesquisador e docente da Faculdade de Artes Plásticas da Faap de São Paulo. É doutor em Crítica e História da Arte pela ECA-USP. Foi curador da 3ª Bienal da Bahia – É Tudo Nordeste? e Diretor de Curadoria do Centro Cultural São Paulo e Gerente de Projetos do Paço das Artes e do Museu da Imagem e do Som. No MASP realizou a curadoria de Arte da França: De Delacroix a Cézanne, Arte Brasileira do Século 20, Histórias da Infância, Carla Zaccagnini: Histórias Feministas, Thiago Honório (Trabalho), Pedro Correia de Araújo: Erótica, e Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência (PREMIOPIPA, 2018).

10 O aparato expositivo foi criado no final da década de 1950 por Lina Bo Bardi para ser peça central na expografia do Museu de Arte de São Paulo (AGUIAR, 2015). O sistema de cavaletes propõe que o visitante tenha maior autonomia ao vislumbrar uma obra. As obras, penduradas ao vidro, podem ser vistas de frente, de trás e podem também ser circundadas pelos visitantes (PEDROSA, 2016). Segundo Pedrosa (2016) a revelação do verso, permitida pelo vidro, dessacraliza a obra de arte.

11 Curadora adjunta para histórias e narrativas no MASP. Lilia Moritz Schwarcz é historiadora e professora Titular do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. Editora da Companhia das letras e foi curadora de diversas exposições sobre arte e história brasileira. Colaborou como curadora na organização das histórias do MASP.

12 Exposição de 2018 com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo que apresentou uma seleção de 410 obras que tratavam dos "fluxos e refluxos" entre a África, as Américas, o Caribe, e também a Europa"(MASP, 2016).

13 Em trecho do seu artigo ele define como histórias aquilo que abrange "narrativas ficcionais e não ficcionais, factuais ou míticas, micro e macro, podem ser escritas ou orais,

O MASP de 2016

Em 2016, a nova gestão do MASP buscava consolidar os exercícios de revisão do acervo e os eixos temáticos anuais. Foi um ano com uma programação extensa, contemplando um total 13 mostras. Pontuaremos, nesta seção, as iniciativas desenvolvidas ao longo deste período, explicitando a centralidade da cultura material popular nas ações anuais desenvolvidas pela instituição.

Em novembro de 2015 o MASP organizou o Seminário "A Mão do Povo Brasileiro", evento em antecipação a exposição que debateu temas referentes à arte e cultura popular.[15] Os seminários, junto com as palestras realizadas no período, fazem parte dos programas públicos organizados pela nova gestão, sob a coordenação do setor de mediações do MASP. O museu chamou especialistas no tema de diversas partes do país e da américa-latina.

Como a exposição não se encerra com o desmonte da sua expografia, seis meses após a mostra ter acabado o museu realizou o encontro *MASP Professores | A mão do povo brasileiro: Descolonização e educação popular*.[16] Segundo constava na divulgação do evento, a ideia do encontro era discutir modelos e ações no campo da educação popular, ampliando as possibilidades de trabalho entre museu e escola a partir de uma perspectiva pedagógica e libertária.

Além das ações que ocorreram antes e depois do término da exposição, houve, concomitante a mostra, a exibição de filmes e a organização de oficinas para crianças diretamente vinculadas à A Mão do Povo Brasileiro. Os filmes foram exibidos em parceria com a Cinemateca Brasileira como parte da programação da exposição. As oficinas quinzenais buscavam "identificar as formas de produção e compartilhamento de fazeres populares" por meio de propostas de coletivos, artistas ou agentes culturais que atuavam em comunidades afastadas dos centros culturais de São Paulo (MASP, 2016).

Além das oficinas e da mostra de filmes, é possível entender que os argumentos agenciados pela A Mão do Povo Brasileiro vazaram (e foram constituídos) pela organização do cronograma expositivo de 2016, de modo amplo.

No mesmo período em que a mostra esteve aberta ao público, estavam em cartaz também as exposições Portinari Popular, Tiago Honório: Trabalho, Ligya Pape – A Mão do Povo Brasileiro, Jonathas de Andrade: Convocatória para um mobiliário brasileiro e Agostinho Batista de Freitas[17] – São Paulo. Em 2016, antes da abertura da A Mão do Povo Brasileiro, foi apresentada também a Histórias da Infância e uma revisão da mostra original Playgrounds, que aconteceu em 1969.

políticas, culturais, pessoais, muitas vezes têm caráter marginal, subterrâneo, e são inescapavelmente preliminares, processuais, incompletas, parciais, fragmentadas, até mesmo contraditórias. Histórias, portanto, são distintivamente polifônicas, especulativas, abertas, impermanentes, em fricção. Há um aspecto canibalizante no termo – elas podem devorar tudo e, de fato, seu próprio contrário (mesmo a história da arte tradicional e seu cânone pode constituir uma das muitas camadas de nossas histórias)" (PEDROSA, 2018).

14 A publicação "Relatório Anual de Atividades MASP 2016" se configurou como uma fonte importante para reconstruir as ações da instituição no recorte temporal desta pesquisa.

15 O seminário foi organizado pela equipe de curadores: Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Tomás Toledo e Luiza Proença.

16 Segundo consta no site do museu "O MASP Professores é um programa de encontros sobre arte, educação e esfera pública, voltado para a formação de educadores e interessados em geral. Cada edição procura aprofundar os temas propostos pelos ciclos expositivos do museu, tendo em vista os debates do campo pedagógico" (MASP, 2016).

17 Agostinho Batista de Freitas (1927 –1997, Campinas) filho de pai imigrantes portugueses, quando criança trabalhava no campo, mudou-se para São Paulo – SP aos 17 anos. Foi revelado por Pietro M. Bardi que o viu vendendo seus desenhos e pinturas aos domingos na Praça dos Correios (GALERIA ESTAÇÃO, 2019).

Figura 1: Exposições que ocorreram no MASP ao longo do ano 2016.
Fonte: Autora (2018).

Se olharmos para o programa do MASP em 2016, vemos que a temática do popular atravessa, de modos distintos, praticamente todas as exposições realizadas pela instituição. A exceção, curiosamente, é a mostra coletiva Histórias da Infância, que deveria – segundo o projeto das *histórias* – orientar as ações daquele ano.

O tema da infância se articulava com os Playgrounds, que recriou o ambiente voltado para o público infantil no Vão Livre do museu. Os Playgrounds contemporâneos foram idealizados por seis artistas e coletivos[18] a partir da intencionalidade do MASP e do Sesc Pompeia de estreitar os laços entre a instituição e a cidade[19] (MIRANDA, MARTINS, 2016). A mostra ocupou a área externa do museu, bem como no segundo subsolo e no mezanino do primeiro subsolo. Os artistas contemporâneos foram convidados para desenvolver novos trabalhos ou, até mesmo, ampliar aquele desenvolvido por Leirner em 1969.

Figura 2: Playgrounds no subsolo do museu.
Fonte: Folha de S. Paulo (2016). Disponível aqui.

18 Céline Condorelli, com a obra Conversation Piece, Ernesto Neto com Caminhando no Caminho, Grupo Contrafilé com Espaço-dispositivo para conversar sobre a escola que queremos: se a escola se repensa, o que acontece com os outros espaços, O Grupo Inteiro com Condutores, Rasheed Araeen, com Zero to Infinity e Yto Barrada.

19 Após ser apresentado no MASP a exposição migrou para o Sesc Pompeia. Vimos que as intenções com a remontagem, explicitadas na fala do diretor do Sesc e do MASP, são próximas ao argumento que deu sustentação à primeira montagem dos Playgrounds, em 1969.

Embora haja a articulação com a infância, a relação com A Mão do Povo Brasileiro é ainda mais latente. Como já sabemos os Playgrounds foram inaugurados no mesmo programa de abertura da sede do museu, em 1969. Além disso, os Playgrounds articulam a noção de museu popular e inclusivo idealizado para o MAPS de 1969, que é retomado em 2016. Sua montagem no espaço externo, capturando o passante da Paulista, corrobora com o ideal de instituição aberta para cidade, ensejada pela nova direção.

A mostra do filme Lygia Pape – A Mão do Povo, capturado em 1974, abordou a questão do desaparecimento dos saberes populares, estabelecendo diálogo com a narrativa curatorial d'A Mão do Povo Brasileiro. O caráter inclusivo e democrático do museu também pôde ser visto na chamada pública para *Convocatória para um mobiliário brasileiro*. Nesta exposição, proposta de trabalho de Jonathas Andrade,[20] foi aberto um edital para que "qualquer pessoa" profissional ou amadores, enviasse propostas de mobiliários ao museu.

Por fim, compunham o programa atravessado pelo "popular" as exposições Portinari Popular e Thiago Honório[21] – Trabalho. Portinari Popular apresentou uma seleção específica da extensa obra do artista Cândido Portinari, privilegiando pinturas com temas, narrativas e pinturas populares, na montagem realizada por Lina Bo em *Cem obras-primas de Portinari,* de 1970 (MASP, 2016).

Figura 3: Vista da exposição Portinari popular.
Fonte: MASP (2016).

A mostra Agostinho Batista de Freitas, São Paulo, inaugurada no final de 2016, tinha como enfoque expor as representações de São Paulo-SP – justamente no momento em que o museu procurava a retomada da interação com a cidade – ensejada pelo projeto de *contramuseu* cunhado por Bardi. Segundo o MASP (2016), a mostra fazia parte do eixo da direção artística que pretendia questionar os conceitos de arte erudita e popular, apresentando mostras individuais de artistas autodidatas, frequentemente de origem humilde, e que operam fora o circuito da arte. Esse eixo explicitado pelo museu se alinha ao que propomos chamar de temática "popular". Na divulgação publicada na página do museu na web, se reconhece que a montagem de Agostinho Batista de Freitas, São Paulo se articula com outras mostras como A Mão do Povo Brasileiro e Portinari popular para construir essas novas proposições para o campo da arte. "A ideia é construir um museu aberto, múltiplo e plural, que seja permeável a

20 Jonathas Andrade (1982, Maceió) vive em Recife. Trabalha com instalações, ações e fotopesquisas. É graduado em Comunicação Social pela UFPE. Participou da 7ª Bienal do Mercosul (2009) e em, 2009, desenvolveu o projeto Documento Latinamerica – Condução à Deriva, com pesquisa de imersão em países da America do Sul, através de bolsas da Funarte (Rio de Janeiro) e do Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (PRÊMIO PIPA, 2016).

21 O trabalho de Thiago Honório também dialoga com popular ao propor uma instalação de instrumento de trabalhos de operários da construção civil levantados a partir de trabalho artístico realizado em residência no museu.

diversas culturas" (OLIVA; MOURA, 2016).

Foi neste cronograma expositivo que ocorreu a remontagem d'A Mão do Povo Brasileiro, em um programa que revisava a história do museu e os modos de expor de Lina Bo Bardi. A nova encenação pôde ser visitada de setembro de 2016 a janeiro de 2017 e teve curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, de Tomás Toledo,[22] curador do MASP, e de Julieta González,[23] curadora adjunta de arte moderna e contemporânea do MASP.

A expografia seguiu estratégia similar à de 1969, desenhada por Lina Bo Bardi, apresentando um panorama de artefatos da cultura material popular produzidos com a mesma solução expográfica e recorte temporal de artefatos. No folder de divulgação da mostra, os curadores informaram ao visitante do museu que a reedição, que valorizava uma produção frequentemente desvalorizada pelo MASP e pela história da arte, se tratava de um "gesto radical de descolonização". Neste movimento, "descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como trabalho". Assim, a partir do viés do trabalho, o museu supera as distinções entre arte, artefato e artesanato. A montagem d'A Mão do Povo Brasileiro seria, portanto, ponto de partida para que o novo museu reestabelecesse e aprofundasse sua relação com essa produção.

As críticas publicadas em jornais e revistas sobre a exposição,[24] em sua grande maioria, enfocaram no potencial renovador da encenação e exaltaram a nova fase da instituição. A figura de Lina Bo Bardi foi acionada a todo momento para embasar as ações da direção artística e, em certo modo, autenticar as propostas do museu.

Neste momento, é preciso pensar como a retomada do projeto de Bardi e de Lina Bo ajuda a construir o museu "descolonial" idealizado por Adriano Pedrosa. A retórica do museu múltiplo, plural e inclusivo é acionada pelas narrativas do diretor artístico,[25] mas como a A Mão do Povo Brasileiro impacta e fundamenta essas práticas da instituição?

Se retomarmos a montagem de 1969, veremos que a exibição da mostra materializava a noção de "contramuseu" engendrada por Bardi. Naquele momento, ao mesmo tempo em que o edifício abrigava no piso superior obras clássicas nos Cavaletes de Cristal, de natureza erudita, figuravam, na sala de exposições temporárias, artefatos do ordinário, de origem popular. Na parte externa do museu, as instalações de Leirner se encarregaram de aproximar o público comum da instituição museológica.

O "museu escola vida" idealizado por Bardi, se efetivada com a articulação entre arte erudita e popular sob a retórica do museu didático. Como escreve o diretor italiano na Revista Habitat,[26] o museu deveria ser para todos, não somente para especialistas e para distração de turistas. Era enfática sua crítica aos modos como os museus tradicionais classificavam, catalogavam e expunham a arte. Sua preocupação era "dar às artes uma unidade", contrariando a separação que, segundo ele, havia se estabelecido no campo. Para Bardi, a lógica interna dos museus, nos seus velhos moldes, contribuía para separar as artes umas das outras, impossibilitando reconstruções vivas nos ambientes expositivos.

Nas mostras de 2016, o MASP repete a articulação da tríade pinacoteca-playgrounds-popular, conforme denomina Pedrosa (2016), retomando não apenas conceitualmente, mas também na materialidade, os argumentos propostos em um momento de êxito da instituição paulista. Gostaríamos de ressaltar que, apesar da figura de P.M. Bardi ter sido central no desenho conceitual do Museu, sua atuação foi ofuscada no processo de resgate e

22 Tomás Todelos (São Paulo – 1986) é graduado em filosofia pela PUC-SP, atuou entre 2013 e 2014 do Programa Independente da Escola São Paulo (PIESP), dirigido por Adriano Pedrosa. Realizou curadoria de diversas mostras, dentre as quais Empresa Colonial na Caixa Cultural de São Paulo, em 2016 e Narrativas Cotidianas na Galeria Fayga Ostrower de Brasília em 2015. Atualmente é curador do Museu de Arte de São Paulo, onde atuou em diversas mostras como Arte no Brasil até 1900, Arte na Itália: de Rafael a Titian, Arte na Moda: coleção MASP Rodhia (COLECCIÓN CISNEROS, 2019).

23 24. Julieta González (Caracas – 1968) é diretora artística do Museu Jumex (Cidade do México). Foi curadora adjunta do MASP, curadora chefe do Museo Tamayo Arte Contemporáneo de Ciudad de México e curadora adjunta do The Bronx Museum of the Arts. De 2009 a 2012 foi curadora associada de arte latino-americana do Tate Modern de Londres. Foi curadora da 2ª Trienal Poligráfica de San Juan, Latinoamerica y el Caribe que teve direção de Adriano Pedrosa. Realizou a curadoria de mais de 30 exposições, além da escrita de livros e catálogos (ARTEINFORMADO, 2019).

24 Documentos arquivados no Centro de Documentação e Pesquisa do MASP.

25 Em entrevistas concedidas à mídia e nas publicações oficiais do museu.

26 Periódico de caráter cultural fundado por Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, publicado entre 1950 e 1965, que difundiu os conceitos operacionalizados pela gestão do MASP. Os textos de abertura da revista foram assinados por diversas vezes pelos seus idealizadores, sendo, portanto, uma referência importante para acessar os ideais do diretor do museu.

a personalidade exaltada nos discursos da atual direção é Lina Bo Bardi. A importância da arquiteta é inquestionável na formulação do MASP, contudo, o que nos intriga é o exercício recorrente de apagamento do seu diretor mais longevo.

Outro ponto que merece destaque é que o popular que orientou o programa de ações de 2016 – com mostras, oficinas e sessões de filmes –, foi apresentado sem a preocupação explicita de atualização de sua visualidade. Entendemos, assim, que a montagem similar d'A Mão do Povo Brasileiro, contemplado objetos com o mesmo recorte temporal, legitimava a narrativa de um museu inclusivo e didático, e acionava o capital simbólico sustentada dos anos que P.M Bardi esteve esteve à frente da instituição.

Por fim, se analisarmos o cronograma expositivo do MASP em 2016 a partir da teoria de García Canclini (1983) veremos que que a articulação entre as culturas hegemônicas e culturas subalternas no museu explicitava os tensionamentos que estruturam a própria categoria 'cultura popular', que se constitui, sempre, em uma relação assimétrica com a cultura dominante. Ou, conforme nos ensina o autor, como resultado da assimilação desigual do capital cultural em decorrência da sua interação embativa com os setores hegemônicos da sociedade. Sendo assim, a categoria popular só existe pela sua oposição com o hegemônico.

Ainda, a chave de leitura apresentada por García Canclini (1983), nos resguarda de reiterarmos a oposição simplista entre erudito/popular ao olharmos para o programa de exposições do MASP em 2016. Segundo o autor, os espaços da cultura hegemônica e da cultura popular são interpenetrados, de modo que não exista uma linguagem popular ou hegemônica própria. Esse tema foi desenvolvido, em especial, na sua teoria sobre as culturas híbridas. Como pontua García Canclini (2015), a teoria da hibridação é atrelada à consciência crítica de seus limites, do que resiste e não pode ser hibridado. Desafia, portanto, o pensamento moderno que tenta ordenar binariamente o mundo em oposições simples: o nacional e o estrangeiro, o civilizado e o selvagem e o culto e o popular.

A resistência ao modelo binário deve ser marcada especialmente por este texto tratar do arranjo da produção material e simbólica de camadas subalternas em espaços hegemônicos, como os museus. A partir da teoria da hibridação a interação dos setores populares com as elites, presente no programa do MASP, por exemplo, não pode ser lida em caráter de antagonismo. Essa visão não-binária liberta-nos de interpretar os movimentos culturais como representantes de uma só identidade.

O que se coloca a partir da visão de García Canclini (2015) é a dissolução dos universos cultos e populares autossuficientes ou, até mesmo, a impossibilidade de interpretar que a produção de cada campo represente unicamente a ´expressão´ de seus criadores. Deste modo, interpretamos, a partir do autor, que a remontagem d'A Mão do Povo Brasileiro, bem como o programa de ações do museu, ajudam a sustentar conceitualmente um projeto que, na sua versão original, já denunciava os tensionamentos inerentes à produção material dos sujeitos e coletivos subalternizados. A categoria popular que orientou as ações do MASP em 2016, mais do que sustentar a noção de museu inclusivo, didático e plural, demonstra que o museu pode ser um espaço de conflito que reedita embates que estão fora dos espaços museológicos.

Considerações Finais

A partir da análise do cronograma expositivo do Museu de Arte de São Paulo em 2016 procuramos demonstrar que a apresentação de mostras sob a temática do popular ajudaram a sustentar e consolidar o processo de retomada conceitual da instituição. Mostras como A Mão do Povo Brasileiro e Playgrounds foram remontadas para articular alguns dos argumentos elaborados na fundação da instituição, que preconizavam a criação de um museu inclusivo. A materialidade popular, acionada na inauguração da sede da instituição na Av. Paulista, como forma de agregar ao museu produções de não-especialistas, foi demandada novamente para sustentar os preceitos elaborados pela nova gestão. Entendemos, deste modo, que a nova montagem não pretendia atualizar os debates acerca da cultura material popular, mas utilizar a noção *popular* como categoria que sustenta a retórica de um museu plural.

Referências

AGUIAR, Nelson (org). *Catálogo Bienal Século XX***.** SP, Fundação Bienal, 1994.

ARTEINFORMADO. Julieta Gonzáles. Fevereiro 2019. Disponível aqui. Acesso em 10 de março de 2019.

COLECCIÓN CISNEROS. Tomás Toledo. 2019. Disponível aqui. Acesso em 10 de março de 2019.

FERREIRA, M de M. Assis Chateaubriand. Disponível aqui. Acesso em novembro de 2018.

GALERIA ESTAÇÃO. Artista. Agostinho Batista de Freitas. 2019. Disponível aqui. Acesso em 11 de abril de 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas:* Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

MIRANDA, D. S. MARTINS, H. Apresentação. In: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza; GONZÁLES, Julieta (orgs.). *Playgrounds 2016.* Museu de Arte de São Paulo, 2016.

MASP. Exposições. 2016. Disponível aqui. Acesso em 05 fevereiro de 2019.

MOLINA, Camila. MASP divulga propostas para o novo estatuto. 2014. Disponível aqui.

PEDROSA, Adriano. A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016. In: Pedrosa, Adriano & Toledo, Tomás (orgs.). *A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016.* São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano. Concreto e cristal: aprendendo com Lina. In: MASP. *Concreto e cristal:* o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cobogó, 2016. p. 14-21.

PEDROSA, A.; OLIVA, F. *MASP. Boletim do O Museu de Arte de São Paulo 6.* São Paulo: MASP, 2016.

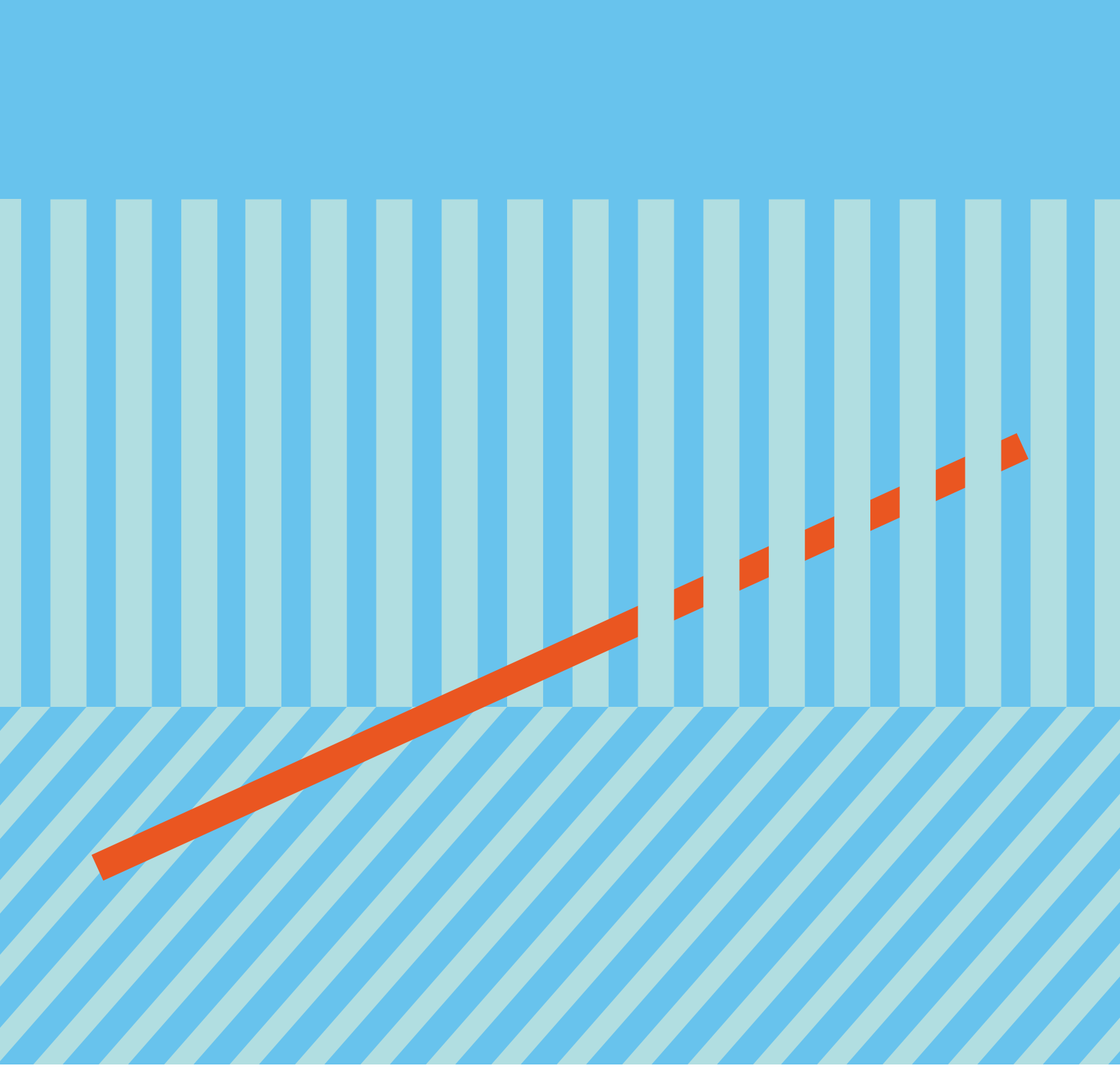
PEDROSA, Adriano. Playgrounds: campo de jogo, terreno de brincadeiras. In: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza; GONZÁLES, Julieta (orgs.). *Playgrounds 2016.* Museu de Arte de São Paulo, 2016.

PEDROSA, Adriano. Exposições do museu voltam-se para o passado, mas demonstram uma preocupação com o presente e expectativa para o futuro. Revista Select. 2018. Disponível aqui. Acesso em 07 de março de 2019.

PRÊMIO PIPA. Jonathas Andrade. Disponível aqui. Acesso em 11 de abril de 2019.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito.* Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHWARCZ. Lilia. *Palestra proferida.* XIII Encontro de História da Arte – Arte em Confronto: embates no campo da História da Arte. Unicamp. Campinas, 2018.



Apoio

Realização