

ARTE
ALEM DA
ARTE

ARTE ALÉM DA ARTE

Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte

Maria Amélia Bulhões
Bruna Fetter
Nei Vargas da Rosa
- organização -

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S612 Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte (1. : 2018: Porto Alegre, RS)
Arte além da arte : Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte
[recurso eletrônico] / Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa, organização.
– Dados eletrônicos (1 arquivo). – Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

Formato: pdf e epub

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader e Adobe Digital Editions.

Modo de acesso: Internet <<https://1simposioirsablog.wordpress.com/>>

ISBN 978-85-9489-133-4 (on-line)

1. Sistema da arte. 2. Curadoria de arte. 3. Processos artísticos. 4. Globalização. 5.
Mercado. I. Bulhões, Maria Amélia. II. Fetter, Bruna. III. Rosa, Nei Vargas da. IV. Título.

CDU 7.075:061.3

APRESENTAÇÃO

A constante e ampla difusão de conhecimento é um princípio norteador do sistema de pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte. Da nossa rede sempre crescente de bibliotecas e arquivos às plataformas informatizadas, passando pelos contatos diretos entre pesquisadores, uma grande reserva informacional garante a publicização das investigações.

É, portanto, com empenho francamente comprometido que o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Goethe-Institut, promovem o 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, reunindo cerca de 50 pesquisadores brasileiros e convidados internacionais em três dias de simpósios, sob organização do grupo de pesquisa Territorialidade e Subjetividade.

O objetivo foi plenamente alcançado: congregamos nossos pares em mais uma bem-sucedida conjunção, propiciando a interlocução e o intercâmbio de resultados de investigações concluídas ou em andamento, devolvendo à luz nossa produção em pesquisa.

Paulo Silveira
Coordenador do PPGAV/UFRGS

“ Uma coleção de arte contemporânea pode transmitir, hoje em dia, a mesma sensação de desolação que a zona de free shop de um aeroporto internacional, na qual temos sempre a mesma sequência de butikues de luxo”, escreve Julia Voss, crítica de arte, em seu livro “Hinter weißen Wänden” (Detrás das paredes brancas), publicado em 2015. O fato de que o sistema da arte em nível global tenha se transformado radicalmente nas últimas décadas não é mais segredo. O mercado está em alta. Cifras recorde alimentam a fantasia dos investidores. A indústria da arte é tão globalizada quanto o mercado financeiro. Bienais internacionais de arte disseminaram-se de maneira inflacionada ao redor do planeta. Porto Alegre também tem uma. Mas a quem ela serve? O que faz e para quem? E com que finalidade? E quem decide, afinal, o que é arte?

Quando Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter e Nei Vargas, no final de 2016, consultaram o Goethe-Institut Porto Alegre sobre seu interesse em participar de um simpósio internacional sobre as relações sistêmicas na indústria da arte, nós não hesitamos por nenhum instante. Isso porque o Goethe-Institut, com sua estrutura presente em mais de 90 países, é uma instituição cultural que, em face de um mundo moldado pela globalização e por transformações sociais dela decorrentes, deseja estimular processos de aprendizagem. O simpósio “Arte além da Arte”, em abril de 2018, foi uma contribuição no sentido de tornar o sistema da arte mais transparente, bem como de refletir sobre outras possibilidades e alternativas ao que está dado.

Marina Ludemann
Institut-Goethe Porto Alegre

SUMÁRIO

- 9 **Arte além da arte**
Percursos de pesquisas
Maria Amelia Bulhões, Bruna Fetter e Nei Vargas
- 16 **A bienalização do mundo - Whats's next? Desafios e demandas de bienais hoje em dia a partir do exemplo da bienal de jacarta 2017**
Sabiha Keyif
- 29 **Colecionar hoje: persistências e rupturas num mercado global**
Adelaide Duarte
- 39 **Metamorfoses do sistema da arte contemporânea no século XXI**
Alexandre Melo
- 52 **Crítica a la institucionalidad sur: micro y macro en el caso de la abstracción en Chile**
Ramón Castillo
- 64 **Anotações e dilemas para um curador no Brasil**
Felipe Scovino
- 74 **Experimentar o experimental: onde a pureza é um misto**
Ivair Reinaldim e Michelle Farias Sommer
- 85 **Diálogo transdisciplinar entre os conceitos de curadoria nas artes visuais e nas artes cênicas**
Michele Bicca Rolim
- 93 **Configuração e considerações sobre a institucionalidade das artes visuais no Estado do Rio Grande do Sul**
André Venzon
- 102 **Málaga y la mercadotecnia cultural**
Juan Jesús Montiel Rozas
- 113 **Projeto em arte e tecnologia: estratégias de aproximação**
Obra x público
Manoela Freitas Vares
- 122 **Dias Transbordantes. Fluxos e percursos (d)na arte urbana portuguesa**
Paula Guerra e Susana Januário
- 131 **Gallery of lost art: o museu virtual e as relações entre matéria e legitimação**
Camila Proto
- 141 **Do capital simbólico ao capital econômico: a produção da crença e narrativas artificadas em Alexander Macqueen, uma abordagem sociológica**
Henrique Grimaldi Figueredo
- 150 **Das contradições vivemos: a dimensão crítica da força de trabalho do artista**
Felipe Bernardes Caldas
- 161 **Na fronteira entre dois mundos: a relação entre museus e galerias de arte**
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

- 170 **Entre a luta e a demanda: mostras de arte, mercado e visibilidades de lutas sociais no campo da arte**
Igor Moraes Simões
- 180 **O artista, o galerista e as suas estratégias de atuação no mercado da arte**
Andrea Capssa Lima
- 189 **Quando as margens reafirmam o centro? As premiações das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965)**
Marina Mazze Cerchiaro
- 198 **A sombra da liberdade: representações francesas e norte-americanas nas primeiras Bienais de São Paulo**
Marcos Pedro Magalhães Rosa
- 207 **A 1ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea da América do Sul, BienalSur, e a possibilidade de legitimar uma nova cartografia dos trânsitos da arte contemporânea no circuito das bienais internacionais**
Carolina de Almeida Vecchio
- 217 **Entre políticas de visibilidade e a retórica da “inclusão”: outras cartografias artísticas a partir da Bienal de Dacar**
Sabrina Moura
- 226 **Acropolis remix: o livro de artista visual como espaço de experimentos artísticos e curatoriais**
Celina Figueiredo Lage
- 236 **Imagem de si, arte fora de si: fotógrafos, fotolivros e o ciberespaço**
Maria Inez Turazzi
- 247 **Extensões do sistema pós-digital: funções de registro e operações computáveis derivadas dos “arquivos de artistas”**
Daniel Hora
- 258 **A crítica institucional em contextos institucionais precários**
Felipe Prando
- 267 **Como falar de algo que não existe: a respeito de um museu hipotético**
Danilo Moreira Xavier
- 276 **Comissionamentos e ativações: modalidades de apresentação da arte contemporânea em Dja Guata Porã e Wenu Pelon**
Tatiana da Costa Martins
- 287 **Mário Pedrosa e a 6ª Bienal de São Paulo (1961): uma proposição crítica ao relato ocidental da história da arte**
Francisco Dalcol
- 297 **Delineando territórios para as artes visuais na Bienal Internacional de São Paulo (1979 - 1985)**
Tálisson Melo de Souza
- 306 **História da Arte como história das exposições: as bienais de São Paulo (2006-2016)**
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
- 314 **Transparência e opacidade na regulamentação jurídica dos mercados da arte**
Fernando Loureiro Bastos

- 326 **“Ceci n’est pas une œuvre d’art”**
O juiz como crítico e o conceito de obra de arte no Direito
Marcílio Toscano Franca Filho
- 350 **Arte e cidade: as implicações jurídicas do grafite**
Angela Cássia Costaldello e Marcelo Conrado
- 358 **Entre los márgenes y lo global: intersubjetividades y (des)localizaciones**
Rosa Maria Blanca
- 366 **O “local” do “artista nordestino”: Moacir dos Anjos e seu olhar sobre Marepe e Marcone Moreira**
Pedro Ernesto Freitas Lima
- 375 **Estratégias de internacionalização: agentes culturais estrangeiros na América do Sul (anos 1950/60)**
Maria de Fátima Morethy Couto
- 384 **Galeria Bolsa de Arte: estratégias e lugares de atuação**
Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo
- 393 **Abordagem de práticas artísticas colaborativas e de ação direta na realidade social: as propostas da estética conectiva, da *New Genre Public Art* e da Estética Social**
Nicole Palucci Marziale
- 403 **uma ecologia de práticas na arte contemporânea e depois dela: o experimental, a *account-ability*, os modos de vida & não-vida, o anti-narciso e a liberdade**
cecilia cavalieri
- 420 **Esgarçando frestas: diálogos transdisciplinares e a nova crítica feminista em arte**
Thiane Nunes
- 430 **Leitor-observador, observador-leitor: as reminiscências textuais e literárias nos livros-objeto**
Leila de Souza Teixeira
- 441 **Dispositivos de transversalidades: imagens em movimento (cinema/vídeo), fotografia e pintura**
Niura Legramante Ribeiro
- 449 **Tensão desenhada: cotidiano, cinema e performance como combustíveis de um desenho descategorizado**
José Carlos Suci Júnior
- 459 **De coadjuvante a protagonista: a videoarte no Festival Videobrasil**
Thamara Venâncio de Almeida
- 469 **Passados possíveis: negociações recentes entre arte e documento**
Camila Monteiro Schenkel
- 479 **Notas**
- 499 **Biografias**
- 506 **Arte Além da Arte: ficha técnica**

ARTE ALÉM DA ARTE

PERCURSOS DE PESQUISAS

O 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte ocorreu nos dias 8, 9 e 10 de abril de 2018, no Goethe-Institut de Porto Alegre, e surgiu do desejo de abrir espaço para pensar a arte mais além da obra e do artista, compreendendo-a dentro de um conjunto de relações bastante específicas em articulação à conjuntura histórica atual. Por isso seu tema: *Arte além da arte*.

Quando, em 1990, em tese de doutorado foi utilizado o conceito de sistema da arte definido como: “(...) 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 histórico”¹, a existência de um sistema da arte no Brasil era ainda negada ou ignorada, e a produção artística pensada de forma autônoma. Ao adotar o conceito de sistema da arte, estamos pensando-o como uma modelagem conceitual que amplia as possibilidades de análise e entendimento de determinada realidade. Buscamos, assim, uma abordagem que dê conta das dinâmicas e complexidades de processos que os conceitos de campo artístico, utilizado por Pierre Bourdieu², ou de mundos da arte, propostos por Howard Becker³ e Arthur Danto⁴ a partir de compreensões bastante distintas, tratavam de forma mais circunscrita.

As ideias de Bourdieu são fundamentais e foram precursoras no seu tempo, entretanto, com o desenvolvimento de reflexões posteriores, principalmente em relação às problemáticas da arte contemporânea, novas e complexas abordagens são exigidas. O autor é pertinente para tratar do campo artístico mais além das obras e dos artistas, todavia, alguns de seus pressupostos foram derrubados pelos desdobramentos que foram sendo colocados pela produção artística e pelas mudanças no panorama econômico e social.

Para lidar com a ampla gama de fenômenos articulados no fluido ambiente globalizado da arte contemporânea, os princípios da teoria da complexidade de Edgar Morin⁵ e da teoria ator-rede de Bruno Latour⁶ apresentam importantes contribuições. Essas teorias auxiliam a compreender que o todo é mais do que a simples soma das partes, e que é preciso trabalhar dentro de um pensamento sistêmico complexo, partindo da sinergia existente entre os diferentes elementos. Compreendemos, portanto, que o que acontece em um ponto do sistema interfere e afeta todos os demais, como uma rede densamente interconectada. Assim, o conceito de *rede* vem a substituir a noção de que o sistema é formado pelo *conjunto*

ou *grupo* de indivíduos e instituições, pois as articulações a partir das quais tais atores se conectam uns aos outros tendem a ser mais importantes do que suas ações isoladas.

Conforme mencionamos, as artes visuais têm se movido ao longo dos tempos por força de arranjos entre agentes e instituições, que juntos atuam na criação e na condução das estruturas legitimadoras e na definição de conceitos do que é ou não arte. No entanto, 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. Em especial a partir dos anos 1980, essa configuração foi se modificando com a ampliação dos limites do universo da arte contemporânea e a entrada de novos atores no cenário. Entre os fatores determinantes do processo, estavam os novos parâmetros relacionados à arte e à política cultural de incentivo e promoção da arte contemporânea implantada em diversos países. No Brasil, houve um aumento dos investimentos público e privado no setor, principalmente em função das leis de incentivo fiscal. Nesse mesmo período, a categoria dos megacolecionadores reassumiu um importante papel dentro do cenário internacional, contribuindo diretamente na arquitetura de uma nova hierarquia social e econômica de artistas e obras, realinhada à escala de circulação e atribuição de valores da época. Assim, dinâmicas de hierarquização baseadas nos interesses do mercado da arte foram se fortalecendo, resultando na valorização de determinados artistas e, conseqüentemente, de algumas coleções.

A arte contemporânea ampliou sua penetração junto ao grande público, mediante forte e constante apoio do Estado e do capital privado. Para realizar a integração entre essas duas esferas e ser considerada produto tanto cultural quanto econômico, a arte contemporânea foi transformada em um fenômeno de comunicação, de mídia e de mercado. A principal estratégia para torná-la acessível e compreensível simultaneamente ao grande público e aos investidores foi através da espetacularização de exposições em megaexposições, fenômeno comumente observado nas bienais, nas grandes exposições itinerantes e nas feiras de arte.

Os megaeventos, com mais atenção e rubricas específicas dos orçamentos para as estratégias de marketing das mostras, ampliaram o mercado e o público de arte contemporânea, que passou a ter mais aceitação e visibilidade. Pessoas que nunca haviam frequentado exposições de arte modificaram sua atitude, tornando-se público desses eventos e abrindo espaço para a consolidação de outros atores tanto no mercado como no sistema. Além disso, grandes exposições organizadas – em geral, mostras do tipo bienal – que ocorrem em zonas periféricas passaram a ter mais destaque, como Havana, Istambul, Sydney, Johannesburg, Taipei e tantas outras. Esses exemplos servem para ressaltar que as transformações ocorridas na circulação das obras, nas três últimas décadas, residem em grande parte no fato de o mercado de arte ter deixado de funcionar como uma justaposição de sistemas nacionais

que se comunicavam – bem ou mal – entre eles, mas sim como um sistema global. Também é relevante mencionar como os mecanismos econômicos e técnicos da globalização das transações e da financeirização das economias interdependentes exerceram uma influência decisiva sobre a estrutura de funcionamento do mercado de arte.

No entanto, a aparente dispersão de locais de criação, exibição e, eventualmente, de venda não exclui um grau elevado de concentração do mercado mundial. Os atores culturais e econômicos que possuem maior autoridade para descobrir, selecionar e valorizar artistas e obras são aqueles que ainda têm reconhecimento do *mainstream* internacional. Enquanto os artistas vêm de vários lugares, o acesso a uma carreira internacional costuma ficar a cargo de uma grande galeria, geralmente norte-americana, preferencialmente nova-iorquina. Dessa forma, os espaços constituídos acabam por perpetuar a hegemonia central e continuam a controlar a elaboração dos valores e das reputações.

Arte contemporânea, com suas novas formas de expressão, teve que procurar outros modos de inserção no mercado. Podemos interpretar, então, a crescente oferta de feiras de arte em diferentes países como o alastramento de novos circuitos comerciais que, além de buscarem maior polifonia no mundo da arte, também estão atentos às possibilidades contidas na compreensão de arte como investimento, acompanhando a expansão do mercado e o desdobramento de novos regimes de valor.

No sentido de compreender essas novas condições de desenvolvimento da arte contemporânea, o Grupo de Pesquisa *Territorialidade e subjetividade* vem trabalhando com foco no sistema da arte e suas interconexões, atuando sob a coordenação de Maria Amelia Bulhões, cuja trajetória de pesquisa tem sido dedicada a ampliar o entendimento deste tema. No Mestrado⁷, defendido em 1983, investigou as disputas entre os sistemas acadêmico e modernista durante o Estado Novo. Em 1990, formulou o conceito de sistema da arte com base na análise do contexto das artes visuais nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, em sua já citada tese de Doutorado. Bulhões vem produzindo uma série de ações que contribuem para a difusão do tema na historiografia da arte no País. Esteve à frente da implementação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV/UFRGS, em 1991, quando instituiu *Relações Sistêmicas da Arte* como uma de suas linhas de pesquisa.

Desse ambiente de produção científica e cultural emergiu um conjunto de dissertações e teses sob sua orientação, como a dissertação de Nei Vargas⁸, em 2008, a dissertação e a tese de Bettina Rupp⁹, defendidas sucessivamente em 2010 e 2017, e a tese de Bruna Fetter¹⁰, de 2016. Parte dessas pesquisas integrou o livro *As Novas Regras do Jogo*¹¹, lançado na versão impressa e e-book pela Editora Zouk, em 2014, rendendo, nos anos subsequentes, uma série de palestras e cursos que fortaleceram as ações do grupo.

Dentro do GP, Grupo de Trabalho constituído por Maria Amelia Bulhões, Bruna Fetter e Nei Vargas da Rosa, vêm se desenvolvendo atividades com vistas a ampliar o alcance de suas pesquisas, como a organização de duas disciplinas no PPGAV/UFRGS, oferecidas também como Curso de Extensão, integrando discentes e docentes do Programa e públicos variados da comunidade. Em parceria com a Galeria Mamute, foi realizado o Seminário *Arte, Valor e Mercado*, com a participação de Maria Lucia Bueno e Ana Letícia Fialho, no Santander Cultural em 2016. Nesse momento, foi dado início ao projeto do segundo livro do grupo, que se propõe a refletir questões conceituais e conjunturais do sistema da arte contemporânea tendo por base um conjunto de entrevistas concedidas por agentes de relevância no cenário nacional, que deverá ser publicado em breve. Essas experiências evidenciaram a necessidade de abrir espaço para um modelo de encontro que construísse canais mais amplos de reunião e conexão entre investigações, no qual algumas das dinâmicas de configuração do campo das artes visuais estivessem sendo expostas ao escrutínio de diversos pesquisadores.

Assim surgiu a proposta do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, que teve o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS como seu promotor, afirmando o compromisso do campo acadêmico e a importância de seu protagonismo na ampliação dessas discussões. O Simpósio se propôs a debater as transformações do(s) modo(s) de operação pelo(s) qual(is) a produção das artes visuais vem passando, em um evento transdisciplinar em essência, disposto a abrir o diálogo entre pesquisadores das Artes, Sociologia, Antropologia, Filosofia, Letras, Tecnologia, Ciências e de todas as demais áreas interessadas em pensar o tema, reunindo, assim, pesquisadores com interesse na ampla gama de relações possíveis que permeiam o fazer artístico, sua legitimação, visibilidade, circulação e acesso.

Um evento que almeja estabelecer conexões deve incorporar tal noção nas estruturas que o constituem, estabelecendo parcerias fundamentais para sua realização. O Goethe-Institut, que tem por prática sistemática abrigar distintas manifestações das artes visuais de forma sólida, democrática e permanente, teve papel determinante nessa construção ao abraçar o projeto desde seus primeiros passos. O evento contou, ainda, com o apoio financeiro do Edital PAEP/CAPES, para gastos específicos do Simpósio, e do CNPq, que financia bolsas de pesquisa que possibilitam o desenvolvimento do trabalho reflexivo do Grupo de Pesquisa. A parceria com a Galeria Mamute foi fundamental no gerenciamento das inscrições, assunto que envolve confiança e paciência. E, claro, não poderia deixar de ser mencionada a equipe de apoio constituída por Alessandra Greffe Grade, Cristina Ribas, Cristiane Marçal, Denis Rodrigues, Gabriela Cunha, Mirele Pacheco e Zeca Brito, que, com competência, fizeram andar essa engrenagem ao longo dos três dias do Simpósio. Todos eles

são alunos do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação da UFRGS, que estão sob orientação da coordenadora do projeto, Maria Amelia Bulhões, e assumiram esta tarefa voluntariamente.

Em sua primeira edição, o Simpósio foi alicerçado em três eixos de investigação. O primeiro abordou a arte que foge aos princípios preestabelecidos, buscando novas formas de ação e reflexão, expandindo suas possibilidades de compreensão, viabilizando entrecruzamentos de campos nos processos artísticos, fazendo uso de procedimentos e meios tecnológico-digitais que transformam as relações do trabalho artístico. Ou seja, debateu-se a respeito das forças de renovação de antigas práticas. O segundo focou nos desdobramentos do sistema da arte na economia de mercado. Para tanto, discutiu sua transformação, centrando o debate nos processos de institucionalização, financeirização e empresariamento, pelos quais a produção artística e as instituições culturais vêm sendo conduzidas, em meio ao protagonismo da economia de mercado na construção de valores na contemporaneidade. O terceiro eixo propôs atualizar discussões a respeito das estratégias e relações que abarcam as noções de global e local no mundo de hoje. Os debates giraram ao redor da atuação das feiras, bienais e grandes exposições, bem como das transformações do mundo contemporâneo: circulação de pessoas, informações e bens, pontes de diálogos entre territórios. Foram discutidas as contradições e conexões nesses fluxos, bem como a construção de hegemonias e o reforço das margens, e como pensar relações centro-periferia hoje.

Para abranger as questões propostas a partir dos eixos centrais, foram oferecidas quatro palestras internacionais que discutiram temas como a configuração e o papel das bienais no mundo hoje (Sabiha Keyif, Alemanha), as possíveis estruturas que compõem o sistema da arte contemporâneo (Alexandre Melo, Portugal), o papel do colecionismo e a institucionalização de coleções (Adelaide Duarte, Portugal), bem como a função crítica de curadorias e de instituições nas reescritas da história da arte (Ramón Castillo, Chile).

Com o intuito de estabelecer discussões que perpassassem as relações estabelecidas dentro/no sistema da arte contemporâneo, foi proposto um modelo de encontro focado em trocas que se conectassem. Contando com a convergência de objetos de pesquisa, o Simpósio teve como finalidade criar uma rede de difusão de conhecimento, aprofundando os vínculos gerados, independentemente da área de conhecimento de cada participante. Dentro dessa premissa, foi fundamental atrair pessoas de variadas correntes de pensamento, com disposição para questionar a noção de autonomia da arte e os arranjos de forças implicados nos mecanismos do campo artístico.

Os resultados alcançados no Simpósio superaram as expectativas que constavam no

projeto inicial, tanto em termos de palestras internacionais como da estrutura e realização das mesas temáticas. 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, interior do RS e de outros estados.

Um aspecto relevante foi a aposta em uma estrutura de funcionamento aberta a trocas, que se revelou um ponto positivo e merece ser destacado. O Simpósio foi organizado para que fossem possíveis a exposição de ideias e os debates das reflexões delas originadas. Assim, foi previsto um generoso espaço de tempo para as discussões após as apresentações das comunicações que compunham as mesas, o que contribuiu para que questões pudessem ser aprofundadas. Desse modo, foi possível articular argumentações e confrontos de ideias de grande potência sobre temas centrados nas particularidades do sistema, mas também sobre outros aspectos que, a princípio, se encontrariam alijados do domínio específico da arte, mas que devidamente articulados se mostram decisivos para a compreensão do campo artístico no contexto contemporâneo.

O Grupo de Trabalho segue suas atividades, dentre as quais se encontra o presente e-book, registro importante do Simpósio que reúne as comunicações proferidas nas conferências e nas mesas. Sua leitura permite adentrar no universo de temas e problemáticas abordados pelos conferencistas e comunicadores participantes. Ainda como parte das finalizações do 1º Simpósio, foi colocado no *site* do evento um relato descritivo e um vídeo, produzido por Zeca Brito e Frederico Ruas, que documenta, de forma criativa, um pouco do que foram esses dias de intensas e produtivas atividades.

Dando continuidade aos debates e reflexões, o Grupo também está participando da organização de um encontro acadêmico para discussões sobre o mercado de arte e o colecionismo, a ser realizado na Universidade Nova de Lisboa, em novembro de 2019. Este evento resulta do trabalho que vem sendo realizado pelo Subcomitê *Mercado de Arte e Colecionismo: Brasil, Espanha e Portugal*, vinculado ao *The International Art Market Studies Association* – TIAMSA, no qual o Brasil está representado pelo GT e por Marcílio Toscana

Franca Filho, procurador do Ministério Público e professor de Direito na Universidade Federal da Paraíba.

Fechando esta apresentação, cabe reafirmar a satisfação com os resultados obtidos na realização do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, com todas as atividades e pessoas que o envolveram. Realmente, foi muito gratificante verificar uma confluência de interesses e preocupações dentro de circuito de arte, indo além da obra e do artista, para pensar as diferentes inserções dessas práticas na sociedade contemporânea.

Maria Amelia Bulhões, Bruna Fetter e Nei Vargas

A BIENALIZAÇÃO DO MUNDO - WHATS'S NEXT? DESAFIOS E DEMANDAS DE BIENAS HOJE EM DIA A PARTIR DO EXEMPLO DA BIENAL DE JACARTA 2017

THE BIENNIALIZATION OF THE WORLD - WHATS'S NEXT? CHALLENGES AND DEMANDS OF BIENNALS TODAY FROM THE EXAMPLE OF THE JAKARTA BIENNIAL 2017

Sabiha Keyif

Institut für Auslandsbeziehungen e Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

RESUMO: Tendo surgido como exposições alternativas, com o objetivo de divulgar a arte contemporânea em lugares com pouca ou nenhuma infraestrutura para tal, as bienais adquiriram o status de cartões de visita de megacidades globais e de seu marketing cultural. O formato bienal experimentou uma verdadeira inflação na história recente: se, até 1989, elas mal chegavam a 30, hoje podemos contar mais de 200 bienais espalhadas pelo mundo inteiro. Tomando como ponto de partida uma visita à última Bienal de Jacarta (2017), este artigo traz à luz a evolução de uma bienal atual em sua tentativa de conciliar identidade nacional e pretensões de ressonância internacional.

Palavras-chave: Bienais. Indonésia. Globalização

ABSTRACT: Having emerged as alternative exhibitions to promote contemporary art in places with little or no infrastructure for it, biennials have acquired the status of global megacities business cards and cultural marketing. The biennial format experienced real inflation in recent history: if, until 1989, they barely reached 30, today we can count on more than 200 biennials spread all over the world. Taking as a starting point a visit to the last Jakarta Biennial (2017), this article brings to light the evolution of a current biennial in its attempt to reconcile national identity and pretensions of international resonance.

Keywords: Biennials. Indonesia. Globalization

Seus trajes são cintilantes - calças, saias e envoltórios de cabeça nas cores amarela, pink, vermelha e verde. Seus lábios estão pintados de batom pink e o contorno dos olhos é destacado por um grosso risco de kajal preto. Os ruídos de tambores e cornetas em ritmo extático não parecem muito distantes dos de uma tradicional cerimônia indonésia ao som do gamelão. O público, aparentando ser em sua maior parte constituído por nativas/nativos, apenas ocasionalmente misturados com pessoas de aparência ocidental, está concentrado no átrio do *Gudang Sarinah Ekosistem* a observar a colorida função. Os membros da comunidade *bissu* dançam em círculo, e a apresentação de sua tradição centenária é parte do programa oficial de abertura da Bienal de Jacarta de 2017. A etnia *bugi*, originária do sul da ilha de Sulawesi, conhece cinco gêneros diferentes, sendo o *bissu*, que reúne aspectos de mulheres e homens ao mesmo tempo, lembrando, à primeira vista, a forma ocidental do travesti, um desses gêneros. A história da comunidade *bissu* remonta ao século IX, ou seja, à época pré-islâmica. Seus membros atuam em rituais espirituais ou xamânicos na inauguração casa nova, por ocasião de ritos de passagem e de festas de casamentos ou da colheita do arroz - e, neste caso, na inauguração da 17ª edição da Bienal de Jacarta, concebida pela artista performática Melati Suryodarmo em sua função de diretora artística. A incorporação desse ato de dança,



PERFORMANCE KOMUNITAS BISSU, ABERTURA JIWA: BIENAL DE JACARTA 2017.
FOTO: PANJI PURNARM PUTRA.

originalmente ligado exclusivamente a cerimônias ritualísticas, tematiza, ao mesmo tempo, o deslocamento de função do ritual, a transformação cultural associada a isso bem como as transformações dentro da comunidade *bissu* nos últimos anos.

AS BIENAS COMO FENÔMENOS GLOBAIS

Atualmente, a *Biennial Foundation* registra 234 bienais ao redor do mundo, dentre elas algumas trienais e a *documenta* de Kassel, que ocorre apenas a cada cinco anos. Inclusive formatos mais recentes - como, por exemplo, a *Ghetto Biennale* do Haiti, desde 2009 -, que definiram para si a tarefa de discutir as fronteiras do mercado de arte global, ganham assim uma plataforma de visibilidade, ao serem mapeadas para o arquivo da Foundation.¹

A primeira bienal foi inaugurada em 30 de abril de 1895 em Veneza, com uma concepção internacional por meio de pavilhões de países. Pouco depois, foram inauguradas três diferentes corporificações desse modelo (*Carnegie International*/Pittsburgh 1896; *Corcoran Biennial*/Washington 1907; *Whitney Biennial*/New York 1932). Posteriormente, apenas em 1951, com a Bienal de São Paulo, seria retomado o modelo de mostra realizada a cada dois anos. Constatase, então, um descolamento de estruturas nacionais, que são substituídas por curadoras/curadores individuais ou equipes de curadoras/curadores designados para fazer a seleção das/dos artistas. Até os anos 60 do último século, não eram apenas as bienais realizadas em cidades ocidentais que mostravam exclusivamente arte ocidental, o que, entre outros motivos, estava associado à curadoria, geralmente sob a responsabilidade de profissionais de procedência ou formação ocidental. Apenas mais tarde, bienais de países não ocidentais - como por exemplo a Bienal de Havana - introduzirão um novo enfoque, ampliando seu discurso na direção de uma arte global (v. *ibid.* 6-11; BELTING/BUDENSIEG/WEIBEL, 2013: 104-108).

Como muitas cidades-anfitriãs não dispõem de um espaço para arte contemporânea, muitas vezes as bienais oferecem pioneiramente no país a possibilidade de se organizar uma exposição internacional coletiva de arte contemporânea de maior porte e de, assim, marcar uma posição nacional num contexto internacional. Frequentemente, ocorre a ocupação temporária de espaços, de modo que a organização do evento muitas vezes resulta num contraponto crítico em relação às instituições culturais locais. Além disso, praticamente todas as bienais instrumentalizam a arte para a construção de identidades nacionais: ao colocar diferentes nações lado a lado, tornam-se visíveis semelhanças e diferenças, as quais, à luz da repetição bianual, deixam transparecer as próprias especificidades nacionais, propiciando, dessa maneira, uma certa inscrição dentro da própria historiografia da arte. A organização

das exposições deve, portanto, satisfazer três demandas: dar visibilidade à cena artística nacional dentro de uma rede global, direcionar a atenção internacional para o próprio país e, ao mesmo tempo, atingir o público local. (v. *ibid.*)

A crítica de arte Sabine B. Vogel, em sua abrangente análise sobre o fenômeno das bienais, resumiu de maneira precisa o status especial dessas exposições dentro do mundo das artes, elucidando em que medida elas estão associadas a interesses políticos e econômicos. De acordo com ela, as bienais, em seus fundamentos, estão sempre sujeitas a condicionamentos políticos, refletindo os desenvolvimentos da política. Elas são marcadas por uma estreita relação entre arte, mercado artístico, política e economia. Seu objetivo é romper um isolamento político e cultural nacional através da integração em redes internacionais, apontar para a perspectiva de tolerância e abertura política e reforçar um processo de emancipação social incipiente. Direcionam-se um público internacional de especialistas bem como à população local, sendo geralmente inauguradas por figuras da política, incentivadores internacionais e locais e tematizadas na imprensa local. Elas prometem conexão e continuidade, têm a tarefa de marcar e dar ensejo a transformações, de aliar-se ao existente e, ao mesmo tempo, questionar e romper com convenções cristalizadas (v. VOGEL: 2010, 7).

A EVOLUÇÃO DA BIENAL DE JACARTA

A Bienal de Jacarta tem, agora, uma longa história atrás de si, ainda que com diversas reviravoltas, condicionadas tanto por fatores políticos como histórico-culturais. Ao todo, podemos contar na Indonésia atualmente quatro bienais - em Jacarta, Yogyakarta, Jatim/Java oriental e Makassar/sul das ilhas Sulawesi. Em cidades maiores no país, existem algumas poucas instituições para a arte contemporânea; em 2017, com o MACAN, foi inaugurado o primeiro museu nacional que corresponde aos padrões internacionais para museus e que, além de seu acervo, exhibe exposições temporárias.

Se considerarmos a história e a evolução da Bienal de Jacarta, que se realizou pela primeira vez em 1974 como uma exposição exclusivamente de pintura, poderemos reconhecer algumas fases de sua evolução que são até hoje típicas da disseminação de bienais ao redor do mundo. A atual Bienal de Jacarta tem sua origem na *Indonesian Painting Exhibition (Pameran Seni Lukis Indonésia)*. Na época ainda sob a égide do *Jakarta Arts Council (Dewan Kesenian Jakarta/DKJ)*, que representava uma posição mais conservadora e tradicional dentro da arte indonésia, foram selecionadas/os para essa Bienal 81 pintoras/pintores e artistas de diferentes contextos e gerações, que tiveram suas obras exibidas numa exposição no *Jakarta Cultural Center (Taman Ismail Marzuki/TIM)*. As três edições seguintes da Bienal foram organizadas

conforme um princípio similar, porém com uma denominação levemente alterada a cada vez, como *Indonesian Great Painting Exhibition (Pameran Besar Seni Lukis Indonesia)*, tendo sido idealizadas também pelo *Jakarta Arts Council*. A marca “bienal” foi empregada pela primeira vez em 1982, tendo sido usada até 1988 várias vezes sem complemento ou com diferentes especificações, como *Exhibition* ou *Indonesian Painting*, de acordo com as evoluções internas específicas da cena artística nacional.²

A partir da 9ª edição da Bienal, em 1993, a exposição, ostentando o aditivo “arte visual” em sua denominação, contemplou pela primeira vez novas mídias como videoarte, instalações e performances. Além disso, essa edição foi a primeira a ser organizada por curadores - o artista e crítico de arte Jim Supangkat e o artista Mara Karma. Desde meados dos anos 1970, ambos vêm pautando substancialmente o discurso artístico contemporâneo na Indonésia. Supangkat fundou em 1975, por exemplo, logo após a conclusão de seus estudos no *Institute of Technology*, em Bandung, o *Indonesian Art Movement (Gerakan Seni Rupa Baru)*, um grupo de artistas que pretendia redefinir a arte contemporânea levando em consideração questões sociais e culturais. Em 2003 e 2005, idealizou a Bienal CP, com o objetivo de discutir a questão de um mundo globalizado dentro do sistema da arte, considerando particularmente as regiões não ocidentais. Com sua concepção da 9ª Bienal, os curadores receberam críticas pelo fato de que a exposição teria se aproximado demasiadamente de uma concepção contemporânea e internacional, que colocaria em suspenso de maneira muito enfática a nítida distinção - cara ao discurso nacional - entre as mídias artísticas da pintura, da gravura e da escultura. Seguiram-se outras duas edições da Bienal, em 1996 e 1998, que voltaram a direcionar seu foco para a pintura clássica. Devido à situação política interna na Indonésia e à incerteza econômica após 1998, o ano da crise financeira asiática e dos longos protestos estudantis que levaram à renúncia do presidente Suharto, o conceito de exposição bienal foi interrompido por oito anos. A edição de 2006 da 12ª Bienal, ocorrerá sob o signo da continuidade do conceito de exposições introduzido por Supangkat e Karma, dessa vez ampliado espacialmente pela inclusão do Museu de Artes Visuais e Cerâmica, bem como de uma série de galerias locais.

Somente em 2009, com a 13ª edição da Bienal de Jacarta, teria lugar pela primeira vez uma concepção temática específica, bem como uma abertura para artistas de fora da Indonésia e para um discurso artístico global. Assim como paralelamente em outras bienais da primeira década do novo milênio, foi utilizado o espaço público: muitos *happenings* podiam ser vistos em diferentes locais da cidade, e coletivos de artistas locais foram envolvidos.

Com o título *Neither Forward nor Back: Act Now! (Maju Kena Mundur Kena: Bertindak Sekarang!)*, a 16ª Bienal de Jacarta, em 2015, foi planejada pela primeira vez por um curador internacional em colaboração com uma equipe de seis curadores indonésios. A equipe em

torno de Charles Esche, que deve ser visto como um curador experiente (em 2002 curador adjunto da Bienal de Gwangju, em 2005 curador adjunto da Bienal de Istambul, em 2014 curador adjunto do exterior para a Bienal de São Paulo), escolheu para essa exposição cerca de 70 artistas locais e internacionais cujos trabalhos tratavam de temas socioeconômicos e relacionados à sociedade. Nessa linha, os curadores definiram tópicos centrais para conectar diferentes trabalhos - um desses era o tema da “água” em toda a sua extensão: paralelamente à exposição, foram lançados projetos externos sobre a problemática das inundações em colaboração com comunidades locais e coletivos de artistas, numa ação direta nas próprias regiões atingidas por essas catástrofes ecológicas. Dessa maneira, por exemplo, o coletivo de artistas *Lifepatch*, de Yogyakarta, que trabalha com iniciativas de cidadãos nas áreas da arte, da ciência e da tecnologia, juntamente com a *Surabaya Strenkali Citizzens Organisation (Paguyuban Warga Strenkali Surabaya)*, uma organização local de comunidades ribeirinhas, desenvolveu e concretizou um projeto de descontaminação de águas denominado “*Banyu Mili*” (do javanês: água corrente). A contaminação das águas dentro e ao redor de Surabaya por dejetos industriais e residenciais, especialmente devido à presença de cromo, um metal pesado, na água usada para beber, representa um dos grandes desafios para essas organizações. Além de uma análise da água, elas desenvolveram e utilizaram um método de tratamento da água nas regiões afetadas baseado no emprego de sementes de uma planta: a moringa. Em sua instalação no âmbito da Bienal, então, apresentaram esse projeto, trazendo inclusive duas cubas de água a partir das quais o processo de filtragem era ilustrado.³ Outros tópicos da edição eram questões de gênero e uma discussão sobre a influência da história na vida atual. Em linhas gerais, assim, a Bienal representou, entre outros aspectos, uma tentativa de trazer à luz a situação de vida de uma grande parte da população da Indonésia e de Java, dando-lhe visibilidade por meio da exposição.

A 17ª edição da Bienal de Jacarta (2017) foi a primeira a ser realizada com o patrocínio da *Jakarta Biennial Foundation*, criada em 2014. Ela foi idealizada por atores da cena artística local que transitam há muitos anos pelos mundos artísticos local e global. Uma meta central para os atuais membros da fundação é que a Bienal propicie, através da arte, uma outra compreensão e uma outra visão do cotidiano vivido, além de seu objetivo de coordenar e aprimorar a Bienal de forma independente. Com o estabelecimento da Fundação, deu-se o desligamento do *Jakarta Arts Council* e de sua infraestrutura e, com isso, um passo em direção à independência e ao profissionalismo (v. *ibid.*).

Além da Bienal, os membros da Fundação, por meio do *Curators' Lab (curatorial educational forum)*, ocupam-se da organização e acompanhamento de um programa público de mediação com diferentes formatos, como simpósios, workshops e publicações sobre

diferentes temas e disciplinas. Os personagens centrais da cena artística contemporânea em Jacarta encontram-se todos muito bem interconectados e, ao longo dos anos e das gerações, desenvolveram uma oferta alternativa abrangente de modelos de reflexão e educação artística. Dois personagens centrais que iniciaram muitos desses projetos são Hafiz Rancajale e Ade Darmawan. Rancajale é *Trustee* e Darmawan presidente do *Board* da *Biennial Foundation*. Eles são, ao mesmo tempo, atores centrais do Ruangrupa, coletivo de artistas sediado em Jacarta, assim como do *Forum Lenteng*, coletivo de artistas focado na educação e na mediação artísticas, que promove independentemente, dentro da cidade e do país, diferentes formatos na área da educação alternativa por meio de mídias audiovisuais e de estudos artísticos interdisciplinares. Eles ocupam uma posição central dentro da produção e da reflexão artística contemporâneas em Jacarta e são responsáveis por uma grande parte da ampla oferta sobre produção artística e história cultural contemporâneas bem como pela abertura da arte visual - de área aplicada em direção às novas mídias. O coletivo Ruangrupa foi convidado em 2014 por Charles Esche para a Bienal de São Paulo. Em 2013, Ade Darmawan e Hafiz foram nomeados diretores artísticos da 15ª Bienal de Jacarta. Dois anos mais tarde, Charles é novamente escolhido como curador da Bienal seguinte em Jacarta em conjunto com uma equipe local. Com suas experiências e sua inserção na cena artística nacional e internacional, esses dois protagonistas, na qualidade de membros importantes da *Foundation*, suscitam um posicionamento definido da Bienal dentro do sistema das artes, levando em conta o discurso nacional assim como o internacional.

JIWA: BIENAL DE JACARTA 2017

A mais recente edição da Bienal de Jacarta, no outono de 2017, tinha o enfoque temático de “*JIWA*”, tendo sido concebida por Melati Suryodarmo, coordenadora de arte em parceria com uma equipe de curadores nacionais e internacionais. A equipe contava com Annissa Gultom (arqueóloga, Indonésia), Hendro Wiyanto (história da arte clássica, Indonésia), Phillipe Pirotte (curador internacional e diretor da *Städelschule* em Frankfurt, Alemanha) e Vit Havranek (teórico e curador, República Tcheca).

O título *JIWA* remete a um conceito, na língua indonésia, cuja tradução mais próxima é o conceito de alma em sentido amplo. *JIWA* descreve, ao mesmo tempo, também um impulso humano fundamental, o aspecto do pertencimento e algo intangível, espiritual. É um conceito familiar, conhecido na sociedade indonésia há séculos. A exposição mostrou 51 artistas, 24 da Indonésia e 27 de outros países e foi realizada nas amplas instalações de um armazém no terreno do *Gudang Sarina Ekosistem*. A fim de atingir um público maior, ela

também foi complementada por eventos e instalações em espaços do Museu de Artes Visuais e Cerâmica e do Museu Histórico de Jacarta (catálogo da exposição *JIWA: Bienal de Jacarta 2017*, 2017: 8-18). No foco das atenções da exposição estavam diversas performances, bem como quatro importantes manifestações locais, entre as quais Dolorosa Sinaga e Semsar Siahaan, que têm um papel importante na história da arte da Indonésia, mas tanto local como internacionalmente até hoje não receberam a atenção devida, ainda que conhecidas do público local afeito às artes. Em associação com a exposição, a equipe publicou três trabalhos sobre artistas da Indonésia cuja produção até o momento não havia sido suficientemente pesquisada.

O *Gudang Sarinah Ekosistem*, sede do coletivo de artistas Ruangrupa bem como de outras iniciativas artísticas e culturais locais, oferece um amplo espaço de uso coletivo, com escritórios, estúdios e ateliês. A mostra da Bienal ocorre no prédio anexo, num espaço absolutamente simples, no padrão de um cubo branco com paredes independentes nas quais podem ser expostas obras e em cujos corredores quais podem ser montadas instalações. A feição da mostra é similar à de outras exposições internacionais. O modo como as obras da Bienal são expostas no *Seni Rupa dan Keramik* (indonésio: Museu de Artes Visuais e Cerâmica) também corresponde aos padrões convencionais de exposições internacionais, com a diferença de que as obras ali estão integradas no circuito de apresentação da coleção do museu. O museu localiza-se junto à histórica Praça Fatahillah, na vizinhança imediata do *Jakarta History Museum*. A ênfase da coleção permanente é na manufatura artística tradicional da Indonésia, assim como em pinturas de épocas fundamentais da história da arte. Além disso, são exibidas coleções de cerâmicas de China, Tailândia, Vietnã, Japão e da Europa. Ao visitar a coleção permanente, as/os visitantes em geral deparam-se automaticamente também com as obras da Bienal, que foram integradas pelo museu, sem nenhuma explicação adicional, ao seu circuito. Somente as etiquetas com o *corporate design* da Bienal remetem a um contexto diferente. Ainda assim, essas/esses visitantes podem perceber já à primeira vista uma clara diferença: os espaços nos quais as obras da Bienal são exibidas parecem bem mais arrumados e reduzidos. Em comparação com os outros espaços, eles irradiam uma atmosfera diferente, que logo se evidencia aos olhos do público em geral e, em muitos casos, faz com que esse reaja com mais distanciamento e cautela. Parte desse público, inclusive, intencionalmente ignora essas obras. Algo similar pode ser observado no Museu Histórico. Esse museu conta a pré-história da Indonésia e expõe objetos como mapas históricos, móveis e espadas. Ele fala da história do país, da colonização holandesa partir do século XVI até a independência de Indonésia em 1945. Diferentemente do que acontece com a exposição no *Gudang Sarinah Ekosistem*, uma grande parte das/dos visitantes dessas duas instituições

culturais não vêm especificamente para visitar a Bienal e sim para passar um dia no museu. A mistura das obras da coleção com as obras da Bienal parece, em parte, confundir essas/esses visitantes, pois especialmente as obras performáticas lhes causam bastante estranheza. Ao mesmo tempo, entretanto, a temática e o conteúdo de muitas obras têm relação com sua realidade de vida e com sua própria cultura. Nesse sentido, para aquele outro público, vindo justamente pelas obras da Bienal a essas instituições e que valoriza essas obras, nem sempre foi muito fácil reconhecê-las.

A Bienal de 2017, em contraposição à última edição, que enfatizou claramente o espaço público, tinha como objetivo privilegiar uma abordagem mais fortemente baseada na experiência e oferecer um estímulo à reflexão crítica sobre fenômenos contemporâneos na sociedade. Além disso, a equipe artística dessa última Bienal teve uma preocupação especial com a publicação de livros de arte. Este aspecto está em sua agenda desde a criação da *Foundation*, como parte da busca de evidenciar suas raízes e de uma inserção na historiografia da arte.

A seguir, eu gostaria de apresentar quatro importantes trabalhos de instalação e performance da exposição que ilustram os aspectos essenciais da Bienal de Jacarta e, mais geralmente, princípios centrais de bienais:

O artista indonésio Aliansyah tem suas raízes na pintura, mas mantém uma forte relação com o espaço público e a arte performática. Seu trabalho *Sunda Kelape: Selamat Datang Jakarta* (2017) trata de um aglomerado urbano na zona norte de Jacarta que teve todos seus prédios derrubados, num projeto de gentrificação, e cuja população local foi realocada. Moradores e moradoras da área estão tentando desde então recuperar o local onde têm suas raízes. Aliansyah, que é conhecido por seu ativismo e realismo social no espaço público, apoia grupos que tentam penetrar em áreas de conflito social através da arte. Sua contribuição à Bienal acontece em duas frentes - uma documental, que consiste numa produção de vídeo em que o artista se confronta fisicamente com os restos do bairro, e uma performática, na qual ele instala um saco de boxe nos espaços da bienal bem ao lado da sua videoprodução e realiza sua performance em intervalos regulares em interação com o saco de boxe. O saco suspenso no teto possibilita um enfrentamento corporal da questão e transforma-se na imagem simbólica do esforço físico associado à transgressão de limites, à presença simbólica de violência e à exploração do espaço.

No meio do circuito do acervo permanente do *History Museum*, a artista indonésia Ratu Rizkitasari Saraswati, no centro da sala, sentada num amplo espaço decorado com luxo, reveza-se com sua mãe ou sua irmã em sete performances de três horas com o título *Meronce* (Beading) (2017), em que elas permanecem em silêncio enquanto enfiam 12 kg de contas de cristal brancas numa linha.



DOCUMENTAÇÃO DA PERFORMANCE DE RATU RIZKITASARAI, MERONCE (BEADING) (2017),
JIWA: BIENAL DE JACARTA 2017.
FOTO: PANJI PURNARM PUTRA.

O trabalho manual das duas mulheres cria uma situação especial dentro do espaço: Enquanto o silêncio comunicativo entre elas cresce perceptivelmente ao longo do trabalho repetitivo de enfiar as contas, instauram-se ao mesmo tempo uma tensão e uma paz que formam um contraste em relação às outras situações de vida dentro do museu. Num contexto mais amplo, Saraswati estabeleceria um contraste à velocidade crescente e ao progresso em nossos tempos atuais.

Os artistas performáticos Ali Al-Fatlawi e Wathiq Al-Ameri, ambos iraquianos residentes na Suíça, refletem em sua performance *Vanishing borders or let's talk about the situation in Iraq* (2014) a preocupação com a cultura iraquiana bem como a percepção da guerra na região pelo Ocidente. Por meio de símbolos fortes, que frequentemente representam a guerra e a paz, como, neste caso, as rosas vermelhas, um capacete de aço e um osso grande, os dois artistas criam, dispensando qualquer outra comunicação durante a execução de sua performance, uma situação radical de resistência e de dor física. No plano visual, pode-se observar como um dos dois artistas arranca as pétalas de um buquê de rosas e as mastiga e engole, enquanto outro bate repetidamente com o osso no próprio capacete. Escuta-se ininterruptamente o som surdo, monotonamente repetido, do osso de encontro ao capacete

de aço. Os gestos simples possibilitam que a pessoa se imagine na situação física dos artistas. No mesmo momento, ela se transforma em atuadora passiva de um processo ao mesmo tempo terrível e fascinante. A performance foi realizada em três dias durante seis horas a cada vez ou interrompida antes por um dos dois atuadores. Ela tematiza o stress psicológico da discussão, a transgressão de limites, ilustrando como lembranças podem se inscrever no corpo. Após a realização da performance em diferentes espaços no *Gudang Sarinah Ekosistem*, foi apresentada uma documentação no pavilhão de exposições.

A temática da colonização e da globalização é abordada por Ho Rui An, artista e escritor de Singapura em seu trabalho. Sua instalação no *Gudang Sarinah Ekosistem* integra, além de diferentes objetos, a documentação de uma *Lecture Performance* na qual os objetos abordados no espaço se tornam visíveis. Seu trabalho dedica-se a uma pesquisa sobre fotografias nos aspectos de sua geração e de uma percepção que se altera em face de processos de globalização e de transformação social. Por meio da *Lecture Performance*, ele ilumina diferentes desdobramentos da colonização e da globalização com base no filme hollywoodiano *The King and I* (1965). Neste filme, valores e ideais educacionais ocidentais são transmitidos à família do rei de Bangkok pela professora inglesa branca Anna através de canções fáceis de memorizar.

Isso é, ao mesmo tempo, registrado e questionado pela apresentação dentro da *Lecture*



SOLAR: A MELTDOWN 2 (2014), INSTALAÇÃO DE HO RUI AN, JIWA: BIENAL DE JACARTA 2017. FOTO: PANJI PURNARM PUTRA.

Performance. O ponto de partida do artista para a *Lecture Performace* é um manequim do antropólogo Charles de Roux no Museu Tropical em Amsterdã: a partir da imagem lá observada, ele inicia uma série de investigações a respeito de questões atuais referentes ao discurso da colonização bem como da relação entre imagens e poder.

Se analisarmos, enfim, a abordagem da última Bienal de Jacarta e os temas das obras selecionadas, poderemos perceber uma estreita relação com temas de relevância global, tendo em conta uma remissão e o enquadramento desses em sistemas locais e nacionais e em realidades de vida. Ela reflete movimentos atuais da arte global e tenta reforçar nessa a posição da própria historiografia da arte - começando pela escolha do tema, passando pelo programa até as publicações e a exposição. O enfoque conceitual da exposição e a escolha do tema, em combinação com a multiplicidade de manifestações de materialização não duradoura e/ou em transformação ao longo do tempo, caracterizam uma proposta que, num primeiro momento, passa ao largo de um posicionamento político direto ou crítico de um modo geral, exortando o público a construir de forma independente uma conexão temática das obras umas com as outras. Desta forma, é somente através de uma reflexão mais profunda sobre as obras que são trazidas à tona questões de importância local e internacional - como os papéis dos gêneros, a globalização, a colonização e questões referentes à própria cultura e situação geográfica em suas imbricações com a política e a história e, portanto, com a memória.

A escolha da utilização do espaço do *Gudang Sarinah Ekosistem* simboliza as vias alternativas de reflexão e de educação artística. Diferentemente das exposições nos dois locais de exposição complementares, são oferecidas, aí, abordagens e formas de mediação alternativas, em que a reflexão é reiteradamente instigada. Para o público local, que não tem necessariamente familiaridade com arte contemporânea dentro do próprio país, a realização da Bienal nesse lugar oferece uma situação especial e a possibilidade de questionamento múltiplo das estruturas e padrões de pensamento existentes. As diferentes visões e os diferentes conteúdos, com suas referências em parte à cultura local e em parte marcadamente ritualizadas, constituem um contraponto a sistemas e dogmas estabelecidos, discutindo e subvertendo as estruturas ocidentais frequentemente ainda dominantes.

REFERÊNCIAS

Gravações das entrevistas com Ade do Darmawan e Farid Rakun no âmbito da bolsa de curadoria do Goethe-Institut Jacarta, novembro de 2010.

Gravações da discussão com o coletivo de artistas Lifepatch coletivo no âmbito da bolsa de

curadoria do Goethe-Institut Jakarta, novembro de 2010.

Catálogo da exposição JIWA: Bienal de Jakarta 2017 Jakarta Biennale Foundation, 2017.

BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. MIT Press, Cambridge, MA, 2013.

VOGEL, Sabine B. *Biennalen Kunst im Weltformat*. Springer, Wien, NewYork, 2010.

Site Biennial Foundation: Directory of Biennials: <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>. Consultado em: 06 de abril de 2018.

Biennale Seni Rupa Jakarta IX. Site Digital Archive of Indonesian Contemporary Art IVAA: <http://archive.ivaa-online.org/events/detail/346>. Consultado em: 05 abril 2018.

Site Jakarta Biennale: History of the Jakarta Biennale: <http://jakartabiennale.net/2015/en/jakarta-biennale-2/>. Consultado em: 10 de maio de 2018.

COLECIONAR HOJE: PERSISTÊNCIAS E RUPTURAS NUM MERCADO GLOBAL

COLLECTING TODAY: PERSISTENCE AND FISSURES IN THE GLOBAL ART MARKET

Adelaide Duarte
Universidade Nova de Lisboa
TIAMSA Subcommittee AMC_PSB

RESUMO: Figuras de prestígio e de legitimação, os colecionadores de arte contemporânea dinamizam o mercado e contribuem para “acelerar” a história da arte (CABANNE, 2004, 321), promovendo movimentos estéticos e propagando o gosto, sobretudo através de museus privados. Observa-se uma prática sistemática de colecionar para o domínio público, abrindo museus próprios ou negociando espaços de exibição, que tem diferenciado o colecionismo privado contemporâneo do praticado anteriormente. Através da análise comparativa, é objetivo deste artigo identificar alterações no modo de praticar esta atividade no mundo global, observar persistências na procura da singularidade da coleção e distinguir o poder hoje associado ao colecionismo privado.

Palavras-chave: Colecionar. Colecionador. Arte contemporânea. Sistema da arte

ABSTRACT: Figures of prestige and legitimation, collectors of contemporary art dynamize the art market and contribute to “accelerate” the history of art (CABANNE, 2004, 321), promoting aesthetic movements and spreading taste, especially through private museums. There is a systematic practice of collecting for the public domain, opening its own museums or negotiating exhibition spaces, which has differentiated contemporary private collection from that practiced previously. Through the comparative analysis, it is the purpose of this article to identify changes in the way of practicing this activity in the global world, to observe persistence in the search for the singularity of the collection and to distinguish the power associated nowadays with private collecting.

Keywords: Collecting. Collector. Contemporary art. Art system

QUESTÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE COLECIONAR HOJE

“A tatuagem realizada pelo artista belga Wim Delvoye nas costas do músico suíço Tim Steiner acaba de se vender por 150.000€ por uma galeria suíça a um colecionador alemão. Tim será desmembrado depois da sua morte, mas até lá, deverá expor-se três vezes por ano, tendo sido a primeira no passado mês de setembro na feira de Shanghai; o dinheiro repartiu-se entre o artista, a galeria e o ‘suporte vivo’. Segundo o contrato, deve exibir-se três vezes por ano e será desmembrado e curtido no fim de morto; A galeria assegurou perante o notário que os parentes do tatuado não se oporão à conservação da obra depois do seu óbito” (HEINICH, 2017: 62).

A socióloga francesa Nathalie Heinich recorda, em epígrafe, o processo aquisitivo de uma pintura-tatuagem do artista belga neoconceitual Wim Delvoye.¹ A estranheza e a ironia que envolve aquele “objeto” transacionável, coloca-nos perante os limites do colecionar na contemporaneidade. Quanto mais desafiante, inusual e hermética for a arte contemporânea (MOULIN, 1997: 225), maior é o desejo de a compreender e de a possuir, garantindo a sua divulgação e daquele que a possui, o colecionador.

Uma categoria de colecionadores privados que desconhece limites no colecionar são os mega-colecionadores, assim nomeados por aplicarem somas expressivas na aquisição de peças.² Para além da capacidade de controlar a circulação das obras de arte no mercado, estes colecionadores, investidos de uma influência cada vez maior, são capazes de competir com os museus por obras emblemáticas e não ignoram as potencialidades do seu investimento (ADAM, 2014: 87). É neste sentido que aponta o último relatório sobre o mercado da arte à escala global.

The Art Market 2018, an Art Basel & USB Report, da autoria da economista da cultura Clare McAndrew, regista um crescimento no valor das vendas do mercado global de 12% (que alcançou \$63,7 bilhões) em 2017, face ao ano de 2016. Neste relatório, também se observa uma redução da procura de obras cotadas até \$1 milhão, enquanto a procura de obras acima daquele montante cresceu na última década (2007-2017). Os maiores aumentos disputaram-se nas obras com um valor superior a \$10 milhões, que aumentaram 148% ao longo de 10 anos (McANDREW, 2018: 17).³

Como interpretar estes dados e que relevância têm para a prática colecionista de hoje?

Estes dados revelam um mercado extraordinariamente dinâmico, mas com um foco na concentração de valor de um conjunto de obras, da autoria de um reduzido número de artistas. Os colecionadores tendem a adquirir os artistas-célebres, com carreiras reconhecidas no meio artístico, representados por um número mínimo de art dealers. Uma concentração que também se reflete no sistema galerístico, de características neoliberais e de escala global. Significa que um reduzido conjunto de galerias poderosas tem a capacidade de dominar o

circuito comercial artístico, agindo a partir de sucursais situadas em pontos estratégicos no mundo.⁴ Em consequência, muitas galerias de arte têm encerrado atividade, incapazes de competir com aquelas, nem suportar a inconstância dos hábitos aquisitivos, a exigente e dispendiosa calendarização das feiras de arte mundiais e o próprio encarecimento dos espaços das galerias (SUSSMAN, 2018).

Por outro lado, ainda, observam-se mudanças na organização do mercado, definido em rede, de modo segmentado, interconectado e policêntrico. Têm-se vindo a desenvolver vários centros artísticos, situados em regiões distantes no globo, com dinâmicas próprias, que convidam à ideia de movimento e de deslocação da obra de arte e do seu mercado. Por exemplo, a China ocupa um lugar privilegiado no mercado atual,⁵ mas mercados como os da Índia, do Dubai ou do Abu Dabi não podem ser ignorados (HEINICH, 2017: 332).

O crescimento do número de colecionadores provenientes de países com economias emergentes da Ásia Oriental, meridional, e do Médio Oriente, alterou a geografia colecionista, reduzindo o predomínio norte-americano e europeu a que se assistiu, durante o século XX. Munidos de uma liquidez proveniente da financeirização da economia, potencialmente especulativa, estes colecionadores entram no mercado da arte, sobrevalorizando-o. Identificados como uma “nova” categoria de colecionadores (MAERTENS, cit. por HEINICH, 2017: 85), a sua motivação é a posse de troféus e o reconhecimento social, estímulos nem sempre acompanhados por valores do saber e do conhecimento. Mas mais do que uma “nova” categoria, estaremos perante a consolidação de uma tendência de colecionar desenvolvida por agentes corporativos do setor privado que, desde os anos 1960, têm utilizado a arte contemporânea, animados pelo valor simbólico da cultura e pelos benefícios fiscais envolvidos.⁶

No quadro geral desta tendência, haverá ainda lugar para colecionar como uma “*marca do gosto do seu autor*” (Lichtenstein, 1995: 28-30)? Um dos desafios do estudo do colecionismo de arte contemporânea é observar e diferenciar a persistência de um colecionar distinto das tendências do mercado.

PERSISTÊNCIAS E RUTURAS NO COLECIONAR

“Sob a fotografia de um enorme iate amarrado em Veneza, coincidindo com a bienal de arte contemporânea, [Charles Saatchi] estigmatizou a ‘vulgaridade’ dos novos e riquíssimos colecionadores: ‘ser um comprador de arte converteu-se hoje em dia em algo indiscutivelmente vulgar’. Veneza é agora um destino obrigatório para este novo mundo da arte” (HEINICH, 2017: 82).

Colecionar arte contemporânea continua a ser interpretado como uma das atividades

mais enigmáticas do comportamento humano (MARÍA DE FRANCISCO, CABALLERO, 2018). A justificação deste mistério reside na dificuldade em encontrar uma definição suficientemente universal, capaz de englobar a multiplicidade de perfis de colecionador e de motivações para colecionar. Apontam-se razões ditas nobres, como a indagação intelectual, a procura do conhecimento, a promoção da arte e o apoio aos artistas, as afinidades estéticas, a par de motivos considerados socialmente menos dignos, como o investimento e o retorno financeiro, a especulação ou a procura de um estatuto social.

É comum referir-se na literatura o colecionador autêntico, o aficionado, o investidor, o predador, e, quando as características se acumulam ou nenhuma se sobrepõe, há a figura do híbrido que vem resolver o impasse classificativo. A complicação em uniformizar a heterogeneidade de perfis parametrizáveis, faz com que o tema seja analisado por vezes de forma simplista ou sugestiva de juízos de valor.

Porém, é unanimemente reconhecida a importância que o colecionador exerce no mercado da arte atual, num papel que transcende a função aquisitiva. Da sua ação colecionista resulta o crescimento de coleções, nomeadamente públicas, por via de depósitos, de legados, de doações; criam-se museus privados, alguns sob o modelo fundacional, e por vezes com obras concorrenciais às existentes nas instituições públicas. Igualmente importante é o seu contributo para legitimar a arte, como agente “acelerador da história da arte” (CABANNE, 2004: 321), uma função desempenhada através da promoção e da difusão de movimentos estéticos e do apoio a artistas, originando o seu sucesso. É, por exemplo, o caso do colecionador italiano Giuseppe Panza di Biumo (1923-2010), um industrial da área dos licores, e também o de Charles Saatchi (n. 1943), um iraquiano radicado em Londres, fundador de uma bem-sucedida empresa de publicidade.

Precursor no gosto por uma arte de vanguarda, Panza reuniu obras de qualidade artística, adquiridas no momento próprio e motivado por razões do foro concetual, na medida em que as obras respondiam às inquietações intelectuais do colecionador (PANZA, 2007). A sua coleção singulariza-se por integrar obras do pós-II Guerra Mundial, europeias e norte-americanas, que instalou na sua propriedade, em Varese, perto de Milão. Panza foi dos primeiros europeus a colecionar arte de artistas norte-americanos, representativos da Pop Art (Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg), do minimalismo (Dan Flavin, Robert Morris, Bruce Nauman), da arte concetual (Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth), de artistas que trabalhavam questões da imaterialidade e da desmaterialização da obra de arte (James Turrel), valendo-lhe, também, a designação de colecionador do não colecionável, em referência à aquisição de projetos artísticos, como os de Donald Judd (CABANNE, 2004: 357). Hoje, um conjunto de obras pode ser visitado na sua residência transformada em museu (1996); outro

no MoCA de Los Angeles (1984); e outro, ainda, no Guggenheim Museum (1991-1992), de Nova Iorque.

Também Saatchi desempenha um papel preponderante no sistema da arte, na qualidade de colecionador promotor de artistas que alteraram a cena artística londrina, a partir dos anos 1990, e também no de galerista, com a The Saatchi Gallery, em Londres.⁷ Começou por adquirir arte minimal, arte Pop norte-americana (Sol LeWitt, Donald Judd, Andy Warhol, Dan Flavin, Roy Lichtenstein) e também neoexpressionista, em galerias internacionais de grande cotação (Larry Gagosian, Lisson Gallery, Leo Castelli),⁸ seguida de artistas britânicos figurativos (Lucian Freud, Frank Auerback). Mas o que singulariza a sua atuação foi o apoio que concedeu a um grupo de jovens artistas, que começaram por exhibir juntos na exposição Freeze, em 1988, organizada por Damien Hirst. Conhecidos por Young British Artists – e do qual fizeram parte Hirst, o mais mediático do grupo, Rachel Whiteread, Ron Mueck, Sarah Lucas, Tracey Emin, Jake & Dinos Chapman –, este grupo teve em comum uma atitude provocadora e crítica, o recurso a variados materiais e processos, e soube tirar partido do escândalo que as obras tantas vezes suscitaram. Saatchi foi determinante a projetar a “marca” do grupo, comprando, financiando, exibindo e divulgando o seu trabalho internacionalmente.⁹ Por outro lado, a facilidade com que adquiriu conjuntos de obras ao mesmo artista e de um determinado período, vendendo-os posteriormente, motivou associar-se-lhe uma imagem de controlo e de especulação do mercado da arte (MY NAME IS CHARLES SAATCHI..., 2009: 6).

Ainda no domínio do mercado e da destreza no seu controlo, podemos assinalar a atuação do francês François Pinault (n. 1936). Industrial que orientou o negócio para os bens de luxo,¹⁰ a partir de 1999, e para o mercado da arte através da histórica leiloeira Christie's,¹¹ Pinault afigura-se um mega-colecionador, dos que mais investiu financeiramente em arte, com uma coleção constituída por cerca de 3000 obras e avaliada em \$1,2 bilhões.¹² Começou a comprar arte nos anos 1970 em galerias, ateliers e em leilões, assistido por art advisors (Marc Blondeau, Philippe Ségalot).¹³ Reuniu uma significativa coleção de espectro abrangente e eclética, de diferentes tendências e culturas, em variados suportes (pintura, escultura, vídeo, instalação, fotografia). Nela figuram alguns dos artistas mais emblemáticos e reconhecidos pelo mercado da arte, com destaque para obras das vanguardas modernistas da autoria de Piet Mondrian,¹⁴ Max Ernst, Amadeo Modigliani ou Pablo Picasso, obras do pós-II Guerra Mundial norte-americana e europeia (Lucio Fontana, Jackson Pollock, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, William De Kooning, Mark Rothko), obras que percorrem o minimalismo, a arte Povera, o neoexpressionismo e as tendências dos anos 1980 (Gerard Richter, Jean-Michel Basquiat, Jeff Koons, Gilbert & George, Cindy Sherman). Também a produção mais recente ingressou na coleção, de características neoconceituais,

satírica e que provoca no observador transtorno e estímulo ao mesmo tempo (Damien Hirst, Matthew Barney, Maurizio Cattelan).¹⁵ Motivado pela procura das obras com a “melhor” qualidade (CABANNE, 2004: 377), Pinault alia o gosto de possuir arte com o da partilha. E a partilha com o público é um objetivo que persegue desde o início do século XXI. Alcançou-o em Veneza, primeiro no Palazzo Grassi (2006), depois em Punta della Dogana (2009);¹⁶ recentemente (2016), Pinault anunciou o acordo com o município de Paris que visa instalar a coleção no histórico edifício da Bolsa do Comércio (previsto para 2019).

O desejo de Pinault partilhar os seus troféus com os outros situa a coleção numa dimensão pública, à semelhança dos exemplos precedentes, de Saatchi e de Panza. Esta característica, normalizada desde meados do século XX, ajuda a compreender a sucessão de coleções constituídas para o espaço público, algumas com apoio curatorial, outras sem terem sido fruídas na intimidade doméstica (STOURTON, 2007: 10-11). Por outro lado, também estes três perfis representam mudanças no colecionar hoje, nomeadamente pela capacidade de criarem novos valores artísticos e de incitarem à mimese colecionista.

PERSISTÊNCIAS NO COLECIONAR: A AMBIÇÃO DA SINGULARIDADE

Persiste, no mercado da arte, um tipo de colecionador que segue critérios de gosto, busca o objeto, qual flâneur que deambula extemporâneo num século XXI conectado em rede. Colecionador comprometido, responde à curiosidade e ao prazer que a arte proporciona, deixa-se guiar pelo desejo de cultura e do saber, ao mesmo tempo que coleciona para serenar inquietações intelectuais, ou para responder a uma missão social, de partilha e educação. É um perfil singular, que se situa entre o amateur, na personificação do objeto do desejo, e o connaisseur que procura o conhecimento pelo objeto (POMIAN, 2004: 70-71).

Mário Teixeira da Silva revê-se na figura do amateur e na do flâneur.¹⁷ Galerista português, fundador do Módulo – Centro Difusor de Arte, na cidade do Porto, em 1975,¹⁸ Teixeira da Silva criou um projeto exigente, de marca cultural, reconhecido pelos pares e agentes da cultura. Promoveu as novas tendências da arte contemporânea portuguesas e internacionais,¹⁹ a partir dos anos 1970, e centrou-se no trabalho de artistas emergentes e experimentais. Foi pioneiro a fomentar a fotografia como espécie colecionável, na sua relação com as artes plásticas, uma característica que singularizou a sua atividade.²⁰

Ao longo de quatro décadas, reuniu uma significativa coleção de arte contemporânea, sobretudo internacional. Enquanto algumas obras provieram do trabalho no Módulo (como a instalação de Wim Delvoye, *Chantier*, 1992), outras ingressaram em resultado das viagens por cidades europeias e dos EUA, com memórias agregadas. Nos interstícios da profissão,

Teixeira da Silva inventa o tempo para encontros fortuitos, na expectativa da surpresa. Foi o que sucedeu, por exemplo, com o conjunto de fotografias de Pierre Molinier, de teor surrealista e fetichista, encontradas ocasionalmente numa viagem a Paris.

A sua coleção inclui pintura, fotografia, desenho, escultura, sobretudo de origem europeia e americana, mas, também, integra artes decorativas e arte primitiva. Eclética no gosto e exigente na qualidade, a coleção tem referências à arte portuguesa, da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX (Cristino da Silva, Aurélia de Sousa, António Carneiro, Eduardo Viana); exhibe obras de teor concetual, abstratas, problematizadoras do médium e da representação figurativa, em pintura, escultura e em fotografia (Helena Almeida, Jorge Pinheiro, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Lourdes Castro, Paula Rego, Pedro Casqueiro, Jonathan Lasker, Peter Halley, Allan McCollum, Hamish Fulton, Jochen Gerz); possui um núcleo representativo de fotografia documental, encenada, paisagística e que aborda questões de perceção (Mário Giacomelli, Harry Callahn, William Eggleston, Joel Sternfeld, Bernd & Hilla Becher, Candida Höffer, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans, Andreas Gursky, Bernard Faucon, Bruce Charlesworth, Brígida Mendes). Também inclui importantes trabalhos que refletem as matérias de género, da intimidade, do universo feminino, do pós-colonialismo, neoconcetuais (João Pedro Vale, Sue Williams, Francesca Woodman, Laurie Simmons, Nan Goldin, Sherrie Levine, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Vik Muniz, Gonçalo Mabunda).

Na liberdade a que se exige na escolha colecionista, para Mário Teixeira da Silva as obras não podem “esgotar-se no primeiro olhar”.²¹

Comprometido com o ato de colecionar, mas com uma vincada dimensão pública, e um gosto por acumular tipologias de objetos variados, o investidor português José Berardo reuniu uma coleção de arte moderna e contemporânea, a mais significativa desta natureza, em Portugal. O objetivo foi constituir um museu, projeto ambicioso que teve em Francisco Capelo, colecionador ele próprio, com formação em economia, o seu mentor e impulsionador.

Coube a Capelo definir o conceito e comprar as obras, entre 1993 e 1999, o ano em que iniciou e que se afastou da coleção, respetivamente. Também o catálogo e as primeiras exposições foram da sua coordenação. Reuniu obras ilustrativas da sucessão de tendências artísticas do século XX e XXI, construindo uma coleção internacional, de âmbito enciclopédico e com uma clara componente didática. A orientação do conceito foi responder à necessidade de uma coleção de âmbito internacional, com aquelas características, acessível ao público, no país. Ainda hoje é única.

A estratégia também foi clara: Capelo identificou os artistas a figurar na coleção, o período mais criativo, confirmou a proveniência e pesquisou as existências no mercado. Começou por comprar no mercado leiloeiro internacional (Allan D’Arcangelo, Robert Indiana,

Edward Ruscha, Carl Andre, Joe Tilson), na Sotheby's e na Christie's, em Londres. Mas a maior percentagem de obras foi adquirida em galerias de arte, sobretudo pintura (mas também escultura, desenho, vídeo, fotografia e instalação).²²

Esta coleção reúne obras e artistas de referência, representativas de movimentos e de períodos históricos, como o surrealismo (Pablo Picasso, René Magritte, Salvador Dalí, Roberto Matta, Fernando Lemos); a abstração-criação (Jean Hélion, Jean Arp, Ben Nicholson, Piet Mondrian); o dadaísmo (Marcel Duchamp, Tristan Tzara); o informalismo (Antoni Tàpies); o expressionismo abstrato (Jean-Paul Riopelle, Henri Michaux, Franz Kline, Joan Mitchell, Sam Francis, Willem de Kooning, Jackson Pollock); a Pop Art inglesa e americana e o Nouveau Réalisme (Richard Hamilton, Peter Blake, James Rosenquist, Sigmar Polke, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Nikki de Saint Phale); o Grupo Zero (Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Otto Piene); a arte Povera (Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Mario Merz); a arte conceitual e a Art & Language (On Kawara, Joseph Kosuth); o neoexpressionismo e a transvanguarda italiana (Georg Baselitz, Gerard Richter, Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, Jeff Koons, Francesco Clemente, Paula Rego) até à arte mais recente.²³

A singularidade deste projeto reside na dimensão pública que ambicionou e na determinação em escolher obras demonstrativas da evolução da arte ocidental.²⁴ O objetivo foi apresentar a coleção no espaço do museu, garantindo a sua função educativa. A seleção foi meticulosa, incluíram-se obras de relevo, de artistas que o mercado atual sobrevaloriza e disputa; nesta medida, a coleção Berardo espelha a atual tendência de procura das “obras-troféu”.²⁵

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar as persistências e as ruturas no mercado global de hoje que o ato de colecionar induz, foi o que nos propusemos refletir através dos vários perfis de colecionadores analisados. Sistematizamos algumas ideias.

Figuras influentes e dinamizadoras do mercado, os colecionadores, nomeadamente aqueles que detêm maior poder financeiro, desempenham uma função que extravasa a mera compra. Controlam a circulação e a produção de obras de arte, promovem e manipulam carreiras artísticas (Charles Saatchi), propiciam a sobrevalorização de peças, investindo nas obras-troféu (Pinault). Por outro lado, contribuem para legitimar movimentos estéticos e apoiar artistas (Panza Di Biuno), numa ação, recordando Cabanne, de agentes “aceleradores da história da arte”, ou seja, procurando encorajar um gosto por uma arte mais exigente, de vanguarda. Também demonstram gosto em partilhar as obras com o público, orientando

o colecionismo para esse objetivo específico (José Berardo), de forma a contribuir para enriquecer o património cultural e artístico do país que a acolhe.

Persiste, cumulativamente, um colecionar distinto das tendências do mercado da arte, que sugere resiliência na ambição de alcançar uma singularidade. É praticada pelo colecionador flanêur (Mário Teixeira da Silva), um perfil recuperado para o século XXI, que busca na arte o novo, a descoberta, a resposta às suas inquietações.

REFERÊNCIAS

ADAM, Georgina. *Big Bucks. The explosion of the Art Market in the 21st Century*. Lund Humphries, 2014.

ADAM, Georgina. *Dark Side of The Boom. The Excesses of The Art Market in the 21st Century*. Lund Humphries, 2017.

Artistas: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas>. Consultado em: 28 de março de 2018.

Artistas representados: <http://www.modulo.com.pt/pt/artistas>. Consultado em: 28 de março de 2018.

BELLET, Harry. Tim le tatoué s'expose à la foire de Shangai (10-09-2008), *Le Monde*: http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/09/10/tim-le-tatoue-s-expose-a-la-foire-de-shanghai_1093654_3246.html. Consultado em: 23 de março de 2018.

CABANNE, Pierre. *Les grands collectionneurs. Être collectionneur au XX^e siècle*, Tome II, Paris, Les Éditions de L'Amateur, 2004.

CASCONE, Sarah. Art Collector to Preserve and Frame Tattoo by Wim Delvoye After Man Dies (February 20, 2017), <https://news.artnet.com/exhibitions/art-collector-frame-tattoo-wim-delvoye-848279>. Consultado em: 2 de abril de 2018.

DUARTE, Adelaide. *Da coleção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio, Direção-Geral do Património Cultural, 2016.

DUARTE, Adelaide; CAPELO, Francisco; SILVA, Raquel Henriques da. Quanto vale a Coleção Berardo que os portugueses já pagaram?, *Sábado*, n.º 657, 30 de novembro a 6 de dezembro de 2016, p. 113-117.

GRAW, Isabelle. *Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridade*, Mardulce, 2015 (1ª ed. 2008).

HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*, Madrid, Casimiro Libros, 2017.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Préliminaires à toute collection. Les Goncourt ou le portrait du collectionneur-artiste, *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain* (Décembre 1995-Mars 1996), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 23-30.

MARÍA DE FRANCISCO, José; CABALLERO, Luis. *Conversaciones con coleccionistas de arte contemporáneo*, Madrid, Colecciona y La Fábrica, 2018, p. 11-18.

MARTIN, Guy. The Power of Art: François Pinault's \$1.2 Billion-Collection Finds a Home in Paris (29 abril, 2016), <https://www.forbes.com/sites/guymartin/2016/04/29/the-power-of-art-francois-pinaults-1-2-billion-collection-finds-a-home-in-paris/#6db59279424e>. Consultado em: 23 de março de 2018.

MCANDREW, Clare. *The Art Market 2018, an Art Basel & USB Report*, 2018.

MICHALAROU, Efi; LEMPESIS, Dimitris. Interview: Rik Reinking (s.d.), <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=22882>. Consultado em: 23 de março de 2018.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*, Éditions Flammarion, 1997 (1ª Ed. 1992).

My Name is Charles Saatchi and I Am an Artoholic. Everything You Need to Know About Art, Ads, Life, God and Other Mysteries – and Weren't Afraid to Ask..., London, Phaidon Press, 2009.

PANZA, Giuseppe. *Memories of a collector*, New York, Abbeville Press, 2007 (1.ª Ed. 2006).

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Gallimard, 2004 (1.a Ed. 1987).

ROBERTSON, Iain. The emerging art markets in East Asia, Iain Robertson (Ed. by), *Understanding international art markets and management*, Routledge, 2005, p. 146-171.

STOURTON, James. *Great Collectors of Our Time. Art Collecting Since 1945*, London, Scala, 2007.

SUSSMAN, Anna Louie. Why Fewer Galleries Are Opening Today Than 10 Years Ago (15 Mar, 2018), *Artsy.net*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fewer-galleries-opening-today-10-years-ago>. Consultado em: 19 de março de 2018.

VELTHIUS, Olav; CURIONI, Stefano Baia. Making Markets Global, *Cosmopolitan Canvases. The Globalization of Markets for Contemporary Art*, Olav Velthius, Stefano Baia Curioni (Ed. By), Oxford University Press, 2015, p. 1-28.

WU, Chin-Tao. *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Madrid, Ediciones Akal (1ª Ed. 2002), 2007.

METAMORFOSES DO SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO SÉCULO XXI

METAMORPHOSIS OF THE CONTEMPORARY ART SYSTEM IN THE 21ST CENTURY

Alexandre Melo
Instituto Universitário de Lisboa

RESUMO: Nas quase duas décadas que já leva o novo século o sistema da arte contemporânea sofreu um conjunto de transformações que, sem alterarem a sua natureza estrutural, deram um novo alcance e implicaram novas problematizações em relação a suas principais características definidoras. Importa ponderar as implicações – no mundo da arte, em sentido estrito, e nas práticas culturais e suas conexões sociais, em geral – de várias tendenciais evoluções em curso. Nomeadamente: o aprofundamento e descentramento da dinâmica de globalização; o alargamento – sem limite à vista – do espectro da segmentação e hierarquização das estruturas de produção artística; a generalização do pluralismo e relativismo nos discursos de legitimação; o alastramento do ecleticismo e transdisciplinaridade, nos processos de trabalho; a mediação comunicacional generalizada, no que diz respeito aos modos de inserção social das artes.

Palavras-chave: Globalização. Segmentação. Relativismo. Transdisciplinaridade. Mediação

ABSTRACT: In the last two decades, the system of contemporary art, without changing its main structural features, has been involved in a metamorphosis process that has raised new problems and issues. It is very important to take into consideration the evolution of these new trends. Namely: the deepening and de-centering of the globalization process; the growing stretching of the production structures dynamics of segmentation and hierarchization; the generalization of pluralism and relativism in terms of discourse; the proliferation of transdisciplinary artistic practices; a new era of communicational mediation.

Keywords: Globalization. Segmentation. Relativism. Transdisciplinarity. Mediation

1

Sistema da arte é a expressão que adotamos para designar o conjunto de relações entre as práticas artísticas e as dimensões económicas, políticas e culturais da sua inserção no âmbito das práticas sociais em geral.

Falamos de metamorfoses, porque entendemos que, ao longo dos últimos vinte e cinco anos, assistimos ao aparecimento, aprofundamento ou mutação de um conjunto de tendências que, sem alterarem as características estruturais do sistema, desenham novas linhas de evolução, contradições, possibilidades e desafios que interpelam todos os agentes envolvidos, desempenhem eles funções mais pragmáticas ou mais analíticas, no plano das elaborações discursivas, como é aqui o caso, no âmbito da sociologia da arte e da cultura.

Novas conjunturas sociais implicam novas conjunturas concretas para as práticas artísticas e uma necessidade de renovação das formas de análise e pensamento capazes de as entender e significar.

A velocidade das transformações (tecnológicas, financeiras, institucionais) que consubstanciam estas metamorfoses faz com que devamos considerá-las como um processo em curso, de que não será sensato pretender identificar, de modo categórico, as forças (em permanente tensão) mais determinantes e, ainda menos, antecipar as configurações finais.

Ao falarmos de “sistema” falamos de um só e mesmo “sistema”, relativo ao conjunto das artes, porque entendemos que as suas principais características definidoras se mantêm, independentemente das especificidades constatáveis em cada área. É óbvio que nem tudo “se passa” da mesma maneira na área da música, do cinema, da literatura ou da “arte contemporânea”, mas julgamos que os princípios estruturais inerentes à noção de “sistema” são operativos e pertinentes em todas elas, sem prejuízo das diferenciações e contrastes que as investigações concretas não deixarão de revelar e esclarecer.

A hipótese anterior resulta da circunstância de considerarmos que, do ponto de vista epistemológico – e metodológico – a análise do sistema das artes deve privilegiar uma visão a que chamamos “macroscópica”. Só ela poderá fornecer o quadro adequado à contextualização das visões “microscópicas” inerentes a pesquisas particulares mais detalhadas.

O funcionamento do sistema da arte contemporânea não é regido por uma lógica própria e específica – algo como uma eventual lógica artística –, mas é antes o resultado do cruzamento e articulação de diferentes dimensões – económica, cultural e política – da vida social que nele se manifestam e combinam de uma forma, essa sim, peculiar.

Existe uma especificidade do sistema da arte contemporânea, mas é a especificidade de um determinado tipo de manifestação e combinação de dimensões, cujas lógicas, em si mesmas, são sociais e globais.

2

Chamamos práticas artísticas ao conjunto das artes consagradas pela tradição da história das artes, sem excluir (mas também sem ignorar as especificidades de) outras atividades criativas que assumiram uma recente tendencial inclusão no - ou candidatura ao - estatuto artístico (é o caso da fotografia, arquitetura ou design, em sentido lato).

Sem querer entrar aqui num questionamento de índole filosófica, relativo à questão da definição de arte, importa, porém, sublinhar a relevância e acuidade das tensões colocadas ao desenho dos contornos do território da arte pela necessidade de reavaliar o estatuto social, cultural, criativo e artístico, de uma série de práticas que costumavam, por inércia ou ignorância, ficar arredadas da discussão destas circunscrições. Consideremos alguns exemplos.

Cada vez mais decisiva é a questão da discussão do estatuto a atribuir a objetos e atividades associados a práticas culturais tradicionais, ancestrais, características de populações e zonas do globo até muito recentemente ignoradas ou minorizadas pelo “mundo da arte”.

O mesmo problema se coloca em relação a práticas atuais da cultura popular de massas ou formas específicas das culturas juvenis, ou consideradas “marginais” (seja por exclusão, discriminação ou auto-definição), que, estando associadas a dinâmicas criativas de grupos sociais tradicionalmente considerados “não cultos”, não chegavam sequer a merecer a atenção dos especialistas do “mundo da arte”.

Este conjunto de práticas representa parcelas substantivas imensas das histórias, geografias e experiências atuais – sociais, culturais e criativas – da humanidade e não têm como continuar a ser deixadas fora dos questionamentos do sistema da arte.

Tampouco poderão continuar fora das novas histórias da arte que se hão-de escrever e re-escrever com elas e a partir delas. Como situar então todas estas práticas? Ou melhor, como deveremos situar-nos, não perante elas mas com elas?

Olhando para o sistema das artes de um modo que nos permita descrever, de forma genérica, as metamorfoses das suas configurações, neste início do século XXI, detetamos um conjunto de características que julgamos poder tomar como ponto de partida e para as quais escolhemos as designações que a seguir enunciaremos.

Globalização, em termos de tendência histórica.

Segmentação e hierarquização, em termos de estruturas de produção.

Pluralismo e relativismo, em termos de discursos de legitimação.

Ecleticismo e transdisciplinaridade, em termos de processos de trabalho.

Mediação generalizada, em termos de modo de inserção social.

Explicaremos brevemente o que entendemos por cada uma destas expressões, sem entrar em desenvolvimentos já apresentados num outro contexto (ver os meus livros “Sistema da Arte Contemporânea” (2012) e “Arte e Poder na Era Global” (2016)), mas procurando dar exemplos de problemas, contradições, tensões e zonas de conflitualidade prática e analítica que se nos afiguram particularmente candentes e aliciantes.

3

O processo de globalização cultural nunca foi um processo unívoco de uniformização cultural mas sim um processo de produção simultânea de mais uniformidade e mais diversidade, ao mesmo tempo e na sequência da mesma dinâmica contraditória.

A globalização cultural não é um processo de supressão das diferenças mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/ homogeneização e democratização/ hegemonização cultural.

A discussão e a acção decidem-se em torno de clivagens em relação ao modo de inserção e posicionamento no sistema de contradições, confrontações e negociações que constituem o próprio processo de globalização. (Sobre este tema ver o meu livro “Globalização Cultural”, 2002)

Aquilo a que assistimos hoje, de modo cada vez mais nítido e imperioso, é a um descentramento da globalização, que consiste numa multiplicação de pontos de vista globais e globalizadores produzidos a partir de situações históricas, geográficas, culturais e sociais que, até muito recentemente, nos tínhamos habituado (a partir de um ponto de vista etnocêntrico euroamericano) a ver como objetos ou vítimas do processo de globalização, independentemente de se considerar que nele teriam sido integradas, que a ele teriam sido submetidas ou que lhe teriam resistido.

Ao falarmos de descentramento não falamos já da emergência de novos centros (ainda no âmbito de uma estéril e anacrónica dialética da resistência e alternativa) mas da afirmação e multiplicação de novas vozes e pólos que falam, afirmam, desenham, definem e levam à prática a sua própria perspetiva globalizadora.

Correndo o risco de uma enumeração algo arbitrária citemos, como exemplos : o “novo” conceito geo-estratégico (“pensamento Xi Jinping”) da China (será que alguém pensa que a China vai ser “absorvida” pelo “mundo da arte” tal como ele existia três décadas atrás ?) ; a urgência da “nova” inscrição africana da África e dos africanos na história - e na história da história - da humanidade ; as contradições e reconfigurações do Islão e seus posicionamentos globais.

Ainda alguém se lembra que, no final do século XX, havia quem receasse que o rolo compressor da globalização nos levasse ao fim da história, em que viveríamos no infinito tédio de uma melancolia democrática onde nada mais poderia nos acontecer?

No que diz respeito ao sistema da arte contemporânea o “mundo da arte” está dando lugar, a um ritmo cuja velocidade – demasiado rápida ou demasiado lenta - é matéria de controvérsia, às “artes do mundo”.

Já não parece possível, como era normal trinta anos atrás, fazer uma exposição com vocação mundial em que dois terços dos autores sejam oriundos da Europa e dos Estados Unidos da América.

Esta tendencial impossibilidade coloca aliás alguns dos mais complexos problemas da curadoria ou programação contemporâneas. Como fazer uma seleção realmente representativa da diversidade cultural e geográfica das práticas artísticas em curso no mundo?

Uma primeira hipótese. Se adotarmos um padrão único e universal de avaliação e seleção e o aplicarmos a todos os objetos disponíveis há dois problemas. Em primeiro lugar, é fácil contestar a possibilidade ou a legitimidade da própria ideia de padrão único e universal. Em segundo lugar, é tecnicamente impossível avaliar todos os objetos disponíveis, mesmo considerando apenas aqueles já socialmente validados como objetos artísticos.

Uma outra hipótese consiste em tomar como ponto de partida a exigência de uma representatividade máxima em termos de diversidade cultural e geográfica. A dificuldade, neste caso, reside no facto de a maximização da probabilidade de atingir este objetivo implicar uma espécie de sistema de quotas, que pressupõe a aceitação de uma quase ilimitada disparidade de critérios de avaliação e de uma tendencial arbitrariedade do resultado final.

Esta dupla impossibilidade pode ser mitigada sobretudo através de dois tipos de estratégias.

A adoção de um método de trabalho em equipa que promova sucessivos níveis organizados de delegação de poderes, desde o conceito geral até à articulação concreta com as realidades locais.

A adoção plenamente assumida de um ponto de vista que permita justificar, à partida, quaisquer inclusões ou exclusões. Com o inconveniente de esta solução poder transformar qualquer exposição numa mera ilustração do programa ideológico que lhe deu origem.

4

Segmentação. Hierarquização. Um binómio que ajuda a descrever as atuais estruturas de produção criativa.

A noção de segmentação permite captar a imensa diversidade dos produtos e práticas que se reúnem sob a designação “arte contemporânea”. A diversidade que nos permite afirmar que, hoje em dia, não há nada que não possa ser considerado (o que não quer dizer que o seja) uma obra de arte contemporânea.

A necessária ponderação da importância do binómio segmentação versus hierarquização obriga-nos a considerar o sistema das artes, e cada um dos objectos que nele pretendamos estudar, como estando situados numa área atravessada por uma multiplicidade de diferenças que se distribuem, em simultâneo, num plano horizontal, de acordo com uma grande variedade de critérios distintivos de segmentação (distinguimos critérios técnicos, estéticos, sociográficos e historiográficos), e num plano vertical, de acordo com critérios hierárquicos de poder ou cotação económica, mediática ou simbólica (distinguimos entre hierarquia económica, hierarquia da fama e hierarquia do prestígio).

A este respeito faremos aqui apenas duas observações.

A primeira é de carácter epistemológico e visa enfatizar a necessidade conceptual de preservar, ao longo de todo o processo de investigação e reflexão, a consciência da indissociabilidade entre o padrão de diferenciação horizontal, designado por segmentação, e o padrão de diferenciação vertical, designado por hierarquização. Ou seja, em linguagem simplificada, é verdade que, no campo da arte contemporânea tudo é possível – em termos formais, estéticos, técnicos, processuais ou ideológicos –, e que, num panorama alargado, podemos encontrar uma diversidade incomensurável, mas isso não impede que, ao mesmo tempo, exista uma forte estrutura hierárquica de poder que, ao determinar o escalão hierárquico em que se posiciona cada ator – por exemplo em termos dos volumes de financiamento disponível ou do grau de sucesso de público expectável –, condiciona não o que ele pode fazer – em situação de plena liberdade e igualdade criativa com todos os outros – mas o modo como e a escala em que, em cada situação concreta, o pode fazer.

Fazendo o raciocínio em sentido inverso, é verdade que se assiste a um aumento do grau de concentração de poder em determinados agentes, mas isso não gera necessariamente uma padronização ou um cerceamento da liberdade criativa, já que todos os outros – os que têm menos poder – não deixam de poder continuar a fazer o que livremente decidem fazer, no já referido quadro de uma ilimitada diversidade. Não se deve esquecer, aliás, que é o dinamismo desse processo de diversificação, diferenciação, dissensão e inovação que constitui o principal fator determinante das mudanças de posição ao longo das escalas hierárquicas.

Numa visão otimista diríamos que a segmentação é sempre infinita e a hierarquização nunca é estática. Não me parece realista a hipótese segundo a qual a hierarquia seria rígida e o espaço para a segmentação diferenciadora seria cada vez mais estreito.

Uma segunda observação enquadra-se no que designamos por segmentação historiográfica.

Os trabalhos até hoje ignorados (por razões associadas ao etnocentrismo, à discriminação em função de género ou raça ou, apenas, ou à abissal ignorância da história eurocêntrica da arte em relação a outras regiões do globo), ao darem origem a uma nova avaliação e inscrição histórica de milhares de obras de milhares de autores, geram uma questão que aqui formularemos sob uma forma paradoxal: essas obras devem ser inscritas na história do período histórico em que foram produzidas mas não foram reconhecidas como obras de arte ou sequer vistas ou, pelo contrário, pertencem, numa vertigem anacrónica, à contemporaneidade do período em que foram (re)encontradas, vistas e integradas no discurso e experiência do sistema da arte? Teremos de passar da história às histórias? Ou teremos de passar das histórias à história das histórias? O que será então, amanhã, a arte contemporânea?

5

Dissemos que qualquer coisa pode ser arte e não que qualquer coisa é arte. Porque, para que o que quer que seja passe do “poder ser” arte ao “ser” arte, tem que ser socialmente reconhecida como arte pelo conjunto da sociedade, ou pelos especialistas em que a sociedade informalmente delega a competência para a concessão e reconhecimento do estatuto artístico.

Uma parte substancial deste trabalho de reconhecimento consiste na produção de discursos de legitimação – desde a opinião de circunstância até à tese erudita – através dos quais se elaboram os consensos informais em que assentam os processos de qualificação e valorização das obras de arte.

Perante uma situação de quase infinita diversidade das práticas e objetos acolhidos pelo sistema da arte, e da conseqüente ausência e impossibilidade de critérios de avaliação comparativa com pretensões à aceitabilidade universal, é evidente que os discursos de legitimação estão condenados a uma situação de radical pluralismo e relativismo.

A situação de maximalização da percepção do relativismo e subjetividade dos juízos críticos, perante a evidência de uma quase impossível comparabilidade de práticas artísticas cada vez mais diversificadas e, por assim dizer, incomparáveis, vem reforçar – no plano da capacidade de elaboração teórica – a tendência para o enfraquecimento do poder legitimador do discurso crítico e do poder de influência da figura do crítico. Afinal, se tudo se pode fazer, e tudo se pode dizer a respeito de tudo o que se faz, fica difícil afirmar uma fala com um poder legitimador decisivo.

É sempre possível encomendar, a uma determinada pessoa, um texto crítico, que tenderá a defender uma determinada posição, sem que isso implique sequer, necessariamente, uma quebra de coerência do autor. Ele dirá aquilo que é previsível que ele diga de acordo com sua conhecida linha de pensamento. Não é necessária corrupção nem desonestidade para que a eficácia financeira de uma encomenda produza o efeito desejado.

A figura do Crítico-Papa (tendendo à infalibilidade) e mesmo a do Crítico-Juiz (aspirando à imparcialidade) tornam-se quase inviáveis. Em contraponto, falei, numa outra ocasião, da figura do Crítico-Cúmplice.

O poder legitimador da fala de um crítico acaba por depender da sua própria posição na hierarquia da fama ou do prestígio remetendo, portanto, não apenas para razões atinentes à riqueza e consistência teórica do seu discurso, mas para uma série de outros fatores extra-discursivos.

Entre estes, importa referir, no que à arte contemporânea diz respeito, a perda de importância e de espaço para as publicações especializadas e para a crítica especializada em meios de comunicação social generalistas, e também a tendencial perda de prestígio das instituições e currículos de ensino especializados nestas áreas.

Nesta medida, a fama do crítico pode depender, sobretudo, da sua capacidade de “comunicar” o seu discurso através de veículos mais acessíveis para a opinião pública não especializada, como a televisão ou a “coluna social”.

Em relação a este tópico haverá que fazer ainda uma ponderação balanceada da influência transformadora da internet. Por um lado, a comunicação digital permite a descida dos níveis de elaboração da opinião até à exibição da mais conflagradora ignorância, desonestidade e imbecilidade, mas, por outro lado, permite recriar espaços de diálogo “especializado”, que poderão permitir aliviar a perda inerente ao desaparecimento da crítica especializada dos espaços dominantes na mídia de massas.

Nestes balanços se jogam as diferenças entre a hierarquia da fama e a hierarquia do prestígio, com as correspondentes consequências no sobe-e-desce da hierarquia económica.

Para além dos incontornáveis jogos dos poderes, para quem gosta de ver, viver e pensar o complexo mundo da arte contemporânea, fica o aliciante desafio de inventar novos conceitos – para a história e a crítica da arte – que permitam dar conta das metamorfoses em curso: pensar, falar e ser ouvido.

6

Abordando agora uma possível caracterização abrangente dos processos de trabalho no sistema das artes no século XXI diríamos que, num panorama de ecleticismo generalizado,

adquirem uma crescente importância e visibilidade as práticas artísticas transdisciplinares, propondo estimulantes desafios aos discursos especializados estanques, tradicionalmente confinados a disciplinas artísticas com fronteiras claramente identificáveis.

Um primeiro nível de transdisciplinaridade, que se generaliza no século XXI, é aquele em que um autor integra uma diversidade articulada de disciplinas (antes consideradas diferentes e autónomas) na lógica genética da sua obra, tanto quanto no processo quotidiano de produção e na aparência final dos seus trabalhos.

Para dar apenas um exemplo, evocaria a obra de Vasco Araújo que não é pensável (nem por nós nem, diria eu, por ele) sem uma confluência de conceitos, dispositivos e procedimentos oriundos das artes plásticas (objeto, instalação, fotografia, desenho), da música (ópera, em particular, já que o artista é também cantor lírico), da literatura (protagonismo do texto, inédito ou pré-existente, muitas vezes “clássico”) ou artes performativas (teatro, cenografia, performance, encenação, voz). A riqueza de conhecimentos e experiência de trabalho articulados através destas diferentes áreas torna Vasco Araújo um dos autores mais “clássicos” do cada vez mais “complexo” panorama da arte contemporânea.

Convocarei ainda dois exemplos correspondentes a exposições recentes de que fui curador.

“Liquid Skin” (2016) foi uma exposição site-specific no MAAT em Lisboa, mais especificamente no espaço de uma antiga central elétrica (Sala das Caldeiras). Aí se apresentou uma instalação composta por projeções de imagens da autoria de dois artistas conhecidos sobretudo como cineastas: Apichatpong Weerasethakul e Joaquim Sapinho.

AW atingiu reconhecimento internacional com o triunfo no Festival de Cannes em 2010. O seu trabalho, no entanto, divide-se entre a realização de filmes para o circuito do cinema e instalações para exposições de arte contemporânea.

Os trabalhos apresentados em “Liquid Skin” tinham uma relação direta com o seu filme “Cemetery of Splendour”, com a instalação-projeção concebida para o espaço de um teatro (“Fever Room”) e com anteriores ações artísticas realizadas ao ar livre. No caso de JS a incursão num espaço de exposição corresponde à íntima relação entre a sua conceção de imagem e a história da pintura.

Em 2017 fui curador, em Lisboa, de duas exposições de Albert Serra, autor consagrado sobretudo como cineasta, mas também com um percurso de participação em grandes exposições internacionais. O Palácio Pombal (EGEAC) recebeu uma retrospectiva dos filmes/instalações. Na Galeria Graça Brandão teve lugar uma performance “duracional” (“Roi Soleil”) que decorreu durante uma semana inteira. A performance tem uma relação direta com o filme “A Morte de Luis XIV”. Por sua vez, esta performance foi filmada na íntegra e da montagem

do material resultou um filme também ele já apresentado numa instalação numa galeria. Entretanto, Albert Serra recebeu um convite do Volksbuhne (Berlim) para criar um espetáculo, apresentado já este ano, para o palco do teatro. Neste momento coloca-se a hipótese de as filmagens desse espetáculo ao vivo poderem dar origem a uma nova obra num outro formato.

Um outro tipo de transdisciplinaridade, que tem vindo a assumir crescente protagonismo, designa a inclusão nas práticas artísticas de outros tipo de práticas e saberes oriundos por exemplo das áreas dos estudos sociais (sociologia, etnologia, antropologia), da militância cívica e política (questão da SIDA, luta contra a discriminação baseada na raça, género ou preferências sexuais, ecologia) e da investigação tecnológica (nomeadamente novos materiais e tecnologia digital).

Em relação a este tipo de trabalhos põe-se a questão de saber qual a melhor forma de os apresentar e fazer comunicar. Enunciemos algumas perguntas controversas que deixamos em aberto.

Quando se trata de apresentar centenas de páginas de documentos ou transcrições de conversas, milhares de fotografias documentais ou dezenas de horas de filmagens documentais será melhor apresentá-las numa sala de exposições, numa sala de cinema, num livro, na televisão, na internet?

Quando se trata da estrita e total inscrição da prática artística na militância política (ao ponto de se poder cair na banal propaganda ideológica), porque não então, apenas, a adesão a um partido ou movimento social e a participação direta na luta política propriamente dita?

7

O corolário da análise que vimos conduzindo é a consideração da mediação generalizada como atual característica fundamental dos modos de inserção das práticas artísticas na vida social.

Já vai longe o tempo em que nos permitíamos fantasiar análises a partir da figura do criador “solitário”, elaborar especulações psicológicas a respeito da relação bi-unívoca entre autor-emissor e público-recetor, ou mesmo desenhar didáticos triângulos com uma trindade de intermediários (dealer, crítico, diretor de museu) a providenciar a conexão entre produtor e consumidor.

Hoje em dia a instância de mediação inclui uma imensa panóplia de figuras e funções cujas variantes são intermináveis e onde a especialização não cessa de se alargar.

No sistema da arte contemporânea, só o tema da evolução da relação de forças e jogo de poderes entre leiloeiras, galeristas, colecionadores, diretores de museus e curadores

constituiria, em si mesmo, matéria para vários cursos.

Aqui gostaríamos apenas de mencionar algumas áreas de mediação especializada por vezes subestimadas.

A primeira área é a angariação de fundos que já vai muito para além do concurso a um subsídio ou da sedução de um patrocinador (que já por si nada têm de simples) e requer um conjunto cada vez mais exigente de conhecimentos na área financeira e jurídica (regimes fiscais ou legislações internacionais sobre apoios à cultura, por exemplo). A área jurídica tende aliás a autonomizar-se como área específica destinada a lidar com a crescente frequência e complexidade dos conflitos legais que se manifestam no sistema da arte.

Outra área em expansão é a gestão da comunicação. A partir de uma escala mediana de produção é necessário anteceder o lançamento de qualquer obra de uma campanha de comunicação que tem de ser pensada antecipadamente de um modo coerente com unidade orgânica, clarividência tática e focos bem definidos.

A estratégia de comunicação determinará os contornos das operações de publicidade, distribuição e promoção em que o *marketing*, o *merchandising* e o *branding* têm uma importância fundamental.

Num certo sentido poderíamos dizer que a mediação – a comunicação – é a forma de existência social das obras de arte, já que a ideia de uma criação, em estado puro, ou de uma recepção, em estado puro, isto é, sem mediações, não têm existência socialmente reconhecível e remetem para o domínio da especulação filosófica ou, eventualmente, da psicologia.

No entanto, a hipótese que queremos enunciar vai um pouco mais longe. A mediação, sendo a forma de existência social das obras de arte, não é apenas, ou melhor, não pode já continuar a ser definida apenas como o conjunto das operações de intermediação entre o criador e o receptor ou entre os artistas e o público. Esse espaço e essa distância “entre” não existem. Tal como também não existe a sequência cronológica entre o que seriam os sucessivos momentos da criação, intermediação e recepção. A arte é parte integrante de um processo social e cultural de mediação comunicacional.

Recorrendo a uma formulação algo paradoxal, e um pouco provocatória, diríamos que a mediação precede a criação e que, sem mediação, não só não existe recepção como, em muitos casos, não chega a poder existir criação.

REFERÊNCIAS

All the world's futures, La Biennale di Venezia, Biennale Arte 2015, Marsilio Editori.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias*. Lisboa, Teorema, 2004.

BAUMANN, Margret, ROHR-BONGARD, Linde, SCHMIED, Wieland. *Kunst=Kapital, Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*. Colónia, Salon Verlag, 2001.

BECKER, Howard. *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

BELTING, H.; BUDDENSIEG, A.; WEIBEL, P. (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. MIT Press, Cambridge, MA, 2013.

BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success, How the Modern Artist Rise to Fame*, Londres, Thames and Hudson, Wisbech, Balding and Mansell Ltd, 1989.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Biennale on the Brink*, Artforum (Vol. 54, No 1), September 2015, pp. 308-317.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As Novas Regras do Jogo: O Sistema da Arte no Brasil*. Porto Alegre, Zouk Editora, 2014.

DANTO, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, New Jersey, 1997.

DICKIE, George. *Art and Value*. Massachusetts e Oxford, Blackwell, 2001.

FREY, Bruno, POMMEREHNE, Werner. *Muses and Markets: Explorations in the Economics of Arts*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

GRAMPP, William. *Pricing the priceless: art, artists, and economics*. New York, Basic Books, 1989.

GRAW, Isabelle. *High Price, Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlim, Sternberg Press, 2010.

HARRIS, Jonathan (ed.). *Globalization and Contemporary Art*. Wiley-Blackwell, 2011.

HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris, Minuit, 1998.

HEINICH, Nathalie. *Le Paradigme de l'Art Contemporain – Structures d'une Révolution Artistique*. Gallimard, 2014.

McEVILLEY, Thomas. *Art and otherness: crisis in cultural identity*. Nova Iorque, McPherson and Company, 1992.

MELO, Alexandre. *Globalização Cultural*. Quimera, 2002.

_____. *Sistema da Arte Contemporânea*. Documenta, 2012.

_____. *Arte e Poder na Era Global*, Documenta, 2016.

MENEGUZZO, Marco. *Breve Storia della Globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*. Johan & Levi, 2012.

MOULIN, Raymonde. *Le Marché de l'Art, Mondialisation et Nouvelles Technologies*. Paris, Flammarion, 2003.

QUEMIN, Alain. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2002.

REITLINGER, Gerald. *The Economics of Taste*, vol.I, *The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, Londres, Barrie and Rockliff, 1961; vol II, *The Rise and Fall of Objects d'art Prices since 1950*, Londres, Barrie and Jenkins, 1963; vol III, *The Art Market in the 1960's*, Londres, Barrie and Jenkins, 1970.

ROBERTSON, Iain. *Understanding Art markets – Inside the World of Art and Business*, Routledge, 2016.

CRÍTICA A LA INSTITUCIONALIDAD SUR: MICRO Y MACRO EN EL CASO DE LA ABSTRACCIÓN EN CHILE

CRITICISM OF THE SOUTHERN INSTITUTIONALITY: MICRO AND MACRO IN THE CASE OF ABSTRACTION IN CHILE

Ramón Castillo
Universidad Diego Portales

RESÚMEN: Las exposiciones sirven para establecer reflexiones en torno a la memoria artística, la historiografía y el reconocimiento de los artistas. Para reconocer la fisonomía del sistema del arte en Chile dos episodios son en el punto de partida: el diálogo con el curador mexicano, Cuauhtémoc Medina en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes junto a la exposición *Colección MNBA: adquisiciones recientes (2007)*, y la exposición *La revolución de las formas: 60 años de arte abstracto en Chile* que realizó en el Centro Cultural de La Moneda en Santiago de Chile (2017). El artículo señala algunos efectos de omisión historiográfica: narrativa fragmentaria; falta de representación institucional; aislamiento de artistas chilenos de la narrativa latinoamericana y escasa valoración de sus obras en el circuito del arte y en el mercado.

Palabras clave: Abstracción latinoamericana. Geometría andina. Constructivismo. Arte chileno. Coleccionismo.

ABSTRACT: Exhibitions establish reflections on artistic memory, historiography and the recognition of artists. Two episodes are at the starting point to recognize the physiognomy of the art system in Chile: the dialogue with the Mexican curator, Cuauhtémoc Medina at the Matta Room of the National Museum of Fine Arts next to the MNBA Collection exhibition: recent acquisitions (2007), and the exhibition *La revolución de las formas: 60 years of abstract art in Chile* at the Cultural Center La Moneda in Santiago de Chile (2017). This article points out some effects of historiographical omission: fragmentary narrative; lack of institutional representation; isolation of Chilean artists from the Latin American narrative and little appreciation of their works in the art circuit and in the market

Keywords: Latin American abstraction. Andean geometry. Constructivism. Chilean art. Collecting.

Asumamos que la Crítica Institucional, inicialmente eurocéntrica, es una práctica y un discurso cada vez más frecuente en las academias e instituciones de nuestras latitudes. Durante estos últimos 30 años, ha emergido con fuerza una actitud crítica y revisionista en el sistema del arte en general, y en los museos de arte en particular. Por su inminencia, resulta necesario y urgente identificar sus logros y también sus paradojas, al interior y fuera del sistema del arte. De forma general, se pueden identificar distintos momentos de la Crítica Institucional: primero practicada por artistas (desde los años 60), luego por curadores, y en la actualidad también, por directores de museos, distinguiendo un mapa muy heterogéneo y multidisciplinar de prácticas y discursos tanto en Europa y Estados Unidos, y recientemente nombrada en Latinoamérica. En este contexto, es urgente resituar, reubicar, geo-referenciar, este capítulo compilatorio de prácticas liminares en el contexto de-colonial. Estas narrativas o la historiografía con la que hemos sido educados es la “otra institución” a la que debemos atender y atacar, en complicidad con las distintas circunstancias locales la que tiene el poder de hacer existir, o no, a una determinada escena, y por extensión un artista o un país. En suma, de quien tiene el poder de escribir y quien no lo tiene.

Si enfatizamos metodológicamente las herramientas conceptuales y políticas, esta dimensión crítica en torno a nuestras instituciones y el sistema del arte, resulta muy lúcido enfrentar esta problemática desde la sospecha de que incluso, la criticidad está previamente formateada. En tal sentido, de forma sintética, y sin detenerme en la discusión de los autores y sus teorías, deberíamos ponderar el aporte de nociones como “epistemicidio” para referirse al período de la Conquista y el Período Colonial propuesta por Sergio Dussel; debemos también considerar la invitación a “descolonizar nuestro pensamiento” difundida por Silvia Rivera Cusicanqui y por último, considerar de qué manera es posible establecer una “ecología de saberes” en medio de los poderes y las contradicciones de los discursos del capitalismo, propuesta por Boaventura do Santos, entre otros. Estos autores, más que tener respuestas a cuestiones epistemológicas y políticas complejas, han podido canalizar o corporizar preguntas de nuestro tiempo, y se han apropiado del lenguaje y las palabras, para nombrar asuntos que no estaban en la palestra pública. Varios autores han instalado una programa crítico para poner en duda y observación los supuestos y acciones de las instituciones del tercer mundo, de Latinoamérica y de nosotros mismos. Si estamos de acuerdo con la idea planteada por la artista Andrea Fraser, que “nosotras mismas somos la institución”, debemos ponernos en un estado de alerta que nos permita ver como somos, reconociendo cada uno de nuestros actos y pensamientos “reproducimos”: debemos darnos cuenta de que siempre somos representación de algo que está fuera de nosotros.

Estos episodios historiográficos y curatoriales que daré a conocer en unos momentos, servirán como una oportunidad para problematizar, criticar, revisar y reinventar la pertinencia y sentido de nociones como autor, obra, público, alteridad y subalternidad. Es mi personal reclamo, el de asumirme situado en el mal llamado tercer mundo, y parada desde acá, ver si somos capaces de escribir nuestras propias historias para educarnos de otra manera, sin jerarquías respecto de las narrativas hegemónicas en las que nos hemos formado en la universidad. Mis palabras son para insistir de que manera, transformamos las instituciones (la historia y sus modos de aparecer y ser) y las convertimos en una aventura creativa y a la vez crítica. Un estado de alerta desde la academia y la práctica curatorial para intentar nuevas narrativas en el sistema del arte hoy. La reiterada dependencia de otras narrativas y su respectiva reproducción en nuestras repúblicas, nos ha llevado a menospreciar nuestra cultura material, y más aún lo inmaterial que las ha constituido. Nos hemos o nos han formado en la sensación de que el presente no acontece en nuestras latitudes, que todo lo que tiene que pasar, lo importante, lo histórico, lo nuevo, pasa en otros lugares, en Nueva York o en París en el siglo XX, en Berlín, en España o en Basel. La pregunta que anima esta presentación de hoy es un reclamo de tiempo y lugar. Cómo investigadores, intelectuales o artistas podemos hacer algo para que nos pertenezca nuestro presente?

IMAGEN UNO: LA CRÍTICA INSTITUCIONAL COMO GÉNERO EXPOSITIVO (UNA PARADOJA PRODUCTIVA)

El término “crítica institucional”, en sí mismo, parece indicar una conexión directa entre un método y un objeto: el método es la crítica y el objeto es la institución.¹

Simon Sheick

La artista norteamericana Andrea Fraser en su ensayo del año 2005 en la revista Artforum, “Desde la crítica de las instituciones a la Institución de la Crítica” donde afirmó que ya no es posible distinguir entre el adentro y el afuera de una institución, dado que las estructuras institucionales se han interiorizado por completo. Ella sostiene en dicho ensayo:

Al igual que el arte no puede existir fuera del campo artístico, tampoco nosotras podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadoras, etcétera. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanece fuera, no puede tener efecto alguno sobre él. De manera que, si no hay un afuera para nosotras, ello no se debe a que la institución esté herméticamente cerrada o porque exista como un aparato del “mundo totalmente administrado” o porque haya crecido hasta ser omniabarcadora en su tamaño y alcance. Se debe a que la institución está en nuestro interior, y de nosotras mismas no podemos salir...²

Esta necesidad de establecer límites entre unos y otros, entre los artistas y la institución emergió en la posvanguardia, y en ese momento se vio la emergencia de artistas como

Daniel Burén, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Joseph Kosuth, entre otros, que criticaron inicialmente a la institución y sus protocolos, desde fuera de la institución. Estos artistas de la denominada Primera Generación de la crítica institucional, nunca hubieran imaginado que habría una Segunda Generación de artistas en el que las críticas comenzaron a gestarse desde dentro de la institución, en complicidad directa con los que las dirigen, financian y administran. Desde fines de los años 80 y comienzos de los 90, la crítica institucional se llegó a convertir en una moda en Europa y Norteamérica, reactivando una serie de debates entre conservadores, comisarios y directores de instituciones.

Y si de un lado Andrea Fraser plantea la imposibilidad de esta distinción entre la institución y el cuerpo social, del otro Simon Sheikh advierte el grado de anulación que sufre la crítica proferida por artistas, curadores y directores de museos que tienden a banalizar y desactivar el potencial analítico y crítico del arte, y más aun cuando las instituciones, incluso las bienales (la versión de *Manifesta* en San Petersburgo fue un claro ejemplo de cómo la crítica institucional se convertía en espectáculo). Las instituciones suelen robustecerse tanto del prestigio como del desprestigio, y curiosamente más gobiernos y auspiciadores financian cada vez con mayor regularidad estas disidencias pactadas. Entre otros artistas que han intentado sortear con diversas suertes esta postura paradójica, crítica y productiva a la vez, encontraremos a Cildo Meirelles, Doris Salcedo, Fred Wilson, Sophie Calle, Thomas Hishorn y Antoni Muntadas, y el curioso Museo in Progress que se desarrolla de manera nómada en Berlín. Espejo cronológico en el que reconocemos a Juan Pablo Langlois, Lea Lublin, Luis Manitzer y Liliana Porter, Cecilia Vicuña, Gordon Matta Clark en un primer momento, y luego a Gonzalo Díaz, Carlos Leppe, Humberto Nilo, Carlos Altamirano y C.A.D.A., de un lado, y del otro Sibyl Brintrup, Rainer Krause, Sebastián Preece, Angela Ramírez, Camilo Yañez, Pablo Langlois, Mario Soro, Viviana Bravo, Sybil Brintrup y Voluspa Jarpa, entre otros. Me refiero a una escena de artistas chilenos que por diversas razones han visto en la práctica de la crítica institucional, una forma de aproximarse o enfrentarse a la institución.

No obstante esta paradoja de la crítica ejercida dentro o fuera de la institución, y de todos los matices que se desprenden de cada momento en que se revisa, o fustiga a la institución. El actual Director del Museo Reina Sofía en Madrid, Manuel Borja Vilel nos sirve como ejemplo singular de esta capacidad de reflexionar críticamente desde la dirección de un museo (antes Macba y ahora MNCARS). Desde su inicio como director en la Fundación Tápies, a la dirección del MACBA y luego al Reina Sofía, identificamos una línea muy clara de trabajo instalada precisamente en la Post-Vanguardia de los 60, y particularmente, su seguimiento de la Crítica Institucional precisamente para reflexionar en torno a los límites del Museo. El año 2010 reflexionó en torno a si pueden los museos ser críticos, reconociendo a la crítica como

una metodología de movilidad que impide cualquier rigidización o anquilosamiento: “No nos sorprende que la crítica sea percibida más como un *feedback* que hable potencialidades y fortalece los flancos de la institución, que como un peligro real.”³:

En tal sentido, desde la mirada institucional y de los propios artistas, e incluso del público, ha existido una buena evaluación, pues ha resultado muy productiva para activar debates y transformaciones entre los distintos agentes del arte al punto que hay instituciones que han convertido esta práctica en una herramienta de renovación y revisión permanente. Entre estas instituciones podemos identificar museos ubicados en ciudades como Berlín, Oslo, Copenhague, Vilna, Estocolmo, Helsinki, Barcelona o Madrid⁴. Todas han sufrido suertes distintas, en algunos casos con transformaciones progresivas y en beneficio directo de sus funcionarios y del público, otros casos, las instituciones se han tornado más conservadoras y aprehensivas de los cambios. En otros casos, las instituciones han sido clausuradas y en algunos otros han existido despidos de directores o curadores.⁵

Cuando Manuel Borja Vilel se pregunta por si los museos pueden ser críticos, tal vez recuerda aquellas iniciativas museológicas y artísticas que realizó personalmente en el Macba a fines de los noventa y comienzos del dosmil; programas públicos o curatoriales que en su momento provocaron la crisis de las instituciones en las que ha trabajado anteriormente, y en menor medida, con el proyecto expositivo: “Los límites del museo” de la Fundación Tàpies, y más claramente con el proyecto *Las agencias: de la acción directa como una de las Bellas Artes*⁶. Vemos como esta actitud y toma de partido del MACBA por favorecer la reflexión crítica sobre el acontecer y la actualidad, se convirtió en una serie de actividades de base de colectivos que estaban fuera de la institución y que fueron temporalmente incorporados, o como algunos más críticos dicen: “cooptados”, es decir, anulados en su grado de criticidad y subversión. Este colectivo terminó en las calles de Barcelona, proponiendo una movilización Contra el Banco Mundial a través de una marcha que se realizó el 24 de julio en Barcelona, y con el consiguiente conflicto callejero que esto implicó. Luego de haber sido detenidos por la guardia urbana, los activistas informaron que los trajes con los que estaban vestidos, habían sido “financiados” y producidos al alero del MACBA. Bien, imaginarán que de este activismo abrazado inicialmente por el Macba generó gran tensión con los financistas de la institución a nivel de ayuntamiento y empresas privadas que aportaban al museo. Se destaca de esta experiencia la profusión de debates, jornadas y publicaciones que intentaron dar forma y cauce a una nueva instituciibalidad que se desprendía o se activada que situaba al centro al museo⁷.

El tercer momento de la Crítica Institucional se refiere a lo que se ha llamado Crítica Extraintitucional...es decir, aquella investigación extradisciplinar, que se desliga del

territorio del arte y que definitivamente opera desde la distancia, erigiéndose a sí misma como alternativa a la institucionalidad vigente. En este caso, no nos ocuparemos de ella. Me centraré más bien, en la Crítica Institucional de Segundo Orden, compartiendo la necesidad por recuperar las instituciones de la ideología del tedio y del “da lo mismo”, intentando liberarlas micropolíticamente del anquilosamiento y el conservadurismo. Que como ya lo anuncié, no sólo es algo que le acontezca a un edificio en particular, sino que en realidad lo que ocurre en el edificio, en sus protocolos y en sus prácticas, queramoslo o no, es una metáfora de nosotros mismos. En sentido semiológico, la institución a través de cada uno de sus formatos de comunicación, protocolos, actividades (por acto o por omisión) puede ser leída y decodificada. Esto hace que existan unas instituciones con más estándares que otras, que aportan más que otras que incluso cerradas no provocarían ningún efecto. necesitamos que las instituciones sean cuerpos con órganos, puesto que no son neutras ni inofensivas respecto de su tiempo y contexto. tanto la Crítica Institucional como metodología, junto a la actitud de alerta a la que propende el pensamiento decolonial, nos deberían dar suficientes herramientas que nos permitan deconstruir y descubrir los condicionamientos con los que actuamos y dejamos de actuar respecto de la sensibilidad estética, el arte, los artistas y de que manera están o no representados en las instituciones. Simon Sheick nos aclara estos términos:

Se puede entender la crítica institucional entonces, no como un período histórico y/o un género en la historia del arte, sino más bien como una herramienta analítica, un método de crítica y de articulación espacial y política que se puede aplicar no sólo al mundo del arte, sino también a los espacios e instituciones disciplinarias en general.⁸

IMAGENDOS: MNBA, SANTIAGO DE CHILE, 2008. UN DESENCUENTRO SIGNIFICATIVO

Para contextualizar mi diagnóstico del Sistema del Arte en Chile, y de cómo este afecta sustancialmente el inicio de la cadena de valor de las obras de arte y los artistas, me referiré a un episodio coyuntural y no menos sintomático.

Mientras yo era curador del Museo Nacional de Bellas Artes, durante el año 2008 organizamos junto a Milan Ivelic una primera exposición para presentar las recientes adquisiciones, que venían tanto del proceso desarrollado previamente junto La Corporación de Amigos del Museo, como de los aportes en ese entonces, directo de la DIBAM para el MNBA, desde el año 2005. A través de estas adquisiciones, se logró integrar obras de artistas chilenos que resultaba urgente incorporar al fondo de colecciones, y por ende, para estructurar una narrativa del arte contemporáneo menos parcial y fragmentaria. Considerando que las colecciones del Museo, hasta esos años eran sólo el resultado de donaciones de diverso

espesor y de valor relativo, o escaso. El punto es que el año 2008 hicimos esta muestra, con el orgullo de quien cree que se pone al día, o llega menos tarde, con un presupuesto inicialmente muy reducido que aportó la DIBAM. En medio de este contexto, recibimos la visita del curador mexicano Cuautemoc Medina.

Él, junto con celebrar la presencia de obras de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Juan Dávila, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, CADA, Duclós y Voluspa Jarpa, entre otros, me preguntó: ¿Y a quien le compraste estas obras? Y yo le digo: “a los propios artistas”...hay un silencio del otro lado y me dice: “que extraño, no porque sea algo malo, pero en un sistema más o menos integrado, lo usual es que un museo negocie y trate estos asuntos con los galeristas o coleccionistas.”

Bien, este episodio, indica un primer síntoma de un problema general. Me refiero al sistema del arte o “ciclo cultural”⁹, entendido como un diagrama que tiene unas partes reconocibles e integradas, y que en principio señalan y orientan una serie de acciones simultáneas y concatenadas, tendientes a poner en valor, en circulación y en escena, las obras de arte que han sido producidas en la contemporaneidad. Y efectivamente, cuando Medina hace la pregunta, lo hace desde el lugar cultural y de una reglas del sistema del arte que el muy bien conoce, no sólo de México, sino de tantos otros países de Sudamérica y de Europa. Efectivamente, nombró desde la Sala Matta, aquello que faltaba en la cadena de valor que está entre el taller del artista y la institución.

IMAGEN TRES: NOMBRAR Y EXISTIR (citando a Felipe Caldas, quien a su vez recordó al artista brasileiro, Rubens Mano, que dijo: “Artista sin galería, artista muerto”)

En este punto quiero pensar que ya no es sólo artista sin galería, podríamos sacar el sustantivo y ubicar en él muchas otras ausencias: artista sin curador, artista sin coleccionista, artista sin público, artista sin historia del arte, o finalmente artista sin institución.

Entre marzo y mayo del año 2017 se realizó una exposición que estableció una narrativa integradora de relatos dispersos del arte abstracto y geométrico en Chile. En esta exposición se presentaron 214 obras en el Centro Cultural de la Moneda que cubrían un arco de 60 años de producción de arte abstracto (o no objetivo), constructivo, geométrico y cinético. En esta inédita genealogía histórica se pudo ver compartiendo muros desde el poeta Vicente Huidobro o Joaquín Torres García o Claudio Girola hasta obras ópticas de los años 70 de Matilde Pérez y algunas piezas cinéticas recientes de Alejandro Siña. Sabemos perfectamente que al día, vemos con escepticismo y desconfianza cualquier posibilidad de cambiar la historia que nos han contado, en la que nos hemos formado y que muchas veces hemos defendido

a ultranza. Pero al mismo tiempo, en medio de esta defensa de los valores históricos, de los relatos orales, de las fuentes primarias, de la arqueología material y documental, sabemos de su fragilidad en la medida que en algún momento se produzca el hallazgo de un “tesoro” oculto, de una maleta olvidada o de un archivo recuperado y reencontrado, que nos obligará a revisar el canon bajo el cual se había erigido nuestra identidad cultural.

No cabe duda que las exposiciones pueden ser eficaces estrategias para escenificar y reescribir historias locales. Los acontecimientos expositivos e historiográficos desarrollados previamente en Chile, protagonizados por la escena de artistas agrupados en colectivos como Grupo Rectángulo y luego Movimiento Internacional Forma y Espacio, el programa de TV conducido por Iván Vial el año 1969, y las distintas obras en el espacio público (UNCTAD, Paso bajo Nivel Santa Lucía), no fueron suficientes para visibilizar y menos internacionalizar este movimiento. Podemos mencionar algunos ejemplos expositivos e historiográficos recientes en los que se ha omitido la presencia nacional. Tanto en *América Fría* del año 2011 se presenta a países como Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y Cuba. Por otra parte, en las publicaciones simultáneas del año 2013 de la Colección de Patricia Phelps de Cisneros dada a conocer en *Invención Concreta* en la exposición del Museo Reina Sofía en Madrid y en la Colección de Ella Fontanals-Cisneros hay una lista más ampliada de países donde están Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Uruguay y Venezuela. En estos tres ejemplos compilatorios recientes no está presente Chile. Incluso en el diagrama que establece la genealogía del arte abstracto y concreto, y sus efectos, no estamos señalados. No obstante esta situación que había permanecido relativamente estable, el año pasado sufrió un cambio. Es decir, en función de hacer historia del arte, de reescribir la historia del arte, de nombrar, y por lo tanto, hacer existir, Patricia Phelps de Cisneros ha realizado dos gestos absolutamente fríos y calculados respecto de la “reescritura de la historia y de la cadena de valor de las obras de arte”. En primer lugar, la Colección Cisneros fue prestada temporalmente al Museo Nacional Reina Sofía, es decir con la complicidad y necesidad de reescritura promovida por Manuel Borja Vilel. Para ello, se habilitó una de las salas de la Colección Permanente del Museo, para mostrar obras latinoamericanas del capítulo *Abstracción Geométrica*¹⁰. Con esto se logró una visibilidad nunca antes lograda al interior del sistema del arte. Sin embargo, esta iniciativa, ahora creció en magnitud y eficacia, desde el momento en que recientemente Patricia Phelps de Cisneros donó obras a seis museos internacionales. Con lo cual, no solo pone en valor obras de su colección, y por lo tanto hace existir en el mapa del arte occidental a ciertos autores. Sino que además “señala o bendice” a ciertas instituciones por sobre otras. Es decir, no sólo dona, sino que nombra desde su propia plataforma de inscripción y poder.

En este punto, estamos en sintonía con lo que presentó ayer en este Simposio, Adelaide Duarte, desde sus palabras hemos sido testigos del extremo complejo y paradójico de la cadena de valor en el Sistema del Arte actual representado a través de algunos de los grandes coleccionistas modernos y contemporáneos. Bien, lo que presentaré en las próximas imágenes, está en el lado opuesto de esta especulación institucional y de mercado: nos situaremos en el principio de la cadena de valor y francamente no sé que ocurrirá posteriormente en la vida de las obras ni de los artistas. Les hablo, de ciertas reflexiones mientras se desarrolla, poco a poco, el rescate de este capítulo olvidado del arte chileno e invisibilizado en las grandes exposiciones dedicadas a esta tendencia.

IMAGEN CUATRO: PARA NO LLEGAR DEMASIADO TARDE

Debido a la ausencia en Chile de aparatos de recepción, léase crítica, público o instituciones, las mayoría de las obras de los artistas fue concebida en el taller, circuló temporalmente por salas alternativas, una que otra vez en museos, pero las obras abstractas, geométricas, concretas o cinéticas regresaban de este corto periplo, describiendo un circuito muy pequeño, salvo contadas excepciones. Esta situación permitió que las obras del capítulo en torno al arte abstracto y geométrico se conservaran (muchas se perdieron y destruyeron) en los talleres y casa de los artistas, al punto que los propios autores llegaron a pensar que sus obras no tenían precio de mercado. Ante la pregunta que le he hecho a los artistas durante estos quince años, recuerdo recientemente una respuesta: “¿Recuerda quien fue la persona o museo que te compró obras? En la mayoría de los casos, todos me respondieron que no habían vendido nunca, y en pocos casos recordaba que ocurrió hace mucho tiempo. Elsa Bolívar el año 2016, en conversaciones previas a la exposición me dijo: “Yo nunca pensé que mis obras tuvieran precio, pues para mi eran valiosas, pero no sabía que podían interesarle a alguien aparte de mi.” Y claro, esto fue tan así durante más de cuarenta años, sin embargo recientemente la sorpresa fue mayor ya que han comenzado a vender sus pinturas ya cumplidos los 70 y 80 años, y esta tardía valoración los ha sorprendido mal parados, pues no saben que precio ponerle a sus obras.

Las obras, este “tesoro de la memoria y sensibilidad estética” que permanecieron ocultas durante años, en esta especie de indiferencia estética, han sido recuperadas a través de una serie de episodios aislados que terminaron provocando una compulsión en el mundo privado por la adquisición de las obras que tiene dos momentos muy distintos y distantes en el tiempo. En primer lugar, está el momento en que alguien de afuera, una persona con “mirada extranjera” vio lo que los chilenos no habían visto. Fueron el exgalerista inglés David

Hugues y su esposa, quienes permanecieron en Chile durante tres décadas, los primeros en ver este “tesoro olvidado”, los primeros en reconocer el valor de autores y obras que pacientemente fueron buscando a partir de la guía telefónica, de los libros y de los contactos que obtuvo a través del Museo Nacional de Bellas Artes. Sólo entre las colecciones de Rita y David Hugues, de Carlos Cruz y Jonus Bartholdson (Suecia) se cuenta un número cercano a las 500 obras relacionadas con este capítulo, identificando pinturas, dibujos y esculturas. Posteriormente los coleccionistas Ramón Sauma y Gabriel Carvajal han recuperando las obras de varios autores de este período.

Esta contundencia de cantidad de obras explica porque en la exposición *La revolución de las formas: 60 años de arte abstracto en Chile*,¹¹ el 90% de ellas pertenecían a colecciones privadas recientes, y por lo tanto, las obras que en rigor, cayeron en la indiferencia y olvido de tantos años, se tratan de obras que no tuvieron espectadores en su tiempo. Los catálogos y documentos que presentamos en vitrinas, se convirtieron en la evidencia material irrefutable, para dar cuenta, año a año, de la existencia, autogestión y resistencia de cada uno de los artistas y los grupos que dieron forma ampliada a este movimiento.

La revolución de las formas se estructuró a partir de un guión iniciado por el libro Chile Arte Actual de Milan Ivelic y Gaspar Galaz¹², y a partir de allí últimos 20 añosan realizado en torno all de Milan Ivelic y Gaspar galaz, y a partir de allíribir historias locales. ndrlos Leppe mapear las exposiciones y catálogos que se han realizado durante los últimos 20 años¹³. Para



FRAME DEL VIDEO DE LA EXPOSICIÓN: <https://www.youtube.com/watch?v=fuUhYr64Pqw>.

la curaduría se consideraron criterios cronológicos, geográficos y conceptuales cuya fuente estuvo centrada en los archivos y biografías de los artistas. Una producción de contenidos estéticos, poéticos e intelectuales para una nueva historiografía que vemos reforzado en las palabras del exdirector artístico del MALBA en Buenos Aires, Marcelo Pacheco, cuando confesó de manera contundente: “las exposiciones dejaron de ser (...) un hospedaje a la espera de contenidos y se convirtieron en un gesto activo de marcación; cambiaron el acento puesto en su virtud de formato dúctil hacia su reconocimiento como una forma de escritura”.¹⁴

La revolución de las formas, fue un ejercicio curatorial y político, cuyo objetivo ha sido la inscripción o re-escritura visual, textual y contextual, de una cultura material e inmaterial sostenida por una serie de acontecimientos, autores, documentos, archivos y obras que nos ha permitido establecer de manera conjunta, con investigadores como Cristina Rossi de Argentina y Jesús Fuenmayor de Venezuela, una nueva cartografía artística que da un lugar innegable a Chile al interior de las narrativas del arte abstracto y geométrico del cono sur.

Como si se tratara de diálogo interrumpido, y que luego de muchos años se retoma, la conversación con Medina continuó de manera imaginaria, y de algún modo la exposición que realicé el año 2017 fue una forma empírica de constatar la forma específica que tiene nuestra escena institucional y artística en Chile. Digamos que a través de un ejercicio de memoria colectiva y coral que supuso la exposición *La revolución de las formas*, hemos logrado reescribir la historia, y por lo tanto existir. Hacer que el presente al que pertenecen las obras, se conviertan ahora en el nuestro, para no llegar demasiado tarde a nuestro tiempo histórico.

CONCLUSION AL PASO

Para concluir, comparto con ustedes la visión que Octavio Paz, dio a conocer cuando recibió el Premio Nobel de Literatura el año 1990, recordó extensamente que siempre tuvo la sensación de que el presente estaba en otra parte. Que todo ocurría en París o en Nueva York, pero que en México... “no pasaba nada” y por lo tanto había un imperativo silencioso entre los artistas e intelectuales, de salir del país e irse al extranjero. Y no deja de ser muy elocuente esta sensación cuando la reconocemos en nuestra propia realidad de “tercer mundo” o de subalternidad sur global.

Nos hemos educado en las escuelas de arte, en la teoría, historia y/o estética del desconocimiento de la contundencia de la abstracción geométrica y constructiva en Chile. Como no lo hemos valorado a tiempo, durante muchos años hemos tenido la sensación de que la abstracción, de que lo significativo de esta opción racionalista y constructiva ocurría en otro lugar que no era Chile. Este potente sentimiento de menoscabo y menosprecio ha

impregnado a nuestras narrativas, a nuestras instituciones, y nuestras acciones, inhibiéndonos de cualquier posibilidad de reinventarnos desde el presente. Lo que les he compartido hoy a través de estas cuatro imágenes está en esta clave reivindicatoria y memoriosa: desde la Crítica Institucional que me ha permitido repensar la labor curatorial, hasta la tensa convivencia que impone el pensamiento decolonial en cada una de nuestras reflexiones y acciones.

Esta idea de conciencia, de la propia descolonización en la que debemos entrar, es el desafío que tenemos por delante: hacernos cargo de nuestro presente, y decidir que éste acontece aquí y con nuestro arte y artistas. El Reloj Humano (obra realizada por el colectivo alemán Standart Time, instalado al centro de la Plaza Al Fandega en el contexto de la 11 Bienal Mercosur)¹⁵ como metáfora de la construcción de manera conjunta y analógica, esta temporalidad que nos podría pertenecer si somos nosotros mismos los que nos hacemos cargo del tiempo. Este ejercicio de presente, de aquí y ahora, es para decir que ya no necesitamos ir al extranjero para hablar de nuestras historias. Debemos volcarnos sobre nuestros artistas, obras y archivos para materializar este presente y reclamar la necesidad de superar el sentimiento de angustia e impotencia experimentada por Octavio Paz, y su generación, y la nuestra. Pienso en todos los viajes de artistas e intelectuales del sur global que hemos viajado a buscar a Europa o Norteamérica aquello que debíamos encontrar en nuestras tierras:

La búsqueda del presente no es la búsqueda del edén terrestre ni de la eternidad sin fechas: es la búsqueda de la realidad real. Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. El tiempo de Nueva York, París, Londres. Había que salir en su busca y traerlo a nuestras tierras.

Octavio Paz, 1990.¹⁶

ANOTAÇÕES E DILEMAS PARA UM CURADOR NO BRASIL

ANNOTATIONS AND DILEMMAS FOR A CURATOR IN BRAZIL

Felipe Scovino

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: O texto reflete conjuntamente o campo para a atuação do curador no Brasil, especialmente as suas dificuldades, e duas questões que perpassam tanto esse agente quanto o próprio meio de arte nos dias de hoje. São elas: a política de aquisição de obras, especialmente a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras e os seus respectivos projetos para o que chamam de “formação de público”. O texto repercute as dificuldades, adversidades e problemas que se colocam de forma cada vez mais avassaladora para esse profissional.

Palavras-chave: curadoria, economia, público.

ABSTRACT: The paper reflects the field of action of the curator in Brazil, especially his/her difficulties, and two questions that pervade both this agent and the art medium itself nowadays. They are: the policy of acquisition of works, especially donation, and the speculative relationship between cultural centers and financial institutions and their respective projects for what they call “audience’s formation”. The paper has repercussions on the difficulties, adversities and issues that are becoming more and more overwhelming for this professional.

Keywords: curatorship, economic issues, audience.

O que atravessa esse texto é a possibilidade de pensar conjuntamente o campo para a atuação do curador no Brasil, especialmente as suas dificuldades, e duas questões que perpassam tanto esse agente quanto o próprio meio de arte nos dias de hoje. São elas: a política de aquisição de obras, especialmente a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras e os seus respectivos projetos para o que chamam de “formação de público”. Ser curador no Brasil é aprender na prática e se confrontar com dilemas políticos, econômicos e mesmo morais. Esse ensaio repercute as dificuldades, adversidades e problemas que se colocam de forma cada vez mais avassaladora para esse profissional. Aqui estão detidas em certa medida o frescor e as agruras de uma conjuntura problemática e simultaneamente instigante para o curador que atua no Brasil assim como para todos os participantes desse sistema chamado arte.

I.

A prática da curadoria na América Latina e mais especialmente no Brasil difere em muitos aspectos da realizada no hemisfério norte. Em primeiro lugar, os meios de atuação do curador e sua própria formação estão aquém do que deveriam ser. A historiografia da arte brasileira ainda é frágil diante da constelação de temas, artistas, estratégias de abordagem, metodologias e meios com os quais a arte pode ser refletida e difundida. Com o recente fechamento da Cosac Naify, uma das poucas editoras no país destinadas à publicação e tradução de livros de arte, e a grave situação financeira pela qual as editoras universitárias passam, é preciso reinventar o modo de tornar públicas as pesquisas em história da arte no país.

Por outro lado, o pensamento crítico e curatorial brasileiro é negligenciado, com raras exceções, pelas instituições estrangeiras. Uma causa disso é a língua portuguesa que não permite a circulação do pensamento crítico na mesma velocidade com a qual as obras de arte aterrissam em solo estrangeiro. E um segundo aspecto, mais agudo, é o protecionismo e mesmo arrogância por parte das instituições de arte estrangeiras em deter, produzir e qualificar o pensamento sobre objetos produzidos para além de suas fronteiras geográficas. Outra dificuldade percebida na prática do curador brasileiro é a falta, de um modo geral, de um acervo público amplo e consistente que possa permitir o estudo das mais diversas criações e temporalidades da arte.

Muitas vezes tomamos conhecimento do acervo através apenas do que está sendo exposto naquele momento ou mediante catálogos que exibem parcialmente a coleção daquele museu. Outro ponto é que a produção bibliográfica sobre esses acervos, pelo corpo

curatorial da instituição ou através de convites para que outros pesquisadores repensem aquela coleção, é descontínua e rarefeita ¹.

Penso que esse rápido panorama sobre a dificuldade encontrada pelos curadores que atuam no país tem reverberação na frágil política de aquisição de acervos pelos museus. Na dependência do governo, essas instituições precisam ingressar em editais públicos (que nesse momento não existem) e concorrer entre elas mesmas, para que ao final uma parcela ínfima dos museus possa receber uma verba que, por sua vez, não se adequa aos preços reais praticados por galerias e casas de leilão. O resultado é que por um lado, se tem uma deficiência da compreensão do público em estudar, refletir e assistir de maneira qualificada a sua própria história (da arte), e por outro lado como consequência dessa deficiência, os acervos para garantirem sua formação e ampliação dependem, e muito, das doações, o que se reflete na constituição de vazios dentro dessas coleções. Este fato traz, em certa medida, o artista para dentro de uma cena bastante singular, eu diria: como tornar público o seu trabalho em um momento de grande debilidade econômica? Uma das ações que acaba invariavelmente acontecendo é a doação ². E a consequência mais urgente que podemos elucubrar a partir disso é pensar o modelo institucional de arte e suas implicações com a sociedade em todos os níveis. Portanto, não podemos esquecer de situações iminentemente políticas e econômicas que podem estar ligadas a doação. E nesse momento cito algumas. É frequente o fato de algumas galerias doarem obras de seus artistas representados para museus respeitados, especialmente estrangeiros. Essa ação transforma o artista numa *commodity* valiosa que é usada pela galeria entre os seus clientes. Há também o caso do museu solicitar doações de galerias para o seu acervo, como foi ou continua sendo – não se sabe ao certo – a ligação estreita do Museu de Arte do Rio (MAR) com a feira ArtRio e um grupo de colecionadores. O MAR, desde a sua fundação, criou o que ele próprio chamou de *wishlist*, isto é, uma série de obras expostas nos estandes da ArtRio são marcadas pela curadoria do museu à medida em que as mesmas interessam serem integradas ao seu acervo. Essa lista de desejos é finalmente repassada a um determinado corpo de doadores e colaboradores do museu que podem ou não comprar as tais obras desejadas e doá-las para a instituição. Entre março e julho de 2016 foi organizada a exposição “Ao amor do público I – Doações da ArtRio (2012-2015) e Minc-Funarte” no MAR que reuniu, entre outras obras, as doações originadas pelas *wishlists*. Segue o texto publicado no site do museu:

Durante as feiras – e em diálogo com artistas, pesquisadores, colecionadores e galeristas –, a curadoria do MAR indicou obras de interesse de sua coleção por meio de sinalização específica, destinada a identificar a *wishlist* (lista de desejos) do MAR. Deparando-se com as assinalações da *wishlist* ao longo da feira, inúmeros colecionadores, artistas, empresários e

galeristas doaram tais obras à Coleção MAR e, com isso, ao amor do público. (MAR, 2006)

Em alguma medida, desejos parecem ser atendidos e conquistados: o museu absorve uma quantidade de obras que dificilmente poderia adquirir através de seus próprios fundos e a galeria – faço esse comentário particularmente refletindo sobre o fato de que uma parcela dos artistas que tiveram suas obras doadas para o MAR, mediante essa política, tinham pouco tempo de trajetória no meio – tem como moeda de troca a exposição de seus artistas por um tempo mais prolongado se comparado com as mostras rápidas feitas em seus próprios espaços comerciais, uma maior circulação de público assistindo as obras e a conquista de um status para essas obras, porque passam a fazer parte de uma instituição respeitada no meio das artes visuais brasileiras.

A doação de obras de arte é uma ação comum, antiga e largamente explorada em todo o mundo, mas me parece que no Brasil ela substitui em muitos casos uma política de aquisição. E, pior, muitas vezes o artista é induzido a doar uma obra ao museu. Vejam o caso do Prêmio PIPA, uma parceria institucional entre o PIPA Global Investments e o MAM-Rio que legitima, desde 2010, uma concorrência entre os artistas, já que ao atingirem a grande final do prêmio, quatro artistas disputam atualmente o valor de R\$118.000,00. Isso numa disputa ou prêmio para o qual não se dispuseram a concorrer já que foram eleitos por uma comissão externa – chamada de comissão de indicação – formada por críticos, curadores e galeristas (?). Os artistas que chegarem à final do prêmio em 2018 realizam uma exposição individual no MAM-Rio, recebem R\$12.000,00 a título de doação para a montagem e em contrapartida doam uma obra ao PIPA e outra ao Museu. Além disso, entre os quatro finalistas o artista que for mais votado pelo público que visita a mostra recebe R\$24.000,00³. Está aqui uma nova modalidade de doação: o comprometimento compulsório por parte do artista. Ademais, a inserção de galeristas no comitê de indicação reforça a hipótese de que o mercado e suas ambições capitalistas e simbólicas pouco a pouco se tornam cada mais explícitas influenciando diretamente, nesse caso, na escolha de artistas – que podem ser inclusive os representados por elas, já que eventualmente compõem a comissão de indicação – que farão parte do acervo do museu. Nesse momento trago à reflexão mais uma vez a ideia de instituição de arte hoje em dia. Tendo um fundo de investimento planejando tal prêmio, o museu acaba se abrindo às dinâmicas conflitivas da sociedade civil e seus diversos capitais simbólicos⁴, a despeito de algo legítimo e benéfico para o meio de arte e suas políticas de cultura e educação (estou me referindo ao fato do museu adquirir novas obras para o seu acervo e incentivar o estudo e a difusão das mesmas).

II.

Como formamos público, artista e curador, e interrogamos o lugar da cultura? Nos casos expostos até aqui as expectativas tanto do público quanto do curador são frustradas ou reinventadas. A cada edição do PIPA é organizada uma série de quatro exposições individuais, com uma quantidade pequena de obras em cada uma delas, não permitindo um panorama amplo sobre o trabalho dos artistas. Ademais, o público se coloca como júri e decide pelo “melhor” artista. O vale-tudo da arte contemporânea ganha legitimidade, agora embasado pela concorrência pelo capital com vistas ao “melhor” dentre todos os concorrentes. O que me acha a atenção são as posições embaralhadas de cada um desses atores: o público, que se torna um agente julgador sem muitos critérios e formas de melhor refletir sobre a obra, ou então se vê envolvido em um sistema de oportunidades e negócios criado pela galeria que alça a obra a um status de *commodity* altamente valorizada; o museu, que também se coloca como elemento dessa estratégia mercantil, seja no caso do PIPA, seja na relação eminentemente especulativa entre a instituição e as galerias; e, finalmente o curador que passa a ter novo dilema: uma disputa de ego com o público, seja no caso PIPA onde o pensamento curatorial no tocante à organização das exposições fica em segundo plano porque o que interessa, me parece, é a disputa pelo prêmio e o quanto o público é incentivado a tomar parte nesse jogo, ou mesmo a formação de um acervo tendo essa política atrelada ao bolso e ego de colecionadores, empresários e galeristas no caso do MAR-ArtRio. Contudo, é importante dizer que o museu não é vilão nessa história. Sua posição no sistema de arte é bem difícil, diante do deserto em que estamos, pois algumas vezes se submete conscientemente a determinadas políticas de aquisição sabendo das suas contradições, mas muitas vezes essa é a única forma de conseguir obras de qualidade para o seu acervo. Esse ensaio expõe o estado de tensão em que museu, curador e público se veem diante do deserto de recursos para a ampliação de acervo, em particular, e políticas públicas para a cultura no país, em geral. Não existe uma saída fácil para essas questões. Entretanto, o que coloco é a complexidade e a problematização que determinadas políticas de aquisição estão sendo conduzidas por museus brasileiros.

Outrossim, em um país no qual alguns centros culturais acreditam que a qualidade das exposições passa pela roleta, que a comunidade deve ser aleijada de ver e refletir sobre temas considerados “amorais” e o sucesso da exposição se mede pelos meios de entretenimento que são oferecidos ao público, não me surpreende esse estado tenso e equivocado, já que as expectativas de parte a parte nunca estão satisfeitas. Recentemente passamos por dois casos de grande repercussão na mídia envolvendo exposições de arte. Em setembro do ano

passado, o fechamento da mostra Queermuseu no Santander Cultural, em Porto Alegre e a intolerância frente a performance “La Bête” de Wagner Schwartz realizada durante a abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP. As duas situações refletem não só o moralismo e a hipocrisia praticados no país, para não dizer do mundo, mas fundamentalmente a disputa pelo direito do museu (em sentido ampliado) em exercer cidadania, algo que surge ameaçado no contexto atual. Para comentar esses casos, me reporto a duas situações anteriores. A primeira ocorreu em fevereiro de 2006 quando o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro recebeu a mostra coletiva “Erotica – Os sentidos na arte”, sob curadoria de Tadeu Chiarelli. Dois meses depois da inauguração, já no fim de sua estada, a instalação “Desenhando com terços” de Márcia X., que apresenta dois pares de terços unidos em duplas e formando dois pênis entrecruzados, foi retirada da exposição depois de uma ordem do conselho diretor do Banco do Brasil. Como afirma Paola Lins Oliveira (OLIVEIRA, 2011), a decisão foi tomada após o recebimento de várias reclamações por e-mail e telefonemas, assim como a apresentação em juízo de uma notícia-crime contra a organização da exposição. O autor da denúncia, Carlos Dias, ex-deputado, empresário e membro atuante da Renovação Carismática Católica, argumentou que a obra constituía uma afronta ao catolicismo por misturar erotismo e religião, além de ser vista por crianças.

A retirada da obra foi acompanhada por uma nota da assessoria de imprensa informando que a instituição não teve a intenção de ofender os católicos ou criar polêmica, e que a decisão “não observou só questões de imagem e aspectos empresariais, mas o ambiente onde atua, já que o banco acredita firmemente na liberdade de expressão” (FIGUEIREDO, 2006). Em 2011, o Oi Futuro, no Rio de Janeiro, cancelou uma exposição previamente confirmada da artista Nan Goldin por alegado conflito das imagens de conteúdo sexual com o seu projeto educativo. Depois de pressões da própria artista, do meio artístico brasileiro e da imprensa, o Oi Futuro cancelou a exposição mas manteve o patrocínio. A mostra acabou sendo realizada no MAM-Rio em meio ao carnaval. Sem querer esgotar a sintomatologia e para além das questões morais levantadas por esses centros culturais, um desses sinais tem a ver com uma nova configuração dos cargos e funções nas instituições, e “com a crescente atuação de grupos de princípio econômico especulativo” (MESTRE, 2017: 78), como acentua Marta Mestre. Desta forma, lugares que tradicionalmente eram ocupados por curadores e críticos passam a ter à frente “gestores, colecionadores privados [gerentes administrativos] ou *art advisers*, e o *business plan* prevalece face ao projeto artístico, o que reduz a vida crítica da instituição” (MESTRE, 2017: 78).

Hoje em dia, o meio das artes visuais continua enfrentando as mesmas arbitrariedades e falso moralismo. Talvez em situação pior, visto não só o atual panorama político nacional

mas também a existência de um número bem maior de espaços culturais não comerciais administrados por bancos ou companhias multinacionais de telefonia que recebem em seus espaços cidadãos que deslizam sobre um terreno escorregadio entre serem tratados como (potenciais) clientes e espectadores. Tanto a nota do CCBB em 2006 quanto a do Santander Cultural em 2017 fizeram menção à palavra “cliente”, ao mesmo tempo em que gerentes de banco parecem se confundir com diretores de centros culturais. O mesmo CCBB em 2011 se vangloriou de ter recebido a exposição mais vista do mundo naquele ano. No caso, a revista *The Art Newspaper* noticiou que a exposição “O mundo mágico de Escher”, que havia ficado em cartaz no CCBB-Rio entre janeiro e março de 2011, havia tido uma média diária de 9.677 visitantes, a maior do mundo ⁵. Diante disso, três perguntas se colocam para o meio da arte e em especial, o curador: 1- O que despertou esse fenômeno de popularidade da arte contemporânea no Brasil?; 2- Levando em conta que esse número grandioso de visitantes se faz por meio de uma situação espetacular e altamente midiática, e parcialmente respondendo a primeira pergunta, quais são as políticas de formação crítica que essas exposições oferecem para o público?; e, 3- Como o curador pode se posicionar frente a imposições, especulações e contradições tanto ideológicas quanto econômicas que o mercado coloca? O que pode em certa medida juntar essas indagações é o fato de que vivemos cada vez mais explicitamente em meio a uma produção que tem laços fecundos com o mercado. Nesse sentido, espectadores se confundem com clientes, museus se confundem com bancos ou companhias de telefonia móvel e a credibilidade de uma empresa se confunde com a qualidade de uma coleção de arte exposta em seu centro cultural. Os atores têm seus lugares definidos mesmo que inconscientemente não saibam, e falo especialmente do público nesse caso. A imagem que me parece ser construída por esses grandes agentes econômicos, detentores de centros culturais, é ao mesmo tempo sutil e agressiva. A minha hipótese é que se valendo da ideia de que arte é um símbolo de distinção ligado ao conhecimento e desejo burgueses, a estratégia é tornar a experiência de fruição do objeto artístico a mais ampla e democrática possível -segundo o entendimento desses grupos a respeito do que seria acesso democrático à informação -, situação que se converteria em ações lúdicas e espetaculosas em meio a produção das mostras. Contudo, é importante estar atento a determinadas posições que diria serem estratégicas e nesse caso o discurso da democratização do acesso à cultura também passa por interesses econômicos ligados a essas empresas. Em “A Distinção: crítica social do julgamento”, Pierre Bourdieu expõe que o sistema escolar, em vez de oferecer acesso democrático de uma competência cultural específica para todos, tende a reforçar as distinções de capital cultural de seu público. Maria da Graça Jacintho Setton, ao analisar a teoria desse autor, afirma que:

Agindo dessa forma, o sistema escolar limitaria o acesso e o pleno aproveitamento dos indivíduos pertencentes às famílias menos escolarizadas, pois cobraria deles os que eles não têm, ou seja, um conhecimento cultural anterior, aquele necessário para se realizar a contento o processo de transmissão de uma cultura culta. (SETTON, 2015).

Essa cobrança escolar foi denominada por Bordieu como uma violência simbólica, pois legitimaria uma única forma de cultura, desconsiderando e inferiorizando a cultura dos segmentos populares. Assim, convertendo as desigualdades sociais, ou seja, as diferenças de aprendizado anterior, em desigualdades de acesso à cultura culta, o sistema de ensino “tende a perpetuar a estrutura da distribuição do capital cultural, contribuindo para reproduzir e legitimar as diferenças de gosto entre os grupos sociais” (SETTON, 2015). Posto isso, as disposições exigidas pela escola, como por exemplo, uma “estética artística”, privilégio de alguns poucos, tendem a intensificar as vantagens daqueles mais bem aquinhoados, material e culturalmente.

Para Bordieu, portanto, o gosto é produzido e é resultado de um feixe de condições materiais e simbólicas acumuladas no percurso de nossa trajetória educativa. Para ele, “o gosto cultural é resultado de diferenças de origem e de oportunidades sociais e, portanto, deve ser denunciado enquanto tal” (SETTON, 2015). Posta a teoria de Bordieu e ainda desenvolvendo a minha hipótese, o que penso é que certas políticas de tendência educativa elaboradas pelas instituições culturais bancárias superficialmente tendem a diminuir a violência simbólica, usando para isso metodologias estereis e de eficácia duvidosa. Estou falando em particular de ações envolvendo o lúdico em detrimento de uma política séria e consistente de elaboração de pensamento crítico. Em nome da democratização do acesso à cultura, percebam o quanto a presença do espectador no espaço da exposição é convertida muitas vezes não em atividades que estimulem a sua percepção reflexiva, mas em ações de entretenimento. Um exemplo são os cenários que simulam em 3-D as obras de arte e que servem para que o público possa interagir, inclusive documentando a si próprio com fotografias, como aconteceu na exposição de Escher. Lembro ainda da reprodução do Ganesha, com sua cabeça de elefante, sobre uma plataforma instalada no foyer do CCBB-Rio em 2011 junto a réplicas do tuk-tuk, os dois integrantes da exposição “Índia”. Mostra, aliás, que teve grande repercussão midiática por conta do sucesso da novela da rede Globo “Caminho das Índias”, exibida dois anos antes.

III.

Postas as considerações político-econômicas em que curador e público se veem enfrentando, gostaria de concluir o texto com premissas simbólicas e importantes sobre

o sistema de arte a partir de uma visão como curador. A afirmação que farei a seguir pode soar maniqueísta e até certo ponto frágil mas chamo a atenção ao fato de que segurança, qualidade, diversão e gratuidade são capitais simbólicos valorizados pelas instituições culturais empresariais – mesmo que sejam explorados indiretamente - e muito se assemelham a uma campanha publicitária que traz valorização àquele produto e sua empresa. Em contraponto pode ser dito que todo museu deseja e porventura realiza esses quatro aspectos ou parte deles, mas a minha leitura se faz a respeito da forma como eles são construídos pelas instituições culturais bancárias. Nesse modelo de gestão, “faz parecer que há mais preocupação com repercussões na mídia do que efetivamente na construção de pensamento sobre as questões da arte” (DA ROSA, 2014: 59). Uma das tarefas do curador é permitir novos olhares ou perspectivas sobre um conjunto de obras e mesmo sobre as regras do jogo do sistema de arte. Potencializar os significados que as obras de arte possuem e criar rizomas que entrelaçam diferentes disciplinas e leituras. Ademais, exhibir e refletir as fissuras do sistema de arte cada vez mais lubrificadas por forças do capital é outra demanda importante. O compromisso do curador é com o público, pois seu trabalho tem uma premissa educacional, de permitir que os objetos selecionados por ele sejam articulados como uma experiência cultural, histórica e artística, causando um entrecruzamento de informações, visões e disciplinas que construirão outras perspectivas de mundo ou tornarão o olhar do público mais sensível ao seu próprio entorno.

REFERÊNCIAS

DA ROSA, Nei Vargas. O Estado e o empresariamento do sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014, pp. 45-76.

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*, op. cit., pp. 105-134.

FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe “terço erótico” em exposição. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, Cotidiano, 20 abr. 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm>. Consultado em: 28 de fev. de 2018.

MESTRE, Marta. A expansão continua? In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela.

Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

OLIVEIRA, Paola Lins. Desenhando com terços no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. In: TADVALD, Marcelo (ed.). *Ciencias Sociales y Religión*: Revista de la Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur. v. 13, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaiseReligiao/article/view/19896>. Consultado em: 26 de fev. de 2018.

PORTO, Henrique. *Brasil tem exposição mais visitada do mundo, e críticos explicam fenômeno*. Rio de Janeiro, O Globo, Portal G1, 29 mar. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/brasil-tem-exposicao-mais-visitada-do-mundo-e-criticos-explicam-fenomeno.html>. Consultado em: 26 de fev. de 2018.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *Uma introdução a Pierre Bourdieu*. São Paulo, Revista Cult, outubro 2015. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Acessado em: 28 fev. 2018.

Regulamento do Prêmio PIPA publicado em seu site. Disponível em: www.premiopipa.com/regulamento-2018/. Consultado em: 1 de mar. de 2018.

Texto publicado no site do Museu de Arte do Rio em 2006. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=3569>. Consultado em: 26 de fev. de 2018.

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL: ONDE A PUREZA É UM MISTO

EXPERIMENTING THE EXPERIMENTAL: WHERE THE PURITY IS A MIX

Ivair Reinaldim

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Michele Farias Sommer

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: O ensaio concentra-se na reflexão sobre a presença do experimental na arte brasileira, a partir da produção artística e discursiva dos anos 60 e 70, e depois. Tendo como parâmetro as perguntas lançadas pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981) em 1967 – ‘*Para quem, para onde, e para que ou por quê?*’ –, questionam-se os endereçamentos dessas produções em alguns cânones expositivos e em suas instâncias de legitimação. Nas transições do ‘moderno’ para o ‘contemporâneo’, os autores procuram, ainda, problematizar modos de inserção da arte indígena e afrodescendente como parte integrante da historiografia da arte no Brasil.

Palavras-chave: Experimental. Estudos expositivos. Crítica de Arte. Arte brasileira.

ABSTRACT: The essay focuses on the reflection on the presence of the experimental in Brazilian art, from the artistic and discursive production of the 60's and 70's, and later. Taking as a parameter the questions posed by the critic Mário Pedrosa (1900-1981) in 1967 - ‘*To whom, to where, and for what or why?*’ - the questions of these productions are questioned in some exhibition canons and in their instances of legitimacy. In the transitions from ‘modern’ to ‘contemporary’, the authors also seek to problematize ways of inserting indigenous and afro descendant art as a part of the historiography of art in Brazil.

Keywords: Experimental. Exhibition studies. Art critical. Brazilian art.

Cabe um alerta logo no início: um ensaio que tem como propósito “experimental”, mais que um olhar distanciado, só pode ser fruto de um processo que assuma para si aquilo que aborda. Segue-se um texto escrito a quatro mãos, entre muitas posições e algumas contradições, sem que se saiba ao certo onde cada uma delas começa ou termina. Palavras vêm e vão, desdobram-se e se deslocam, são por vezes soterradas: palimpsesto-experimento. Na relação horizontal proposta, consensos e dissensos alternam-se em intervalos não definidos.

A escrita nasce de uma experiência mais ampla, a partir do curso homônimo oferecido no segundo semestre de 2017, como parte integrante da grade de disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em adesão, ainda, ao projeto Plataforma de Emergência¹. Nesse contexto, os autores são atravessados por seu objeto de investigação – o experimental –, em uma configuração multidisciplinar, de onde derivam os alunos matriculados. Sendo assim, tanto o curso quanto este ensaio apresentam-se como índices de vivências, trocas, exercícios de deslocamento e reflexões colaborativamente construídas. Incapazes de dar conta por completo da dimensão do vivido que não se esgota – nem lá nem cá –, abre-se um campo de pensamento compartilhado. Experimentemos, pois, o experimental!

Experimentalizar o experimental,

(...)

O nóculo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de plasmar uma linguagem, convite para uma viagem.

(...)

“A memória é uma ilha de edição... a memória é uma ilha de edição...”

(...)

Obsessiva ideia de fundar uma nova ordem frente às categorias exauridas da arte e a indignação da rebeldia ética, a quase catatonia do quase cinema e o júbilo epifânico do Édem...

Samba, o dono do corpo.

Expressão musical das etnias negras ou mestiças no quadro da vida urbana brasileira.

É, vamos inventar: “era uma vez...”

Waly Salomão

A prática docente e a experiência de escrita são assumidas, portanto, como plataforma de construção orgânica de pensamento crítico ao vivo e *in vivo*. Nesse processo, algumas perguntas serviram como modo de ativação e continuam a nos ajudar na tentativa de orientação ínfima frente à dimensão vertiginosa que este objeto/objetivo traz consigo. Interrogações que contribuem para essa escrita em aberto, mas também para uma leitura a

posteriori, no confronto contínuo do ‘nada sumariamente a explicar’ com o ‘algo minimamente a esclarecer’. É justamente a partir desse enfrentamento – estendido também para a relação conflituosa entre o *pôr em perspectiva* e a preocupação com o ‘não enquadrar’ – que se coloca em questão os confinamentos que o experimental pode vir a encontrar em abordagens historiográficas mais convencionais.

Desse modo, seria possível conceber uma leitura para a arte brasileira dos anos 60 e 70, tendo o experimental como parâmetro, sem que essa análise seja de fato um enquadramento ou – tão perigoso quanto – a proposição de um confinamento? Quais seriam os possíveis antecedentes (“origens”) e prováveis desdobramentos (“e além”) do experimental na arte brasileira? Que relações podem ser traçadas entre proposições artísticas e proposições discursivas (crítica de arte e escritos de artistas) nesse sentido? Que novos problemas expositivos foram colocados, a partir dessa condição? Onde a legitimação reifica e deforma o que antes era experimental?

não confundir *reviver* com *retomar*
arte brasileira parece condenada ao eterno *revival* de terceira categoria
o experimental pode *retomar* nunca *reviver*
(*Experimentar o experimental*, Hélio Oiticica, 1972)

O JOGO DAS ÂNCORAS: UM MERGULHO NOS ANOS 60-70

Como ponto de partida, propomos uma especulação sobre as zonas fronteiriças da passagem ‘moderno-contemporâneo’ na arte brasileira, assentadas na produção discursiva de Mário Pedrosa (1900-1981) e Hélio Oiticica (1937-1980), atentos igualmente a um conjunto de eventos ocorridos no MAM-RJ, entre os anos 1976 e 1978, como potências-chave para leituras de um depois.

Começamos então com Mário Pedrosa. Em 1967, ao analisar a conjuntura geral posta pela civilização moderna e sua tendência globalizante, mediada pela tecnologia e pelas mudanças técnicas ocorridas em ritmo vertiginoso – bem como as crises decorrentes desse processo: mundo, homem, arte –, Pedrosa aponta para a necessidade de “vencer a defasagem entre o acúmulo de transformações tecnológicas no presente e o isolacionismo do fundo artesanal”, propondo a colaboração de diferentes profissionais e áreas em termos *ambientais*. Esse seria o modo possível, na visão do crítico, de abarcar todas aquelas atividades de caráter criativo, como a arquitetura, o urbanismo, o design, o artesanato e também as artes visuais, em meio a uma conjuntura diferente daquela *imaginada* pelo projeto modernista. O crítico complementa esse pensamento, propondo: “O problema decisivo é definir os ambientes; para quem, para onde, e para que ou por quê?” (MAMMÍ, 2015: 434).

Ao abordar tal problemática, Pedrosa explicita ainda – assim como outros intelectuais naquele período – uma visão utópica moderna, em que a arquitetura seria uma espécie de matriz conciliadora das demais artes e proposições criativas, mediando a construção de uma nova e promissora relação social, na conjuntura de uma sociedade futura. No entanto, ao enfatizar a questão “ambiental”, o crítico extrapola os limites do pensamento moderno, ao retomar implicitamente a ideia central de outro texto por ele escrito no ano anterior, a respeito da obra de Hélio Oiticica.

No texto de 1967, “ambiental”, seguido por quatro perguntas cruciais – para quem, para onde, para que e por quê? –, descortina o moderno em direção a outro lugar, a partir da experiência da própria arte (e não de um paradigma teórico a priori), algo que Pedrosa inicialmente nomeou “pós-moderno”, mas que hoje poderíamos assumir como “contemporâneo”. Na sequência de indagações por ele lançadas, a supressão da pergunta definidora ‘o quê?’ torna-se bússula para a construção de perspectivas críticas durante o *percurso/travessia*. Nessa direção, atentando-nos às quatro perguntas norteadoras e àquela que não está, afirmamos: *o experimental não se define. Ele está na própria concreção da invenção*. Oiticica, em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979, reforça essa ideia:

porque se é invenção, eu não posso saber... se eu já soubesse o que seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção, se elas são invenção, elas; a existência delas é que me possibilita a concreção da invenção, de modo que ela é infinita nesse ponto de vista. (...) O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa têm de entrar em um estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade quantos indivíduos podem haver. (FIGUEIREDO, 2008: 37, 39)

A relação Pedrosa-Oiticica torna-se essencial, então, no processo de esgarçamento do moderno e enfrentamento de novas problemáticas, sob contexto outro que aquele do modernismo *stricto sensu*, no limiar desse processo de trânsito/travessia e das tentativas de compreensão crítica da nova conjuntura. Claro que este é só um dos possíveis caminhos para se pensar a transição moderno-contemporâneo no Brasil; contudo, interessa-nos, em particular, como dele desdobra-se, mas estando ainda intimamente ligada a tal processo, a evidência do experimental como proposição.

Nas palavras de Oiticica, “o experimental não é ‘arte experimental’” (FIGUEIREDO, 2008: 223). Desse modo, abordar o experimental pressupõe enfrentá-lo pelas bordas, por aquilo que diz dele e dele se desdobra, seus endereçamentos subjetivos, espaciais, geográficos e seus limites, colocados por meio de um contínuo processo de exercício crítico em aberto. Nessa relação, Mário Pedrosa entende que não é mais a obra, em sua dimensão autônoma

(ou isolada), que importa, mas sim um novo sentido de integração da arte no complexo social (que não mais aquele caro ao moderno).

No texto *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica* (1966) Pedrosa explicita: “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*”, em que, “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”. (FERREIRA, 2006: 143). A noção de arte ambiental, para o crítico, poderia ser compreendida como “arte na situação”, quando todo o conjunto perceptivo sensorial (corpo) domina a experiência, para além da supremacia do visual. A passagem que Oiticica realizou de um contexto a outro é descrita por Pedrosa no seguinte trecho:

Mas seu comportamento subitamente mudou; um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo, para o samba da Mangueira e adjacências onde a “barra” é constantemente “pesada”, seu impenitente inconformismo estético. (FERREIRA, 2006: 144)



HÉLIO OITICICA, TROPICÁLIA PN2 “A PUREZA É UM MITO” (1967).
FOTO: EDOUARD FRAIPONT.

Essa transição do “artístico” para o “cultural”, no caso de Oiticica, desenvolve-se a partir de seu mergulho nas matrizes do samba e do Morro da Mangueira, quando mundos outrora vistos como separados, porém justapostos – arte (erudita), arte popular e cultura de massas – passam indubitavelmente a se misturar, a se contaminar. O diálogo Pedrosa-Oiticica pode ser evidenciado na correspondência íntima das expressões “para quem, para onde, e para que ou por quê?” e “a pureza é um mito”, frase-lema inscrita e que dá título ao penetrável PN2, integrante da proposição *Tropicália* (1967). Ambas pressupõem abertura, a necessidade de ampliação e de rearticulação dos valores plásticos frente a um mundo onde o isolamento pode servir tanto como alienação (conjuntura político-econômica) quanto como manutenção

do processo colonizador, via constante reiteração dos mitos paternalistas fundadores. “O potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’” (FIGUEIREDO, 2008: 221-222). Desse modo, se os endereçamentos das atividades criadoras são plurais, multivalentes, cabe então uma pequena retificação: *a pureza é um miSto!*

No texto *Brasil Diarréia* (1970), Oiticica evidencia ainda a diluição do que considera os elementos construtivos brasileiros, alertando para a urgente e permanente tomada de posição crítica e de afirmação do experimental (não da ‘arte experimental’), frente à forma imperialista paterno-cultural brasileira. Nisso alerta: pensar em termos absolutos é cair em erro. O mesmo valeria, por conseguinte, para o experimental. A saída, segundo o artista, está em reconhecer as ambivalências:

É preciso entender que uma *posição crítica* implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; (...) o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. (FERREIRA, 2006: 278-279)

Posteriormente, em entrevista de 1979, Oiticica reitera a ideia de ‘diluição’, atribuindo ao artista a função de condução do participador ‘ex-espectador’ ao que chama de *estado de invenção*, quando também seria superada a distinção entre mestres, diluidores e inventores. Surge assim uma hipótese de trabalho: haveria na construção dialógica articulada entre Pedrosa-Oiticica uma ideia-síntese, uma situação teórico-prática, entre obras e discursos,

ho nyk mar.22,72

cont.

5

resultado é desconhecido. O que foi determinado ?

em suma o experimental não é "arte experimental"

os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades : porque não explorá-los

HÉLIO OITICICA, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL (1972).

a respeito de um processo mais geral da arte brasileira, que se acentua a partir dos anos 1960 e reconfigura o sistema – sobretudo carioca --, tendo o experimental como condição desse contínuo estado de invenção. Se esta hipótese sustenta-se – repetimos: sem que isso evidencie uma tentativa de confinamento ou enquadramento teórico –, não é o objetivo aqui. Mais que uma moldura, ela assume papel de farol, a guiar certo conjunto de reflexões que operam como fios soltos.

Aproximemo-nos agora dos fios soltos de eventos ocorridos no MAM-RJ na segunda metade da década de 70 como potências-chave para leituras de um depois, como campo aberto de possibilidades. No ano 1976 há o falecimento de Di Cavalcanti, artista-símbolo do Modernismo Brasileiro, velado no museu-templo carioca e filmado por Glauber Rocha. Em 1978 ocorre o incêndio naquele edifício, colocando fim à Área Experimental e a um conjunto de práticas que tiveram o museu e seu entorno como espaço de ação/articulação. Colocamos esses dois episódios em relação para também debater as tentativas de inserção institucional da arte indígena e afro-brasileira como partes integrantes da historiografia da arte no Brasil, acopladas ao experimental. Acreditamos que os projetos expositivos nunca materializados *Alegria de Viver, Alegria de Criar* (1977) e *Museu das Origens* (1978) são intentos de expansão do corpo singular experimental da arte brasileira em práticas curatoriais então nascentes, ao enfatizarem a necessidade de inclusão de narrativas do que é *daqui*.

O documentário “Di-Glauber” atende a títulos múltiplos: *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável; Di Cavalcanti; Di (das) Mortes*. No filme, a presença de elementos modernos é lida em textos, ouvida em músicas, sentida no espaço. A produção artística de Di Cavalcanti, agora morto e velado, já apontava para um Brasil de culturas híbridas, também culturalmente indígena e africano, com raízes fincadas na natureza. Lida no contemporâneo, a morte de Di Cavalcanti, registrada por Glauber Rocha no ato-filme, dá vida à integração de sensibilidades do moderno em ‘situação’: a celebração que liberta o morto, liberta também devires do moderno em direção a um depois, na inclusão e rearticulação de narrativas à margem.

Em 1977, Lygia Pape propõe com Mário Pedrosa à direção do MAM o projeto expositivo de arte indígena *Alegria de Viver, Alegria de Criar*. “A grande exposição de arte dos povos indígenas do Brasil em todos os seus aspectos decisivos, não só da atualidade como de seu tempo histórico”, dispunha-se a investigar/expor “desde os objetos da cultura material, adornos, indumentária, arte plumária, corporal às expressões de antropologia cultural, transcendente”². O projeto é uma proposição radicalmente nova no contexto institucional brasileiro, aproximando profissionais, pesquisadores e agentes distintos, em prol do que naquele momento seria uma visão plural das culturas indígenas no país, uma tentativa de ação “decolonial” que visava inserir outras possibilidades de construção de narrativas na historiografia da arte no Brasil.



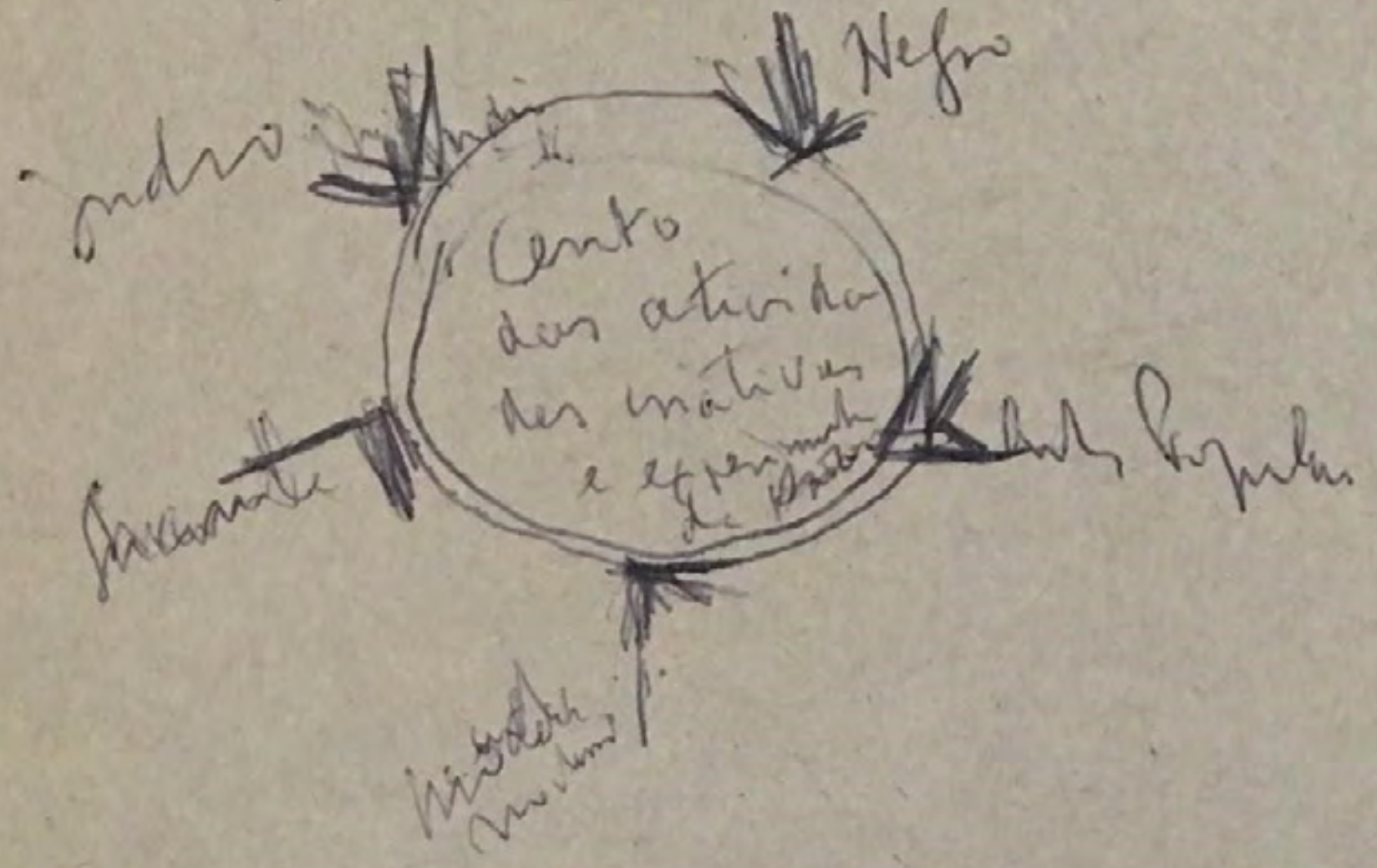
WALTER CARVALHO, MAM S.O.S. (1978), DOCUMENTÁRIO.

Entretanto, na madrugada de 8 de julho de 1978, um incêndio de proporções catastróficas atinge o MAM-Rio. “A situação mudou, os tempos são outros”³, diz Pedrosa. Logo na sequência do incêndio, em reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, o crítico sugere a reestruturação da instituição, a partir de novos paradigmas. Eis o projeto *Museu das Origens*, configurado por cinco museus “independentes mas orgânicos”: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. A proposta é uma produção de associações em contaminação híbrida entre matrizes culturais brasileiras – indígenas, negras, populares e regionais –, ao lado da contextualização sobre as imagens do inconsciente e da arte moderna, sem excluir as influências europeias na configuração da historiografia da arte no Brasil. Sua esquematização visual, em formato circular, reforça a não hierarquia dos museus/coleções, tendo como centro as “atividades criativas e experimentais”.

Alegria de Viver, Alegria de Criar e *Museu das Origens* tornam-se projetos não realizados, desejos de outras leituras, configurações para a arte brasileira que o fogo impossibilitou (naquele momento). Como trauma, o incêndio reforça que passagens e travessias nem

3.10.8.1

Centro das atividades culturais
perceptivas ~~estruturadas~~ próprias
~~estruturadas~~ construídas
para ~~estruturadas~~ criativas



Centro de Documentação

- S/O Índio
- Negro
- Artes Populares
- Artes Modernas

MÁRIO PEDROSA, DESENHO-ESQUEMA DO MUSEU DAS ORIGENS (1978).
FOTO: MICHELLE SOMMER.

sempre ocorrem de modo silencioso e comedido, com trajetória pré-definidas concretamente realizáveis. Nesse contexto, nas cinzas de um museu e às margens de uma realidade outra nascente, as décadas de 1960-70, sobretudo no Rio de Janeiro, reconfiguram-se forçosamente em torno de novos paradigmas. Nem Oiticica (morto em 1980), nem Pedrosa (morto em 1981) acompanhariam os desdobramentos e mudanças de rumo na conjuntura Brasil-mundo.

PARA ALÉM DO(S) CENTRO(S): O FUROR DA MARGEM

Escavar o experimental é um constante exercício de arqueologia crítica, que perturba narrativas lineares e homogêneas acerca desse corpo-conjunto singular da arte brasileira. Reside no experimental uma zona do não-saber, de indefinição do ‘o que é’, dimensão em que guarda sua maior potência. O experimental é arisco às tentativas de apropriação e/ou confinamento e escapa às domesticações – ou, do contrário, não é experimental. Sua afirmação dá-se por oposição: se não sabemos o que é, no entanto, sabemos imediatamente o que não é.

Permanece no experimental histórico – em incessante escavação – o desconhecido, o invisível, o inexplorado. Na sequência do experimental, aventamos suscitar uma pergunta ampliada – que permanecerá aqui sem resposta –, como potência para a construção de (novas) hipóteses a serem exploradas no porvir: nesse ‘o que é que não está?’ assentam-se ‘pontos fora da curva’, que dão sequência ao escape da normatividade linear das narrativas historiográficas da arte assentadas em discussões estanques. Ao olhar para o subterrâneo, olhamos à margem, atualizando narrativas que fazem uso de uma estrutura interpretativa, que assumem significado como conjunto de possibilidades, que derivam do que é dado da sua própria interpretação. Seguimos nos direcionando para a produção de associações híbridas, na zona de intersecção entre práticas artísticas / estudos expositivos / crítica de arte, movidos pelo experimental e impulsionados por um furor da margem. Experimentemos! [ou “a memória é uma ilha de edição”].

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (ed.). *Mário Pedrosa, mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

MAMMÍ, Lorenzo (org.). *Arte. Ensaio*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIÁLOGO TRANSDISCIPLINAR ENTRE OS CONCEITOS DE CURADORIA NAS ARTES VISUAIS E NAS ARTES CÊNICAS

TRANSDISCIPLINARY DIALOGUE BETWEEN THE CONCEPT OF CURATORSHIP IN VISUAL ARTS AND PERFORMING ARTS

Michele Bicca Rolim

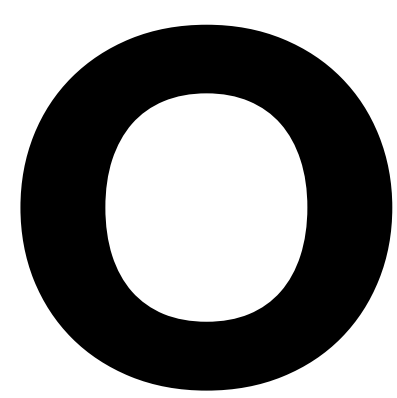
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: Buscando estabelecer um diálogo transdisciplinar entre os conceitos de curadoria nas artes visuais e nas artes cênicas, propõe-se um paralelo entre a atuação do curador de festivais de artes cênicas e do curador de bienais de artes visuais na cena contemporânea. Elegem-se possíveis correspondências entre festivais e bienais – ambos expoentes da produção contemporânea e mobilizadores da cena cultural local e internacional – buscando singularidades próprias da curadoria teatral, em particular, as resultantes da inter-relação entre subjetividade, tempo e espaço como aspecto que contribui para pontuar especificidades da curadoria em artes cênicas frente à curadoria em artes visuais.

Palavras-chave: Curadoria. Artes Visuais. Artes Cênicas.

ABSTRACT: This work proposes a parallel between the position of the curator in performing arts festivals and the curator of art biennials in the contemporary scene. We seek to establish a transdisciplinary dialogue between the concept of curatorship in visual arts and performing arts. In that connection, we appoint possible similarities between festivals and biennials - both exponents of contemporary production and mobilizers of the local and international cultural scene - while seeking specific characteristics regarding theatrical curation, in particular those resulting from the interrelationship between subjectivity, time and space as features which highlight curatorial specificities in performing arts in comparison with curatorship in visual arts.

Keywords: Curatorship. Visual Arts. Performing Arts.



O objetivo deste artigo é debater as particularidades da função do curador das Artes Cênicas. Para isso, voltamos nosso olhar para o campo das Artes Visuais, onde a atividade foi inaugurada, buscando referências para examinar tal função nas Artes Cênicas.

Apesar da multiplicação do uso do termo *curadoria* no campo das Artes Cênicas, o entendimento dessa função para os agentes do campo ainda é polêmico e está em construção.

A referência que temos de exercício curatorial no Brasil é a prática da curadoria em Artes Visuais. Nessa área a curadoria parece ser realizada como exercício de criação que opera na aproximação de criações artísticas esteticamente plurais, resultando em eventos que se materializam em exposições de diversos portes, inclusive em grandes mostras internacionais. Um exemplo é a Bienal Internacional de São Paulo, onde foi inaugurada a atividade curatorial nas artes visuais brasileiras (16ª Bienal de São Paulo, 1981, com a curadoria de Walter Zanini).

Em certos aspectos, os festivais de artes cênicas assemelham-se às bienais de Artes Visuais, pois ambos são eventos representativos da produção artística contemporânea que mobilizam o cenário cultural local, nacional e internacional. Tanto nos festivais de teatro quanto nas bienais de Artes Visuais, destaca-se a figura do curador, já mais tradicional nas Artes Visuais, e que vem se tornando mais visível nas Artes Cênicas recentemente.

Na área das Artes Visuais, a figura profissional do curador surge quando a pluralidade estética e poética da produção artística emergente nos anos 1960 torna-se um problema para as instituições que começavam a lidar com a realidade de uma transformação nas formas de produção artística e com o fim do Modernismo e de seus movimentos de vanguarda. Instituições como a Documenta de Kassel, o Museu de Arte Moderna de Nova York, a Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza têm a missão de apresentar a produção atual; mas uma mudança tão drástica e rápida na concepção e nos modos de produção artística, passando do pluralismo de movimentos artísticos modernistas para o pluralismo de poéticas individuais da arte contemporânea, exige uma mudança de paradigma também por parte das instituições e dos seus modos de aproximação, seleção e apresentação pública da arte. Na nova realidade, em que a produção artística visual define-se pelo pluralismo estético, surge a necessidade de um agente cultural capaz de articular a diversidade; alguém que olhasse desde fora do fazer artístico buscando entendimentos e conexões possíveis, afinidades ou embates entre as inúmeras estratégias poéticas da contemporaneidade.

No cenário do teatro internacional, a década de 1980 foi marcada por novas estéticas e, conseqüentemente, novas estruturas e hierarquias de trabalho. É nesse cenário que surge, no campo das Artes Cênicas, o *programador*, que, posteriormente, vem a ser conhecido como o *curador*.

Tanto nas Artes Visuais quanto nas Artes Cênicas (e, de um modo geral, pode-se estender essa observação a todas as práticas artísticas contemporâneas), os diálogos entre obras atuais já não se tornam visíveis necessariamente na superfície aparente e perceptível destas; mas sim, frequentemente, depositam-se em conceituações, atitudes e intencionalidades estabelecidos pelos artistas com a sociedade. São esses conteúdos latentes e moventes da produção artística atual que o curador, historicamente, é destinado a perscrutar. Em uma primeira aproximação, frequentemente os conteúdos da pluralidade estética, quando reunidos em uma bienal de Artes Visuais ou em um festival de teatro, estabelecem comunicações invisíveis aos olhos do público, as quais o curador busca fazer emergir, aproximar ou tensionar.

Ou seja, a necessidade da atuação do curador de Artes Cênicas também é um resultado dessas mudanças na arte, na sociedade e no mercado. Temos, portanto, um curador mediador dessas poéticas.

Em 1969, Harald Szeemann trabalhou em um espaço expositivo de arte chamado *Kunsthalle*, na cidade suíça de Berna. Naquele lugar, mesmo com poucos recursos, ele inovou na relação entre arte e público, curiosamente comparando sua atividade curatorial com a de um diretor de teatro. No tocante à curadoria, artes visuais e artes cênicas estão em diálogo, preservando cada área as suas particularidades.

Cabe ao curador a tarefa de tomar decisões levando em conta um discurso específico, gosto e opinião próprios. Muitos curadores adotam um discurso vago, aberto e arbitrário. O trabalho artístico deve permanecer no centro das escolhas do curador, embora seja impossível ignorar as demandas ligadas à gestão (limites do orçamento e questões técnicas, por exemplo) ao avaliar a viabilidade da seleção artística. Dentro dessa visão, é indispensável considerar as particularidades das artes ao vivo, por natureza mais sensíveis a imprevistos. Entre as variáveis que podem interferir no trabalho do curador, destacam-se duas: o espaço e o tempo. As artes ao vivo, como forma social de arte, necessitam definir espaço e tempo a fim de criar junto ao espectador uma experiência de comunidade temporária.

Pensando nos festivais brasileiros e as bienais, encontramos estruturas diferentes já no processo de seleção dos espetáculos. Por via de regra, os festivais abrem inscrições para receber materiais de grupos locais, nacionais e internacionais; e a curadoria também incorpora produções convidadas. Quando se realizam inscrições, as escolhas acontecem geralmente de forma não presencial por materiais audiovisuais. Sendo as Artes Cênicas uma manifestação que necessita da presença do espectador, muito se perde durante esse processo, muitas vezes por falta de recursos para se viajar e ver *in loco* a obra.

A Bienal de São Paulo recebeu duras críticas em 1991, direcionadas ao seu curador-geral, Candido Galvão. Entre outras coisas, o alvo principal foi o processo de seleção adotado, conforme esta reportagem de Márion Strecker (1991) na Folha de São Paulo:

Imagine um festival de cinema organizado no Brasil por alguém que não se dá ao trabalho de procurar o melhor que está sendo feito, não convida nenhum cineasta e abre um concurso, esperando as inscrições que só podem ser feitas por fotos. [...] Encerradas as inscrições, ele abre os envelopes e escolhe, sem ver os filmes, os que vai exhibir. Acredite se quiser: com essas regras foi preparado o núcleo central, de artes plásticas, da 21ª Bienal Internacional de São Paulo, que começa hoje no Parque Ibirapuera. Sob o falacioso argumento da organização democrática – qualquer um poderia se inscrever – os responsáveis pela Bienal livraram-se da responsabilidade de fazer e sustentar uma escolha para desbastar o que despencou na forma de slides e currículo. Contaram com a sorte e com o prestígio, em declínio, de uma instituição que promove há 40 anos no Terceiro Mundo uma das maiores exposições de arte do planeta. (STRECKER, 1991, *online*).

Percebe-se que, em 1991, a crítica já não considerava curadoria quando o processo de escolha dos participantes acontecia com base em inscrições. O que chama a atenção é que a maioria dos festivais de Artes Cênicas é realizada dessa forma: mesmo que abram espaço para convidados, boa parte dos espetáculos selecionados estava inscrita. Esse fato é determinante para o resultado final da programação artística. Temos um exemplo de um festival de Artes Cênicas que teve uma longa trajetória em curadoria: o Festival Recife de Teatro Nacional. Até o ano de 2012, ele não havia aberto inscrições; os espetáculos eram somente convidados. Na 16ª edição, em 2013, o Festival começou a selecionar projetos por inscrições.

Nas Artes Visuais, o processo de inscrição ocorre nos Salões de Arte, no qual não há curador e sim um júri que elege os candidatos que participarão da mostra (apesar de que, nas práticas dos júris, essa diferença parece estar enfraquecendo, já que cada vez mais é comum que esses júris deixem de ser chamados “comissão de seleção”, passando a “comissão curadora”). A justificativa para a mudança foi a mesma da Bienal de Artes em 1991: era uma forma mais democrática de seleção. Conforme explicado no *site* do festival:

Pela primeira vez um Edital de Seleção de Projetos, com o objetivo de possibilitar o acesso de todos que, nos seus territórios, fazem o teatro possível, garantindo múltiplos olhares e saberes da diversidade da produção teatral brasileira. (16º FESTIVAL..., [2015], *online*).

Segundo Lluís Bonet, “a relação do projeto artístico com o modelo de gestão do festival e vice-versa depende em boa medida da tipologia do diretor artístico existente” (BONET, 2011, p. 69). O modelo artístico constitui-se na proposta curatorial que irá formar a programação de um festival; e o modelo de gestão estrutura-se como uma combinação de estratégias que envolvem o financiamento, o marketing, a cultura organizativa e os recursos

humanos, o controle de custos e orçamento, a preocupação com a formação de públicos, o estabelecimento de parcerias, a inserção em redes de colaboração e a gerência da reputação e do patrimônio simbólico. Bonet salienta que os dois modelos devem estar em constante diálogo para funcionarem eficientemente. O pesquisador chama de “puro” o curador que não tem vínculo com o festival e é contratado somente para realizar a curadoria. O “curador puro” é uma exceção no campo das Artes Cênicas até o momento.

Já o uso da designação “curador”, sozinha, implica que esse profissional poderá assumir também a função de diretor artístico, ou seja, também é o responsável pelo modelo de gestão. Isso porque, em boa parte desses festivais, os diretores/curadores são também os idealizadores do festival. Por trás de cada festival, existe uma pessoa do teatro (na maioria encenadores teatrais) que dedica sua vida inteira a conseguir meios para que o festival se realize.

Nas Artes Visuais, o curador e o diretor são pessoas distintas. O curador pode ser convidado pelo diretor de uma instituição pública ou pelo presidente de uma fundação – frequentemente assistidos por um conselho – para realizar a curadoria de uma exposição.

Uma questão bastante importante na curadoria contemporânea em Artes Visuais é a relação com o espaço físico expositivo. No teatro, os espaços físicos são os edifícios teatrais, instituições, centros culturais e a rua. O curador de Artes Cênicas não pensa o espaço físico como criação: ele atende a uma demanda da produção do espetáculo levando em conta a viabilidade técnica do espetáculo, bem como a relação custo-benefício com o administrador do espaço.

Se nas Artes Visuais é frequente que a prática curatorial se viabilize mediante a reunião de obras preexistentes, no teatro identifica-se com maior clareza o trabalho do curador quando ele tem a possibilidade de propor a criação de novas obras. Dentro de um festival brasileiro de teatro, são raras as coproduções de espetáculos. Diferente situação ocorre no Festival d’Avignon, na França, considerado um festival de criação, cuja maior parte da programação é constituída por espetáculos inéditos, montados a partir da escolha de artistas e da reunião de parceiros coprodutores. Os espetáculos são criados em Avignon e, em seguida, apresentam-se em toda a França e no estrangeiro.

Se pensarmos na condição da obra de arte na contemporaneidade com base no entendimento do teórico argentino Néstor García Canclini, autor de “A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência” (2012), é possível postular que nos encontramos em um momento em que a arte desfruta de uma condição “pós-autônoma”.

Para viver essa condição de pós-autonomia, a expressão artística em questão, segundo Bordieu (2005), deverá ter conquistado plenamente sua autonomia estética (conhecimento

das qualidades próprias de cada linguagem e “desenvolvimento máximo” da experimentação das linguagens; afirmação de suas “especificidades”) e autonomia social (conquista e consolidação de um espaço social para cada uma das expressões artísticas, o que envolve aspectos políticos e econômicos).

É frequente presumirmos que o campo das Artes Cênicas conquistou sua autonomia estética com o ciclo modernista. Podemos pensar que, no cenário das Artes Cênicas, em especial no brasileiro, o curador ainda exercita sua função como construtor de uma pós-autonomia social, pois ele se preocupa em apresentar, nas suas curadorias, um panorama do que vem sendo feito em termos de pluralidade estética e de interação com outras práticas artísticas e campos de conhecimento. No entanto, ele ainda não consegue dedicar-se a estabelecer conexões entre os espetáculos pelo fato de estar comprometido com outras esferas (administrativas, econômicas e políticas) que também lhe exigem atenção.

A observação do exercício curatorial nos festivais de teatro leva-nos a crer que a função do curador ainda está muito voltada para a afirmação dessa pós-autonomia social no campo. Isso resulta em um hibridismo profissional, ou seja, na figura de um curador-gestor-produtor, profissional que é responsável, ao mesmo tempo, pelo modelo artístico e pelo modelo de gestão. Por conta de estar comprometido também com essas outras esferas (administrativas, econômicas e políticas) ao atuar como curador, é raro o profissional que chega a ter oportunidade e tempo para se dedicar a alcançar um recorte curatorial mais claro e específico.

Para exemplificar esse recorte mais claro – já que muitos festivais ainda parecem limitar-se a um cardápio de bons espetáculos –, podemos pensar na programação artística da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Nela o diretor, Guilherme Marques, e o curador, Antônio Araújo, são pessoas distintas com funções diferenciadas dentro da mostra, apesar de ambos serem os idealizadores da Mostra. Além disso, a programação não conta com inscrições de grupos: ela é elaborada somente em função da curadoria, e há um número menor de obras.

O curador Antônio Araújo explica o conceito da curadoria presente na Mostra:

Houve também o desejo de não fixar um tema ou mote ao redor do qual todos os trabalhos deveriam gravitar. [...] Ao contrário, buscamos uma perspectiva reticular em que se privilegia o diálogo e a inter-relação entre as obras, de forma que os eixos da mostra surjam a partir dos variados encontros, choques ou justaposições dos espetáculos. (ARAÚJO, 2014, p. 28).

Embora as obras possam ser apreciadas isoladamente, pois cada espetáculo tem o seu sentido, é na soma dessas obras que vai ocorrer a ampliação desses sentidos, aproximando de um recorte curatorial mais expressivo.

As Artes Visuais têm investido na formação de curadores. São várias escolas de curadoria pelo mundo. No Brasil, o ECA-USP chegou a ter um Grupo de Estudos em Crítica de Arte e Curadoria, dirigido por Tadeu Chiarelli, de 2005 a 2013. Em 2006 e 2007, a Unibrasil, em Curitiba, ofereceu um curso de especialização em Crítica da Arte e Curadoria. Também foram implementados dois programas de pós-graduação em São Paulo, ambos em 2008: Mestrado em Artes Visuais, linha de pesquisa em História, Crítica e Pensamento Curatorial, na Faculdade Santa Marcelina; e a pós-graduação em Arte: Crítica e Curadoria, na PUC. Voltada para a curadoria em Artes Cênicas, podemos encontrar essa abordagem apenas fora do país, nos cursos de pós-graduação em Gestão Cultural da Universidade de Buenos Aires e da Universidade de Barcelona.

Nas Artes Visuais, o curador pode começar a atuar profissionalmente no campo como curador, sem ter tido outra experiência. Pensamos que, quanto mais segmentado (no sentido corporativo) é um campo e quanto mais especializados os seus agentes, mais distintas tornam-se as práticas desses agentes.

Talvez por isso, os curadores de Artes Cênicas – que são pessoas “do teatro” – não têm uma função tão especializada e quase não são demandados como curadores “puros”. Notamos que, quanto mais o curador acerca-se do conceito de curador “puro”, presente nas Artes Visuais, mais próximo ele está de elaborar um pensamento curatorial com um recorte mais evidente. Ou seja, no momento em que as funções de coordenador geral e de curador estão bem equilibradas e distribuídas dentro de um festival, há espaço para o surgimento e a consolidação de um pensamento curatorial.

Também podemos observar que, quando não há utilização prévia de inscrições – aproximando-se, portanto, também nesse aspecto, da mesma prática das Artes Visuais – é possível construir um recorte curatorial mais claro. A curadoria parte do zero para formular a programação artística do festival, tendo mais liberdade e responsabilidade em suas escolhas.

Estamos em um momento de muitas dúvidas e poucas certezas sobre o campo curatorial nas Artes Cênicas. Uma certeza, entretanto, se impõe: a importância da curadoria dentro de um festival ou mostra de Artes Cênicas. Um curador é, de alguma maneira, um mediador entre a arte e o público. Por meio de seu pensamento crítico e das conexões que sugere, aproximamo-nos inegavelmente de uma melhor fruição para a recepção do teatro contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. Intensidade à mostra. *Revista de Artes Cênicas*, São Paulo: MITsp, p. 28-29, 2014. Seção Cartografias.

BONET, Lluís. Tipologías y modelos de gestión de festivales. In: BONET, Lluís; SCHARGORODSKY, H. (Ed.). *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. Barcelona. Barcelona: Gescènic, 2011. p. 41-87.

CANCLÍNI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012

16º Festival Recife de Teatro Nacional. Recife: Secretaria de Cultura [do Recife]; Fundação de Cultura Cidade do Recife, [2015]. Disponível em: <http://www.festivalrecifedoteatro.com.br/ofestival>. Consultado em: 03 de jul. de 2015.

STRECKER, Márion. Teatro e dança roubam a cena. *Folha de São Paulo*, 21 set. 1991. Caderno Especial I. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1991/09/21/48/4095831#>. Consultado em: 28 de fev. de 2018.

CONFIGURAÇÃO E CONSIDERAÇÕES SOBRE A INSTITUCIONALIDADE DAS ARTES VISUAIS NO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

CONFIGURATIONS AND CONSIDERATIONS ON THE INSTITUTIONALITY OF THE VISUAL ARTS IN THE STATE OF RIO GRANDE DO SUL

André Venzon

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: não seria possível pensar a gestão cultural das instituições de Artes Visuais públicas no estado do Rio Grande do Sul sem realizar, ainda que brevemente, uma análise e um diagnóstico da situação de suas três principais instituições, a saber: o Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVi), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS). É em direção ao pensamento sobre a configuração, das relações e dos aprimoramentos desse sistema de arte local que postulamos este artigo.

Palavras-chave: Sistema da arte. Gestão cultural. Institucionalidade local.

ABSTRACT: It would not be possible to think about the cultural management of institutions of public visual arts in the state of Rio Grande do Sul without, however briefly, analyzing and diagnosing the current situation of its three main institutions, namely the State Institute of Visual Arts (IEAVi), the Rio Grande do Sul Ado Malagoli Art Museum (MARGS) and the Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art (MACRS). Toward the thought of the configuration, relations and improvements of this local art system that we postulate this communication.

Keywords: Art system. Cultural management. Local institutionalality.

1. AS INSTITUIÇÕES DE ARTES VISUAIS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

1.1 CONFIGURAÇÃO E CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

As três instituições do estado do Rio Grande do Sul na área de artes visuais são o Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVi), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS).

Duas dessas instituições, o IEAVi e o MAC-RS, têm suportado, ao longo do tempo, gestões intermitentes, o que fez com que, muitas vezes, ficassem inativas e até na iminência de cair em total descrédito, sob a condição de meros fantasmas burocráticos dentro da administração estatal. Determinada pela histórica falta de adoção de uma política cultural forte, tais instituições encontram-se com seus quadros técnicos deficitários e suas funções públicas reduzidas e completamente descaracterizadas.

A situação é recorrente, e agravou-se nos últimos quatro anos pela fusão da Secretaria Estadual de Cultural, criada em 1990, com a pasta do Turismo, Esporte e Lazer. Tal panorama vem acompanhado de uma série de tentativas de extinção por parte dos atuais governantes de importantes organismos estatais que investem na descapacitação intelectual dos indivíduos para exercer seus próprios interesses racionais (APPADURAI, 2009: 52). Por exemplo, a constante ameaça de fechamento vivida pela Fundação Piratini – TVE, que confere lastro institucional ao sistema de arte em escala regional, uma vez que equipamentos culturais como esse são estratégicos para a comunicação e circulação de informações.

Uma característica comum às sucessivas gestões é relativa à autonomia desses órgãos, que foram destituídos de uma diretoria própria, resultado também de um processo de acúmulo de funções em que um mesmo gestor administra diferentes instituições, privilegiando largamente algumas e negligenciando outras. No entanto, diante da envergadura de tais instituições, é improcedente que sejam administradas por um só gestor, pois, nelas, observa-se uma notória carência de orçamento próprio, recursos humanos e manutenção. Frequentemente, os funcionários de carreira, insatisfeitos com a sazonalidade governamental, aderem a um rodízio administrativo, migrando para instituições próximas, quando não assumem a direção das mesmas, tamanho o déficit do quadro operacional.

O MAC-RS, por exemplo, que teve uma atuação de enorme significância na década de 1990, sendo responsável por algumas das mais importantes exposições realizadas em Porto Alegre no período de sua fundação, tinha, no início de 2011 todos seus programas e atividades desativadas e suas obras estavam em situação de lamentável conservação. Nenhum programa ou exposição mais significativa foi realizado na primeira década dos anos

2000. Embora com um acervo considerável e uma trajetória significativa entre os museus brasileiros de arte contemporânea, tal patrimônio restou ignorado pelo poder público e a própria sociedade rio-grandense que, em sua maioria, ainda o desconhece.

Por outro lado, o MARGS, o mais importante museu do estado, tanto por sua trajetória quanto pela extensão de seu acervo, encontra-se em razoável estado de conservação, porém não consegue desenvolver uma política museológica a contento há diversas gestões, oscilando entre modelos administrativos que favorecem a excessiva política de exposições temporárias locais ou de outras instituições do país e do exterior, e a realização de exposições desacompanhadas em termos de critérios curatoriais e originalidade de concepção ou restrita a alguns grupos de curadores, com raros momentos de exceção.

Sem uma clara política de veiculação de acervo, que deveria incluir publicações regulares e outras atividades relacionadas, o MARGS ignorava, até pouco tempo, boa parte de sua coleção, que tem aproximadamente 4000 obras – embora, nela, haja várias lacunas históricas – e limita-se, na maioria das vezes, a exibir as obras já conhecidas do grande público.

Por não ter programas sistemáticos que possibilitem a circulação e amostragem de suas obras para a comunidade de forma mais ampla e qualificada, o MARGS foi marcado, ao longo das últimas duas décadas, por uma descontinuidade curatorial expressiva, deixando uma coletânea de catálogos que expressam repetitivos pontos de vistas. Como pode, então, o público fazer escolhas qualitativas se o que lhe é oferecido são apenas tais possibilidades?

O MARGS ainda precisa ingressar no século XXI no que se refere a padrões museológicos nacionais e internacionais, pois apresenta uma estrutura de difusão de conhecimento seriamente limitada, se for considerada a relevância de seu acervo e sua importância estratégica para a comunidade artística regional e para o contexto brasileiro.

Recentemente, foi implementado um programa-administrativo para o museu, com vistas a situá-lo em um patamar de relevância técnica e cultural capaz de fortalecer seus programas e colocá-lo em um contexto competitivo pela inovação de suas ações. Na atual conjuntura, quando novas instituições surgiram, cresceram e se profissionalizaram, o MARGS não poderia permanecer com uma visão acanhada quando se trata do gerenciamento de seus programas institucionais.

Contudo, com a crise política e econômica que comprometeu a regularidade e o funcionamento de emblemáticas instituições privadas locais, como a Fundação Bienal do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo, bem como o complexo episódio que levou o Santander Cultural a encerrar uma exposição, os equipamentos de certa forma dedicados preferencialmente à arte moderna e contemporânea, em especial o MARGS e MAC-RS, têm tido seus campos de atuação prejudicados. Ainda que o surgimento e a manutenção de

instituições como a Fundação Vera Chaves Barcellos trazam ânimo e perspectivas ao setor, o papel desses museus torna-se ainda mais significativo, já que a produção histórica na área de artes visuais precisa receber atenção e visibilidade para que possa subsidiar outras investidas no universo contemporâneo a partir de um histórico qualitativo.

Igualmente, o IEAVi precisa otimizar seu mecanismo de gestão de programas de forma que atenda às diretrizes das políticas públicas, a partir do Plano Estadual de Cultura para as artes visuais e, assim, a produção artística possa coexistir nas esferas local, nacional e internacional, propiciando condições adequadas à veiculação que não encontra apoio fora da esfera institucional.

E, para que o estado possa cumprir esse papel de elaborador de políticas, é fundamental conhecimento da área. São necessárias informações, diagnóstico, indicadores confiáveis, como são igualmente fundamentais debates intelectuais, as críticas e as contribuições tanto dos que atuam no mundo da gestão do fazer artístico - na prática - quanto daqueles que atuam no campo de reflexão, da produção teórica, da análise dos movimentos e dos fenômenos. (CALABRIA, 2009: 7)

Em vista disso, analisar o cenário artístico-cultural e refletir sobre questões que atendam a um diagnóstico institucional se faz necessário para estimular a cooperação entre tais organismos, com a finalidade de constituir uma gestão favorável e promissora para o sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul.

2. DEFINIÇÃO DE ATRIBUIÇÕES E POLÍTICA DE ATUAÇÃO INSTITUCIONAL

2.1 O INSTITUTO ESTADUAL DE ARTES VISUAIS

O Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAVi) foi criado em agosto de 1990, com o objetivo de ser um órgão encarregado da política geral das artes visuais no âmbito estadual sem, entretanto, interferir na autonomia das instituições museológicas do estado. Com um caráter institucional gerador de políticas públicas e ao mesmo tempo, com uma vocação executiva, a instituição logo se mostrou indispensável à vida artística do meio, organizando atividades na área de formação artística e teórica, como *workshops*, seminários, palestras e encontros, assim como exposições em suas instalações na capital e, no interior do estado, em locais para tanto destinados por meio de convênios e termos de cooperação.

Seguindo uma vocação similar a seus pares nacionais, como o Centro de Artes visuais da Funarte, a Coordenação de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo e mesmo da Coordenação de Artes Plásticas da Prefeitura de Porto Alegre, o IEAVi superou, em determinados momentos, em muito suas atribuições, chegando a passar a ter, no início da

década de 1990, reconhecimento fora do Rio Grande do Sul, devido a seus programas e premiações de envergadura nacional.

2.2 O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL

O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, MAC-RS, foi criado por decreto estadual e inaugurado em 18 de março de 1992. Sua criação foi baseada em uma ideia de democracia pluricultural, que tem como objetivo investir na preservação e na difusão da produção contemporânea por meio de um projeto político para a área de artes visuais. A perspectiva institucional do MAC-RS deve ser entendida como significativa não apenas em virtude de motivações preservacionistas, mas também devido à necessidade de produzir, no âmbito de uma instituição especializada, a geração de conhecimento de ponta e de alta relevância para a sociedade, a partir de um acervo de arte contemporânea e do estudo da problemática da produção atual.

O MAC-RS tem, assim, a função primordial de manter-se atualizado em relação às tendências mais recentes da arte, abrigar essa produção e, ao fazê-lo, atender a princípios museológicos de catalogação, pesquisa, difusão e produção de conhecimento qualificado sobre essa produção.

Tal conhecimento deve estar refletido no fomento à pesquisa a partir de e motivado pelo seu acervo, ainda que não somente por seu intermédio mas, também, pela produção de publicações que contribuam para a qualificação de profissionais da área e sejam significativas para o contexto nacional e, até mesmo, internacional a curto e médio prazo. Nesse processo, cabe salientar que o conhecimento produzido por meio de suas exposições e de sua pesquisa deve ser de conteúdo original e interesse acadêmico.

2.3 O MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) é a mais tradicional e prestigiada instituição museológica do estado na área de artes visuais, em virtude de seus mais de 50 anos de existência e do grande número de obras em seu acervo. O Museu tem um acervo de fundação historicamente sólida, que perfaz um arco de grande envergadura, com obras que vão do final do século XIX e início do século XX até a contemporaneidade. Portanto, é uma instituição de mais alta relevância para a guarda, a pesquisa e a geração de conhecimento sobre a produção especializada de cunho histórico, assim como o conhecimento que se pode designar como de teor genérico e abrangente sobre arte.

Fundamental para a compreensão de nossas matrizes artísticas, fornecendo substrato

histórico que fundamenta a reflexão sobre a produção contemporânea, o MARGS deve desempenhar um papel estratégico no panorama dos equipamentos museológicos do estado. Por essa razão, é preciso que suas atividades sejam realizadas em plenas condições técnicas e de maneira extremamente qualificada.

3. ANÁLISE DIFERENCIAL DAS INSTITUIÇÕES

Tendo em vista as atribuições descritas, cabe agora diferenciar as três instituições relacionadas. A primeira delas, o IEAVi, desempenha, além de um papel político, um papel executivo a ser cumprido por meio da realização de exposições de perfil não museológico que venham a propiciar a oportunidade e a visibilidade para a produção contemporânea do estado prioritariamente, mas também em âmbito nacional, à medida que tais programas venham a contribuir para a profissionalização e a qualificação do meio artístico local.

Nesse sentido, o IEAVi distingue-se em termos administrativos e qualitativos dos programas institucionais do MAC-RS, cuja função principal deve estar centralizada na formação, na difusão e na produção de conhecimento através de um acervo de arte contemporânea, assim como sua preservação para gerações futuras. O IEAVi distingue-se claramente, também, dos programas do MARGS, visto que esse último é uma instituição museológica envolvida com a coleção, a difusão e a preservação de um acervo, cujos programas devem estar diretamente relacionados à geração de conhecimento sobre as obras de sua coleção.

Embora, à primeira vista, os papéis do IEAVi e MAC-RS, pareçam se confundir, suas atribuições são bastante diferenciadas. O primeiro é responsável por uma política cultural para as artes visuais no âmbito estadual, com forte concentração na atualidade crescente da prática artística, incluindo amostragens da produção contemporânea. O segundo, por outro lado, tem como foco a produção de conhecimento acerca do acervo que coleciona e todo e qualquer programa que, de uma maneira ou de outra, colabore para a compreensão e a produção de conhecimento acerca das obras que compõem tal acervo. Essa coleção deve ser acrescida de obras que demonstrem relevância no âmbito da produção contemporânea.

Essa análise dever ser feita em consonância com os mais altos princípios técnicos e estéticos, segundo o código de ética do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e do próprio Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), levando-se em consideração o contexto de produção de tais obras e sua relevância artística e cultural, devendo ser evitada a admissão de obras que venham a responder apenas a interesses pessoais de determinado grupo. Para tanto, o museu deve lançar mão dos mecanismos disponíveis no âmbito museológico, tais como um conselho consultivo e procedimentos como a preparação de critérios para análise

e orientação desse conselho quando da aquisição de obras.

O MAC-RS e MARGS são instituições complementares, mas igualmente diferenciadas. A segunda deve propiciar a base sobre a qual se sustenta a produção contemporânea e sua coleção não pode abdicar de incluir obras contemporâneas para que possa refletir a trajetória histórica da área.

4. APRIMORAMENTOS E PERSPECTIVAS DAS GESTÕES CULTURAIS

O Rio Grande do Sul tem uma grande variedade de abordagens de trabalhos em artes visuais. Torna-se difícil, portanto, mas não impossível, a vinculação e promoção de um diálogo entre as diferentes linguagens de que a arte está, hoje, imbuída, o que também é papel de eventos como a Bienal do Mercosul e outras bienais sul-americanas, que ampliam e fortalecem as principais instituições de artes visuais públicas incumbidas dessa tarefa.

A questão atual que se estabelece em relação ao IEAVi, MAC-RS e MARGS – instituições criadas a partir de uma perspectiva democrática de acessibilidade e de inclusão, voltadas para as múltiplas manifestações das artes visuais, com o objetivo de contribuir para uma sociedade culturalmente mais justa e igualitária através da própria cultura – é, fundamentalmente, a da existência de orçamento próprio para suas atribuições, bem como de espaço determinado para a realização de programas de exposições e acervo destinados às artes visuais, considerando que as áreas existentes são limitadas para abarcar tanto a produção contemporânea, quanto a política de formação de acervo da arte produzida no Rio Grande do Sul e no país.

Trata-se antes de implementar financeiramente programas de atividade museológica que possam abranger e fomentar a produção em artes visuais no estado e, por meio da aquisição de uma dimensão nacional, ter a possibilidade de introduzir essa produção artística no país, no sentido de promover um diálogo entre o que aqui se produz e o que se produz nas demais capitais, tendo em vista, igualmente, o resguardo do patrimônio e de nossa memória visual, assim como a produção de conhecimento.

Evidente que, como a cultura é um processo e não um estado, aquilo que num determinado momento histórico é cultura, em outro pode transformar-se em *habitus*, e ser confrontado por nova proposição cultural. Este encaminhamento da discussão leva a que se acrescente agora uma pequena precisão à ideia inicial de que toda ação cultural, como instrumento de uma política cultural, trata de criar as condições para que as pessoas inventem seus fins. O acréscimo diz respeito à necessidade de criarem-se as condições para que se inventem fins capazes de permitir a ampliação da esfera de presença do ser, não que conduzam a estagnação desse ser. Cabe aos que forem servidos por essa política a tarefa de

inventarem-se os meios e os fins orientados por esse objetivo. Esse poderia ser um princípio da ética na política cultural, do lado dos que a formulam e implementam e do lado dos que são por ela servidos. (COELHO, 2008: 33).

Faz-se, portanto, extremamente necessário que se consolide uma política pública de gestão cultural para essas instituições que vise a pesquisa, a produção, a preservação e a divulgação das artes visuais em caráter nacional e internacional, desenvolvendo propostas educativas que tenham como objetivo a compreensão desse campo artístico em toda sua complexidade e diversidade estética.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na atualidade, os movimentos sociais na Internet e nas ruas ampliam o conceito de cidadania e possibilitam ao sujeito opinar a respeito de seus direitos culturais, o que se converte em grandes debates democráticos em torno da cultura. As instituições culturais públicas, e mesmo as privadas, devem ser de interesse estratégico para o desenvolvimento do país, e cabe ao estado a obrigação de mantê-las, incentivá-las e ampliá-las.

No Rio Grande do Sul, nas últimas duas décadas, enquanto as instituições públicas foram desvalorizadas pelos governantes caindo no esquecimento da população, ainda vimos surgir cinco importantes novas organizações privadas, mas que têm em comum com as públicas o empenho pessoal de cada um de seus criadores: a Fundação Bienal do MERCOSUL, o Santander Cultural, a Fundação Iberê Camargo, a Fundação Vera Chaves Barcellos e o Instituto Ling. No entanto, só agora parece se esboçar uma rede entre essas instituições, mas antes pela necessidade que a crise econômica impôs à gestão das mesmas, do que pelo entendimento de uma política de estado integradora e colaborativa que continua a existir apenas no discurso.

As instituições artísticas são espaços para se refletir sobre o mundo, ao mesmo tempo em que possibilitam a esse mundo refletir sobre si próprio e prosseguir com seus processos de transformação. Garantir a liberdade criadora das artes visuais frente à pragmática do mercado ou de qualquer forma de dominação, também é papel dessas instituições, que mobilizam profissionais especializados em exposições, seminários e programas de ensino que fazem parte da cadeia produtiva da cultura com características únicas.

A inclusão social, o viés antropológico da cultura, a questão ambiental podem e devem participar ativamente da dinâmica cultural de tais instituições, no entanto sem prejuízo para as mesmas, pois a cultura não deve estar a reboque de tais questões: pelo contrário deve problematizá-las ainda mais.

Assim, diante do quadro de lentidão das instituições de artes visuais no Rio Grande do Sul – e, de modo geral, das instituições culturais como um todo – é urgente a garantia de que os orçamentos públicos, bem como o lucro das estatais públicas e os incentivos fiscais sejam aplicados e revertidos para esses organismos.

As artes visuais têm a vocação maior de refletir seu tempo, com enorme capacidade aglutinadora e de transformação da sociedade. A diversidade e originalidade de sua produção fundam novos objetos e sujeitos, situações e paradigmas no âmbito da cultura e projeta seus artistas, em escala local e global. O estado deve assumir de maneira efetiva seu papel como agente público para fomentar ainda mais essa força expressiva, possibilitando sua realização plena e a ampla fruição de suas dimensões simbólica, cidadã e econômica.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número: ensaio sobre geografia da raiva*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

CALABRIA, Lia (Org). *Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

COELHO, Teixeira. *A cultura e o seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

MÁLAGA Y LA MERCADOTECNIA CULTURAL

MÁLAGA AND THE CULTURAL MARKETING

Juan Jesús Montiel Rozas
Universidad de Malaga

RESUMEN: Esta comunicación tiene por objeto analizar el escenario cultural actual en la ciudad de Málaga, en España, conocida como “la ciudad de los museos”. Partiendo de una experiencia eminentemente práctica se realiza un análisis de las políticas culturales públicas. Partiendo de ellas se pueden constatar su interrelación con el turismo pudiendo hablar de una instrumentalización de la cultura para generar beneficios económicos la cual ha tenido consecuencias tanto positivas como negativas.

Palabras clave: Mercadotecnia. Street art. Museo

ABSTRACT: This communication aims to analyze the current cultural scene in the city of Malaga, in Spain, known as “the city of museums”. The analysis of public cultural policies carried out from a practical approach. Starting from them it can be seen their interrelation with tourism and can speak of an instrumentalization of culture to generate economic benefits which has had both positive and negative consequences.

Keywords: Marketing. Street art. Museum

Málaga es una ciudad del litoral mediterráneo español situada en el sur del país, en la región de Andalucía. Actualmente es la sexta ciudad más poblada del país con aproximadamente 570.006 habitantes y es conocida como “la ciudad de los museos” al contar con más de 30 museos y espacios expositivos en menos de 2 km².

MÁLAGA, UN BREVE RECORRIDO POR SU HISTORIA RECIENTE

Para comprender su situación actual hay que retroceder al *boom* turístico de los 60 en España. La Costa del Sol adquirió notoriedad internacional gracias a la ciudad de Torremolinos, localizada apenas a 14 km. de Málaga, ya que se convirtió en un referente del turismo de sol y playa en esos años. Así, fue visitada por Grace Kelly, Brigitte Bardot y Frank Sinatra entre otros muchos. Esto provocó un efecto llamada que ayudó a las ciudades circundantes, como Málaga, a conseguir un mayor protagonismo. No obstante, ésta tendrá que esperar hasta los años 90 para convertirse en un referente para el turismo de sol y playa, aprovechando el declive de Torremolinos.

Para aquel momento la ciudad ya contaba con algunos museos y espacios expositivos como el “Museo de Artes y Costumbres Populares”, la “Fundación Picasso. Museo Casa Natal” o el Palacio Episcopal. Asimismo en 1998 tiene lugar la primera edición del “Festival de Cine de Málaga” el cual se ha consolidado como una de las principales plataformas cinematográficas en España.

Es en 2003 cuando se produce el primer punto de inflexión en el contexto cultural de la ciudad: la apertura del “Museo Picasso Málaga” por parte de la Junta de Andalucía, el cual ayudó a que la ciudad fuera conocida más allá de su clima y playas. Pese a que la ciudad ya contaba con la “Fundación Picasso”, su fondo picassiano se limitaba a obra gráfica y cerámicas. En el caso del “Museo Picasso Málaga” éste estaba compuesto también por pinturas y esculturas del artista.

En ese mismo año se inauguró el “Centro de Arte Contemporáneo de Málaga” (CAC), donde se han celebrado exposiciones de artistas conocidos internacionalmente como Tracey Emin o Robert Mapplethorpe. Pese a ello, en aquel momento la mayor parte de la oferta institucional giró en torno a la figura de Picasso con el objetivo de conseguir una mayor promoción de la ciudad y aumentar la cuota de turismo.

Dado que es en estos años cuando comienza a tenerse constancia de que el turismo cultural no es de bajo poder adquisitivo, el Ayuntamiento puso en marcha nuevos museos como el “Museo del Patrimonio Municipal” (2007), el “Museo del vino” (2008) y el “Museo del Vidrio” (2010) siendo aquí cuando se llega a un punto determinante en la historia reciente

de Málaga. En 2010 el Ayuntamiento de la ciudad opta por la capitalidad europea 2016 que, finalmente, no consiguió. Sin embargo, esta candidatura conllevó el diseño por parte del consistorio de un completo plan que permitiera estar a la ciudad a la altura de dicha categoría.

Desde un punto de vista museístico se asiste a una expansión sin precedentes: “Museo Automovilístico de Málaga” (2010), “Museo Revello de Toro” (2010), “Museo Carmen Thyssen Málaga” (2011), “Museo Jorge Rando” (2014) y, las consideradas como joyas de la corona, el “Centre Pompidou Málaga” y la “Colección del Museo Ruso” (2015). Asimismo, gracias a fondos europeos, el Ayuntamiento consolidó en 2010 el “Soho Málaga”, un proyecto de remodelación urbanística que afectaba al deprimido barrio del Ensanche.

Este impulso por parte de las instituciones públicas tuvo su reflejo en la oferta cultural alternativa. En 2012 surge el colectivo de “Los Interventores”, un colectivo que a lo largo de estos años ha trabajado comisariando exposiciones y colaborando con instituciones tanto públicas como privadas. En ese mismo año una serie de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes deciden unirse para formar un colectivo que recibió el nombre de “Cienfuegos”. Abrieron un espacio que sirvió simultáneamente como un estudio para trabajar y como un lugar donde realizar actividades culturales. Un año más tarde apareció en escena “Casa Sostoa”. En este caso el propietario de la casa actúa como comisario y desarrolla la exposición en su propia casa, la cual abre al público de manera totalmente libre. Asimismo, en 2015 se inauguraba la primera feria de arte de la ciudad: “Art&Breakfast”.

La creación de este nuevo ecosistema cultural no ha pasado desapercibido para nadie. De hecho, Málaga ha pasado a ser definida por algunos medios como “la nueva Barcelona”, apareciendo en portadas de periódicos de todo el mundo como “The Guardian” y “The New York Times” o “Le Figaro” entre otros.

Como se puede comprobar, el papel del Ayuntamiento de Málaga en el ámbito cultural ha sido fundamental y ha permitido situar a Málaga en el mapa. No obstante, hay que tener en cuenta que este impulso ha estado claramente entrelazado con el del turismo, adquiriendo la relación entre ambos un carácter simbiótico. Por consiguiente, hablamos de una instrumentalización de la cultura con el principal objetivo de generar beneficios económicos lo que, como vamos a proceder a ver, también conlleva una serie de consecuencias negativas.

MÁLAGA, CAPITAL ESPAÑOLA DEL STREET ART

Hace unos años el *Street Art* se popularizó gracias, principalmente, a la figura de Banksy y su documental “Exit through the gift shop” (2010) pasando de ser algo *cool*. Por ello mismo se presentó como una de las mejores herramientas para ser empleada por el Ayuntamiento



MURALES DE OBEY Y D*FACE.

para dar a conocer Málaga al mundo como una vanguardista culturalmente. Así, en 2013 se inicia “Málaga Arte Urbano Soho” (MAUS) que consistió en seleccionar a artistas urbanos nacionales e internacionales para que trabajaran en el barrio del Ensanche, conocido ya en ese momento como el Soho. El proyecto tuvo tal relevancia que contó con una segunda fase en 2015. De hecho, los dos murales de D*Face y Obey se convirtieron durante mucho tiempo en la imagen promocional de la ciudad a nivel internacional. El comisariado recayó sobre el director del CAC en la primera fase y en su hijo en la segunda.

El objetivo mercantil del MAUS queda claro si atendemos, en primer lugar, a la propia sustentación conceptual del mismo. El arte urbano es una práctica artística disidente nacida en los márgenes de las instituciones, del mercado y, sobre todo, de la legalidad. Por este motivo se caracterizó por el anonimato. No obstante, lo que encontramos en este proyecto son una serie de intervenciones programadas y que carecen de ese componente crítico, limitándose a ser murales decorativos. En el caso de las citadas obras de D*Face y Obey

el comisario dio como única indicación que debían transmitir “valores positivos e ideas de renovación”. El resultado fueron dos *graffitis* descontextualizados de la propia historia de la ciudad y del lugar en el que se ubican. En este sentido resulta necesario reproducir parte de la crítica realizada por el artista español Rogelio López Cuenca al trabajo de Obey:

“¿No le dijeron que el nombre del colegio sobre cuyo patio estuvo trabajando esos tres días era García Lorca? ¿Sabía que García Lorca es un desaparecido?, ¿y que hay 140.000 personas en su misma situación, enterradas sin identificar en los descampados y las cunetas de este país en “paz y libertad”? [...] ¿Sabía que al poeta García Lorca, como se vanagloriaba uno de sus asesinos, le metieron “un tiro en el culo, por maricón”? ¿No sabía quiénes eran esos asesinos? ¿Sabía del golpe militar fascista? ¿No le hablaron de la larga guerra de exterminio en que los fascistas sacrificaron a su propio pueblo?, con el apoyo de Italia y Alemania, de Mussolini y Hitler [...]. ¿Nadie le dijo en agradecimiento a qué aquella calle se llama Alemania?... ¡Cuántos temas para la inspiración de un artista sensible!”.

Por otro lado, cabe destacar que uno de los artistas que participaron en el proyecto, Dadi Dreucol, fue multado en 2015 por realizar pintadas y *graffitis* en fachadas. ¿Debemos entender entonces que el *Street Art* en Málaga sólo es admisible en una zona delimitada donde pueda ser controlado y prediseñado?

Por último, también hay que mencionar la visita de Invader a Málaga en verano de 2017, en la que aprovechó para colocar 29 de sus piezas en distintas localizaciones de la ciudad. A diferencia de Obey y D*Face el tema de sus mosaicos guarda clara relación con el lugar donde se ubican: el sol, la playa, la cerveza malagueña Victoria y hasta una versión pixelada de Picasso. Pese a ser bien recibidas por la población, a nivel legislativo se produjo un importante problema con aquellos ubicados en el centro de la ciudad y, sobre todo, en edificios que estaban dentro de la figura de protección patrimonial más importante incluida en la ley estatal. Ésta impide que pueda realizarse cualquier modificación sobre dichos bienes sin la preceptiva autorización por parte del organismo competente.

De todos ellos, el caso más polémico ha sido el de la “Gitanilla” en el Palacio Episcopal. Durante todos estos meses las administraciones competentes así como el propio Palacio Episcopal han estado delegando la ejecución de su retirada los unos en los otros. El alcalde pidió que se intentara mantener una “visión global” del asunto para hacer un análisis completo sobre el valor que estas piezas aportan a la ciudad. No obstante, paralela e incongruentemente, el Ayuntamiento concedió ese mismo verano una licencia para la apertura de un quiosco en el lugar exacto en el que se ubica uno de estos mosaicos, ocultándolo.



GITANILLA DE “INVADER” EN EL PALACIO EPISCOPAL DE MÁLAGA.

MÁLAGA, CIUDAD DE LOS MUSEOS

En abril de 2017 Málaga presentaba su marca como capital de los museos. En la actualidad cuenta ya con 37 museos y centros expositivos. Pese a que no todos son de carácter público, la gran mayoría de ellos han contado con ayuda del Ayuntamiento de un modo u otro. A nivel cuantitativo la oferta de la ciudad es una de las más completas del país contando con museos de historia, arte, arte contemporáneo, tauromaquia, ciencia, etnología y arqueología.

Este aumento exponencial puede considerarse positivo al ofrecer una oferta más diversificada al público. No obstante, la ausencia de una programación estratégica ha llevado a una situación similar a la que ocurrió en España a finales de los noventa y comienzos del 2000. La apertura apresurada de nuevos centros ha provocado el abandono por parte del Ayuntamiento de otros como el “Museo del Patrimonio Municipal”, cuya actividad actual es mínima y de reducido impacto. Un caso similar es el “Museo Automovilístico” que abrió sus puertas en el rehabilitado conjunto de la Tabacalera a instancias del Ayuntamiento. La idea era crear un núcleo museístico fuera del centro de la ciudad ya que a este museo

acompañaría otro dedicado a las piedras preciosas. Sin embargo, este último proyecto no llegó a materializarse nunca, quedando el “Museo Automovilístico” aislado al encontrarse fuera del circuito turístico de la ciudad. Esto provocó que las visitas fueran reduciéndose paulatinamente hasta estar a punto de clausurarse. La respuesta del Ayuntamiento, en lugar de replantear el proyecto, ha sido, de manera anual, comprar una cantidad determinada de entradas que permita al museo subsistir convirtiéndose, finalmente, en un lastre.

Esta política museística de preferencia por la cantidad y lo “comercial” ha influido claramente en la calidad de las propuestas expositivas. El mejor ejemplo lo hayamos en el CAC Málaga, las cuales son presentadas siempre con el titular de “primera exposición en Europa”, “primera exposición en solitario” o “primera exposición en España”. Pese a ello, siempre son muestras monográficas en las que, desde el punto de vista museográfico se atiende, únicamente, a lo estético, en lugar de al diálogo entre las piezas. De este modo, este centro actúa principalmente como un mero escaparate que intenta vender aquello que contiene buscando, principalmente, la espectacularización. Buen ejemplo de ello fue la exposición “ *Holding Emptiness* ” dedicada a Marina Abramovic en 2014 que fue noticia por las largas colas que consiguió el día de la inauguración gracias a la presencia de la propia artista. La exposición, por su parte, se redujo a mostrar objetos empleados en sus performances y algún video. Cabría preguntarse, ¿no hubiera sido más interesante, en una exposición dedicada a una de las *performers* más importantes, que la propia artista hubiera realizado, al menos, una *performance*?

Por otro lado, hablar de Málaga y museos hace inevitable hablar de uno de los modelos de gestión más jóvenes: el museo franquicia. Al servicio del turismo, este tipo de institución se inicia en 1997 con el proyecto “Guggenheim Bilbao” y progresivamente se han sumado otros como el “Centre Georges Pompidou” y el “Louvre”. Este tipo de museo se caracteriza por el modelo de gestión en el que, como en el caso del “Centre Georges Pompidou”, como núcleo principal recibe una cuantía en concepto de alquiler de sus colecciones y proyectos. Toda la programación cultural del centro viene definida y debe ser supervisada por el museo madre, dejando un escaso ámbito de acción propio a la sede externa.

La apertura de estos centros permite a un sector de la población acceder a una serie de obras que, de otro modo, difícilmente podrían hacerlo. Sin embargo, las exposiciones, mayoritariamente están al servicio del turista no especializado. Por ello las propuestas suelen ser superficiales conceptualmente con el objetivo de mostrar al turista algo aséptico y digerible, eludiendo cualquier elemento crítico. Asimismo, los museos franquicia no suelen mantener un diálogo fluido con la cultura local. En ese sentido cabe diferenciar a los casos malagueños puesto que en su programación suelen trabajar con agentes locales. Si bien es

verdad que a nivel expositivo las colaboraciones son mucho más puntuales.

Por último, la apertura de estos centros conlleva el desembolso de grandes sumas de dinero público que, evidentemente, impiden que puedan emplearse en otros proyectos. Por ello, deberíamos preguntarnos si no sería necesario preguntar a la ciudadanía si quiere contar con un centro extranjero o, más bien, apoyar una propuesta local como fue el caso de Málaga. En 2016, también a instancias del Ayuntamiento, se inició “Jailhouse”, el proyecto de rehabilitación de una antigua cárcel para ser empleada como centro cultural por los artistas e instituciones locales. A diferencia del caso de los museos franquicia, “Jailhouse” dependía de la concesión de fondos europeos que, como finalmente no se obtuvieron, convirtieron la idea en humo. Sin embargo, ¿por qué apoyar a uno y no a otro con capital propio? Mientras que el Centre Pompidou sirve como un polo atractor para el turismo y, por ende, para los ingresos; “Jailhouse”, por su parte, no era una apuesta rentable en términos comerciales.

MÁLAGA Y LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

Este tipo de políticas culturales que dan una importancia primordial al beneficio económico han conllevado consecuencias de carácter funesto en el ámbito de la conservación del patrimonio y, en especial, el arquitectónico.

El principal motivo ha sido la especulación inmobiliaria. Con el aumento desmesurado del turismo durante los últimos años los terrenos y edificios localizados en el centro de la ciudad se han encarecido exponencialmente. Los distintos organismos públicos dejan abandonados muchos edificios históricos que, posteriormente, son declarados en ruinas y pasan a ser derrumbados para construir edificios de nueva planta. Asimismo, muchos de estos inmuebles cuentan con pinturas murales que no son conservadas adecuadamente. Con el objetivo de justificar dichas demoliciones se recurre al “fachadismo”. Este es un término empleado para aquellos casos en los que un inmueble histórico es derribado manteniéndose sólo la fachada original con los frescos. Pese a ello, en estos casos, hablaríamos más bien de un falso histórico puesto que la mayor parte del inmueble es de nueva construcción. Uno de los casos más conocidos ha sido el de “La Mundial”. Este es un edificio habitacional diseñado por el mismo arquitecto de la Calle Larios, la calle principal del casco histórico. Este edificio contaba con protección patrimonial por sus valores histórico-artísticos hasta 2008, año en el que el Ayuntamiento y la Junta de Andalucía la eliminaron para dar vía libre a su demolición pese a la manifiesta oposición de los malagueños. El objetivo es sustituir el edificio original por un hotel diseñado por Rafael Moneo.

PARA TERMINAR

A lo largo de estos casos que hemos comentado brevemente se ha podido comprobar cómo la política cultural pública ha estado fuertemente impregnada por la turística y económica. Esto ha supuesto, en primer lugar, que la ética se ha visto comprometida en muchas ocasiones como en los citados casos de destrucción del patrimonio arquitectónico y que pone de manifiesto que quizás hablemos de una primacía del valor económico sobre el propiamente cultural.

Asimismo, la falta de una programación estratégica ha llevado a una sobreexposición de eventos culturales para una ciudad con las dimensiones de Málaga. Esto ha llevado a una situación de “tudo vale” en el que muchos proyectos presentan un comisariado cuanto menos cuestionable. Del mismo modo, no existen programaciones adaptadas a distintos niveles de conocimiento. Casi todo está pensado para el turista por lo que, en el ámbito expositivo, por ejemplo, los proyectos de tesis son prácticamente inexistentes.

Por otro lado, la crítica al sistema es muchas veces silenciada. Conocido es el caso del crítico de arte español Fernando Castro, a quien el periódico local “Diario Sur” pidió en 2015 una valoración sobre la situación cultural de Málaga y la aportación de los nuevos museos Pompidou y Ruso. La crítica fue feroz, hablando de lo que él llamó “Mc-donalización de la cultura”. Como resultado, no fue publicada.

No obstante, hay que asumir que el desarrollo cultural de la ciudad ha ayudado a crear una sólida red de contactos y trabajo interrelacionando gestores, artistas, museos, galerías, centros culturales así como instituciones públicas y privadas. Esto ha permitido la consecución de algunos proyectos que, de otro modo, habrían sido difícilmente realizables como la citada “Casa Sostoa”. Pese a ello, también ha ayudado a mantener esa ausencia de crítica institucional dado que ninguno de los distintos agentes que componen dicho tejido quiere incomodar a nadie y perder su favor.

Finalmente, como ya se ha podido comprobar, la instrumentalización de la cultura ofrece datos económicos claramente favorables. Sin embargo, conlleva un precio: supone su desactivación política y, en ocasiones, su deslegitimización. La pregunta es ¿es un precio digno a pagar?

REFERENCIAS

CASTRO, Fernando. Otro Mc-museo para idiotas. *Aforolibre*. <http://www.aforolibre.com/opinion-actualidad/opinion/otro-mc-museo-para-idiotas-1572>.

CUENCA, Rogelio López. Mal de archivo / 2: Obey. *Revista El observador*. <http://www.revistaelobservador.com/opinion/28-flaneur/8284-mal-de-archivo-2-obey>.

FERRARY, Miguel. Urbanismo se niega a retirar los mosaicos de Invader que pide la Junta. *La Opinión de Málaga*. <http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2017/06/27/urbanismo-niega-retirar-mosaicos-invader/940427.html>.

GRIÑÁN, Francisco. El proyecto cultural para la antigua cárcel se queda en humo. *Diario Sur*. <http://www.diariosur.es/culturas/201611/15/proyecto-cultural-para-antigua-20161114213234.html>.

LAMBERT, Chloe. Welcome to Malaga, the new Barcelona! Arty regeneration makes unappreciated Spanish city one of Europe's hip locations. *Mailonline*. <http://www.dailymail.co.uk/travel/article-3025411/Welcome-Malaga-new-Barcelona-City-s-multi-million-pound-regeneration-project-makes-one-Europe-s-hippest-destinations.html>.

LÓPEZ, Antonio Javier. La vida extra de los mosaicos de Invader en Málaga. *Diario Sur*. <http://www.diariosur.es/culturas/vida-extra-mosaicos-20170902001631-ntvo.html>.

MEJÍAS, Inma. Derriban un edificio barroco con murales únicos por 'riesgo inminente de derrumbe'. *El Mundo*. http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/14/andalucia_malaga/1342288961.html.

RÍOS, Ángel de los. El grafitero Dadi Dreucol paga una sanción por pintar vendiendo su multa como obra de arte. *Diario Sur*. <http://www.diariosur.es/malaga-capital/201506/03/dadi-dreucol-paga-sancion-20150603131152.html>.

SAU, José Antonio. De la Torre accede a retirar 15 mosaicos de Invader pero no quitará todos. *La Opinión de Málaga*. <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2017/06/10/torre-accede-retirar-15-mosaicos/936557.html>.

SOTORRIO, Regina. El artista urbano Invader "invade" Málaga. *Diario Sur*. <http://www.diariosur.es/culturas/201705/20/artista-urbano-invader-invade-20170520144952.html>.

Redacción Revista El Observador. El Ayuntamiento de Málaga 'planta' un quiosco de helados

junto al chiringuito Antonio Martín apoyado contra uno de los mosaicos que el artista Invader ‘pegó’ allí dañándolo, aunque el CAC municipal dice que son valiosas obras de arte. *Revista El Observador*. <http://www.revistaelobservador.com/opinion/50-redaccion/12755-el-ayuntamiento-de-malaga-planta-un-quiosco-de-helados-junto-al-chiringuito-antonio-martin-apoyado-contra-uno-de-los-mosaicos-que-el-artista-invader-pego-alli-danandolo-aunque-el-cac-municipal-d>.

Redacción La Opinión de Málaga. El Ayuntamiento impulsa la primera fase de recuperación de la vieja cárcel para espacio cultural. *La Opinión de Málaga*. <http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2016/03/18/impulso-proyecto-cultural-carcel-cruz/836794.html>.

Redacción La Opinión de Málaga. Urbanismo permite el derribo de tres edificios históricos al declararlos en ruina. *La Opinión de Málaga*. <http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2013/06/05/urbanismo-permite-derribo-tres-edificios-historicos-declararlos-ruina/593227.html>.

Redacción El Mundo. Málaga presenta su marca como capital de los museos. *El Mundo*. <http://www.elmundo.es/andalucia/2017/04/18/58f63b1446163fbe378b4575.html>.

PROJETOS EM ARTE E TECNOLOGIA: ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO OBRA X PÚBLICO

ART AND TECHNOLOGY PROJECTS: APPROXIMATION STRATEGIES ART WORK X PUBLIC

Manoela Freitas Vares
Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO: Esse artigo analisa as relações entre público e obras de Arte e Tecnologia, refletindo sobre as estratégias utilizadas por artistas para que pessoas distantes do local da exposição possam interagir com a obra. Assim, é feito um comparativo entre projetos brasileiros, que utilizam tecnologias antigas, como *Rara Avis* (1996), de Eduardo Kac, e *INSN(H)AK(R)ES* (2001), de Diana Domingues, propondo ao público uma imersão no espaço expositivo através da telepresença; e obras mais recentes, como *CIURBI* (2010), de Suzete Venturelli e *Cinema sem Volta* (2014), de Giselle Beilguelman, que usam tecnologias atuais, permitindo que interatores remotos sejam ainda, responsáveis pelo processo da obra.

Palavras-chave: Arte e Tecnologia. Interatividade. Obra x Público.

ABSTRACT: This article analyzes the relations between public and Works of Art and Technology, reflecting about the strategies used by artists for people distant from the place of the exhibition can interact with the work. Thus, a comparison is made between brazilian projects that use old technologies, such as *Rara Avis* (1996), by Eduardo Kac, and *INSN(H)AK(R)ES* (2001), by Diana Domingues, proposing to the public an immersion in the exhibition's space through telepresence; and more recent works, such as *CIURBI* (2010), by Suzete Venturelli and *Cinema Sem Volta* (2014) by Giselle Beilguelman, that use current technologies, allowing remote actors to be responsible also, for the artwork's process.

Keywords: Art and Technology. Interactivity. Artwork x public.

Ao refletir sobre o Sistema das Artes, é possível reconhecer que, com o advento da Arte Contemporânea, em especial a Arte e Tecnologia, acontecem modificações substanciais no que diz respeito a todo o seu processo, seja pelo modo de criação e produção de obras, ou até mesmo na maneira em que é realizada a sua disponibilização ao público.

Ainda, ao nos concentrarmos especialmente em aspectos da produção artística, é notável o crescimento do número de artistas interessados em desenvolver projetos fazendo uso de novas tecnologias, apropriando-se delas e até conferindo-lhes novas aplicações. Atentemo-nos à referência de, quando em anos anteriores ocorre o desenvolvimento da fotografia - e a consequente exploração desta por artistas - e nesse momento, Flusser (2002: 22-23) já proclamava que o dever do artista seria justamente pesquisar os dispositivos e expandir sua utilização, experimentando algo além do que ele objetivava oferecer. Também, é preciso evidenciar o ato da reprodução fotográfica, no qual a arte torna-se indiscutivelmente mais acessível, obtendo um novo patamar no que diz respeito à sua disponibilização: através do recurso da fotografia digital, é possível facilitar o acesso a obras já consagradas, e que muitas vezes só podem ser visualizadas dentro das instituições que as legitimavam como tal, os museus.

Com o surgimento da fotografia, ficava claro para alguns artistas que as novas tecnologias de geração e reprodução de imagem podiam ser – e seriam – ferramentas consideráveis para a arte, desde que fosse possível conceber uma linguagem criativa específica.
(GIANNETTI, 2006a: 2)

Ainda no sentido de aproximação entre obra e público, chama-se atenção para as diferentes experiências participativas propostas por artistas ao longo da história recente da arte, nas quais intentavam que o observador passasse a ser cada vez mais responsável pelo processo da obra, colocando-o em uma situação em que as propostas artísticas dependeriam inteiramente de sua presença e de suas ações, ou não estariam satisfatoriamente concluídas.

Em Arte e Tecnologia, essa participação é modificada pela presença de componentes eletrônicos, como quando, por exemplo, uma obra é desenvolvida para ocupar apenas o espaço virtual e é gerada por um computador, a partir disso, começa-se a utilizar o conceito de interatividade. Para Edmond Couchot (2003), ela diz respeito a uma participação que envolve os dispositivos tecnológicos, onde ocorrem respostas tanto da interação entre um ou mais sistemas (interatividade endógena), ou quando acontece uma troca entre os sistemas e um ser humano (interatividade exógena).

A partir disso, acredita-se que de todos, a rede internet tenha sido um dos mais importantes recursos tecnológicos que contribuem para a circulação e a democratização do acesso a diferentes obras e projetos artísticos, num processo que vai desde o já citado compartilhamento de imagens de obras tradicionais, até a arte desenvolvida especialmente para a rede, a *web art*, na qual a obra toda pode ser visualizada através de um computador.

A internet proporciona também, que o deslocamento e a presença de grande parte do público não sejam mais necessárias, sendo agora conveniente falarmos de algumas obras nas quais seus criadores, estrategicamente, preocupam-se em permitir que um público que não está presente no próprio local de exposição, possa também interagir com elas. Para isso, é utilizada a Telepresença, um recurso que funciona através de uma conexão à rede internet e com interfaces específicas.

Foi em 1979 que Minsky cunhou o termo 'telepresença'. Mas Minsky não reivindica ter inventado a ideia, pois sua inspiração veio de uma novela de Robert Heinlein, de 1940, *Waldo*, que relata a história de um ser do futuro que tinha o poder de colocar suas mãos em dispositivos de operação remota e dirigir os movimentos de bonecos mecânicos poderosos chamados de *Waldos*. A palavra 'telepresença' surgiu no contexto de uma ousada proposta de Minsky para o governo americano financiar por dez anos o desenvolvimento de pesquisas em tecnologia robótica[...] A tecnologia se refere à experiência humana de ver com os olhos de uma máquina, usando gestos naturais para dirigir máquinas e manipular o mundo físico. (SANTAELLA, 2003: 169)

No campo artístico, essa tecnologia foi utilizada em 1996, por Eduardo Kac – artista brasileiro que atualmente reside nos Estados Unidos, sendo professor do *The Art Institute of Chicago* e é reconhecido internacionalmente por seus trabalhos em telepresença e bioarte. Ele apresentou, no *Nexus Contemporary Art Center*, em Atlanta, a sua obra intitulada *Rara Avis*. Segundo o site do artista, a obra é composta por “30 pequenos pássaros verdadeiros, um papagaio robótico dentro de um viveiro, um visor de realidade virtual, e múltiplas ligações bidirecionais com a Internet”. (KAC, s/d: s/p.)

A proposta do artista seria uma troca entre os personagens do próprio espaço expositivo, e também fora dele. No ambiente da obra, o interator deveria vestir o visor de realidade virtual e enxergar e ouvir todo o local a partir dos olhos do papagaio robótico (que possuía duas câmeras no lugar dos olhos), e ao mesmo tempo transmitir - através da sua conexão à internet - essas informações a um participante remoto, que poderia ter, pelo menos em parte, a sensação de estar imerso naquele ambiente expositivo.

Experiência semelhante aconteceu na obra *INSN(H)AK(R)ES* (2001), de Diana Domingues, que é artista multimídia, professora e pesquisadora, tendo sido responsável



PAPAGAIO ROBÓTICO DA OBRA RARA AVIS (1996), DE EDUARDO KAC. FOTOGRAFIA: ANNA YU.
FONTE: <http://www.ekac.org/macowl.html>.

pela criação do Grupo Artecno, na Universidade de Caxias do Sul, especializado na produção de obras em Arte e Tecnologia.

A obra apropriou-se de um serpentário localizado no Museu de Ciências Naturais da Universidade de Caxias do Sul e nele foi instalada uma cobra-robô que interagia com as outras cobras. Assim como o papagaio da obra de Kac, ela possuía uma *webcam* acoplada, cujas imagens e sons eram transmitidos através da rede internet para participantes em outros lugares, com o diferencial de que estes é que seriam os responsáveis pelo controle de movimentos e de ações do robô.

A obra possuía como objetivo o usuário ter acesso à obra e ao serpentário no site <http://artecno.ucs.br/insnakes>, e sobretudo, ter a sensação de estar vivendo no corpo da cobra-robô, entre as outras serpentes. Além disso, através dos movimentos praticados por diferentes usuários,

um sistema de alimentação no serpentário era acionado, permitindo que o interator pudesse também contribuir com a manutenção da vida daqueles animais mantidos em cativeiro. De acordo com o relato da artista, “Conectar o endereço do website possibilita que a cobra/robô seja comandada por participantes remotos, numa ampliação do corpo em escala planetária e com decisões que se dão no ciberespaço, sem qualquer fronteira física ou geográfica”. (DOMINGUES, s/d: s/p)

Estratégia semelhante é adotada por outros projetos artísticos mais recentes. Eles são produzidos através de tecnologias distintas das anteriores, e com isso, elevam o interator a outro nível de participação. É o caso de *Ciurbi* (2010), de Suzete Venturelli, que é artista computacional, docente no Curso de Artes Visuais da Universidade de Brasília e é atual coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional (MidiaLab).

O nome da obra, diz respeito à linguagem proposta pela artista, e que deriva das palavras Ciberinstalação (da síntese Ciberespaço + Instalação) Urbana. Segundo ela, “O *ciurbi* é arte pública, interativa e ativista, em forma de ações, visando inclusive diminuir as diferenças sociais. Para isto, utilizamos o espaço urbano como contexto para a arte, fazendo projeções interativas sobre a arquitetura”. (VENTURELLI, 2011: 4526)



PROJEÇÃO DO PROJETO CIURBI (2010) EM PAREDE NA CIDADE DE BRASÍLIA/DF.
FONTE: <https://www.medialab.ufg.br/p/18689-media-lab-unb>.

A realização da obra se dá através da rede social *Twitter*. Através dela, interatores em qualquer lugar (incluindo o local da obra, através das redes móveis de aparelho celular), podem contribuir para o seu desenvolvimento, enviando palavras ou comentários com a palavra @ciurbi. A partir dessa ação, o seu texto é convertido e projetado em tempo real, diretamente no local onde a exibição da obra está ocorrendo, sendo exposto como uma espécie de grafite digital.

O uso de redes sociais também é explorado no trabalho *Cinema sem Volta* (2014), de Giselle Beiguelman, que é web artista, artista digital, pesquisadora e docente na Universidade de São Paulo, além de ter obtido reconhecimento por suas pesquisas em arte em dispositivos móveis.

A obra projeta em uma tela, uma espécie de *slideshow* infinito composto de 18 fotografias por vez, que são sequências de imagens produzidas por anônimos e postadas no *Instagram*. Para a escolha, são selecionadas algumas *hashtags* – palavras-chave que têm relação ao motivo da foto, precedidas do caractere #, a fim de facilitar a busca por imagens de determinados temas – entre elas, algumas correspondentes a assuntos e ideologias que aparecem bastante presentes no cotidiano cibernético, como #copa, #racismo, #machismo, #ocupa, #macho, #privacidade, #terrorismo.

e em uma relação de proximidade com o seu público. Segundo Giannetti (2006b: 69), “aquele que cria uma obra de arte não só articula a si mesmo e seu ambiente, mas estabelece um diálogo, por meio da obra, com outros sujeitos e projeta outras realidades”.

As obras apresentadas promovem ainda uma interlocução sobre os possíveis entrecruzamentos de lugares reais - que variam entre os já tradicionais locais de exposições de arte, para o espaço aberto da rua, invadindo até um museu de ciências - e lugares virtuais, como o Ciberespaço, fazendo refletir sobre as sucessivas interações de pessoas que podem ser distantes em espaço e do mesmo modo, distantes em sua cultura, mas que acabam de maneira voluntária (ou involuntariamente, no caso de Cinema sem Volta), unindo-se em torno de um esforço comum, que é a sua contribuição para o completo funcionamento desses projetos artísticos. Afinal, “o ciberespaço é um ambiente midiático, como uma incubadora de ferramentas de comunicação, logo, como uma estrutura rizomática, descentralizada, conectando pontos ordinários” [...] (LEMOS, 2013: 137)

A afirmação de André Lemos (2013), diz respeito às inúmeras ramificações que se expandem por diferentes lugares e pontos criados neste espaço. Logo, ratifica-se a informação de que os receptores/interatores dessa arte caracterizam-se por sua heterogeneidade. De todo modo, também o são os seus emissores.

Tendo em vista grande parte dos artistas que baseiam a sua produção artística no aproveitamento de recursos tecnológicos, muitas vezes apropriados de outras áreas do conhecimento, verifica-se que, ou é preciso que eles aprendam a lidar com toda a variedade de softwares, dispositivos, entre outros, que suas obras demandam, ou podem contar com a colaboração de pessoas especializadas, formando uma equipe de produção múltipla e transdisciplinar, o que torna a autoria de algumas dessas obras, compartilhada, e por isso, descentralizada da figura tradicional do artista. Essa última, normalmente acontece quando a tecnologia envolve grande complexidade, como é o caso de *Rara Avis* (1996) e *INSN(H) AK(R)ES* (2001) – diferente dos outros dois trabalhos apresentados, *Ciurbi* (2010) e *Cinema sem Volta* (2014), que destacam-se por utilizar redes sociais, cuja principal característica é a fácil usabilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória artística das produções analisadas é condizente com o desenvolvimento de uma sociedade que encontra-se cada vez mais inundada com diferentes tecnologias, e não se poderia ter deixado de destacar estes artistas, que aproveitam-se da atual proximidade entre público e tecnologia, para que o interesse dos indivíduos também compreenda a vontade de

interagir, e a curiosidade acerca das experiências proporcionadas pelas tecnologias presentes em suas obras.

Ao destacar a quantidade de mudanças que a Arte e Tecnologia proporciona ao tradicional Sistema da Arte, seria possível questionar-se se o próprio conceito de arte ainda abrangeria essas produções - que tornam-se cada vez mais distintas e desafiadoras. As mudanças sugerem uma ampliação em seus materiais, modificações no que diz respeito à diversos aspectos da sua produção, mas principalmente, alterações significativas no seu modo de disponibilização ao público.

Afinal, estamos vivenciando uma Arte que é diferente do começo ao fim. Algo tão modificado pode ainda ser compreendido como Arte? Definitivamente, Arte e Tecnologia é Arte além da Arte.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. *Web aos 25*. Disponível em <http://www.desvirtual.com/gb-web-25>. Consultado em: 9 de setembro de 2017.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DIANA Domingues. Enciclopédia itaú cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13781/diana-domingues>. Consultado em: 2 de dezembro de 2017.

DOMINGUES, Diana. *A vida com as interfaces da era pós-biológica: o animal e o humano*. Disponível em <http://www.arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/diana.htm>. Consultado em: 12 de setembro de 2017.

EDUARDO Kac. Enciclopédia itaú cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200304/eduardo-kac>. Consultado em: 2 de dezembro de 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. 2006a. Disponível em http://www.artmetamedia.net/pdf/5Giannetti_EsteticaDigitalPORT.pdf. Consultado em: 21 de novembro de 2017.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Tradução de Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006b.

GISELLE Beiguelman. Enciclopédia itaú cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6993/giselle-beiguelman>. Consultado em: 2 de dezembro de 2017.

LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

KAC, Eduardo. *Rara Avis*. Disponível em <http://www.ekac.org/raraavis.html>. Consultado em: 24 de setembro de 2017.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SUZETE Venturelli. Enciclopédia itaú cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa244740/suzete-venturelli>. Consultado em: 2 de dezembro de 2017.

VENTURELLI, Suzete. *Projetos do MídiaLab: subverter, deleitar e instruir*. Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/suzete_venturelli.pdf. Consultado em: 9 de setembro de 2017.

DIAS TRANSBORDANTES. FLUXOS E PERCURSOS (D)NA ARTE URBANA PORTUGUESA

OVERFLOWING DAYS. FLOWS AND PATHS IN PORTUGUESE URBAN ART

Paula Guerra
Universidade do Porto
Susana Januário
Universidade do Porto

RESUMO: O objeto deste artigo centra-se na abordagem de um compósito de atividades de agentes, eventos, manifestações, artefatos e fruições que se têm vindo a assumir como produtores, tradutores, comutadores e transmissores da arte portuguesa urbana contemporânea. O facto de transbordarem fronteiras artísticas, sociais e territoriais, confere-lhes uma singularidade nos processos atuais de reconfiguração de identidade. Assim, apresentamos, preliminarmente, um conjunto de “atores”/ “ambientes”/ “cenar” que têm vindo a desenvolver atividades desde o início do século XXI nas diferentes cidades do país com particular impacto no cruzamento de artes, territórios (local, global e translocal) e identidades em que operam, cujas intervenções – inscritas territorialmente – assumem particular importância na dinamização e divulgação da cultura portuguesa: falamos do espaço Maus Hábitos no Porto, da Galeria Zé dos Bois em Lisboa, do Festival Barreiro Rocks no Barreiro, e no Festival Jardins Efémeros em Viseu.

Palavras-chave: Arte urbana contemporânea. Territórios e cenas. Interseções artísticas.

ABSTRACT: The object of this article is to approach a composite of activities of agents, events, manifestations, artefacts and fruitions that have come to assume as producers, translators, switches and transmitters of contemporary Portuguese urban art. The fact that they overflow artistic, social and territorial borders, gives them a singularity in the current processes of reconfiguration of identity. Thus, we present, preliminarily, a set of “actors” / “milieux” / “scenes” that have been developing activities since the beginning of the 21st century in the different cities of the country with a particular impact on the intersection of arts, and translocal) and the identities in which they operate, whose interventions - territorially inscribed - are of particular importance in the dynamization and dissemination of Portuguese culture: we speak of the *Maus Hábitos* in Porto, the *Zé dos Bois Gallery* in Lisbon, the *Barreiro Rocks* Festival in Barreiro, and the *Jardins Efémeros* Festival in Viseu.

Keywords: Contemporary urban art. Territories and scenes. Artistic intersections.

O objeto da nossa reflexão e investigação consiste num todo compósito de atividades de agentes, eventos, manifestações, artefatos e fruições que se têm vindo a assumir como produtores, tradutores, comutadores e transmissores da arte portuguesa urbana contemporânea. O facto de transbordarem fronteiras artísticas, sociais e territoriais, confere-lhes uma singularidade nos processos atuais de reconfiguração de identidade.

O nosso foco de abordagem principal traduz-se num conjunto de “atores”/ “ambientes”/ “cenas” que têm vindo a desenvolver atividades desde o início do século XXI nas diferentes cidades do país com particular impacto no cruzamento de artes, territórios (local, global e translocal) e identidades em que operam, cujas intervenções – inscritas territorialmente – assumem particular importância na dinamização e divulgação da cultura portuguesa e, por tal, constituem-se como agentes culturais relevantes numa perspetiva de glocalização. Assim, estes “atores”/ “ambientes”/ “cenas” constituem-se em espaços culturais e sociais de base local, inscritos territorialmente e de cariz identitário significativo (Crane *et al.*, 2002), cujos processos e dinâmicas, uma vez efetuado o *transbordo* para outros territórios e dimensões (internacional, por exemplo), constituirão, no nosso entendimento, uma nova dimensão a explorar na cultura portuguesa (Bennett & Peterson, 2004; Chaney, 1994; Straw, 1991).

Neste sentido, é a nossa intenção estudar, no âmbito de uma investigação recentemente encetada, alguns casos paradigmáticos das novas dinâmicas (Jürgens, 2016). de cultura urbana contemporânea portuguesa: Maus Hábitos, Zé dos Bois, Jardins Efémeros, Festival Tremor, Barreiro Rocks e *Walk and Talk*, entre outros. São casos paradigmáticos no sentido em que justamente cruzam toda uma multiplicidade de características e dinâmicas de relação plural entre cultura, artes e território de forma complexa, mutante e singular. Não se tratam somente de atores culturais ou artísticos, mas de “ambientes” e “cenas” que congregam atores, eventos, manifestações, artefactos, públicos e programação.

Os pressupostos que orientam a investigação na qual se enquadra esta partilha implica-nos na discussão primordial em torno do que é a cultura portuguesa na atualidade. Na verdade, sendo esta questão muito complexa e em devir incessante, a possível resposta passa obrigatoriamente pelo cruzamento multidisciplinar ancorado na sociologia, nos estudos culturais e na antropologia. Parte da resposta encontrar-se-á igualmente no objeto de estudo que abordamos, ou seja, no agregado de agentes, eventos, manifestações, artefactos e fruições que se têm vindo a assumir como produtores, tradutores, comutadores e transmissores da cultura portuguesa urbana contemporânea (Silva, 2017; Silva & Guerra, 2015; Silva *et al.*, 2015 and 2013). Efetivamente, investigações recentes têm apontado como iminentes estas

cenar/manifestações no seio da cultura contemporânea portuguesa, as quais têm vindo a desenvolver atividades desde o início do século XXI nas diferentes cidades do país, tendo particular impacto no cruzamento de artes, territórios (local, global e translocal) e identidades em que operam.

Fenómenos intrinsecamente culturais, as cidades sempre constituíram importantes pólos de criatividade, inovação e efervescência artística. Diversas vias têm sido exploradas para justificar essa relação. A primeira prende-se com um conjunto de argumentos associados à necessidade de atingir limiares de procura (e de oferta) mínimos para a provisão destas atividades (seja ela feita pelo mercado ou não) e à existência de massas críticas em termos de recursos (económicos, sociais, artísticos, tecnológicos) essenciais ao seu desenvolvimento. Uma segunda via explicativa avança com um conjunto de argumentos associados às possibilidades de aproveitamento e de exploração conjunta de economias externas (de escala e de gama), da redução dos custos de transação e da potenciação dos efeitos de aprendizagem coletiva e da “atmosfera” resultantes da aglomeração, fatores que potenciam a clusterização destas atividades. Uma última via aponta para um conjunto de argumentos associado às especificidades dos modos e estilos de vida em ambiente urbano-metropolitano e às mutações estruturais nos valores e práticas sociais, os quais contribuirão igualmente de forma relevante para esta concentração em meio urbano; inclui-se aqui processos de individuação e de liminaridade, facilitados pelas maiores mobilidades e o menor controlo social, a busca de lógicas distintivas, ou a afirmação de identidades que tendem a ser mais transitórias, reflexivas e plurais. Estas vias têm sido particularmente importantes em Portugal desde a abertura do nosso país à cultura mediática e massiva no dealbar dos anos 80 e particularmente importantes no caso de Lisboa e do Porto.

Neste sentido, as cidades são pólos de dinamização económica, concentrando as atividades indispensáveis ao desenvolvimento das produções mais complexas, que requerem mais recursos, meios técnicos e tecnológicos, profissionais e conhecimentos, e mercados de bens e serviços culturais. Depois, as cidades concentram os grupos sociais educacional e culturalmente mais qualificados, bem como as faixas etárias mais jovens, tendencialmente mais ativas do ponto de vista dos consumos culturais. Estes grupos, abraçando o cosmopolitismo, as múltiplas modalidades de estilização de vida quotidiana e a diversidade das culturas urbanas, dão origem à constituição de procuras específicas e alimentam os círculos e as redes informais que caracterizam os mundos da produção e da criação cultural mais especializados, artesanais ou vanguardistas. As cidades têm sido também proscénios de estratégias políticas orientadas para a transformação da cultura como trunfo decisivo no jogo da competição interurbana (Throsby, 2001; Zukin, 1995).

A estas linhas gerais, podemos acrescentar outros fatores, associados à forte territorialidade dos mecanismos de provisão ou de fruição das atividades culturais, propícios à estruturação de complexos territorializados de produção e consumo, baseados na produção e difusão de conhecimento simbólico (incluindo aqui realidades como os bairros culturais e criativos, ou outros *clusters* territorializados de atividades culturais), situações onde os efeitos de “meio” e as atmosferas vividas são muitas vezes determinantes para a sua vitalidade. Os mecanismos de territorialização das atividades culturais têm sido aliás amplamente debatidos nas décadas mais recentes, seja com base na discussão das diversas economias de aglomeração e urbanização que lhe estão subjacentes, seja pela busca da inteligibilidade de lógicas institucionais mais complexas e/ou dinâmicas, não estando igualmente ausentes dos debates e das retóricas sobre as cidades criativas, ou, daquilo que se tem vindo a denominar como o capitalismo cognitivo-cultural (Becker, 2007 and 1984; Bourdieu, 1996).

Na verdade, na última década, em Portugal, tem-se operado um conjunto de transformações profundas, que podem ser sistematizadas: (i) na valorização de iniciativas que assentam na noção de densidade relacional e artística, associadas à aglomeração dos agentes em espaço urbano; (ii) na valorização da dimensão, potenciando a obtenção de massas críticas, isto é, de limiares mínimos de procura e oferta por parte de agentes culturais; e (iii) na diversidade e a heterogeneidade de meios, recursos e mercados por parte desses mesmos agentes. Tudo isto facilita e potencia a concentração destas atividades em espaço urbano, possibilitando aos agentes a redução da fricção da distância, a minimização de custos de transação, a exploração conjunta de economias de escala ou de gama, a potenciação das externalidades positivas ou a exploração da imagem e do significado simbólico do lugar.

Indubitavelmente, todos estes aspetos conduzem à importância fulcral do meio urbano para estas atividades, expressa em fatores como as trocas formais e informais que nele se estabelecem (de produtos, conhecimento tácito, informação, tecnologia, recursos produtivos, etc.) e as relações de reciprocidade a elas associadas; as novas possibilidades e mercados, que só a dimensão, a diversidade e a heterogeneidade destes espaços permitem (possibilitando novas experiências, uma maior assunção do risco, novas vivências, etc.); os mecanismos específicos de aprendizagem coletiva, de acumulação e difusão de capital cultural, de conhecimento e de inovação; as múltiplas expressões do capital social e relacional, das estratégias de legitimação e reputação, a possibilidade de contacto direto com os mediadores culturais; ou, finalmente, a partilha e construção de identidades coletivas específicas.

Importa, ainda, e concomitantemente, destacar um outro conjunto de aspetos, associados à esfera mais simbólica igualmente fundamentais para interpretar a aglomeração e a territorialidade das atividades culturais: (i) o facto de o papel fulcral que os *gatekeepers* e

os processos de criação de reputações desempenham na provisão e fruição destas atividades, atrair necessariamente (pelo menos parte d) estas atividades para o espaço urbano; (ii) o facto de estes espaços proporcionarem importantes núcleos e nós de convivialidade (e de sociabilidade e socialização) essenciais para a difusão de informação, para o contacto e para a legitimação dos atores nos mundos da arte respetivos; e (iii) o facto da localização das atividades culturais, e dos processos criativos em si, poderem ser fortemente condicionados por atributos físicos ou materiais específicos dos espaços, incluindo alguns, com particular atratividade, em meio urbano.

É neste enquadramento que consideramos pertinente procurar compreender o compósito, já referido, de atividades de agentes, eventos, manifestações, artefactos e fruições que se têm vindo a assumir como produtores, tradutores, comutadores e transmissores da cultura portuguesa urbana contemporânea. Para tal, defende-se uma abordagem assente em três dimensões analíticas fundamentais. Primeiramente, considerar-se-á o grau de crucialidade com que o território e a territorialidade são assumidos pelos próprios como elementos estruturantes da sua ação e mesmo existência (Campbell, 2013). Uma segunda dimensão analítica destes casos relaciona-se com o reconhecimento da importância na sua estruturação da geração de dimensão e de massas críticas; da densidade relacional; da heterogeneidade de agentes e práticas artísticas; da importância da proximidade e acesso aos circuitos de mediação e *gatekeeping*; da importância dos espaços de convívio/sociabilidade para o funcionamento do “mundo da arte”; da importância da reticularidade e cruzamento de agentes, de artes e de práticas (Karpic, 2007; Thornton, 2009; Santos, 1988). A um terceiro nível, importa perceber as funções desempenhadas pelos diversos casos. Importa aqui proceder à identificação e cartografia das diversas funções que serão ou não desempenhadas por cada caso/espço: transmissão, formal e informal, de informação; experimentação e de exploração de novas possibilidades de criação/produção/consumo/fruição; construção das reputações artísticas e conviviais; socialização, de convívio e de sociabilidade; *networking* e de integração no mundo da arte; acumulação coletiva de conhecimento; construção de uma identidade comum e de autorreconhecimento (Guerra, 2013, 2015).

Os casos a estudar – dos quais apresentaremos, neste momento, de forma breve, quatro – não são assumidos apenas como atores culturais ou artísticos, mas também como “ambientes” e “cenas” que congregam atores, eventos, manifestações, artefactos, públicos e programação. São elementos culturais contemporâneos importantes, pois demonstram que a cultura portuguesa inclui novas dimensões para além das já reconhecidas e estudadas – pois assumem-se como novas matrizes de identidades culturais, artísticas, simbólicas, territoriais/transterritoriais. São *transbordantes*, pois quebram fronteiras identitárias, disciplinares,

temáticas, artísticas e territoriais/transterritoriais (Costa, 2002; Fortuna & Leite, 2009; Pais, 2010).

Constituem objeto da nossa atenção, neste momento em particular, três dos casos assinalados, cujas características, formas, enquadramentos – como se procura demonstrar de seguida – legitimam a sua seleção no âmbito dos propósitos que perseguimos. Os casos em questão são o espaço Maus Hábitos, situado na cidade do Porto, a Galeria Zé dos Bois, situada em Lisboa, o Festival Barreiro Rocks, que decorre na cidade do Barreiro, a Sul de Lisboa e o Festival Jardins Efémeros, que acontece anualmente na cidade de Viseu.

O espaço Maus Hábitos no Porto assume-se como um espaço que se pauta pela modernidade e pelo desejo de introdução de cosmopolitismo na cidade do Porto, através da sua dinamização cultural. Desde que o espaço foi descoberto pelo seu diretor, em 1999, o objetivo que norteia a sua acção é o da transformação do local num espaço de criação artística, aberto às diferentes formas de arte, capaz de projetar culturalmente a cidade. Mais do que isso, o objetivo primordial era precisamente proporcionar um lugar para projetos artísticos que não tinham espaço noutros contextos, passando ao mesmo tempo o conceito de reciclagem. Assim, é necessário ressaltar a importância das artes plásticas, da fotografia, do audiovisual e das artes performativas, mais sentida no início, mas que atualmente continua a preencher a agenda do Maus Hábitos, promovendo novos artistas nacionais e internacionais, bem como parcerias e intercâmbios entre eles. Por isso mesmo, grande parte das divisões desta “casa” encontra-se ocupada por exposições temporárias, não ignorando também a vertente formativa do espaço, onde se têm vindo a realizar com alguma regularidade vários *workshops* e oficinas referentes a diferentes áreas artísticas.

A galeria Zé dos Bois (ZdB) em Lisboa surge por iniciativa de um conjunto de artistas, como forma de alimentar um espaço onde pudessem produzir e divulgar os seus trabalhos, possibilidade essa que de outra forma não existiria. Assume-se, por isso, como uma estrutura de experimentação e de exploração, um espaço multidisciplinar, aberto às diversas manifestações artísticas (edição, arquitetura, dança, cinema, artes visuais, joalheria). Assumindo-se como um *locus* de experimentação e de pesquisa, com um espectro de actuação bastante amplo e procurando sempre um benéfico cruzamento entre as diferentes linguagens artísticas, as atividades da ZdB não se limitam apenas, e como o nome de galeria poderia erroneamente sugerir, à mera exposição de objetos. Para além de uma programação regular de exposições de diferentes expressões artísticas (mais recentemente com um grande enfoque nas artes visuais) que «fogem» ao circuito mais institucional e comercial das galerias de arte, a ZdB é

também conhecida e reconhecida pelos concertos de música experimental, improvisada e electrónica que, mais uma vez, não se enquadram tão facilmente nos grandes auditórios ou grandes salas de espectáculo existentes na capital. Paralelamente, desde 2001, a ZdB promove igualmente residências anuais para artistas, transformando-se num espaço de criação de conteúdos, experimentação e reflexão, sobretudo no domínio das artes visuais. No que diz respeito à música, a ZdB tem também funcionado como local de ensaio para bandas como Cool Hipnoise, Space Boys, Los Tomatos, Terrakota, Manta Rota, Dead Combo e Loosers. Mas há ainda lugar para o teatro, a dança e outras performances, bem como para o cinema, novamente imbuídos de uma lógica alternativa às vertentes mais convencionais. É também importante salientar as intervenções específicas da ZdB, de autoria coletiva e geralmente situadas entre a performance e a instalação e, igualmente, a aposta num serviço educativo de continuidade, direccionado todos os anos para 800 crianças, que visitam o espaço três vezes por ano, sendo o principal objetivo ensiná-las a ler, interpretar e ter uma perspetiva crítica sobre a arte contemporânea.

Realizado no Barreiro desde 2000, o festival Barreiro Rocks é considerado um dos festivais mais carismáticos na Europa. O público e a crítica são unânimes quando referem o “ambiente único”, qualidade da programação e o envolvimento da comunidade local e dos músicos como fatores diferenciadores deste evento. Resulta da sociabilidade, convivialidade e associação de um conjunto de jovens em torno da Hey Pachuco Associação. Trata-se de um festival que atua nas mais diversas disciplinas artísticas (música, cinema, literatura, exposições...) e nos últimos anos foi nomeado para diversas categorias do *Europe for Festivals Festivals for Europe* e *Portugal Festival Awards*. O Barreiro Rocks é apoiado pela Câmara Municipal do Barreiro e é programado e produzido pela Hey, Pachuco! Associação Cultural. No presente, o Barreiro Rocks é muito mais do que um festival, é um espaço de programação e produção cultural e artística no Barreiro que envolve programação continuada em diversos espaços do ponto de vista musical, fotográfico, videográfico. Mas é também sinónimo de intervenção cultural e de residência artística, de estúdios de gravação, e de uma “cena”, a do Barreiro.

O festival Jardins Efémeros existe desde 2011 e concretiza-se em todo o centro histórico de Viseu no mês de julho. Congrega uma programação e produção centrada em várias áreas artísticas desde o som, à dança, ao teatro, ao cinema, às artes visuais e à arquitetura. Assume-se como um programa de “atividades culturais multidisciplinares, com forte linguagem experimental e contemporânea”. Atrás deste evento, está a Pausa Possível, uma associação sem fins lucrativos e tem como fim: o desenvolvimento de atividades, quer práticas quer teóricas, sob uma noção de partilha e divulgação artística e cultural,

interdisciplinar dentro de contextos regionais, nacionais e internacionais; o desenvolvimento de programação, apostando na articulação de diferentes áreas ao nível da criação, difusão e investigação artística e/ou académica; a criação e divulgação de programas e/ou actividades que promovam a educação e coesão social; o desenvolvimento de programas e/ou actividades que visem a reabilitação de áreas urbanas, a salvaguarda da identidade e a valorização do património material e imaterial.

REFERÊNCIAS

BECKER, H. S. *Telling about society*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

BECKER, H. S. *Art worlds*. London: University of California Press, 1984.

BENNETT, A.; PETERSON, R. A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BOURDIEU, P. *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CAMPBELL, M. *Out of the Basement. Youth Cultural Production in Practice and in Policy*. Montreal & Kingston/London/Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2013.

CHANEY, D. C. *The cultural turn: scene-setting essays on contemporary cultural history*. London: Routledge, 1994.

COSTA, P. *As atividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Tese de Doutoramento. Instituto Superior de Economia e Gestão, Lisboa, 2002.

CRANE, D.; KAWASAKI, K.; KAWASHIMA, K. (eds.). *Global culture: media, arts, policy, and globalization*. New York: Routledge, 2002.

FORTUNA, C. LEITE, R. P. (orgs.). *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Almedina, 2009.

GUERRA, P. (org.). *More Than Loud. Osmundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

GUERRA, P. *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento, 2013.

JÜRGENS, S. V. *Instalações provisórias – independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no séc. XX*. Lisboa: Sistema Solar Documenta, 2016.

Karpic, B. *L'économie des singularités*. Paris: Gallimard, 2007.

PAIS, J. M. *Lufa-lufa quotidiana. Ensaio sobre a cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

THORNTON, S. *Seven Days in the Art World*. London: W.W. Norton & Co, 2009.

SILVA, A. S. Art beyond context: a sociological inquiry into the singularity of cultural creativity. In Bennett, A.; Guerra, P. (eds.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. London: Routledge, 2017.

SILVA, A. S.; GUERRA, P. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2015.

SILVA, A. S.; BABO, E. P.; GUERRA, P. Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Sciences*. Vol. 12 (n.º 2), 195-209, 2013.

SILVA, A. S.; BABO, E. P.; GUERRA, P. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*. N.º 78, 105-124, 2015.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*. (Out. 1991), 1991.

THORSBY, D. *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ZUKIN, S. *The Culture of Cities*. Cambridge, MA: Blackwell, 1995.

GALLERY OF LOST ART: O MUSEU VIRTUAL E AS RELAÇÕES ENTRE MATÉRIA E LEGITIMAÇÃO

GALLERY OF LOST ART: THE VIRTUAL MUSEUM AND THE RELATIONS BETWEEN MATERIAL AND LEGITIMATION

Camila Proto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: Considerando o contexto contemporâneo, novas formas de legitimação e de documentação se fazem necessárias. Vivemos em um momento de transição entre o material e o virtual, entre o museu e a internet, entre o acervo de obras e o de registros. Diante deste cenário, o presente trabalho irá apresentar o projeto “Gallery of Lost Art” (2012), realizado a partir de uma parceria entre a Tate e o grupo ISO Design, de Londres, que resultou em uma galeria online que, durante um ano, exibiu uma seleção de obras perdidas, roubadas ou que simplesmente não existem mais em nenhum acervo. O trabalho investigou o projeto como uma proposta artística contemporânea baseada em três pilares de discussão: o acervo, as novas mídias e a instituição.

Palavras-chave: Acervo. Museu virtual. Legitimação.

ABSTRACT: Considering the contemporary context, atualized legetimation and documentation formats are becoming necessary. We are facing a transitionary moment between virtual and material, museum and internet, between the art pieces and the register collections. Given this scenario, the presente work will presente the Project “Gallery of Lost Art” (2010), made from a partnership between Tate and the group ISO Design, from London, wichi resulted in an online gallery that, for a year, exhibited a selection of lost, stolen or even works of art that don’t exist anymore in any gallery. This paper investigates this project as a contemporary artistic proposal based on three pilars of discussion: the collection, the new media and the institution.

Keywords: Collection. Virtual museum. Legitimation

1. GALLERY OF LOST ART: ESPAÇO PARA O INEXISTENTE

Ao longo da história, imagens, símbolos e espaços são criados e, mesmo que de forma espontânea, lapidam o que conhecemos por humanidade. As obras de arte, por se configurarem simbolicamente, acabam também por moldar a sociedade e o jeito como o simulacro se configura. O projeto Gallery Of Lost Art se propôs a criar um espaço de reconfiguração para obras que fisicamente não existem mais. É a imaterialidade e o vestígio que norteiam a discussão, e apresentam a questão de como estas obras de arte, mesmo que apenas em registro, foram silenciosamente moldando a história da arte.

O projeto Gallery Of Lost Art, realizado em 2012 através de uma parceria entre a Tate Modern, Channel 4 e ISO Design, de Londres, foi uma exibição virtual que, a partir de registros, fotografias, textos e vídeos, criava acesso à uma curadoria de obras que desapareceram, foram perdidas, roubadas, apagadas, ou que simplesmente não existem mais materialmente em nenhum acervo ou galeria.

Criado visualmente em um espaço semelhante a um armazém, através do qual o visitante poderia navegar à vontade, The Gallery of Lost Art apresentou essas histórias através de documentos e filmes dispostos em distintas mesas (ou, quando a escala do trabalho justificava, no chão). Juntamente com esses materiais estavam legendas, cliques de som e links para outros recursos. Assim, o espaço virtual ofereceu ao visitante um lugar para engajamento, estudo privado e reflexão. (MUNDY, Jennifer, Tate 2013)

O projeto foi criado sob a demanda de experimentações culturais e educativas da Tate Modern, um braço da instituição londrina Tate que trabalha exclusivamente com arte moderna e contemporânea. A demanda por espaços digitais é crescente no mercado de arte, apesar de ser ainda um nicho não muito explorado pelas instituições. A partir de uma entrevista realizada com o diretor de criatividade da ISO Design, Damien Smith, foi possível compreender quais eram os principais conceitos e desejos da equipe por trás do projeto. Segundo ele:

O que queríamos discutir era como qualquer obra de arte é feita a partir de memórias. E, ao menos que o trabalho de arte esteja na sua frente, você está olhando para lembranças, esboços, fotografias, a descrição de uma outra pessoa. A partir da ideia de que todas essas obras já não existem mais, compreendemos que as pessoas tinham que criar sua imagem mental de qualquer maneira. (...) Assim, surgiu essa ideia de uma enorme galeria vista de cima, quase como um mapa do Google, em que cada trabalho de arte fosse organizado em uma mesa. Um crítico descreveu essa ideia como uma cena do crime, onde você tem milhares de pequenos fragmentos como vestígios, e a partir desses fragmentos você tenta criar uma história e até uma fotografia do que estava originalmente lá. Nós gostamos muito dessa configuração como uma metáfora. (...) Então, embora possamos

ter criado postumamente um documentário, fotos, ou até entrevistas com os artistas, você ainda nunca conseguirá capturar o trabalho de arte original e seu sentido original. (SMITH, Damien, 2017)

A proposta de trabalhar com obras de arte que não existem mais objetivava exatamente a criação de um formato não tradicional de exibição, em uma plataforma contemporânea e de acesso global. Muito mais que uma exibição virtual, o projeto criou um espaço de debate, pesquisa e informação. Ao relacionar a obra de arte com a memória, se desmaterializa um ideal de contemplação, pois se desvincula a arte do olhar como um fator meramente de observação. Gallery Of Lost Art pretendia mais do que criar esse espaço para as obras não existentes, mas também expandir a relação espectador-obra, a partir de um vínculo com a pesquisa e com a própria “visita”, dada em um suporte não físico.

O divagar entre memória e experiência, entre espaço físico e espaço mental¹ e a não necessidade da eternidade para estabelecer na história a sua existência foram as questões que levaram os criadores do projeto a limitarem a sua existência online por apenas um ano. É esta temporalidade que configura o projeto também como obra de arte.

Uma das coisas que mais gosto desse projeto foi o conceito temporal. Nós dissemos: vamos criar este grande projeto lindo, mas ele só viverá por um ano e depois o destruiremos. E eles adoraram a ideia de que, um pouco como as obras de arte, eles também estariam chamando o projeto de memória. Há fragmentos do projeto perdidos por toda a internet, há revisões, existem culturas de tela, existem vídeos no vimeo. Mas o projeto em si já não existe. (SMITH, Damien, 2017)

O livro consta com textos sobre 40 obras de arte que participaram da exibição online, como a pintura *Betrayal (1940)*, de Frida Khalo, que foi considerada perdida, a instalação *In Search Of the Miraculous (1973-5)*, de Bas Jan Ader, que nunca foi finalizada, ou como a obra *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 (1995)*, de Tracey Emin, que foi destruída em um incêndio. Ao criar um espaço de exibição para estas obras, se propôs um espaço para o inexistente, e possibilitou uma discussão sobre a relação de legitimação e materialidade, sobre o tempo e sobre possibilidades midiáticas.

2. O MUSEU VIRTUAL E A CONTEMPORANEIDADE

O museu é um espaço destinado à exibição de obras, registros e documentos. Em construção de espetáculo, o museu moderno propõe um espaço físico de visita, diálogo e confronto entre artista e público, entre obra e interator. São as relações entre objeto, espaço e discurso que compõem o contexto de um museu contemporâneo: a possibilidade

de encontro com novas experiências e informações de cunho estético-político.

Com a revolução virtual e o surgimento da internet, gerou-se um novo conceito de espaço. O museu virtual se apresenta como esse não-lugar de possibilidades expositivas, educativas e experimentais para o campo da arte.

(...) de um tradicional espaço físico relacionado à ocupação de um território material, tangível, o museu passou a se deparar com o espaço virtual, material, intangível e também identificado por muitos autores como desterritorializado. (LÉVY, Pierre. 1996)

Essa desterritorialização do espaço virtual possibilita a congregação de pessoas de lugares completamente diferentes a experienciarem um mesmo momento, proposta ou ação. Iniciativas a partir de ações-educativas propostas pelo MoMA, em NY, assim como projetos experimentais utilizando a ciberespaço como local de exibição estão combinando a experiência física do museu com o acesso global de informações.

O projeto Gallery Of Lost Art pretendia ser mais do que uma exibição online em formato de museu virtual: objetivava criar uma experiência de campo, uma relação entre internauta e obra, criando facetas audiovisuais que permitiam o interator se sentir dentro de uma galeria. Contudo, essa relação entre o museu físico e o museu virtual não se dá de forma simples.

O museu de arte passou a ser contestado a medida que os artistas passaram a utilizar novos suportes, tanto físicos quanto conceituais, para a concepção de suas obras, rompendo com o paradigma da contemplação e automaticamente gerando novos empecilhos para a conservação e exposição de suas obras. Assim, o espaço virtual se inseriu no campo da arte como uma nova ferramenta de exibição, documentação e preposição de obras. O espaço virtual, por não possuir barreiras geográficas, se insere em uma dimensão mais democrática do acesso à arte. O museu físico, ao se dispor em formato clássico, propõe um 'ritual' – que muitas vezes é elevado ao nível da contemplação – que dita a experiência museística e também de quem pode usufruí-la. Segundo Nestor Canclini:

Ao manter 'sagrado' o espaço expositivo e os objetos nele contidos, e 'ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente' (CANCLINI, 2003: 47)".

Assim, a possibilidade de espacializar uma exibição de arte em um ambiente virtual torna-se plausível em um contexto onde a instituição deveria pensar na relação direta do acesso e da experiência entre público e obra. Entretanto, como dimensionar a experiência online? É impossível considerar que o espaço online proponha a mesma experiência que o

espaço físico, pois o contato com as obras se dá de forma diferente e menos pessoal.

Projetos como a Gallery Of Lost Art estão sendo explorados pelas instituições como tentativas de criar propostas imersivas e interativas, mas a maioria dos críticos e historiadores da arte compreendem que a experiência real de um museu nunca poderá ser substituída. O Google possui uma interface chamada Google Arts & Culture, que possibilita ao internauta realizar tours pelos mais diversos museus e coleções de arte do mundo. Damien Smith explica:

Google tem um braço cultural muito interessante que trabalha com museus. O trabalho deles é entrar e fotografar o museu afim de expandi-lo para a internet. Algumas pessoas dizem que isso é brilhante, que agora você pode visitar o Prado pela manhã e o Louvre à tarde, sem sair da sua mesa. Outras pessoas dizem: tenha cuidado, o Google é uma empresa privada, eles sabem como reproduzir versões de alta definição de toda a sua coleção. (SMITH, Damien, 2017)

Existem galerias e museus que já estão digitalizando as obras de arte e disponibilizando-as na internet, como é o caso do Rijksmuseum, em Amsterdã. Esta iniciativa, chamada de The Right Studio, viabiliza downloads de imagens com alta resolução para qualquer usuário.

Diante destas propostas, a experiência da visita de um museu e do encontro com a arte é elevada à experiência de possuir obras e reproduzi-las no cotidiano. Devemos sim retirar a obra do espaço expositivo e expô-la em outras plataformas ou espaços, mas a obra de arte deve existir como gatilho, como preposição para o espectador, em uma relação estética-política, e não como um objeto meramente estético ou comercial, existindo em um pedestal no museu ou na parede da sala de estar.

Afinal, até que ponto a arte se dispõe como política ou meramente como objeto estético? É responsabilidade tanto dos artistas quanto das instituições esclarecer para o público estes limites. O museu virtual possibilita novas construções artísticas e culturais, ao mesmo tempo que pode também estar proporcionando o desmonte do que consiste a experiência artística.

3. MATÉRIA COMO LEGITIMAÇÃO: O ACERVO CONTEMPORÂNEO

A história da arte foi – e é - escrita a partir de acervos, coleções e arquivos. Dentre os estigmas materialistas, o projeto Gallery Of Lost Art apresentou um formato não convencional de exibição, já que a curadoria teve que ater-se apenas à registros e documentações existentes sobre as obras apresentadas. O acervo contemporâneo está tendo que acompanhar a produção dos artistas e, conseqüentemente, alterar seus modelos clássicos de conservação e documentação.

Em *Fountain 1917*, de Duchamp, é possível visualizar esta complicada relação entre

documentação, acervo e história da arte. O famoso urinol de R. Mutt foi uma das obras selecionadas pela curadoria do projeto por ter desaparecido logo após sua primeira – e única – exibição, no Salón des Independents, em Paris. O texto apresentado no livro descreve essa relação de falseabilidade e simulacro quando se concerne à obra de arte que mudou o rumo da arte no mundo: o que se reproduziu de *Fountain 1917* foi uma fotografia, de autoria de Stieglitz, que criou a identidade imagética do que conhecemos e estudamos hoje como a obra que revolucionou o pensar a arte. Assim, a história da arte moderna e contemporânea se desdobrou a partir da ideia de uma obra, da sombra e do resquício do que um dia se apresentou como um ready-made, e hoje se estrutura como memória.

A partir desta obra, é possível observar as relações entre legitimação e acervo, e da necessidade de um objeto físico, mesmo sendo ele um arquivo, para a finalidade da exposição. As obras de arte perdidas, roubadas, rejeitadas ou inacabadas criam esse espaço de tempo imaterial em que a história da arte se perde, mas ao mesmo tempo se constrói.

Sempre estarão expostos os planos dos artistas, seus esboços, ou até os objetos utilizados durante uma performance, porque o mundo da arte fica muito desconfortável se não há algo a ser adicionado ao arquivo ou à coleção. (SMITH, Damien, 2017)

A reconstrução de obras de arte também é uma questão definida a partir da necessidade da existência material. A própria *Fountain* foi replicada algumas vezes, no intuito de “imortalizar” a proposta do artista. A dúvida segue: até que ponto devemos nos preocupar em ‘imortalizar’ as obras de arte? Performances e instalações muitas vezes são realizadas com o intuito de existir unicamente naquele tempo-espaço. Para Claire Bishop, esta relação de reconstrução e registro está diretamente ligada ao campo comercial da arte e da cultura:

Uma vez que a proliferação dos museus e da cultura da arte contemporânea se dá como uma “economia de experiência”, a partir do final da década de 1990, se cria um consenso generalizado de que o melhor meio de compreender obras históricas de arte efêmera é através da experiência direta ao invés de documentação fotográfica. (BISHOP, Claire. 2013)

Curioso pensar que, desde o fim dos anos 50, artistas vêm criando obras efêmeras, transitórias e temporais, desafiando os paradigmas curatoriais e expositivos, objetivando um diálogo maior entre a arte e a experiência do espectador. Contudo, ainda se observa uma certa relutância em questões institucionais e de curadoria a cerca de obras que se propõem a não deixarem nenhum resquício de existência.

É fascinante o fato de que diante de uma era da digitalização, o material original agora é elevado a objeto sagrado. Isso porque há apenas um deles. Essa talvez seja uma das razões pela qual o mundo da arte e os curadores estão tão obcecados com o original. Estamos em tempos interessantes. (SMITH, Damien, 2017)

4. ARTE, EFEMERIDADE E MEMÓRIA

A arte contemporânea propõe a experiência artística como finalidade da obra, e muitas vezes essa relação se dá sem nenhum registro.

Bill Drummond é um artista que tem um projeto muito interessante onde ele constrói um coral de 13 cantores a cada lugar do país que ele vai. Toda vez eles são diferentes, e você não tem permissão para gravar a apresentação. Eles apenas se reúnem e cantam uma série de músicas uma única vez. E são sempre 13 pessoas, que não são profissionais. Não há documentação permitida e, novamente, seu princípio é a memória, é sobre estar lá, ou você é um cantor ou o público. (SMITH, Damien, 2017)

Estranho seria pensar em construir a história da arte somente a partir de memórias e vivências. A artista Anya Gallaccio, em 1996, construiu a obra *intensities and surfaces*, que era composta por blocos de gelo empilhados em uma sala de caldeira de uma estação de tratamento de água em Londres. A instalação durou 3 meses, enquanto a escultura derretia e criava jogos de reflexos com a água acumulada.

Apesar de sua materialidade líquida, a obra foi registrada em fotografia, e inscrita na história a partir de seu acontecimento marcante e inovador. No contexto contemporâneo, buscar históricos de obras de arte, instalações ou performances, mesmo que com pouco ou até zero registro, é uma possibilidade, dada a abrangência da internet e os pequenos registros feitos mesmo que não oficializados. Essa rede de documentação e registro automática se dá pelo fato de vivermos em uma era da informação, na qual a nossa própria privacidade se encontra comprometida. Estamos inseridos em um contexto social de arquivagem, onde registros de momentos acabam criando um regime da imagem digital, em que “guardar” é mais importante do que “experienciar”.

Considerando as relações de tempo, existência e matéria, a obra de Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag* foi inserida no projeto. Assim como outras obras efêmeras, esta obra, inscrita como *transiente*, compõe uma parte da discussão sobre obras que se propunham durar pouco tempo, o que se propunham a ser destruídas, a não existirem como registro material, mas como memória da experiência. A dupla de artistas envolveu o parlamento alemão, o Reichstag, em Berlim, com 100,000 metros quadrados de tecido e mais de 15 quilômetros de fita azul. Segundo a autora, “Durou apenas uma quinzena, mas a audácia conceitual e o impacto visual do Reichstag embrulhado tornaram-no uma das obras mais famosas de Christo e Jeanne-Claude” (MUNDY, Jennifer, Lost Art, 2013).

Estamos evidenciando um novo ciclo de provocações a cerca do espaço. Com Duchamp, vimos o espaço e campo da arte expandindo-se a fim de pensar uma arte não mais apenas

formal, mas conceitual e política. Com a revolução digital, vimos um novo espaço ser criado como ferramenta para a arte e todas as suas implicações físicas. Agora, na era da informação, podemos observar artistas buscando uma nova forma de dialogar com o espaço, com o espectador e com a instituição, ao colocar muitas vezes o corpo receptor meio ao espaço expositivo e fazer da obra de arte, o jogo das suas consequências.

A Galeria de Arte Moderna, em Glasgow, no momento, é uma das maiores galerias que há na Escócia. Neste ano, uma artista recebeu o espaço e ela decidiu não colocar nada nele, disse que a exposição havia sido cancelada e que estava deixando o espaço livre para qualquer um que quisesse utilizá-lo de qualquer forma. Assim, durante dois meses, está existindo uma enorme galeria vazia. A lembrança dessa obra serão as pessoas rindo sobre isso, pessoas ficando irritadas com isso, relatórios de imprensa.. Meu amigo estava lá no fim de semana com seus filhos, e ele tem vídeos incríveis deles fazendo ginástica na galeria vazia. Assim, a artista terá diferentes respostas e experiências advindas de distintas pessoas sobre o seu trabalho. (SMITH, Damien, 2017)

Ao remover o que seria tradicionalmente considerado como um objeto de arte, estamos apresentando a galeria como um espaço vazio, dando-nos um momento para questionar o valor de reverter exposição após exibição após a exibição”, disse o curador Will Cooper em uma declaração, chamando a exposição de “uma oportunidade incrível”. (ArtNet News)

A proposta da artista Marlie Mul dialoga diretamente com as relações citadas acima. A memória, como consequência e também como fonte de criação do espetáculo, é o que gera o conteúdo de registro e é o que documenta e evidencia a obra na história da arte. Apesar de se utilizar do vazio como ferramenta para a crítica institucional, a documentação automática acaba se gerando em decorrência do impacto social e midiático que gera. Assim como a obra de Marlie, o projeto Gallery Of Lost Art concentrou a sua existência na memória daqueles que tiveram acesso ao projeto, apesar de divulgarem diversos registros em formato de vídeos, textos e números para fins de pesquisa.

Essa rede de documentação automática decorrente do ciberespaço e ao consequente acesso à informação pode, apesar de romper com algumas propostas artísticas, gerar espaços de diálogo muito interessantes e de enorme potência estética-política. Assim como o artista contemporâneo Ai Wei Wei se utiliza das redes sociais – Twitter, Facebook - como ferramenta de colaboração, pesquisa e propostas de ação, a Gallery Of Lost Art se utilizou dessas redes de comunicação com o intuito de divulgar o projeto e receber feedbacks das experiências pessoais dos usuários.

@alexrowse

Exibição digital incrível, @Tate's Gallery of Lost Art, será perdida em 1 dia e 11 minutos. Gostaria que ficasse para sempre. <http://galleryoflostart.com>

7:47 PM - 2 Jul 2013

@jhtreynolds

@GalleryLostArt exposição brilhante, pena que está acabando hoje. Vale a pena dar uma olhada.

7:02 AM - 3 Jul 2013

@william_ellet

Galeria muito legal de obras de arte perdidas da Teta irá consumir toda sua tarde se você não tomar cuidado: <http://galleryoflostart.com/#/15,0>

6:12 PM - 15 Mar 2013

Construir uma rede de significações e ações a partir desse sistema automático de documentação também está sendo um nicho explorado pelos artistas. É inevitável fugir da informação que se gera a partir de um trabalho artístico. A crítica da arte se expande na era da informação e toma proporções imensuráveis; a linha entre a crítica institucional e a crítica popular se torna tênue, além de pauta para preposições teóricas. É necessário, então, utilizar-se destas situações para criar novos embates e propor novas formas de registro, crítica e experiência.

5. CONCLUSÃO

Em suma, o projeto Gallery Of Lost Art, que residiu na rede virtual durante o ano de 2012, instaurou diversas questões conceituais sobre o formato de exibição, seu suporte e suas consequências. A pesquisa enfatizou como a não existência das obras apresentadas foi um fator importante para a construção – de forma silenciosa - da história da arte contemporânea.

Foi analisada a relação quase que necessária entre matéria e legitimação: por mais que tenhamos inúmeras produções e provocações artísticas sobre o silêncio que se instaura diante das obras efêmeras, o formato de acervo e exibição segue igual: – ainda que com seus desdobramentos – o clássico arquivamento e documentação de matérias.

A relação entre arte, experiência e memória sofre balizamentos em um contexto em que a memória se torna status social. Mesmo diante das relações de experiência de visita de um museu físico, a *memória de registro* se torna evidência da experiência: é mais importante registrar a música durante o show do que ouvi-la, e ir ao Louvre para ver a Mona Lisa se equivale à ir ao Louvre para assistir uma multidão de flashes e selfies diante à famosa pintura. Registrar o momento parece ser mais importante do que vivê-lo; registrar a existência da

obra para a construção da história da arte parece ser mais importante do que vê-la acontecer e entregar-se à experiência.

Assim, nos encontramos meio à uma rede de informações e de imagens des-significadas: bombardeados por conteúdos imagéticos, gerar mais conteúdo torna-se a missão social. O projeto Gallery Of Lost Art se propôs a criar uma experiência distinta daquela obtida na visita do museu: uma experiência de pesquisa e diálogo, um momento de percepção histórica e pessoal. Um projeto que dialoga com a necessidade da experiência como fruto da obra de arte, ao mesmo tempo que configura a relevância do registro como fonte para a construção da história da arte.

É necessário que as relações entre matéria e legitimação, memória e registro sejam constantemente debatidas para que a arte continue gerando um fluxo de informações, propostas e contradições. Só assim será possível configurar a arte em distintos espaços, quebrar com os cânones e expandi-la cada vez mais diante uma sociedade que valoriza a imagem apenas como linguagem imediata e com valor simbólico esgotado.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art. Revisiting When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Ed. Germano Celant. Milan: Fondazione Prada, 2013

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2013.

J. Mundy and J. Burton, Online Exhibitions. In *Museums and the Web 2013*, N. Proctor & R. Cherry (eds). Silver Spring, MD: Museums and the Web. Published January 31, 2013. Consulted June 16, 2017.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MORRIS, Robert. The Present Tense of Space, Art in America, 1978. In: FERREIRA, Gloria. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MUNDY, Jennifer. *Lost Art*. London: Tate Publishing, 2013.

SMITH, Damien. Skype interview, 2017.

DO CAPITAL SIMBÓLICO AO CAPITAL ECONÔMICO: A PRODUÇÃO DA CRENÇA E NARRATIVAS ARTIFICADAS EM ALEXANDER MACQUEEN, UMA ABORDAGEM SOCIOLOGICA

PRODUCTION OF ARTIFICIAL NARRATIVES IN ALEXANDER MCQUEEN, A SOCIOLOGICAL APPROACH

Henrique Grimaldi Figueredo
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: No contexto de uma modernidade continuada, as agendas sócio-políticas do modernismo são exacerbadas, promovendo um desmonte estrutural das fronteiras conceituais que solapam os campos, remasterizando-os sob a égide de uma estetização. No que concerne ao duo arte/moda, os liames ontológicos de separação são cada vez mais tênues, e em inúmeros casos, a moda é reposicionada simbolicamente no campo através do fenômeno sociológico daartificação. Utilizando o britânico A. McQueen como estudo de caso, pretende-se investigar a formatação destas economias estéticas e sua transmutação de capital simbólico em capital econômico, comprovando a artificialidade dos processos simbólicos na criação de valores econômicos superavitários.

Palavras-chave: Artificação. Economia Estética. Alexander McQueen.

ABSTRACT: In the context of a neo-modernity, the socio-political agendas of modernism are exacerbated, promoting a structural dismantling of conceptual boundaries that overlap the fields, remastering them under the aegis of aestheticization. Concerning the duo art/fashion, the ontological lines of separation are increasingly tenuous, and in many cases fashion is repositioned symbolically in the field through the sociological phenomenon of artification. Using A. McQueen as a case study, we intend to investigate the formatting of these aesthetic economies and their transmutation of symbolic capital into economic capital, proving the artificiality of the symbolic processes in the creation of economic values.

Keywords: Artification. Aesthetic Economy. Alexander McQueen.

DISCURSOS E NARRATIVAS NO CAMPO SOCIAL: COMO SE PRODUZ A CRENÇA?

No contexto das chamadas economias de bens simbólicos – descritas e exemplificadas na sociologia cultural, principalmente no trabalho do sociólogo francês Pierre Bourdieu – um conceito se avulta: o de produção da crença. Para Bourdieu há certa concordância no fato de que,

Os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Nesse sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro, as condições da constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo (BOURDIEU, 2007: 9).

Serão estas condições ou condicionamentos – o conluio interessado de agentes autorizados a atuar culturalmente no campo¹ – o promotor das narrativas e discursos que visam reposicionar simbolicamente o bem em uma dada economia, dinamizando sua cotação num sistema imaginário e disparando, para além do símbolo, seu valor monetário. Assim, a produção da crença está ligada ao apagamento dos fatores demiúrgicos da autocriação, isto é, do artista pelo artista, e orbita as relações de retroalimentação através da transferência de valor simbólico e sua sequente conversão em valor econômico. Há uma certa acreditação dos modos de produção da crença como jogo sociológico de legitimação do Outro, de modo que,

É uma propriedade muito geral dos campos que a competição pelo que aí se aposta dissimule o conluio a propósito dos próprios princípios do jogo. A luta pelo monopólio da legitimidade contribui para o reforço da legitimidade em nome da qual é travada, (...), tendo assim trazido à luz o efeito mais bem oculto desse conluio invisível, a produção e reprodução permanentes da *illusio*, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo, pode-se colocar em suspensão a ideologia carismática da criação que é a expressão visível dessa crença tácita e constitui sem dúvida o principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor dos bens culturais (BOURDIEU, 1996: 192-193).

A fascinação pelo ato criador como ato auto criativo, nada mais é que uma insistência social na *illusio*, uma vontade compartilhada entre os não-agentes – isto é, as pessoas não autorizadas a atuar no campo, muitas vezes pela inexistência de capital escolar ou capital simbólico – pela crença no valor superior dos bens da alma. Ao encarar esses bens simbólicos como um traço comunicacional e desinteressado do criador, comprova-se a aderência ao

jogo, jogo de enganações que acoberta um fundamento mercadológico: a crença produz-se no “desconhecimento coletivo” (BOURDIEU, 2002: 162), e ao ser mercado, seu fim é econômico.

Bourdieu parte das considerações do antropólogo francês Marcel Mauss sobre o funcionamento grupal da magia para explicar essa medida social da transformação dos bens simbólicos, e nesse ínterim há algo de substancial: a magia não existe apenas na figura do mago, seu funcionamento é indispensavelmente coletivo: “é impossível compreender a magia sem o grupo mágico” (MAUSS apud BOURDIEU, 1996: 195), uma vez que o poder do mago advém de uma certa postura ilegítima, socialmente ignorada (desconhecida) e, portanto, paradoxalmente reconhecida. Essa aproximação entre o jogo mágico e o campo faz-se mais compreensível na arte, mais especificamente nas primeiras experimentações do movimento Dada, quando,

O artista que, ao pôr seu nome em um *ready-made*, confere-lhe um preço de mercado sem relação com seu custo de fabricação deve sua eficácia mágica a toda a lógica do campo que o reconhece e o autoriza; seu ato não seria nada mais que um gesto insensato ou insignificante sem o universo dos celebrantes e dos crentes que estão dispostos a produzi-lo como dotado de sentido e de valor (BOURDIEU, 1996, p. 195).

Percebe-se nesta operação uma constância no coletivo, isto é, no funcionamento do campo como um conluio de agentes (magos) detentores do poder de ressignificação, poder este advindo do desconhecimento coletivo e da crença produzida pelo status simbólico dos agentes sobre os não-agentes. Ao operar uma reordenação das coordenadas sociais do produto no campo, ou seja, a saída do produto-item e sua incursão na arte por exemplo (vide “A Fonte” de 1917, de Marcel Duchamp: ao assinar R. Mutt em um urinol industrialmente produzido, Duchamp – um artista já atuante no campo – remasteriza simbolicamente o item utilizando para isso tanto seu capital simbólico acumulado quanto o desconhecimento coletivo que revalida sua estranheza), trabalha-se uma espécie de alquimia simbólica cuja eficácia encontra-se alheia ao objeto mas centra-se no discurso.

Assim se dão os procedimentos mágicos na economia de bens simbólicos: o agente, sua preparação escolar, sua cultura herdada; nada representam se não houver aderência ou força no discurso elaborado. Diferentemente das concepções marxistas de valoração do produto, a distância entre valor final (como operação aditiva entre matéria-prima e mão-de-obra do executante) e valor simbólico, são garantidas pelas capacidades discursivas dos agentes promotores do bem, assim, “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: 197).

Reside nesses tratamentos uma ideologia da inesgotabilidade da obra; a injeção de sentido e valor pelo agente – atuando como comentador incansável de suas qualidades – em que “mascara, pelo quase desvendamento que se observa, (...), nas coisas da fé, que a obra é feita não duas, mas cem vezes, mil vezes, por todos que se interessam por ela” (BOURDIEU, 1996: 198). Deste modo, na feitura constante da obra como discurso, ocorre um distanciamento cada vez mais substancial de seus requisitos materiais, de modo que, a obra, ou bem simbólico, torna-se símbolo por excelência numa proporção mais discursiva que material. O agente alquimista deve apagar os registros materiais de valor e substituí-los por marcas abstratas de cotação em que,

A parte de transformação propriamente simbólica, aquela operada pela imposição de uma assinatura de pintor ou de uma *griffe* de costureiro, (...), recebe valor apenas de uma crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido (BOURDIEU, 1996: 198).

A produção da crença como idealizada por Bourdieu ratifica um princípio fundador dos mercados de bens simbólicos: a imposição de valor. Vimos que, grande parte da imposição de valores surge dos mecanismos discursivos dos agentes que contam, inexoravelmente, com o desconhecimento coletivo dos não-agentes, de modo a, partindo de uma crença mágica no valor simbólico do item, arregimentar para si (através de um tipo de fé), a especulação devida ao mercado, transubstanciando – sendo este o verdadeiro fim – valor simbólico em valor econômico. Há, portanto, a inauguração de um valor que não é essencialmente material, algo que dilata a compreensão marxista da mais-valia; é da “natureza dos bens simbólicos e da própria produção simbólica”, que este não se reduza a “um ato de fabricação material, mas comporte um conjunto de operações que tendem a assegurar a promoção ontológica e a transubstanciação do produto” (BOURDIEU, 2002: 168).

Assim, qualquer produto entendido como tal, isto é, suscetível de adentrar uma certa dinâmica econômica, estará suscetível aos processos de construção simbólica. É o que Bourdieu explicita, por exemplo, ao tratar as diferenças entre um perfume produzido pela *maison Chanel*, e outro, bastante semelhante, produzido e comercializado pela rede de mercados populares franceses *Monoprix*. Para ele a diferença estrutural entre o *Chanel N°5* e o *Eau de Cologne du Monoprix* reside exatamente no ato de,

Produzir um perfume que traz essa grife é fabricar ou selecionar um produto, mas é também produzir as condições de eficácia da grife que, sem nada modificar à natureza material do produto, transmuta-o em um bem de luxo (BOURDIEU, 2002: 155).

No campo da moda, a partir do final do século XIX e início do século XX, principalmente

com a consolidação da ideia de *haute couture*², há uma aproximação com a arte, de modo a reposicionar e validar simbolicamente esta produção. É o caso, por exemplo, da costureira italiana Elsa Schiaparelli que manteve uma relação bastante próxima com artistas do movimento Surrealista francês, produzindo em colaboração com Salvador Dalí e Jean Cocteau, vestidos e acessórios icônicos. Não há em Schiaparelli uma vontade primordialmente artística, um discurso, narrativa ou questionamento que seja oriundo da arte; sua associação com a produção surrealista francesa é deliberadamente interessada, agenciando para si, num campo hierarquicamente superior à moda, um valor simbólico que potencializa sua produção, deslocando-a do campo das coisas comuns, e tornando-a diferente de outros tipos de moda.

Serão estes agenciamentos estéticos que começam a borrar os limites entre arte e moda, mas principalmente os discursos impetrados pelas agentes autorizados no campo, que repostulam simbolicamente este itens, dinamizando também sua cotação econômica e monetária. Na década de 1950, Pierre Cardin; Yves Saint Laurent nos anos 1960; os *designers* japoneses que chegam à Paris em final dos anos 1970/início dos 1980, podem ser citados como outros casos de costureiros e estilistas que irão arregimentar de campos mais validados culturalmente – sendo a arte o principal destes – os discursos necessários para impulsionar a crença em sua criação, produzindo um tipo de moda em vias de hibridização.

2. OS ANOS 1990 E A ARTIFICAÇÃO DA MODA

Na década de 1990 há uma alteração fundamental nos formatos de agenciamento e simbolização, movidos em parte, pelo advento de uma maior estetização da economia e o surgimento de mercados intencionalmente estetizados. Dilatava-se, neste momento, não apenas os regimes da visualidade – geração contemporânea à MTV, à produção audiovisual de clipes musicais; à tecnologia VHS e as primeiras experimentações da era digital – mas a própria dinâmica econômica neoliberal, inaugurando uma dimensão híbrida (EVANS, 2002).

Assim, os formatos de produção da crença anteriormente válidos – centrados no discurso de seu agentes e no aumento da cotação simbólica dos bens – são remasterizados: ainda há a figura do agente discursivo, cuja narrativa irá alterar simbolicamente a cotação do bem, o que difere, entretanto, é a consciência estética destes mercados que não apenas dilatam as fronteiras da moda, mas nascem já como categorias culturais inseparavelmente fundidas, numa dinâmica em que arte é moda e moda é arte. A curadora e pesquisadora, Ginger Gregg Duggan, irá afirmar que,

O final da década de 1990 representa um ponto significativo no desenvolvimento de um intensificado fenômeno arte/moda, com alcance maior em seu efeito ao resultar em

produções de desfile de moda que se comunicam através da arte performática. Valendo-se de fontes de inspiração tão variadas quanto ativismo político, arte performática dos anos 60 e 70, performances dadaístas e do grupo Fluxus, teatro e cultura popular, muitas *maisons* de moda contemporânea transformaram por completo o desfile de passarela. O resultado é uma nova arte performática híbrida quase totalmente desvinculada dos aspectos tradicionalmente comerciais da indústria da confecção. Desde meados da década de 1990, *designers* como Alexander McQueen e John Galliano, (...), ganham notoriedade por desfiles de moda que se interpretam como sequência de imagens de sonho ou visões fantásticas (DUGGAN, 2002: 3-4).

Será neste contexto que a produção do estilista britânico Alexander McQueen³ (1969-2010), faz-se pertinente: a compreensão das criações de McQueen como algo essencialmente híbrido entre arte e moda e a artificação midiática e crítica de seus desfiles/performances, perfilam-se perfeitamente neste momento histórico em que vivenciamos os desmontes limítrofes da criação e abraçamos a experimentação ensaística de uma nova modernidade. É o momento de espetáculos menores e mais ritualísticos, de desfiles que “lembram apresentações e instalações de artistas como Rebecca Horn e Ann Hamilton, bem como as sátiras políticas de Suzanne Lacy e Leslie Labowitz” (DUGGAN, 2002: 4). Vivia-se o instante em que tudo já havia sido feito, cabia-nos apenas recombina e reorganizar os campos de modos significativos, modos outros, projetando e incidindo sobre coordenadas até então irreconciliáveis (ARCHER, 2013).

Ao perceber a dimensão ensaística e experimental de McQueen, seu potencial performático e suas criações muito mais atreladas ao universo das artes; esta produção amalgamada – arte/moda – irá ser submetida a um processo crítico de artificação – principalmente pela imprensa especializada e outros agentes do mundo da moda – que reposicionará simbolicamente seu valor abstrato, remodelando, em consequência seu alcance econômico.

Eis aí a presteza em discorrermos sobre a artificação como uma outra operação possível na construção das simbolizações. Para a socióloga francesa Roberta Shapiro, a artificação é a “transformação da não-arte em arte” (SHAPIRO, 2007: 138), isto é, a recolocação de um corpus de objetos inicialmente desprovidos de valor artístico sob uma nova perspectiva, deslocando-se o conceito social de arte para abarcar esta nova realidade expandida. Tendo por pressuposto “elementar da artificação a crença no valor superior da arte” (SHAPIRO, 2007: 137), este método de revalidação simbólica dos bens e processos culturais diferencia-se dos discursos legitimadores dos mercados de bens simbólicos, por entender aquela modalidade de produto como algo duplo, não é só moda que pega emprestado da arte parte de seu valor simbólico, mas um tipo de moda-arte que já nasce como tal.

Portanto, o fenômeno descrito por Shapiro

Trata-se, pois, de outra coisa, diferente de uma simples legitimação⁴. O conjunto desses processos – materiais e imateriais – conduz ao deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, bem como a construção de novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas, cada vez mais numerosas (SHAPIRO, 2007, p.136-137).

Diferentemente de uma legitimação discursiva, a artificação é em si uma ação estrutural, uma vez que, não será o discurso do agente sobre “ser ou não ser arte” que passará a ser aceito, mas sim, as próprias fronteiras e limites socialmente impostos que serão remodelados, tensionados, de modo a enlaçar um mundo que antes encontrava-se alheio. Em suma, tomaremos a liberdade de afirmar que, no contemporâneo, no universo de uma modernidade continuada e de um tipo de arte expandida que pode, facilmente, abarcar a moda; os processos de artificação podem ser encarados como um tipo ou modalidade de produção da crença, de modo que, muda-se ligeiramente a forma como ocorre mas não seu efeito, responsável pela geração de um valor simbólico superior e conseqüentemente de um superávit em sua cotação financeira. Cabe-nos portanto a pergunta: como a artificação ocorre no trabalho de McQueen e como isto acarreta uma alteração das propriedades simbólicas e financeiras de suas roupas?

3. A ARTIFICAÇÃO EM MCQUEEN: DO VALOR SIMBÓLICO AO VALOR ECONÔMICO

Ao longo de sua carreira, entre 1992 e 2010, McQueen desfilou diversas coleções em que experimentava tanto na aparência das roupas e suas proporções, quanto no formato performático e artístico de seus desfiles, borrando os limites usuais entre a arte contemporânea do período e a moda de vanguarda. Para além de um interesse pessoal sobre os temas artísticos, a imprensa, os acadêmicos e os críticos atuam também nos procedimentos de artificação em McQueen ao identificarem esta recorrência e ao poetizarem tal fato sob lógicas mais cerebrais, encontrando seus ecos no conceito, na roupa, na locação, nos acessórios, etc.

McQueen foi repetidamente goticizado pela imprensa, que buscou erigi-lo como uma figura dúbida, a representação perfeita d'*O Médico e o Monstro*. Esta imagem evidentemente atingiu seu propósito, permitindo à ele cultivar uma marca particular, em que lhe era permitido alternar-se, ora como um *hooligan* do leste londrino, ora como um gênio artístico torturado (SPOONER, 2015: 154).

O tema da morte, por exemplo, algo bastante recorrente em sua produção, irá estar suscetível a estas poetizações pela imprensa, a construção de uma crença que transcende o próprio estilista, de modo que, as referências à mortalidade em desfiles como *What-a-*

merry-go-round (Outono/Inverno 2001); *Jack the Ripper Stalks His Victims* (1992) e *Untitled* (Primavera/Verão 1998), serão acrescidos de um discurso simbólico alheio às intenções do criador (WATT, 2012).

Em *Dante* (Outono/Inverno 1996), no qual McQueen agencia uma estética infernal do poema de 1498, do italiano Alighieri, e busca construir sua poética apoiado nas fotografias de guerra de Don McCullin, na obra de Joel-Peter Witkin e na pintura flamenca de Jan van Eyck e Hans Memling; há evidentemente uma investigação plástica centrada em um pós-vida: as imagens estampadas, os crânios e ossos utilizados como acessórios; a locação em *Christ Church*; tudo irá intencionalmente remeter a este universo (WATT, 2012). O que temos que observar, contudo, é que, para além desta vontade artística, há uma dimensão estético-simbólica construída:

McQueen tinha colocado um esqueleto na primeira fila e, enquanto a imprensa especulava o que ele tentava dizer sobre a beleza, a superficialidade e o ponto existencial da própria moda, eles não perceberam o óbvio, (...): “Suas palavras foram: ‘Aqueles esqueléticas vacas *fashion* na primeira fila’ (CALLAHAN, 2015, p. 145).

Serão, entretanto, estes discursos mais elaborados que auxiliarão McQueen, como marca, a galgar o seu status econômico. Falta-nos páginas para explicar mais minuciosamente este processo, entretanto destacamos aqui a potência assumida pelos discursos simbólicos neste empreendimento: será a artificação crítica e a mediatização de suas coleções, por exemplo, que irão torna-lo atrativo ao conglomerado de luxo francês *LVMH – Louis Vuitton Moët Hennessy*, que o contrata – no mesmo ano do desfile *Dante* – para assumir a direção criativa da *maison Givenchy*, e que possibilitará mais tarde – em 2001 – a venda de 51% de sua empresa ao Grupo Gucci, interessado nesta abordagem mais jovem e artística da moda como *marketing* (WATT, 2012).

Em suma, neste breve ensaio tentamos demonstrar a existência de uma co-dependência entre mercado, estética e discursos simbólicos; sendo estes, todavia, os responsáveis pela crença no valor superior daquele tipo de moda, engendrando uma espécie de alquimia social do produto cuja valorização é abstrata e incerta. A partir destes elementos discursivos, o valor simbólico narrativo irá encontrar um valor econômico análogo, isto explicaria, por exemplo, a comercialização de uma simples camiseta McQueen – em seus primeiros anos – por £40,00, enquanto, atualmente, pode alcançar facilmente a cifra de £700,00⁵. Sem dúvida há certa instabilidade nesta cartografia, entretanto isto não minimiza a importância de nos atermos e buscar compreender as dinâmicas que reescrevem a moda como prática social.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: Crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença, contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CALLAHAN, Maureen. *Champagne supernovasovasovas*. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015.

DUGGAN, Ginger Gregg. *O maior espetáculo da Terra*. Fashion Theory, v.1, n.2, jun. 2002.

EVANS, Caroline. *O espetáculo encantado*. Fashion Theory, v.1, n.2, jun. 2002.

SHAPIRO, Roberta. *O que é artificalização?* Sociedade e Estado, Brasília, v.22, n. 1, 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Natalie. *Quando há artificalização?* Sociedade e Estado, Brasília, v.28, n.1, 2013.

SPOONER, Catherine. *A gothic mind*. In: WILCOX, Claire (ORG.). ALEXANDER MCQUEEN. Nova York: Abrams, 2015.

WATT, Judith. *Alexander McQueen, the life and the legacy*. Nova York: Harper Design, 2012.

DAS CONTRADIÇÕES VIVEMOS: A DIMENSÃO CRÍTICA DA FORÇA DE TRABALHO DO ARTISTA

FROM CONTRADICTIONS WE LIVE: THE CRITICAL DIMENSION OF THE ARTIST'S WORKFORCE

Felipe Bernardes Caldas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: O presente artigo reflete sobre as relações de trabalho no interior do campo artístico, especificamente a necessidade de uma negociação contínua entre artistas, instituições e esferas mercadológicas que conduzem a estados de contradição na prática dos artistas. Para compreender este estado de contradição, faremos uma inversão conceitual, ao invés de pensarmos a obra artística e sua dimensão crítica, proponho pensar a força de trabalho do artista como dimensão política e crítica.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Força de Trabalho. Artistas. Crítica.

ABSTRACT: This article reflects on the labor relations within the artistic field, specifically the need for a continuous negotiation between artists, institutions and market spheres that lead to states of contradiction in the practice of artists. To understand this state of contradiction, we will make a conceptual inversion, instead of thinking about the artistic work and its critical dimension, I propose to think of the artist's workforce as a political and critical dimension.

Keywords: Contemporary Art. Workforce. Artists. Critical.

Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Guy Debord, entre tantos outros intelectuais acreditaram que a “verdadeira arte” teria uma função *crítica*. Artistas como Hans Haacke, Daniel Buren, Arthur Barrio, Joseph Kosuth, entre tantos outros, fizeram de suas produções e reflexões meios críticos da sociedade e seus dogmas, do capitalismo, das instituições artísticas e seus valores. Entretanto, se o potencial crítico da arte não residisse necessariamente nas obras de arte, em outras palavras, se a capacidade crítica de Hans Haacke, Rubens Mano ou Ricardo Basbaum não estivesse necessariamente em seu trabalho visual, apresentado em uma instituição artística e percorrendo os circuitos da arte; onde estaria esta potência, e como se manifestaria? Em minha perspectiva na força de trabalho destes artistas.

1

Para começarmos a reflexão, é necessário responder uma questão inicial: o que significa *crítica*, ou o que eu chamarei enquanto *crítica*?¹ Longe do chavão etimológico da palavra que nos leva as ideias de crise e discernir, separar, ponderar, eu digo que a *crítica* é um instrumento de luta, no qual, os homens empregam uns contra os outros, à favor de seus interesses e crenças. Dentro da tradição filosófica da chamada *filosofia crítica*, a *crítica* seria aquilo que o mundo poderia ser, mas não é. A *crítica* seria um meio real de ação, no qual, a prática e teoria unidos via a aceção *crítica* tornar-se-ia um meio de emancipação humana das garras da sociedade burguesa e seu sistema econômico chamado de capitalismo. Assim, a *crítica*, desde então, possui uma capacidade de interferência no mundo, e neste sentido, ergue-se enquanto arma, mas não somente empunhada a favor da emancipação como igualmente da dominação e da alienação. Por sua vez, a *crítica* é também ficção e narrativa construída pelos homens, ou por um homem, que projeta o que o mundo deveria, ou poderia ser, mas não é. Entretanto, esta projeção, antes de mais nada visa atender os ideais de quem a projeta, e por sua vez, está embasado nas tradições culturais, filosóficas e os valores de origem de quem a proclama. Sendo a *ideologia* a busca de completude de um mundo incompleto segundo Peter Bürger (2017) a *crítica* seria o meio, a ferramenta, o instrumento que visa completar o mundo projetado por um indivíduo ou grupo de indivíduo via uma determinada *ideologia*.

Ainda é necessário diferenciarmos: *crítica*, *senso crítico*, *postura crítica*, e *pensamento crítico* na ação dos agentes da arte, inclusive dos artistas. Um homem de *postura crítica*, não é necessariamente um homem capaz de desenvolver um *pensamento crítico*, um homem dotado de *senso crítico* nem sempre é um homem capaz de empregar a *crítica*. Assim, a *crítica* é um conjunto de ideias formuladas e aplicadas sobre determinado objeto e contexto, em outras

palavras, é a materialização do *pensamento crítico* tornada instrumento. O *pensamento crítico* é a reflexão que formula a *crítica*. Assim, a *crítica* pode ser utilizada por pessoas que não a formularam, mas que são capazes de aplicá-la. O *senso crítico* por sua vez, é a capacidade de questionamento, essencial para o desenvolvimento do *pensamento crítico*. E a *postura crítica* é da ordem da aparência. Assim, um homem crítico deveria conjugar *senso*, *postura*, *pensamento* e capacidade de aplicar a *crítica*. No entanto, na maioria dos casos isto não ocorre. Por exemplo, no caso do artista, ou de um diretor institucional, estes podem ser capazes de desenvolver um *pensamento crítico*, possuírem *senso e postura*, assim como, aplicar a *crítica*, a favor da arte, de suas instituições, e suas crenças, no entanto, não o fazem, pois o resultado de tal aplicação não conduziria aos objetivos esperados, desejados, ambicionados, então se calam, ou se restringem a *postura crítica*, a aparência, pois isto não seria benéfico a seus interesses, nestes casos, muito comum no ambiente artístico e na vida política nós teremos um *cinismo interessado*.

2

Rubens Mano² durante a Bienal de São Paulo de 2002, em uma intervenção, *site-specific*, abriu uma porta no térreo do Pavilhão da Bienal durante a mostra, em que era possível parte do público acessar a exposição sem necessariamente passar pela bilheteria, ou seja, ingressar de forma gratuita. Era composta de duas portas e um corredor, as portas eram discretas, e mesmo poderiam passar despercebidas, este trabalho foi nomeado de “Vazadores”, e gerou grande repercussão, e conflitos principalmente entre o artista e os administradores da mostra, tanto, que resultou em uma carta do artista dirigida a Fundação Bienal de São Paulo repudiando o tratamento que a administração estava dando ao trabalho, acusando esta de estar mais preocupada com as questões financeiras que as estéticas³. Em outro trabalho, o artista apresentou placas com a frase, *artista sem galeria é artista morto*, em 2011, dentro da Galeria Millan, em São Paulo. Assim fazendo referência ao poderio do mercado de compra e venda de arte contemporânea e os sistemas de valoração e precificação que os artistas estão submetidos. Entre tantos outros trabalhos rotulados de conteúdo crítico ao longo de sua carreira.

Este artista que questiona as instituições e o mercado é beneficiado por este sistema, nesta situação, não teríamos uma relação contraditória? A repercussão devido ao conflito do trabalho *Vazadores* não teria auxiliado na promoção do próprio artista, enquanto artista? Nestas circunstâncias a *crítica* que Rubens Mano desenvolve não serviria apenas para promover-se? Estas são perguntas corriqueiras, e plenamente compreensíveis frente a tal

situação. Nós temos ao menos duas direções para possíveis respostas a estas questões. 1) o embate, o confronto entre duas posições e interesses claros, e 2) aceção da negociação contínua entre agentes, uma negociação que seria capaz de modificar os aparelhos de circulação e as próprias instituições. A ideia do combate encontra respaldo no Romantismo e na Escola Crítica encarnada na figura de Theodor Adorno e Horkheimer em a *Dialética do Esclarecimento*. Entendimento ainda presente nas discussões, cujo argumento é que a inserção da produção artística nos aparatos de circulação a torna palatável e apazigua a produção. Em uma entrevista na década de 1960, Adorno disse:

Na verdade, eu acredito que as tentativas de reunir protesto político e música popular, ou seja, música de entretenimento, estão arruinadas desde o início pelas seguintes razões: toda a esfera da música popular mesmo onde se reveste de roupagem modernista, é de tal inseparável do caráter de mercadoria, da míope fixação com o divertimento, do consumo que as tentativas de atribuir-lhe uma nova função permanecem inteiramente superficiais. E tenho de dizer que quando alguém se envolve e, por qualquer razão, acompanha os choramingos musicais cantando uma coisa ou outra sobre a guerra do Vietnam ser insuportável. Porque, ao pegar o horrendo e torna-lo de alguma forma consumível ela acaba arrancando dele algo com qualidades consumíveis. (ADORNO, Entrevista)⁴

Ou seja, a *crítica* em uma canção ou uma obra de arte inseridas nos circuitos de circulação de amplo acesso, extrairiam do abominável um aspecto consumível, e a *crítica* seria destituída da própria capacidade crítica, e nessas circunstâncias tal obra fomentaria a alienação sobre o objeto da crítica e sobre sí.

Na busca por uma saída desta visão apocalíptica e mesmo às vezes redutora, despontou como alternativa a ideia da necessidade de uma contínua *negociação* entre o artista e as instituições, e neste negociar, tencionar, as próprias instituições se transformariam, pois existiria uma relação de dependência entre as instâncias produtivas e as instituições e o mercado, ou seja, uma consciência partilhada da necessidade de cada instância. Assim, não se pregaria sua destruição, ou uma oposição clara, e sim, uma relação de tencionamentos, pois parte da consciência da necessidade do outro, e o outro significa o aparato institucional e mercadológico.

Na atualidade, e seu atual sistema produtivo, chamado de muitos nomes, de capitalismo tardio, a capitalismo artista, cognitivo, flexível, e assim por diante centrado na imaterialidade, na comunicação, na formação de desejos imagéticos, e a necessidade por inovação contínua, leia-se processos de criação. As velhas dicotomias entre vanguarda e indústria cultural, entre cultura orgânica e mecânica, vanguarda e cultura do entretenimento não podem ser aplicadas

para pensar a contemporaneidade, mesmo em sua face mais *crítica*, ou rotulada enquanto *crítica*. Muito menos as premissas de uma *crítica institucional* promovida por uma série de artistas desde os anos de 1960/70, que sequer são aplicáveis em um país como o Brasil, onde as instituições artísticas são frágeis, mesmo ainda hoje.

A resposta à pergunta se a inserção da produção artística em âmbito institucional não diminuiria seu potencial crítico, é negativa, pois na atual conjuntura existe uma necessidade mútua entre as partes, ou seja, os artistas necessitam das instituições, pela visibilidade, pela promoção de um espaço adequado necessário conforme projetos, por serem comumente patrocinadoras e principalmente por ser o lugar de reconhecimento da manifestação enquanto artística, por sua vez, as instituições necessitam dos artistas e suas produções. Deste modo, se estabelece uma relação de interesses mútuos e *cooperações seletivas*. No qual, as posições de outrora já não são tão claras, pelo contrário, são fluídas, e não é mais possível simplesmente taxar um lado ou outro, principalmente, pois o que domina as relações sistêmicas é um *cinismo interessado*.

3

Facilmente uma série de produções artísticas que possuíam uma posição política clara, e mesmo, se faziam como parte de um instrumento que visava uma inserção real na vida e nas relações políticas, foram acusadas de promover *propaganda política*, pois seus conteúdos políticos e intenções em direção ao outro se sobrepujariam aos artísticos. Apesar das mudanças ocorridas nas últimas décadas, e as diversas formulações sobre o potencial crítico da arte e suas funções, esta ainda aparece como um meio de exercício crítico sobre o viver e suas instituições, mas não com a função de ser uma ferramenta da “revolução” como aparece em Walter Benjamin, no qual, o artista agiria nos meios de produção como um trabalhador revolucionário, e visaria a dita emancipação dos seres humanos. Mas também não creio no paradigma proposto Hal Foster (2014) da substituição do *produtor* de Benjamin pelo *etnógrafo*. Pois diferentes modos ambos visam eliminar as contradições, e ambivalências latentes da produção e das posições que os artistas assumem, em função de uma espécie de “ideal superior”, mesmo que o discurso e justificativa de Foster se apresentem como o contrário. Pois a posição etnográfica garantiria a possibilidade da ambivalência, mas volta a atribuir um ideal, uma forma, conduta, correta ou esperada em direção ao artista, como a busca por este tal “lugar impossível”⁵.

Em Rancière a arte e seu potencial crítico estaria nas chamadas formas de *dissenso*, que visaria a superação da dicotomia entre arte e sua intenção política direta através da manifestação artística:

Esse paradoxo define a configuração e a “política” daquilo que chamo de regime estético da arte, em oposição ao regime de mediação representativa e ao da imediatez ética. Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. (...) A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, da ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre as formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode se dizer de outro modo: a eficácia de um *dissenso*. O que entendo por *dissenso* não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. (RANCIÈRE, 2012, p. 58,59)

As palavras de Rancière parecem ser a solução para um velho problema, já exposto e trabalhado por Benjamin, quanto por Adorno e Hockheimer, a relação entre intenção política e forma artística, propondo uma ruptura entre a relação: forma, conteúdo político, ético, e sua intencionalidade em direção ao outro, “(...)da ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre as formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir.” (RANCIÈRE, 2012, p. 59). De uma maneira simplificadora, podemos dizer que Rancière propõem uma solução para a relação direta entre trabalho de arte e propaganda política, assim também livra o artista da função “revolucionária” atribuída a ele pela tradição materialista (esquerda) que reverberou na Escola Crítica. E vai nos dizer que a potência política da arte não está em uma relação direta entre formas de arte, regime estético, e intencionalidade política, mas a força ou potência política da arte, entenda-se crítica residiria no *dissenso*, que seriam modos que reconfiguram a experiência comum do sensível via o confronto de sensorialidades, e este choque promovido pela arte conduziria ao estado de *suspensão*, que por sua vez, geraria um outro visível. Assim, tanto a política quanto a arte partilhariam as construções do sensível, e o artista seria uma espécie de artífice desta reconfiguração, escreve Rancière:

(...) as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (RANCIÈRE, 2012, p. 64)

Como duvidar de palavras tão lindas, tão bem escritas? Palavras que vão ao encontro

de nossas crenças e desejos em relação à arte e sua função na contemporaneidade. E que atributos maravilhosos possuem os artistas em suas práticas de dissensos, em outras palavras, sua prática ficcional que gera dissensos. Mas Rancière com suas belas palavras, grande erudição, perspicácia teórica não atualizaria o mito sobre o artista? O artista seria aquele que em sua prática geraria novas formas do visível, do dizível, aquele que traz do ocultamento à presença.

De Benjamim, Hal Foster à Jacques Rancière, de diferentes modos, estes autores atribuem a arte e ao artista um ideal, do produtor, do etnógrafo ou do agente do *dissenso* e todos possuem de diferentes modos o atributo crítico, e por sua vez político, mesmo que estes autores mantenham percepções distintas da função política da arte, todos visam encontrar um argumento que responda minimamente ao contraditório e a falta de coerência entre o dizer, o fazer, o circular, o se apropriar e reapropriar das produções e dos produtores, sendo justamente a última resposta as formas de dissenso que prega justamente esta ruptura como novo ideal.

4

Quando voltamos ao trabalho de Rubens Mano, e sua necessidade de negociação contínua com as instituições para abrigar e fomentar suas propostas de cunho artístico e de características críticas, e mesmo sua relação com o mercado de arte contemporânea, esta negociação de interesses mútuos torna-se o próprio espaço de luta. Ou seja, a luta não ocorre necessariamente através da exibição de um trabalho em uma instituição de arte em confronto e diálogo com os públicos, e nem é neste momento que se manifesta toda a potência crítica da arte. Às vezes, esta questão crítica passa despercebida nos trabalhos, que tornam-se em termos Adornianos plenamente consumíveis, inclusive divertidos, pensem na porta da Bienal em *Vazadores de Rubens Mano*. Mas este aspecto “divertido”, ou por passar despercebido por parte do público não diminui em si a possível potência crítica do trabalho, no entanto, esta potência talvez não esteja necessariamente no trabalho em si e por si apresentado na instituição enquanto trabalho de arte, mas esteja em seus bastidores, naquilo que não é obra, mas sem o qual não existe obra, está no trabalhar do artista e nas negociações necessárias para a existência da obra.

A ideia tradicional de negociar está ligada a aceção de ajustar, encontrar um meio termo, celebrar um tratado, acordo, contrato, tal posição tem como consequência minimizar, reduzir, extinguir ou camuflar, o ponto de vista bélico, o ponto de vista do confronto, que seria responsável por um processo destrutivo, a partir da ideia de *negociação* as transformações

ocorrerem por meio das estruturas existentes através ações, resistências e adaptações. Ou seja, um meio de mediação do conflito. Assim, tradicionalmente negociar é mediar o conflito, mas eu não entendo desta forma.

Se entendermos a negociação não como uma mediação em busca de certo apaziguamento, mas como o campo, o espaço, que se confrontam forças e interesses, o próprio lugar de luta entre as diversas instituições e agentes, onde se mensura forças e as exerce, e o ajuste ocorre nesta dinâmica de forças. Não necessariamente para encontrar um ponto em comum, uma espécie de acordo, mas para auferir até onde um pode ir em direção ao outro. Forças e interesses agindo sobre um mesmo objeto chamado de arte, e que o ajuste, o contrato, o meio termo é o lugar de tensão. Assim, negociar seria se colocar em batalha, medir forças, atacar o outro e ser atacado. Alguém só negocia quando não tem capacidade de suplantar o outro completamente a sua vontade, ao mesmo tempo, alguém só se dispõe a negociar quando reconhece a necessidade do outro, por isto não busca o extermínio, a completa destruição, mas visa subjugá-lo a sua vontade. Isto me parece muito evidente na relação entre artistas e as instituições de exibição, guarda e preservação, mas também nas instâncias mercadológicas.

A *negociação* enquanto espaço de luta, é onde a *crítica* é empregada na defesa dos interesses das instituições e a quem elas se submetem e os desejos dos artistas. Ou seja, o potencial crítico do trabalho de Rubens Mano, não está necessariamente na obra apresentada na Bienal de São Paulo, ou talvez na Galeria Millan e os tencionamentos institucionais gerados, este são apenas resultado possível dos embates, já algumas vezes desvinculados do contexto inicial e tornado objetos de fetiche inclusive, principalmente quando existe um deslocamento histórico e contextual. No caso de Vazadores a discussão e mesmo a negociação precedentes tornaram-se públicas, e quase que momentâneas, ou seja, na época não há deslocamento contextual e sequer histórico, e mesmo a discussão ganhou uma dimensão pública através dos jornais, em que se evidencia justamente a ação de trabalhar do artista na arena de negociação.

Certamente a obra artística é fruto do trabalho e reflete este trabalho, o percurso trilhado, os posicionamentos, embates, e mesmo pode ser apenas um momento deste percurso. No entanto, este momento como obra se cristaliza, ascende do ordinário para o excepcional, muda de estatuto, pensem nas obras, encontros, conversas, de Ricardo Basbaum⁶ nos espaços expositivos, ou estas levadas em variados formatos ao espaço expositivo, é parte de um percurso que se cristaliza, que ganha visibilidade, que torna-se obra, e eu falo e penso que a crítica se manifesta na força de trabalho do artista. Com Ricardo Basbaum, ou no exemplo de Rubens Mano esta potência crítica contida na força de trabalho empregada

nas diversas negociações necessárias para a construção de um trabalho de arte possui um caráter de certa invisibilidade. Nestas circunstâncias a potência crítica está na decisão e vontade de fazer arte, escrever um texto, na solidão do ateliê, na tarde sombria na frente do computador, na noite interrompida pelo desejo construtivo/criativo, está na mesa de reuniões com a produtora, na conversa na galeria e no acerto de preços e espaços, no uísque ou vinho com os amigos, ou com o indivíduo que vai te comprar um trabalho, nas conversas com o curador, nas mãos sujas, na montagem no espaço expositivo, na provocação à turma de universitários, nas gargalhadas arrancadas de um grupo de crianças, no encantamento de ouvir e falar, nas brigas, desentendimentos, nas exigências institucionais, no qual nada é obra, tudo é vida, uma vida movida por um fazer intencional, a favor da construção e mesmo manutenção de um trabalho artístico, mas que não é arte. Aí que reside em minha perspectiva à capacidade de transmutar as maneiras de ver, sentir, ser, em função da construção de um objeto chamado de trabalho de arte.

Este fazer só se torna relevante em função da intencionalidade produtiva na construção de um objeto material ou imaterial artístico, e sem este, não faz o menor sentido discutir a função, potência política do fazer artístico e sua capacidade crítica, este fazer está ligado à obra, mas a obra uma vez feita, apresentada, realizada, alça a uma condição autônoma, independente do artista, e do contexto produtivo, das intencionalidades, enquanto o trabalhar só existe em um corpo carnal, espiritual, intelectual, no confronto entre o individual e o coletivo, entre o eu e o outro, o hoje e a memória, na negociação social, na mediação de interesses que conforma e deforma a experiências de vida para que algo exista, no qual, este algo não tem mais uma função direta e clara. Se a obra pode autonomizar em relação ao artista, aspecto desejado por muitos artistas, o trabalhar só existe em função do corpo deste artista, um corpo carnal, emocional, intelectual, cheio de afetos, desejos, que resiste e relaxa, que transpira e cansa, que impõem seus próprios limites. Ou seja, é um fazer que não é plenamente livre e sequer consciente em sua totalidade. Mas é um fazer com a dimensão humana que resiste, se apropria, se alia, assim como luta, tenciona, dialoga e confronta, um fazer dotado de vontade e interesses individuais e coletivos, a serviço de si e a serviço do outro, permeado pelo mundo, controverso por natureza.

5

A partir do dito, potência política e *crítica* da arte não está no produto do trabalho do artista necessariamente, mas na força de trabalho deste. A potência crítica do trabalho de Ricardo Basbaum estaria em um diagrama em grandes proporções adesivado em uma

instituição cultural, ou em suas instalações nos espaços expositivos? A de Rubens Mano, na porta aberta durante a Bienal de São Paulo? Ou nas negociações, nos embates, na decisão de fazer, de confrontar, de expor, no percurso trilhado que se faz obra?

O que gostaria de ressaltar é que a *crítica* não é inerente aos objetos chamados de trabalho de arte, ela depende dos usos, usuras e desusos atribuídos a estes, e que ele está sobretudo na força produtiva do artista, na decisão de fazer arte, na maneira de percorrer um circuito, e estas ações mantêm certa invisibilidade. Um fazer vivo, um trabalho vivo, no qual, a subjetividade se coloca em ação, em que a capacidade cognitiva e criativa ainda são esperanças para outro mundo. Por outro lado, este mesmo trabalho vivo, entendido desde o século XIX como resistência, tornou-se o principal motor deste novo capitalismo, que estabelece novas formas de alienação e conformação, que inclusive estão nas práticas artísticas. Então, o artista atua em um terreno de contradições e conflitos, mas justamente é este o terreno fértil e desejável, pois toda forma de consenso elimina o estado democrático, a diferença e a diversidade de compreensão do mundo, pois não existe uma forma correta, uma resposta consensual mesmo que esta seja a do dissenso, uma única ética comum, um ideal como artista a ser seguido, ou um bem comum capaz de agradar todos. O mundo é conflito, é luta, é jogo de poder, a *crítica* é ferramenta bélica que se manifesta e ganha dimensão material através do corpo em sua ação de trabalhar.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor; Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho. *Práticas Artísticas Orientadas ao Contexto e Crítica em Âmbito Institucional*. Porto Alegre, 2015. Tese de Doutorado, PPGAV-UFRGS.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin*, [edição e tradução de João Barrento], Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

BISHOP, Claire. A Virada Social: colaboração e seus desgostos. in: *concinnitas*, ano 9, volume 1, número 12, julho 2008

CHANTAL, Mouffe. *Quais Espaços Públicos para Práticas de Arte Crítica?* Rio de Janeiro: Arte&Ensaio, PPGAV/EBA/UFRJ, N° 27, dezembro de 2013.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

NA FRONTEIRA ENTRE DOIS MUNDOS: A RELAÇÃO ENTRE MUSEUS E GALERIAS DE ARTE

BETWEEN TWO WORLDS: THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSEUMS AND ART GALLERIES

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

RESUMO: Os museus de arte públicos estão inseridos no sistema da arte não apenas como legitimadores de práticas artísticas exteriores a sua condição institucional, mas, sobretudo, como formuladores de narrativas, que conformam processos expositivos, tanto quanto instruem políticas de aquisição específicas. Numa prática mais visível desde os anos de 1990, temos as doações das galerias privadas, dentro de uma arquitetura própria do mercado de arte. Para galeristas, curadores e *marchands*, a presença da produção de artistas emergentes, que eles representam e incentivam, em acervos públicos é um passo importante e decisivo para reconhecimento de uma carreira e sua possível valorização posterior. São majoritariamente doações que envolvem jovens carreiras ligadas à arte contemporânea, mas que impactam a visibilidade das coleções públicas e que redefinem suas narrativas. Observaremos como isso ocorreu em cinco museus de arte no Brasil e o quanto o protagonismo de mercado afeta o relacionamento entre essas duas instituições museológicas: museus e galerias.

Palavras-chave: Museus de arte. Galerias. Feiras.

ABSTRACT: Public art museums are inserted in the art system not only as legitimizers of artistic practices that are external to their institutional condition but, most of all, as makers of narratives that conform expositive processes, as well as instruct about specific acquisition policies. Donations of private galleries have been more evident since the 1990's, within their own architecture of the art market. For gallery owners, curators and *marchands*, featuring of the production of emerging artists' whom they represent and motivate in public collections is an important and decisive step for a career to be recognized and further advanced. These are mostly donations involving young careers associated with contemporary art, but that affect the visibility of public collections and redefine their narratives. We will see how this occurred in five art museums in Brazil and how much the market protagonism affects the relationship between these museologic institutions: museums and galleries.

Keywords: Art Museums. Galleries. Art Fairs.

Os críticos David Carrier e Darren Jones, em seu instrutivo “The Contemporary Art Gallery: Display, Power and Privilege” (2016), defendem que até recentemente a obra de arte percorria um itinerário que a levava do ateliê para a galeria, da galeria para as mãos de um colecionador, e, muitas vezes, do colecionador para os museus públicos de arte. Tal circuito, longe de ser fechado e exclusivo, retratava com alguma precisão o que os sociólogos Harrison e Cynthia White batizaram, nos anos 1960, de *the dealer-critic system* (1993: 17), ou seja, o pacto implícito entre *marchands*, críticos, colecionadores e artistas. Esse pacto vem sendo consolidado desde o impressionismo, quando, segundo os White (1993: 16-18), museus, salões, galerias, *marchands*, críticos e colecionadores passaram a influir não apenas na produção dos artistas – como já operava a economia da encomenda aristocrática (HASKELL, 1997) –, mas na própria percepção do estatuto do artístico. Na matemática proposta por Chantal Gorgel (2014), que toma a história da arte como indissociável da história dos colecionadores e dos museus de arte desde os oitocentos, acrescenta-se o papel do intermediário: as galerias.

Nas investigações de Carrier e Jones, todavia, o “intermediário” passa o século XX a ocupar um papel cada vez mais importante no sistema da arte. Para os críticos, numa inversão especulativa, a história da arte do último século pode ser narrada como a história da arte da galeria. Os autores defendem que graças às galerias os sujeitos da arte (artistas, críticos, colecionadores, *marchands*, historiadores, conservadores, curadores, editores etc.) conseguiram pontuar suas atuações, correlacionando-as em prol do crescimento do mercado de arte e de sua atuação em outros segmentos da cultura. Essa regulação ofertada pelas galerias comerciais de arte foi alcançada graças a diversidade de perfis e ambições dos galeristas. Atualmente, segundo os mesmos autores, há galerias de todos os tipos. Do modelo conservador consolidado no século XIX e devotado à exibição e à comercialização aos modelos colaborativos inscritos numa economia de trocas e compartilhamentos entre artistas, a galeria de arte ampliou seu escopo de atuação, instruindo todo um regime de relacionamento expositivo, arquivístico e mercadológico.

Nesse tocante, Carrier e Jones defendem que a galeria de arte instaurou, a seu modo e necessidade, uma forma de ver e consumir arte (2016:37). Para eles, graças a cultura da galeria, “toda arte contemporânea é um site specific” (*idem*: 03). Para os autores, a história da arte desde o início do século XX tem sido cada vez mais dependente de um contexto cultural específico, e nenhum lugar ofereceu mais condições singulares para a divulgação, seleção, comercialização da arte que a galeria. Hoje nos defrontamos com galerias que não apenas comercializam arte, mas também: se inscrevem como ateliês dedicados a possibilitar aos criadores que pesquisem, escrevam, produzam e experimentem; transformaram-se

em produtoras preocupadas em planejar, dirigir e levantar fundos para os projetos dos artistas; ajudam a fomentar a pesquisa sobre o mercado de arte ao documentar e publicar suas próprias atividades; instruem e reintroduzem coleções e acervos alheios no circuito; alocam, promovem, apresentam e reapresentam projetos curatoriais próprios; formam redes com o objetivo de ampliar o público direto (colecionadores) e indireto (apreciadores não-colecionadores); auxiliam ou subvertem o sistema museológico convencional; ampliam o estatuto do artístico ao (re)introduzir novas linguagens no sistema da arte; escrevem, editam e produzem uma história da arte particular e consolidada, fazendo o papel de críticos e historiadores, quando estes não se interessam pelas produções experimentais; redefinem o jogo do mercado, baralhando a hierarquia entre museus, bienais e feiras de arte; entre tantas outras funções.

Diante de tantas possibilidades de atuação elegemos uma que nos preocupa de modo particular: a relação entre galerias e museus de arte. Mais especificamente nos questionamos qual o impacto das galerias nos acervos dos museus? Se é perceptível compreender como museus de arte na Europa e nos Estados Unidos se relacionam com as principais galerias de arte, negociando a aquisição de obras de arte, especialmente de artistas contemporâneos, no caso do Brasil, graças a ausência de políticas de aquisição ativas e diretas, a questão toma contornos distintos. Sabemos que em países com tradição museica e mercados de arte consolidados a compra de arte para acervos de museus em galerias obedece, não sem polêmica, a uma lógica comercial direta (GREFFE, 2013: 323). No Brasil, a relação entre museus e galerias raramente se dá de forma direta (FIALHO, 2017: 381). Apela-se com frequência para a economia da encomenda direta ou indireta. No primeiro caso, a galeria se dispõe a ceder obras para a instituição. No segundo, diante de questões legais e burocráticas, associações e organizações sociais são chamadas para intermediar tais doações (OLIVEIRA, 2014).

Para galeristas e *marchands* a presença da produção de artistas emergentes que eles representam e incentivam em acervos públicos é um passo importante e decisivo para legitimação de uma carreira e sua possível valorização posterior. São majoritariamente doações que envolvem jovens carreiras ligadas à arte contemporânea. Alguns museus enriqueceram seus acervos graças às doações de galerias, é o caso do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães em Recife e do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na esteira de uma tendência cada vez mais evidente, ainda, outras grandes instituições se mobilizam para “estimular” doações de grandes empresas, colecionadores e galerias. Nos últimos anos, a preferência pela cada vez mais valorizada arte contemporânea brasileira tem feito museus como a Pinacoteca de São Paulo e o Museu de Arte do Rio a receber obras diretamente de

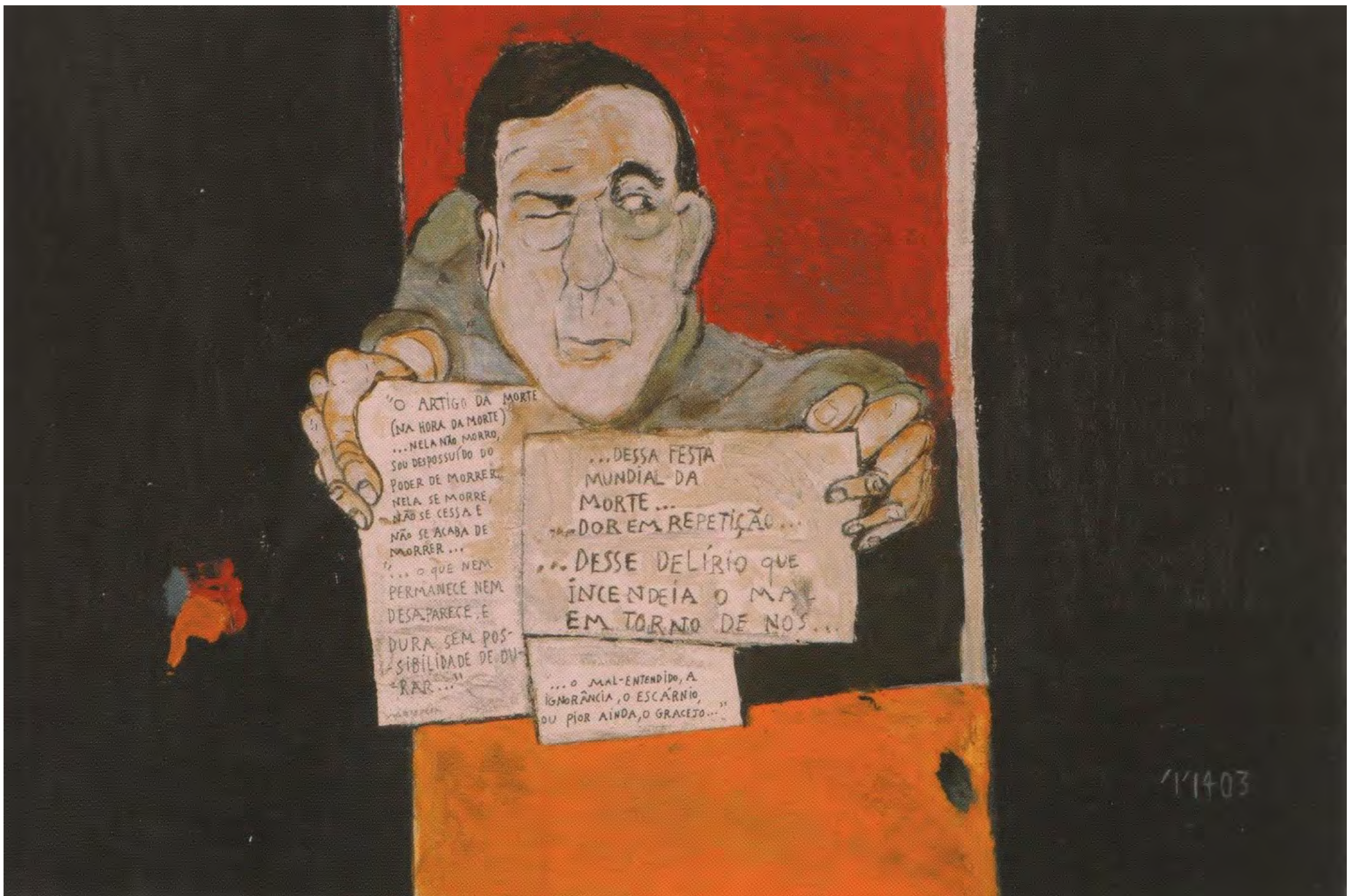
galerias representadas em feiras de arte, algo incomum no passado recente.

No que concerne a doação direta, o MAMAM de Recife merece particular destaque. Fundado em 1997 e herdeiro da coleção da antiga Galeria Metropolitanos de Recife, criada em 1982, o museu pernambucano destacou-se na sua primeira década por uma política aquisitiva devotada à arte contemporânea, que suscitou a discussão de como a instituição relaciona-se com o arquivamento das obras assimiladas desde então. No início dos anos 2000, sob o comando de Moacir do Anjos, o museu iniciou uma agressiva expansão de seu acervo:

Graças a confiança e à generosidade de artistas, colecionadores, galerias, outras instituições e da Sociedade de Amigos do MAMAM, entre 2001 e 2006, o Museu constituiu, em sua coleção, um núcleo representativo da original e diversa produção contemporânea do país em artes visuais, formado por 141 obras de 58 artistas. (MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES, 2006: 2)

As novas assimilações-doações do MAMAM exerceram um impacto considerável na visibilidade da instituição. Obras de Carlos Fajardo, Elida Tessler, Brígida Baltar, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Cildo Meireles, Alex Flemming, Rivane Neueschwander, entre outros, foram assimiladas. Dentre as doações estavam aquelas ofertadas pela Galeria Amparo 60, um espaço inaugurado em 1998 e dedicado à divulgação dos artistas locais nos principais mercados de arte brasileiro. A galeria nascia num momento em que os jovens artistas pernambucanos estavam motivados a circular para fora do âmbito regional, naquilo que Tejo denominou de “rotas alternativas” (2005: 30). Obras de Eudes Mota (*Da série cruzadas*, 2000), Maurício Castro (*Submarino submerso*, 2002-2004), Rodolfo Mesquita (*O artigo da morte*, 2003 [fig.1]; *Sem título*, 1974; *Sem título*, 1975) e José Paulo (*Sem título*, 2004) chegaram ao museu graças a galeria recifense. O museu também assimilou doações da então galeria paulistana Brito Cimico, criada em 1997. A parceria com a instituição rendeu a doação de obras da série *Ai laike Disney and Disney laikes mi* de Nelson Leirner (*São Cristóvão*, 2001 e *São Jorge*, 2001). Embora o número de obras doadas pelas galerias seja pequeno, a doação provida por instituições comerciais jovens evidenciou uma mudança na relação dentro do circuito das artes. O número de artistas vinculados à arte contemporânea que expuseram no MAMAM nos anos da gestão de Moacyr dos Anjos era diretamente proporcional às doações operada por colecionadores, galeristas e artistas emergentes. Nessa perspectiva, o museu deixou de ser um ator tímido no sistema de ativação e legitimação da arte hodierna e assumiu, de modo contumaz e consciente, sua posição ativa em tais processos.

Certamente observando o impacto das doações na reorganização da visibilidade do acervo do MAMAM desde os anos 2000, podemos compreender como instituições



RODOLFO MESQUITA, O ARTIGO DA MORTE, 2003, DOAÇÃO GALERIA AMPARO 60. FONTE: MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES, 2006.

museológicas podem ser utilizadas para consolidar carreiras de artistas emergentes, da mesma forma, que se utilizam dos agentes de mercado para recompor sua posição no circuito nacional. Algo diferente ocorre quando recursos públicos são utilizados para adquirir diretamente obras no mercado instaura-se um acalorado debate sobre os valores estéticos e históricos utilizados, os montantes desprendidos, a finalidade das aquisições e os sujeitos de mercado envolvidos. Não poderia ser diferente, recursos públicos utilizados diretamente no mercado de arte demandam debates e críticas. Surpreendente se tais procedimentos suscitasse indiferença dos agentes preocupados com as coleções e a memória das artes visuais no país. Embora possam ser ações examinadas e discutidas como a aquisição pelo MAC-USP, por meio do Shopping Iguatemi, de peças de Patricia Osses e Rosangela Rennó na SP-Arte de 2011, ou a compra direta do painel *Primeira Missa* de Candido Portinari, de 1948, pelo Instituto Brasileiro de Museu (Ibram), por cinco milhões de reais em favor do acervo MNBA, não se pode reprovar o tardio interesse do Estado pelo fortalecimento de coleções públicas brasileiras. Pelo contrário, se estamos dispostos a debater sobre como recursos públicos e privados são utilizados em prol das coleções, deveríamos, igualmente, discutir que doações de obras estão sendo aceitas pelas instituições.

A feira de arte ganhou um protagonismo nessa matemática. Ela não é apenas a reunião de galerias de arte dedicadas a vender seus acervos. A feira comporta-se hoje como uma coligação de agentes preocupados em controlar aspectos decisivos ao mercado de arte primário. Como, por exemplo, o relacionamento entre artistas vinculados às novas tecnologias e às ações performáticas e os colecionadores.

As feiras têm se tornado o meio mais importante para conhecer o que os artistas contemporâneos estão produzindo – mais do que curadorias feitas em galerias, museus e centros culturais. Tanto é que verdade que somente 15% das vendas são feitas a instituição, nacionais e internacionais, o que colabora ainda mais para a privatização da arte – se você não fora a uma feira, a oportunidade de rever uma obra vendida no evento é quase nula, a não ser no caso de alguns poucos colecionadores que têm consciência da dimensão pública de seus acervos privados. (FERRAZ, 2015: 122)

Já conhecemos a política de aquisição de instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte do Rio, cujas coleções permanentes dedicadas a assimilação de videoarte, vídeo-instalação, performances e outras obras pertencentes a linguagens híbridas. Tais instituições tem arriscado uma ação direta nas principais feiras de arte brasileiras.

Quando o MAM-SP assimilou “Parangolé” da galeria Baró, uma performance delegada de Lourival Cuquinha, durante a SP-Arte de 2016, estava em movimento uma política introduzida pela instituição desde o final dos anos de 1990, quando performances de Laura Lima passaram a compor o acervo do museu paulista. O movimento da instituição museológica na aquisição de “Parangolé” difere daquele operado pelo MAMAM nos anos 2000. Se neste último caso a doação era direta, agora a relação entre galeria e museu passava pela política da feira em fomentar a comercialização de práticas artísticas pouco frequentes na lista de desejos dos colecionadores; pois fora Cleusa Garfinkel que pagou os vinte e cinco mil reais pela performance¹. Naquele mesmo ano, Garfinkel também fora responsável pela doação ao MAR de obras adquiridas na mesma feira: de Jaime Lauriano (*Bandeira Nacional#4*, 2015), de Vivian Caccuri (*Mínimo Esforço I*, 2016) e de João Angelini (*Fósforo*, 2014) em negociação com a galeria Leme. Da Casa Triangulo a colecionadora comprou outra obra de Nino Cais (*Sem título*, 2015) e da galeria Luciana Caravello uma obra de Ivan Grilo (*Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1889*, 2016).

O “Programa de doações” da SP-Arte funciona desde 2008 e envolveu de um lado as mais importantes galerias do país², artistas renomados e emergentes e, do outro, poucas instituições museológicas. Até hoje apenas o MAM-SP, a Pinacoteca de São Paulo, o MAM-RJ, o MAM-BA, o MAC-USP, MASP e o MAR foram contemplados pelo projeto. Também é pequeno o número de “intermediários”. Além de colecionadores como Garfinkel, Vera Diniz,

Orandi Momesso, Carlos Dale, Camila e Francisco Horta, Mimi Doeur, Titiza Nogueira e Renata Nogueira Beyruti, o programa é praticamente mantido pelo Iguatemi, pelo Banco Espírito Santo e pela Fundação Edson Queiroz, além de doações pontuais da própria SP-Arte, alguns fundos de investimento, entre outros.

Só em 2017, o MAR recebeu 16 obras do Programa do SP-Arte. No relacionamento entre a nova dinâmica operacional entre os principais museus brasileiros e o mercado de arte, o MAR ocupa um lugar de destaque, operando uma agressiva expansão de sua coleção permanente, mesmo antes de sua criação em 2013. Tal expansão ancora-se na economia da doação como bem demonstra a exposição “Ao amor do público I – Doações na ArtRio (2012-2015) e MinC/Funarte” [fig.2.], listando quase uma centena de doadores. No texto curatorial da exposição foi explanado o processo de doação por meio das feiras de arte:

Sob a gestão do Instituto Odeon, o MAR desenvolve uma vertebral política de doações, por meio da qual a sociedade conduz, junto à curadoria do MAR, os percursos dessa que é a primeira coleção de um museu de arte do município do Rio de Janeiro. (...) Por sua vez, Ao amor do público I – Doações na ArtRio (2012-2015) e MinC/Funarte – Homenagem a Cely Mesquita reúne obras que integram fundos e núcleos variados da Coleção MAR, mas que foram doadas ao museu ao longo das últimas edições da ArtRio, feira de arte realizada no Rio de Janeiro (MUSEU DE ARTE DO RIO, on line).

Para o MAR a ArtRio, como SP-Arte, funciona como um espaço de novas assimilações. Em cada edição da feira a instituição cria sua *wishlist*, o que incentiva colecionadores, galerias, artistas, empresas a doarem obras para o museu. O modelo difere da feira paulistana, que busca ela mesma “selecionar” as doações. Enquanto na correlata carioca o museu torna-se o agente ativo no processo de negociação das doações indiretas. A metodologia utilizada por Paulo Herkenhoff legou à instituição mais de três centenas de obras “negociadas” na ArtRio.

A política de relacionamento entre o MAR e o mercado de arte pode ser considerada uma novidade na história das instituições museológicas de arte brasileiras. Menos por adotar a doação indireta e mais por torná-la quase uma “encomenda” no regime de distribuição de poderes dentro do sistema de arte brasileira. De fato, o cálculo é mais complexo, o MAR conseguiu reunir um conjunto de fatores que o posicionou bem dentro do difícil circuito de arte. Construiu as bases de sua coleção por meio: da credibilidade de um importante curador brasileiro; pela aproximação (comodato) de coleções distintas e renomadas; pelo uso eficiente das leis de renúncia fiscal; pela ocupação de uma área urbana atrativa para o mercado turístico; pela ativação de um marketing cultural e social eficientes; pela introdução do museu como agente de negociação e visibilidade da arte moderna e contemporânea, muito além do que seus concorrentes diretos já listados acima.



EXPOSIÇÃO, AO AMOR DO PÚBLICO I – DOAÇÕES NA ARTRIO (2012-2015) E MINC/FUNARTE. FONTE: SITE OFICIAL DO MUSEU DE ARTE DO RIO.

A questão que se instaura, mais uma vez, é que os exemplos aqui apresentados contêm uma espécie de denominador comum que, de algum modo, subdetermina as estruturas que compartilham. O que eles têm em comum é a urgência da assimilação de obras por acervos carentes de aquisições. Nossa perspectiva, desde o início, repousa no fato de que a predominância das doações evidencia o deslocamento de decisões coletivas, de ordem pública, para deliberações privadas, num âmbito de negociações onde as galerias determinam o fluxo de interesses. Espera-se que as doações continuem e que as instituições museais possam contar com elas para o fortalecimento de suas coleções. O relacionamento com o mercado de arte e, em especial com as galerias, é inexorável e pertence ao amadurecimento do mercado de arte. Contudo, depender exclusivamente desse dispositivo para a constituição dos acervos é perpetuar a ideia de que museus são apenas “depósitos-receptáculos” gestores de coleções e não formuladores de políticas de memória, aptos a adquirir a arte que julgam pertinente para as comunidades que atendem e representam.

REFERÊNCIAS

CARRIER, D.; JONES, D. *The Contemporary Art Gallery: Display, Power and Privilege*. Cambridge, MA: CSP, 2016.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. Quanto vale a arte contemporânea? Novos Estudos CEBRAP

(Impresso) , v. 1, p. 117-132, 2015.

FIALHO, A.L. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições, *OuvirOuver*, vol.13, nº2, dez. 2017, p.378-390.

GEORGEL, C. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?. Tradução de Ana Cavalcanti. In: *Revista de Museologia e Interdisciplinaridade*, vol.3, nº6, 2014.

GREFFE, X. *Arte e Mercado. A má sorte dos artistas em uma economia de mercado*. São Paulo: Iluminaras; Itaú Cultural, 2013.

HASKELL, F. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Ao amor do público – textos curatoriais. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/amor_do_publico.pdf. Acesso em maio de 2017.

MUSEU DE ARTE MODERNA ALOISIO MAGALHÃES. *Inventário*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife; MAMAM, 2006.

OLIVEIRA, E.D. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

_____. Algo familiar: considerações sobre as doações em museus de arte brasileiros. *Musas. Revista Brasileiro de Museus e Museologia*, nº6, 2014, p.76-90.

QUEMIN, A.; FIALHO, A.L.; MORAES, A. *O Valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

TEJO, Cristiana Santiago. *Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

WHITE, H. & WHITE, C. *Canvas and carrers: institucional change in the French painting world*. Chicago : Londres: The University of Chicago Press, 1993.

ENTRE A LUTA E A DEMANDA: MOSTRAS DE ARTE, MERCADO E VISIBILIDADES DE LUTAS SOCIAIS NO CAMPO DA ARTE

BETWEEN STRUGGLE AND DEMAND: SHOWS OF ART, MARKET AND VISIBILITIES OF SOCIAL STRUGGLE IN THE FIELD OF ART

Igor Moraes Simões

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: Desde a década de 60, movimentos sociais dilatavam as narrativas da história da arte adotando diferentes estratégias. As exposições foram espaços privilegiados nas ações de alguns desses grupos. Nas últimas décadas a aproximação neoliberal entre arte e mercado demonstram a presença dos discursos vindos desses movimentos como forte marca de exposições temáticas, produtos para grande público. Galerias e feiras de arte como a SP Arte são também tomadas como exemplo da nova configuração do sistema contemporâneo da arte. Questiona-se o quanto galerias, mostras e museus embaralham as demandas dos movimentos sociais às necessidades de um mercado com novas configurações e associado à criação de constantes novidades, nomes e marcas.

Palavras-chave: Exposição. Movimentos sociais. Mercado de arte. História da Arte

ABSTRACT: Since the 1960s, social movements have expanded the narratives of art history by adopting different strategies. The exhibitions were privileged spaces in actions of some of these groups. In the last decades the neoliberal approach between art and the market demonstrates the presence of the speeches from these movements as a strong brand of thematic exhibitions, products for the general public. Galleries and art fairs such as SP Arte are also taken as an example of the new configurations of the contemporary art system. It is questioned how galleries, shows and museums shuffle the demands of social movements to the needs of a market with new configurations and associated with the creation of constant novelties, names and brands.

Keywords: Exhibition. Social movements, Art market, Art history

Uma junção de sujeitos e fazeres que durante séculos se mantiveram silenciados ou tiveram suas ações colocadas em pequenas notas, pôs a arte e a escrita da sua história em franco estremecimento. Grupos de diferentes complexidades e divisões, prioritariamente aqueles que partem de noções de raça, classe e gênero, mantiveram resistências que colocaram os relatos já sedimentados da disciplina em constante estado de revisão. Se essas lutas já demonstram seus resultados, por outro lado, essa arte não é produzida fora de um mundo pautado por relações de mercado, criação de necessidades e demandas. Cabe citar que muitas dessas ações tiveram na arte e, em especial nas exposições, sua estratégia de inscrição e visibilidade.

Exposições são um dos eixos dos estudos que empreendo. Ao situá-las como ativadoras de noções contemporâneas de histórias da arte, torna-se imperativo pensar as mostras como fenômenos complexos que deixam entrever não apenas os objetos e proposições que lhes constituem, mas também as relações entre mostras, dinâmicas sistêmicas da arte e suas relações com mercado, agentes, instituições e demandas surgidas em uma lógica de funcionamento onde a pretensa noção de uma arte pura, autônoma ou como constante espaço de exercício de uma propalada liberdade deve ser pensada antes como um lugar de constantes negociações e tensionamentos. Cabem, então, algumas considerações que nos permitam pensar como algumas das pautas que mantiveram acesas as reivindicações de diferentes grupos sociais a partir de suas formas de resistência têm também reaparecido não apenas como resultado dessas disputas, mas como estratégias de um mercado que as reapresenta. No campo da visualidade, os exemplos são diversos e cabe destacar algumas anotações recentes que se articulam com aquilo que tratamos nesse texto:

No ano de 2014, a marca Chanel, uma das mais prestigiadas da indústria internacional de moda apresenta aquilo que foi chamado de um desfile manifesto. Em um cenário que recriava uma rua parisiense no interior do Grand Palais, modelos, todas mulheres, carregavam cartazes e faixas onde se podiam ler frases como: “Faça moda, não faça guerra!”, “Libertem a liberdade!” “Divórcio para todos”, e a eloquente “Feminismo e não masoquismo” – tudo isso carregado por mulheres, em sua imensa maioria, brancas e esguias em uma marca que tem a frente o nome de um homem: Karl Lagerfeld.

Em 2018, a marca italiana Gucci apresenta na Semana da Moda de Milão, sua coleção de inverno onde modelos desfilam em um cenário que remete a uma sala de cirurgia. Nas mãos de alguns dos modelos, réplicas de suas cabeças e até mesmo bonecos representando filhotes de dragão. Todo o desfile partiu de uma leitura particular do “Manifesto Ciborgue”, obra da filósofa estadunidense Donna Haraway, onde se cruzam ciência, tecnologia e feminismo em uma vertente socialista nas últimas décadas do século XX.

No início de 2018, a Marvel, marca americana de alcance global inicialmente relacionada à publicação de quadrinhos e adquirida em 2009 pela também americana *The Walt Disney Company*, lançou o filme “*Black Panther*”. Não coincidentemente, o filme recebe o mesmo nome do grupo ativista norte americano que adotou táticas radicais de enfrentamento às diferentes formas de racismo, discriminação e violência sofridas por homens e mulheres negros e negras, no final dos anos 60, nos Estados Unidos. A obra, que vem arrecadando milhões em bilheterias de diferentes partes do mundo, reapresenta um super-herói originalmente criado nos anos 50 (Pantera Negra) e cria um território imaginado em uma região africana ficcional e não diaspórica, onde tecnologia, conhecimento e minério valioso são a base de uma sociedade extremamente organizada em um sistema monárquico. As mulheres dominam as técnicas de guerra e lideram o exército e ainda são o principal motor na concepção de conhecimentos de alta tecnologia em meio à batalha pelo trono entre o protagonista e o personagem que encarna o negro que foi deixado às margens da sociedade americana e se entende herdeiro do longo martírio a que foram relegados os homens e mulheres daquele continente a partir das diferentes formas de exploração, colonização, saque, escravização e empobrecimento a que foram submetidos. O feminismo negro, a divisão entre tomadas de posição mediante a exploração, os elementos arquitetônicos de origens africanas e que foram apresentados como criação de outros continentes, os conhecimentos ancestrais, tudo está no filme embalado para consumo e ao mesmo tempo extremamente comovente e tocante para homens e mulheres negras que se veem representados em contexto diverso daqueles onde os personagens de ascendência africana costumam ser.

Nos últimos anos, no contexto norte-americano, Los Angeles vem disputando espaço com a Nova York de Greenberg e do modernismo pós-guerra, como polo de instituições museais e galerias, e, conseqüentemente, como destino de vários artistas através de programas de residência e mostras. Nessa conjuntura, foi inaugurada em março de 2016, a sede californiana da galeria suíça Hauser & Wirth. Para a abertura da galeria, foi escolhida a constituição de uma mostra intitulada “*Revolution in the Making: abstract sculpture by women (1947-2016)*”, trazendo obras consideradas marcos nas trajetórias de artistas históricas e de nomes contemporâneos estrelados e/ou emergentes no cenário global, cobrindo um arco que vai do final da primeira metade do século XX à produção que nominamos contemporânea. Cabe salientar as relações que forjam o espaço. Magalhães (2017) afirma que a galeria suíça uniu-se em sociedade ao ex-diretor do *Museum of Contemporary Art (MOCA)*, Paul Schimmel, para implantar sua sede na Costa Oeste Americana. Ou seja, a galeria une-se a um nome que se estabelece como uma marca com mais de 20 anos de atuação à frente de um prestigioso museu americano, onde ocupou entre 1990 e 2012 o cargo de curador chefe. Schimmel

chama para coordenar a mostra de inauguração a historiadora da arte, crítica de arte e professora assistente de arte contemporânea da Universidade da Califórnia, Jenni Sorkin, para “conceber uma exposição de artistas mulheres, que nos últimos 70 anos dedicaram-se à escultura abstrata”. Dos mais de 100 trabalhos expostos, apenas 20% estava a venda. O empreendimento remete em toda sua estrutura física e também de funcionamento à noção de galeria-museu.

Os três exemplos acima são apenas alguns fragmentos entre os diversos que poderíamos selecionar para compor o lugar de onde surgem nossos questionamentos. Em comum a todos os casos, está o fato de termos diante de nós algumas das pautas que surgem em movimentos sociais, em especial aquelas que são devedoras do feminismo e do movimento negro, sendo apresentadas em espaços de consumo (indústria da moda, indústria cinematográfica, galerias centrais de arte), onde a demanda produzida e que visa à ampliação de camadas novas de público consumidor são alguns dos principais motores.

No entanto, como situar deslocamentos como esse quando adentramos o campo da arte, especificamente? O que explica essa aproximação entre o movimento e a demanda de mercado nesse início de século?

Manter as perguntas acesas talvez seja uma das estratégias principais, buscar respostas provisórias a elas pode nos lançar em chaves que permitam compreender algumas dinâmicas que tomaram nosso tempo, naquilo que Lipovetsky e Serroy (2016) chamam de uma vida na era de um capitalismo artista. Segundo os autores:

Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultural remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo do hiperconsumo (LIPOVESTSKY e SERROY, 2016: 13).

Adotar a arte e as exposições como lugares para observar essas aproximações se faz ainda mais pertinente quando pensamos na manutenção de um contínuo discurso ou, nas palavras de Anne Cauquelin (2005), uma doxa que atravessa a arte e que continuamente dá unidade a esse território, baseada em noções que vêm de um palimpsesto de leituras românticas da arte e do artista. Embora em termos acadêmicos essa discussão já demonstre maior amplitude, ainda é possível encontrar mesmo na literatura da área, em especial da história da arte, a noção do objeto artístico ou do fazer do artista como algo imune às oscilações do mercado. Estratégia necessária para a validação não só de valores financeiros,

mas também de valores simbólicos, a permanência desses discursos garante à arte uma constante apresentação como algo pertencente a uma esfera quase imune aos domínios do capital, pelo menos quando se busca apreender aquilo que seria uma grande arte. Ainda, a arte e os seus artistas são, por vezes, encapsulados em bolhas que pretendem criar a miragem de sujeitos à parte de interesses mercadológicos e ainda devedores da velha herança do gênio, que vê de forma distante o mundo e o reapresenta como revelação: revelação de suas estruturas políticas, econômicas e sociais. Não se trata de relegar toda a produção artística ao lugar cínico. Trata-se apenas de entender os limites de uma arte que se pretende crítica em um mundo repleto de paradoxos (RANCIÈRE, 2014).

Desde a década de 90, são muitos os trabalhos que contrapõem essa leitura que hoje nos soa quase ingênua. Rosalind Krauss, em seu “Museu na era do capitalismo tardio” já apontava para essa mescla profunda onde a arte diante da ascensão do neoliberalismo seria mais uma das ferramentas de criação de lucro e o museu, uma instituição forjada a partir da lógica do turismo cultural. Mas parece, por vezes, que, para garantir esse lugar que outorga valor à arte como produção, é preciso que seus agentes, suas instituições estabeleçam um duplo jogo, onde não são dispensáveis as ferramentas, recursos e formas de fomento vigentes na atual economia, estabelecendo uma espécie de discurso aparente e prática divergente. Talvez esse seja um dos grandes entraves para investigações sobre os mecanismos entre interesses de mercado e o campo, mundo, espaço das artes na vida contemporânea. Mesmo diante de um dos mais fluentes mercados, é preciso que a mercadoria não se deixe resvalar para o mero produto, posto que esse seria exatamente o ponto onde o valor simbólico se esvaziaria e, com ele, o valor de mercado.

Em mostras de galerias, bienais e museus, esse tipo de caso se repete. Como por exemplo, o recente caso da “Queer Museu”. Sem adentrar em questões como os debates acesos na imprensa brasileira sobre exposições, é interessante antes perguntar que tipo de pensamento leva um banco a associar sua marca a um tema tão espinhoso. Seria de fato, a preocupação da instituição em dar visibilidade a um tipo de narrativa que permite um olhar *queer* sobre a arte brasileira? Em termos conceituais, seria possível museificar o *queer* sem que ele se evanesça no próprio ato?

A atitude de fechar a exposição diante dos diferentes ataques sofridos pode, além de demonstrar uma falta de manejo institucional, apontar para o caráter de propaganda e estratégia de associação de marcas. Dessa forma, uma exposição funcionaria como um anúncio feito para estabelecer uma relação entre a marca banco e um tipo de produção artística. Pensemos como uma espécie de comercial veiculado de forma ampla e com uma receptividade negativa. Rapidamente, a instituição tira o comercial do ar. Onde estava o compromisso com a demanda

social e com as disputas dos diferentes grupos que pretensamente se veriam representados naquela narrativa? Não é objetivo desse texto adentrar a especificidade desse caso, que se abre em miríades de contradições e posições divergentes entre agentes e instituições. Cabe apenas utilizá-lo como mais um exemplo de absorção de uma demanda social patrocinada por uma instituição privada e veiculada através de uma exposição de arte.

Não se trata aqui de adentrarmos em uma noção de crise que estaria abalando a relação entre a arte e seu papel no mundo que atuamos em relação aos interesses da economia contemporânea. Esse seria o caminho que nos levaria a um dos discursos mais recorrentes no interior do neoliberalismo. Como afirma Giorgio Agambem (2017), em entrevista ao site da editora Boitempo: a crise atual tornou-se um instrumento de dominação. Ela serve para legitimar decisões políticas e econômicas que de fato desapropriam cidadãos e os desproveem de qualquer possibilidade de decisão (2013).

Anoção de crise nos levaria ao impasse e à imobilidade, por isso propomos compreender que as próprias noções de arte vêm sendo remodeladas por uma lógica assentada em bases neoliberais. Uma tática viável estaria em lançar mão da relação entre as pautas sociais e as demandas institucionais e mercadológicas para permitir espaços abertos de debate sobre as engrenagens de nosso tempo, o lugar da arte nele e as possibilidades de mobilidade que advêm com ele.

Uma das mais importantes marcas desse novo tipo de acordo entre arte, visibilidade, circulação e mercado é a aproximação das feiras e bienais. Fetter (2016) traz uma descrição breve do que seriam as feiras de arte:

Em uma definição simplificada. Uma feira de arte é um evento temporário que possui como principal objetivo a comercialização de obras de arte [...]. A cidade onde a feira acontece costuma estar presente em seu nome, conectando o evento a uma série de códigos e hierarquias no mundo da arte, bem como ajudando o processo de *branding* (consolidação da marca da feira) geralmente ocupando grandes centros de convenções, a feira de arte replica a lógica espacial das feiras de outras indústrias [...]. (FETTER, 2016: 760).

Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Bienal do Mercosul. Bienais e feiras há muito vêm sendo comparadas (FIALHO, 2014; FETTER, 2016) pelos seus formatos e também pelos seus laços com galeristas e instituições museais. Não apenas o formato das feiras ganha contornos museificados, como também os museus passam a ter um impacto direto em seus acervos e exposições por aquilo que acontece nas principais feiras do mundo. Um breve exemplo pode ser obtido com a relação entre a Feira de Arte de São Paulo, A SP-Arte, e o seu programa de doações, iniciado em 2008. No site da Feira, na edição de 2017, encontramos a seguinte afirmação:

Desde 2008, a SP-Arte promove um programa de estímulo à doação de obras para importantes acervos públicos e privados do país, buscando contribuir para o desenvolvimento de suas coleções e impulsionar a presença da produção artística nacional e internacional nessas instituições.

Instituições centrais no contexto brasileiro, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte do Rio (MAR) receberam ao longo dos anos mais de 150 trabalhos vindos de doações, oriundas em sua grande maioria de galerias e colecionadores. Esses trabalhos, por um lado, são uma possibilidade de atualização de acervo de instituições que enfrentam uma terrível disputa mercadológica com colecionadores e investidores na aquisição de novas peças. Por outro lado, os artistas representados por essas galerias veem seus valores simbólicos se ampliarem com a presença em acervos institucionais. Aqui, brevemente se demonstra uma dessas situações em que não se pode, na atual configuração do sistema, demonizar o mercado em nome de uma possível defesa de uma arte autônoma e desinteressada. No entanto, também não se pode esquecer que essas peças pertencentes a museus serão inseridas em mostras, referidas em catálogos, alvos de curadorias e textos ampliando, assim, a visibilidade desses artistas, das instituições e também das galerias. Se esse parece um bom negócio para todos, é inegável a relação íntima entre acervo, exposições e mercado de arte. Mercado que se deixa ver também na escolha de mostras que trazem nomes ou temas que podem garantir patrocinadores, retorno de público, inserção na imprensa.

Alain Quemin (2014) localiza na década de 90 um dos momentos de maior queda do mercado de arte, seguida de uma tendência de retomada. No entanto, devemos levar em consideração que o fim dos anos 80 e início dos 90, a partir da queda do muro de Berlim, representam também um dos momentos de ascensão do neoliberalismo, com as políticas de Margaret Thatcher (Inglaterra), Ronald Reagan (EUA) e François Mitterrand, seguido de Jacques Chirac (França). No caso da arte, vê-se aí progressivamente a diminuição da participação do Estado e a crescente participação do já presente capital privado nas políticas culturais. O mundo e o mundo da arte são regidos por uma lógica que aproxima arte e turismo cultural, novas formas de distinção cultural e uma maior dependência das instituições artísticas dos mecanismos de isenção fiscal.

Dessa forma, as exposições de museus e bienais, que anteriormente eram vistos como espaços de apresentação de uma arte pretensamente autônoma, passam a trazer consigo a lógica de verificação do sucesso de suas iniciativas a partir de exigências como retorno de público e visibilidade das marcas das empresas que cedem parte de sua contribuição fiscal para os projetos previamente aprovados.

Mais uma vez, Fetter (2016) auxilia na nossa discussão ao trazer a noção de heteronomia, baseada em Isabelle Graw (2012), que compreende que o sistema da arte não pode ser pensado apenas com a recorrente noção de autonomia, e que mesmo conceitos construídos recentemente como a pós-autonomia (CANCLINI, 2011) não dariam conta do atual momento. Segundo Fetter, a partir de Graw:

O sistema deve ser considerado heterônimo, posto que o contexto econômico permearia todo o campo artístico e o afetaria de forma transversal, atingido a todas as instâncias e atores de formas variadas. No entanto, tal impacto aconteceria a partir do conjunto de regras de legitimação do próprio campo, que, caso ignoradas, desencadeiam um processo de desvalorização simbólica e financeira da produção artística em jogo (FETTER, 2016: 759).

Ora, nesse sentido, ao nos voltarmos para exposições que tomam temas que partem de pautas sociais estamos simultaneamente nos relacionando com a emergência desses temas na discussão sobre as formas diversas de existência quanto com a demanda de um mercado que assimila e também age como um dos reguladores daquilo que será exibido e narrado.

Nesse momento, uma breve visita ao *site* do *Brooklyn Museum*, em Nova Iorque, permite acessar o calendário de suas mostras. Nesse início de 2018, David Bowie e Basquiat dividem a atenção, as mídias sociais e os materiais de divulgação da instituição. A situação é semelhante em termos de propagação àquela ocorrida no ano passado quando o museu nova-iorquino se tornou um excelente lugar de observação de algumas das emergências entre luta e demanda que apresentamos aqui. Primeiramente, cabe ressaltar que, durante o ano de 2017, o museu dedicou toda a sua programação a um projeto chamado “*A Year of Yes*”. A iniciativa buscou contribuir com narrativas possíveis para a arte feminista e para tal apresentou mostras individuais e coletivas de mulheres artistas. Nesse programa, a exposição “*We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-1985*” apresenta um grupo de artistas negras que tiveram sua nomeação silenciada em momentos importantes, como aquele da primeira onda da crítica institucional, quando diferentes grupos de artistas questionavam as configurações da arte em fins dos anos 60 e década de 70 e sua excessiva aproximação com o mercado. Em fins da década de 70, um grupo de mulheres artistas reunidas a partir do *Heresies Collective* redigia seu terceiro jornal de arte feminista. O grupo, formado quase que totalmente por mulheres brancas, exigia visibilidade para a produção de mulheres e traçava conexões com questões de gênero e sexualidade. O “*Lesbian Art and Artists*”, lançado em 1977, era mais uma das ações do grupo, que, no entanto, não citava ao longo do seu texto nenhuma mulher negra. Nesse momento, o grupo “*Combahee River Collective*”, uma

organização feminista negra, encontrava-se para redigir uma resposta ao apagamento da participação das mulheres negras nas manifestações de crítica e questionamento feminista. As artistas negras perguntavam-se se entre as mulheres artistas não havia espaço para a arte das negras e, ao mesmo tempo que expunham distinções que até hoje marcam o feminismo, assinalavam uma necessidade de ações específicas que não tocavam apenas em questões de gênero, mas que exigiam seu atravessamento com questões de raça e classe. Dessa querela partiu a exposição apresentada pelo *Brooklyn Museum* entre abril e setembro de 2017. Segundo matéria publicada no *site Artsy*, a mostra reunia obras e textos de diferentes gerações dessas artistas, desde Emma Amos – que já em 1963 lutava por seu espaço em grupos formados prioritariamente por homens – até a produção do coletivo “*Where We AT (WWA)*”, que foi responsável por produzir, nos anos 70, uma das primeiras exposições profissionais de artistas negras.

Ações que levam a instituições em geografias centrais da arte, como a cidade de Nova Iorque, pautas como essa são amostras do alargamento produzido por movimentos sociais que buscaram sua representatividade nas narrativas estabelecidas. Sem dúvida, essas ações são indispensáveis, mas também não podem ser pensadas fora de um espaço que associa movimentos sociais e um mercado que assimila essas demandas e as adota como estratégias de visibilidade para o museu, enquanto marca que precisa se impor em um competitivo cenário cultural e sistêmico da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da eminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FETTER, Bruna Wulff. *A feira de arte como plataforma: seu funcionamento e algumas repercussões*. In: *Anais 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

FIALHO, Ana Letícia. *Feiras e Bienais: convergências e distinções*. Disponível em: <https://www.select.art.br/feiras-e-bienais-convergencias-e-distincoes/>. Acesso em: fev/2018.

KRAUSS, Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. *October*. Vol. 54, Autumn, 1990.

LIPOVESTKY, Gilles & SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAGALHÃES, Ana Maria. *A era das galerias-museus*. Revista Select. Edição 33, dez-janeiro, 2017.

QUEMIN, Alain. *Evolução do mercado de arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea*. In: O valor da obra de arte. São Paulo: Metalivros, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. de Ivonete Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SIMÕES, Igor. A exposição como dispositivo para a história da arte. In: *Anais 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Santa Maria: UFSM, 2015.

SITES ACESSADOS:

Hauser Wirth & Schimmel: <https://www.hauserwirth.com/exhibitions/2712/revolution-in-the-making-br-abstract-sculpture-by-women-1947-y-2016/view/>. Acesso em: fev/2018.

Blog da editora Boitempo: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/07/17/a-crise-infindavel-como-instrumento-de-poder-uma-conversa-com-giorgio-agamben/>. Acesso em: fev/2018.

Artsy: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-overlooked-black-women-altered-course-feminist-art?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=sm-editorial-institutions&utm_content=fb-1-the-overlooked-black-women-who-contributed-to-the-feminist-art-movement. Acesso em: mar/2018.

SP- Arte: <https://www.sp-arte.com/>. Acesso em: fev/2018.

Brooklyn Museum: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/we_wanted_a_revolution. Acesso em: fev/2018.

O ARTISTA, O GALERISTA E AS SUAS ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÃO NO MERCADO DA ARTE

THE ARTIST, THE GALERIST AND HIS STRATEGIES OF ACTION IN THE ART MARKET

Andrea Capssa Lima

Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO: Este artigo visa tratar das relações artistas<>galeristas<>mercado da arte, sobretudo no âmbito da internet, que buscam atrair os olhares dos colecionadores, dos especuladores, dos consumidores de arte e da grande mídia. A fim de compreender a circulação e a comercialização das obras no mercado da arte percebe-se que os galeristas, bem como outros agentes culturais – marchands, curadores, colecionadores –, são também responsáveis pela organização de exposições, por pensar a logística das obras, armazenar e documentar o acervo; auxiliar, financiar e colaborar com projetos artísticos, entre outros aspectos. Atividades estas também são condizentes à atuação no âmbito da internet realizadas pelas galerias virtuais expositivas, informativas e/ou comerciais, uma vez que elas têm optado por atuar paralelamente em ambientes físicos e na web como estratégias para projetar os artistas e fomentar o mercado da arte.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Artistas. Galeristas. Mercado da Arte.

ABSTRACT: This article aims to deal with the art market relations, especially in the area of the internet, which seek to attract the looks of collectors, speculators, consumers of art and the mass media. In order to understand the circulation and commercialization of works on the art market, it is clear that gallery owners, as well as other cultural agents – dealers, curators, collectors – are also responsible for the organization of exhibitions, store and document the acquis; assist, finance and collaborate with artistic projects, among other aspects. These activities are also consistent with the work performed on the Internet by virtual exhibition, informational and / or commercial galleries, since they have opted to act in parallel in physical and web environments as strategies to design artists and foster the art market.

Keywords: Contemporary Art. Artists. Galerists. Art Market.

O ARTISTA E O GALERISTA: ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÕES

Todo artista está fadado ao sucesso ou ao fracasso e seu futuro dependerá não somente de seu trabalho, mas das pessoas com quem ele se relaciona e apresenta a sua obra, dos espaços expositivos que recebem suas mostras e para quem e como ele vende seu trabalho. Nesse sentido Isabelle Graw (2013) é contundente: “O compromisso cultural e o interesse econômico estão de mãos dadas”¹. Imprescindível para o artista estar presente nos eventos culturais e expor o seu trabalho em museus e galerias, independente de ser ambiente comercial ou não. “É uma galeria ou um falso museu privado? Nem um nem outro, mas antes de tudo um local de exposição que permite o lançamento de seus pupilos” (GRANET; LAMOUR, 2014, p. 46). As exposições atuam como ponto de encontro entre quem as promove (a galeria, por exemplo) e o público, e como produto cultural satisfazem hábitos de consumo (GONÇALVES, 2004).

O artista contemporâneo que não expõe seu trabalho não se permite ser reconhecido no circuito. Participar de salões, editais e demais seleções no campo das artes, bem como dar visibilidade à produção através de publicações especializadas, revistas e jornais de ampla circulação, é premissa básica para alcançar o público consumidor. Nesse sentido o artista que coloca em evidência sua obra também através da mídia alcança maior popularidade, o que muitas vezes abre portas mais rapidamente no mercado. De fato, hoje a popularidade é mais rapidamente alcançada através das redes sociais, com publicidade massiva, muitas vezes exigindo o investimento de grandes somas, inclusive para participar de feiras internacionais, porém não é garantia de legitimação. Diferentemente do que acontece através das casas de leilão renomadas que atraem o foco para os artistas através das cifras exorbitantes e que projetam a imagem dos artistas e suas obras nos meios de comunicação elevando-os em nível de celebridades (GRAW, 2013).

Galeristas, ao reconhecer a potencialidade da web, percebem a oportunidade de fomentar a produção e promover a circulação de arte de maneira mais dinâmica através das redes. A partir da internet se dá a inserção dos artistas e suas obras também através dos ambientes virtuais das galerias de arte que são diversificados e desde o primeiro acesso é possível classificar², a partir do *layout* e do conteúdo disponibilizado online, as galerias virtuais como informativas, expositivas e comerciais.

Informativas: a característica mais comum entre as galerias virtuais. Trata-se de galerias que atuam no ciberespaço com o intuito primeiro de proporcionar informação ao usuário e divulgar na web notícias sobre arte, convites, cursos, palestras, workshops, eventos, etc. A quantidade de informações disponibilizadas por elas, bem como de suas atualizações,

depende das estratégias adotadas pelos galeristas. Quanto maior o interesse de atuar na web, maior será o volume de inserções nos ambientes virtuais.

Expositivas: realizam mostras virtuais de obras de arte originais através da digitalização de seus acervos; registram as exposições realizadas em ambientes físicos e as disponibilizam online através de fotografias, vídeos e catálogos virtuais ou digitalizados, o que contribui para o armazenamento das informações; outra possibilidade se dá através das exposições curadas para/na web, que são raras no Brasil, e se desenvolvem a partir de diferentes plataformas, sobretudo, para realizar mostras de arte digital como a *webart*, a *netarte* e a *gamearte*.

Comerciais: aquelas que comercializam obras originais por meio da internet. E, as que comercializam os próprios registros e digitalizações de obras originais e de seus acervos através das impressões (*prints*). As galerias comerciais investem em arte contemporânea, não apenas para efetivamente comercializá-la, mas a fim de participar do sistema da arte que, de acordo com Maria Amélia, compreende um

[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico. (BULHÕES, 2014, p.15-16).

As galerias virtuais, muitas vezes idealizadas por jovens galeristas/empreendedores, entendem a virtualidade como extensão de suas atividades físicas no campo da arte e, principalmente, como uma possibilidade para atuar em conjunto em ambientes online e físico, diante de uma sociedade conectada disposta a se aproximar da arte, a experimentar novas possibilidades de participação, de interação e de interatividade.

As novas possibilidades de relação usuários/dispositivo habilitadas pela tecnologia de comunicação, mediada pelos computadores no ambiente da rede, proporcionam um espaço de comunicação interativo que permite participar de eventos, experiências de presença e ação a distância explorando a sensação de ubiquidade, deslocamento e simultaneidade. (PRADO In: GARCÍA, 2005, p. 172) ³.

No entanto, também é válido refletir sobre a produção e a disseminação cultural em rede, e qual o seu alcance. Primeiramente, faz-se necessário reconhecer a capacidade de armazenamento e das conexões em rede para o desenvolvimento de um ambiente virtual, de acordo com as perspectivas de atuação dos galeristas que procuram meios mais eficazes e dinâmicos não somente para disseminação de conteúdo, mas também para o controle administrativo de suas coleções. Estas práticas são constantes das galerias que atuam na web.

A Zipper Galeria, do galerista Fábio Cimino, é um exemplo de galeria que promove

exposições em ambientes físicos, mas suas obras também são disponibilizadas na web através da galeria virtual, do aplicativo para *iPhone* e de seus perfis nas redes sociais. É a base da rede de divulgação e de comercialização da Zipper: primeiro divulgam-se as obras e os artistas através das exposições em ambiente físico, posteriormente disseminam-se os registros das mostras através dos ambientes virtuais para, no final desse plano estratégico de ação, disponibilizar as obras para a venda no ambiente físico.

Nesse sentido, também podemos destacar o trabalho de Camila Tomé, galerista à frente da C. Galeria (antes, MUV Gallery) que, focada em valorizar e apostar em artistas promissores expande suas redes de contatos. Camila realiza exposições individuais no ambiente físico da C. Galeria a fim de atrair o público, os colecionadores, curadores, críticos e marchands para visitação. E também proporciona aos artistas um ambiente expositivo conectado ao ambiente virtual que contribui para as projeções nacionais e internacionais. A galerista também aposta nas Feiras de Arte Contemporânea para conquistar cada vez mais espaço no mercado, legitimar seus artistas e reafirmar o processo de internacionalização da galeria.

Vê-se, contudo, perfis diferenciados de galeristas e, entre eles, há aqueles que apostam nas exposições como meio principal para divulgação e projeção das obras e artistas. Ou, que buscam nas feiras de arte a possibilidade de inserção, de legitimação e de afirmação no mercado. Galeristas que optam por trabalhar com jovens e promissores artistas junto aos artistas com carreiras consolidadas. Galeristas que atuam em ambiente físico e virtual, por acreditarem ser a melhor opção para inserção no mercado, usufruindo da rede para a disseminação da arte contemporânea e projeção de seus artistas, mas sem abrir mão da segurança que o ambiente físico traz aos clientes mais resistentes ao virtual e, no entanto, observa-se que esta é uma prática cada vez mais comum entre os galeristas.

O mundo da arte contemporânea está, de fato, imerso no mundo dos negócios:

As galerias mais poderosas impõem as tendências, usam o *marketing* e outros métodos de promoção para criar ou sustentar a demanda, com o apoio mais ou menos explícito de curadores, diretores de museu e consultores artísticos - que se tornaram todos mais importantes para o mercado da arte que o próprio artista. (GRANET; LAMOUR, 2014, p. 91).

Observa-se que muitas vezes o sucesso de uma galeria está diretamente ligado às estratégias de atuação, de divulgação e de projeção de seus ambientes, sejam eles físicos e/ou virtuais, e de seus artistas. E depende, contudo, da influência de quem os descobre e os promove para levar suas obras aos colecionadores. Granet e Lamour atentam para o fato de muitos galeristas e marchands atuarem também na especulação, contribuindo para a

transformação do mundo da arte em mera fábrica de dinheiro, onde, nos últimos vinte anos, colecionadores (especuladores ou não) tiveram seus investimentos multiplicados de maneira exorbitante.

[...] a palavra dos marchands e dos críticos de arte que atuam nas galerias representam um fator de mudança social, pois ao opinarem sobre determinado artista eles interferem no juízo de gosto. O poder do marchand pode determinar o estilo das obras produzidas pelos artistas e também facilitar a aceitação das obras por parte do público consumidor de arte, usando para isso a publicidade e a crítica. (VAZ, 2004, p. 33).

Observa-se que marchands e galeristas estabelecem sistemas de conexões importantes, consagrando suas redes de contato (CAUQUELIN, 2005). É o caso do Leo Castelli, um dos maiores galeristas do século XX, que também contribui para compreender o papel do galerista no sistema da arte e do colecionador Charles Saatchi, que traduz para os dias atuais o novo panorama que surgiu nos últimos vinte anos, onde os colecionadores são também marchands e curadores. Evidentemente, é imprescindível dominar o processo de redes de comunicação para construir boas estratégias e obter sucesso na esfera da comercialização da arte.

É muito comum também que os grandes colecionadores⁴ venham a adquirir o máximo de obras possíveis de um mesmo artista durante certo tempo a fim de controlar a oferta, o que demonstra a grande influência que eles exercem sobre o mercado da arte. Com frequência são profissionais do mundo dos negócios, com vasto conhecimento em administração e finanças, bem como do campo da comunicação, com domínio em publicidade e marketing, que passam a desempenhar importantes funções e se estabelecem no sistema da arte como agentes culturais. Segundo Lipovetsky e Serroy (2014), trata-se de um sistema de comercialização e de difusão da arte em escala nacional e internacional, devido à multiplicação de colecionadores, investidores e especuladores, inclusive no âmbito do ciberespaço.

Observa-se, em contrapartida, que em alguns casos o próprio artista exerce esse papel, como Damien Hirst que mudou as regras do mercado da arte e realizou a venda histórica de sua coleção (223 obras) diretamente do ateliê para o leilão da Sotheby's, em Londres⁵. Sarah Thornton (2009) afirma que os artistas-empresários logram mais êxito nos leilões de arte, por compreender as relações comerciais que sustentam o mercado hoje. Thornton ressalta as estratégias de atuação de artistas como Hirst, a exemplo de Warhol, que satisfazem a demanda dos colecionadores e estão atentos à mídia, ao marketing e à audiência em torno de sua obra.

A GALERIA NA CONTEMPORANEIDADE

De acordo com Moulin (2007), as galerias adotaram múltiplos papéis para abranger a nova arte. A atuação do galerista, contudo, se estende a diversos âmbitos. Ele atua, muitas vezes, como curador, ou agente dos artistas, bem como, em alguns casos, como conselheiro dos colecionadores. Nota-se que para todos os agentes do campo da arte é primordial estar atento à arte na contemporaneidade e às transformações e oportunidades de crescimento e de expansão.

Detalhes importantes se revelam desde o princípio da organização de uma galeria e estão presentes na escolha de seu ambiente/endereço/plataforma; na equipe administrativa; na busca por apoiadores e colaboradores; na lista de artistas; no acervo da galeria e catálogo; na divulgação; e, principalmente, nas estratégias utilizadas para sua promoção. Imprescindível, portanto, compreender a galeria, seja ela virtual e/ou física, enquanto empreendimento que requer um estudo aprofundado do campo de atuação, de sua localização e logística, de um plano de marketing, de um plano administrativo e econômico como base para garantir sua sustentabilidade no mercado da arte com sucesso.

Estar bem informado quanto às questões econômicas e às tendências do mercado é prerrogativa básica e comum aos galeristas ávidos por bons negócios. José Augusto Ribeiro⁶, curador da Pinacoteca do Estado de São Paulo destaca o papel da economia e o aumento de ambientes expositivos que buscam novos artistas e atraem colaboradores, como principais responsáveis pela expansão e aquecimento do mercado da arte. No Brasil, desde a primeira edição da Feira Internacional de Arte Contemporânea SP-Arte, quando surgiram inúmeras galerias e o volume de negócios aumentou significativamente. Em dez anos a arte contemporânea brasileira teve a sua expansão e reconhecimento internacional crescentes, de maneira vertiginosa. Surgem no país, nesse período, publicações especializadas, ambiente institucional independente e um fundo de investimento em arte contemporânea. De acordo com a revista *Select*⁷, foi o colecionador privado brasileiro o grande protagonista, responsável por 70% dos negócios realizados pelas galerias de arte.

Marcus Bastos, contudo, aponta um aspecto relevante nesta mudança onde a cultura se torna “[...] objeto dos planos de atuação de marcas com estratégias de *marketing* cada vez mais agressivas” (2014, p. 91) a fim de inserir a obra no mercado da arte. E são inúmeras as estratégias adotadas pelos agentes culturais para obter sucesso em suas empreitadas. Não se trata de especulação, apesar de ter o mercado se mostrado especulativo desde o princípio, a partir da década de 1980. Mas sim, de atualização necessária para estar atento às exigências do mercado de arte contemporânea que está em constante transformação.

Observa-se a respeito das galerias, sobretudo as virtuais, que as estratégias adotadas pelos galeristas, curadores, marchands e demais agentes culturais, são responsáveis por atribuir e ressaltar características que as tornarão únicas e competitivas em um mercado como o da arte. Algumas priorizam seus conteúdos informativos, outras seus artistas, mas em geral, todas comercializam obras, seja no ambiente virtual e/ou no ambiente físico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estar mais próximo do grande público é também um fator em comum às galerias que levam seus agentes a explorarem diversos ambientes e plataformas na internet usufruindo do alcance amplo e, muitas vezes gratuito, através das redes sociais, *sites*, *blogs* e também de aplicativos para *smartphones*. A visualização das obras e acervos, a visitação das exposições na web, a visualização de registros de exposições físicas e a comercialização de arte nesses ambientes e plataformas, garantem o livre acesso e o conforto, sobretudo, de consumir e de se aproximar da arte sem ter de se deslocar fisicamente até as galerias. Isto é prerrogativa básica das galerias virtuais.

Diante do dinamismo da internet, e das inúmeras possibilidades que ela pode oferecer, o responsável por uma galeria virtual deve buscar novas ferramentas de acesso e de comunicação para facilitar e estreitar a relação público < > galeria virtual, bem como manter seus ambientes virtuais atualizados, garantindo a visitação e atraindo possíveis consumidores de arte na web. A comercialização das obras, em contrapartida, ainda está distante de estabelecer uma parceria consistente e efetiva nessa relação, considerando o cenário atual das galerias.

Repensar as estratégias adotadas pelos galeristas para atuação na web é necessário. Elas se realizam de modo similar às estratégias de atuação em ambientes físicos, mas não contempla as necessidades de uma galeria virtual, uma vez que se deve levar em consideração o distanciamento físico que existe entre obra < > consumidor. Observa-se que as estratégias de atuação se dão com maior consistência se conjugadas em ambientes físicos e virtuais, uma vez que ainda há certa resistência do público, dos galeristas e dos colecionadores em adquirir obras de arte no *e-commerce*. Contudo, é possível pensar novas possibilidades, a partir da tecnologia, para uma maior aproximação.

Entretanto, seja qual for a estratégia adotada, ou a decisão tomada pelo galerista e sua equipe administrativa, a necessidade de atualização e de se reinventar é recorrente no que tange àqueles que buscam sua projeção através da internet. Soluções no campo da arte e tecnologia para auxiliar o *e-commerce* podem, contudo, surpreender futuramente e, quem sabe, contribuir para alavancar as vendas das galerias, inclusive através de aplicativos

pensados exclusivamente para suprir a necessidade de maior aproximação do público à arte em ambiente virtual.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Marcus. *Limiares da rede: escritos sobre arte e cultura contemporânea*. São Paulo: Intermeios; FAPESP, 2014.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

FIALHO, Ana Letícia. *O mercado de arte e as instituições: uma aliança possível?* Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/sp-arte-2011/relatos/o-mercado-de-arte-e-as-instituicoes [2014].

GARCÍA, Iliana Hernández. (Org.). *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2004.

GRANET, Daniëlle; LAMOUR, Catherine. *Grandes e pequenos segredos do mundo da arte*. Tradução Procópio Abreu. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

GRAW, Isabelle. *Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridade*. - 1. ed. 1. reimp. - Buenos aires: Mardulce, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *O capitalismo estético na era da globalização*. Portugal: Edições 70, 2014.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

RIBEIRO, José Augusto. *Dilemas da curadoria*. [Entrevista disponibilizada em 5 set. 2014, a internet]. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/site/mercado/curadoria-em-questao/>. Entrevista concedida a Mônica Herculano.

SILVEIRA, Andrea A. Capssa Lima da. *Considerações sobre as galerias virtuais e suas relações com o mercado de arte*. Dissertação (mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2016.

GALERIAS DE ARTE

C. GALERIA. Disponível em <http://www.cgaleria.com>.

ZIPPER GALERIA. Disponível em <http://www.zippergaleria.com.br>.

QUANDO AS MARGENS REAFIRMAM O CENTRO? AS PREMIAÇÕES DAS PRIMEIRAS BIENNAIS DE SÃO PAULO (1951-1965)

WHEN THE MARGINS REAFFIRM THE CENTER? THE AWARDS OF FIRSTS SÃO PAULO BIENNIALS (1951-1965)

Marina Mazze Cerchiaro
Universidade de São Paulo

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar as premiações das primeiras Bienais de São Paulo (1951-1965). Por meio da investigação da distribuição dos prêmios por nacionalidade, sexo dos artistas e modalidade artística, busca-se demonstrar que embora o evento corrobore para a reprodução de assimetrias, laureando artistas pertencentes a países centrais do sistema artístico, não é possível dizer que as Bienais paulistas reproduzem mimeticamente os chancelamentos que ocorrem em eventos do centro, como as Bienais de Veneza. Argumento que as periferias são espaços de inovação que podem projetar grupos sociais ou artísticos que não alcançariam tanta visibilidade em outros espaços, como as escultoras provenientes de países sul-americanos.

Palavras-chave: Bienais de São Paulo. Mulheres artistas. Premiações.

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze the prizes of the firsts Biennials of São Paulo (1951-1965). Through the investigation of the distribution of prizes by nationality, gender of the artists and artistic modality, it is tried to demonstrate that although the event reproduces asymmetries, laureating artists belonging to central countries of the artistic system, it is not possible to say that the Biennials of São Paulo reproduce mimetically the endorsements of the events of the center, like the Biennials of Venice. I argue that the peripheries are spaces of innovation that can project social or artistic groups that would not reach such visibility in other spaces, as the sculptors coming from South America countries.

Keywords: São Paulo Biennials. Women artists. Awards

La principal tesis de este libro es que los valores artísticos son variables y relativos, pero no arbitrarios. Cuando hablamos de la reputación de los artistas o de la calidad de sus obras, nos estamos refiriendo a un tipo de apreciación que es históricamente variable, y que está condicionada por los particulares filtros personales y culturales de quienes emiten este tipo de juicios. Los criterios y los juicios cambian, pero no de manera caprichosa. Se trata de valores que se construyen de un modo que puede explicarse, al igual que puede explicarse cómo se difunden, por qué varían y cuáles son los motivos de sus fluctuaciones. (FURIÓ, 2012: 5).

Assim Vicenç Furió inicia seu livro *Arte y Reputación – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico*, defendendo que os valores artísticos são variáveis e relativos, mas não arbitrários e, portanto, podem ser explicados. Essa tese fundamenta a análise empreendida neste artigo sobre os prêmios regulamentares e de aquisição concedidos pelas Bienais de São Paulo ao longo das primeiras oito edições (de 1951 a 1965). Como afirma Ana Gonçalves Magalhães (2013), é necessário rever a premissa de que os prêmios do evento, em particular os de aquisição, eram atribuídos sem um critério claro definido por agentes de relevância do mundo da arte, seguindo apenas o gosto pessoal do patrocinador. Essa é uma falácia, impossível de ser sustentada após pesquisa documental. Segundo a autora, para compreender a narrativa da arte moderna que se construía nas Bienais de São Paulo, deve-se refletir não apenas sobre as relações diplomáticas mas também sobre as obras e os artistas escolhidos. Essas opções eram legítimas e em consonância com seu tempo e constituíam história da arte moderna que só seria sistematizada no final da década de 1950, tanto em âmbito nacional quanto internacional.

O objetivo deste texto é demonstrar como essa narrativa se construía com base em uma geografia específica que privilegiava a Europa Ocidental e os Estados Unidos. Por meio da análise da distribuição dos prêmios por nacionalidade, sexo dos artistas e modalidade artística, busca-se não apenas mostrar como as margens reforçavam os países centrais mas também como elas eram capazes de produzir fenômenos potentes.

As Bienais de Artes Plásticas de São Paulo surgiram em 1951. Promovidas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948, e patrocinadas por Francisco Matarazzo Sobrinho, tinham como objetivo apresentar as tendências nacionais e internacionais mais significativas da arte moderna¹. Baseadas nas tradicionais Bienais de Veneza, que ocorriam desde 1895, expunham as obras por países, como nas feiras universais.

Para participar da delegação nacional, podiam se candidatar brasileiros natos ou estrangeiros que residissem a, no mínimo, dois anos no país. Era necessário enviar ao menos três obras originais, já em condições de serem expostas, para submetê-las a um júri de seleção.

Dois dos membros do júri eram indicados por artistas inscritos e outros três pela direção e pelo presidente da Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho. No entanto, frequentemente a comissão organizadora convidava artistas para expor em salas especiais ou concedia-lhes o privilégio de isenção de júri. Quanto às delegações estrangeiras, eram escolhidas pelas embaixadas de seus países, por instituições museais ou ainda por críticos brasileiros renomados. Os artistas estrangeiros também podiam participar do evento a convite da comissão de organização ou ainda submetendo suas obras ao júri de seleção.

Seguindo o modelo de Veneza, as Bienais de São Paulo ofereciam três prêmios principais: o grande prêmio, que surgiu na segunda edição do evento e era o de mais alto valor em dinheiro; o regulamentar, destinado ao melhor artista de cada categoria – pintura, escultura, gravura e desenho – pelo conjunto da obra apresentado; e o de aquisição, que deveria compor o acervo dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro². Esses prêmios eram financiados, em geral, por empresários ligados à rede de contatos de Francisco Matarazzo Sobrinho. Compunham o júri de premiação, por um lado, os organizadores da Bienal e personalidades atuantes no país ligadas ao Museu de Arte Moderna e, por outro, críticos de arte, curadores de museus e artistas provenientes de diferentes países

Com base nas atas de premiação do júri, nas listas referentes aos prêmios-aquisição, encontradas no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo, e no levantamento dos artistas premiados realizado pela própria Bienal na ocasião de seu cinquentenário (FARIAS, 2001), elaboramos a tabela abaixo³, que apresenta a distribuição dos prêmios internacionais e de jurados por delegação, nas oito primeiras edições do evento.

Delegação	nº de artistas premiados	nº de membros no júri
Itália	14	8
França	12	7
Grã-Bretanha	8	6
Estados Unidos	8	8
Iugoslávia	8	1
Alemanha	8	5
Japão	6	5
Espanha	6	5
Áustria	4	4
Holanda	4	8
Bélgica	4	5
Argentina	3	4

México	3	2
Israel	3	4
Suíça	2	1
Polônia	2	4
Cuba	2	1
Uruguai	2	2
Grécia	1	1
Chile	1	1
União Panamericana	1	3
Paraguai	1	0
Canadá	1	0
Tchecoslováquia	1	4
Guatemala	1	0
Bolívia	1	1
Suécia	1	3
Venezuela	0	1
URSS	0	1
Finlândia	0	1
Coreia	0	1
	total: 108	total: 89

Se a Bienal, no que diz respeito à participação dos artistas, procurava atrair uma gama de países provenientes dos cinco continentes, a premiação, por sua vez, não espelhava a diversidade geográfica do evento, como demonstra a tabela. Das 66 delegações participantes⁴, somente 27 foram laureadas. Estão ausentes da premiação a África e a Oceania. A Ásia é representada apenas por dois países, Japão e Israel. Já o continente americano, reunindo América do Norte, Central e do Sul, apresenta um resultado expressivo, tendo nove países premiados: Estados Unidos, Canadá, México, Guatemala, Cuba, Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai, além da União Panamericana⁵. A Europa concentra a maior parte dos prêmios, sendo 59% deles distribuídos entre países da Europa Ocidental – Itália, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Espanha, Áustria, Holanda, Bélgica, Suíça, Grécia e Suécia –, e 10% entre delegações da Europa Oriental – Iugoslávia, Polônia e Tchecoslováquia. Essa concentração na distribuição dos prêmios é ainda mais evidente quando olhamos os países do topo da lista – Itália, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Estados Unidos e Iugoslávia acumulam mais da metade dos prêmios (53,7%).

A história da arte moderna construída pelas premiações é, portanto, centrada na Europa

Ocidental, evidenciando particularmente artistas de origem ou residência italiana, francesa, inglesa e alemã. Os Estados Unidos aparecem também como centro artístico de relevância para a composição dessa narrativa. No entanto, é importante notar que metade da premiação estadunidense é em escultura, e não em pintura, como se poderia esperar. Como demonstra Ana Magalhães (2015), o expressionismo abstrato norte-americano é pouco laureado nas Bienais paulistanas. Apenas uma obra dessa vertente estética entra para a coleção do MAM São Paulo por meio do prêmio-aquisição: *O Vinking*, de Ralph Du Casse, na quinta edição. No entanto, não era uma obra que poderia ser enquadrada facilmente no expressionismo abstrato nova-iorquino. Segundo a autora, a produção da Costa Oeste do país era complexa, e artistas dessa região, como o próprio Du Casse, que havia nascido em São Francisco e era professor na California School of Fine Arts, chegaram a contestar o expressionismo abstrato nova-iorquino. Segundo Magalhães, essa foi a primeira vez que a delegação norte-americana trouxe um grande número de artistas da Costa Oeste. Até então eram privilegiados os meios artísticos de Nova Iorque e da Costa Leste.

Por fim, embora os países da América – à exceção dos Estados Unidos – surjam como periféricos na história da arte forjada pelas Bienais de São Paulo, há um esforço em incluir todo o continente na premiação. Isso se dá provavelmente por interesses políticos de dar visibilidade ao continente, como sugere o trecho abaixo da carta de 7 de novembro de 1951 de René Harnoncourt, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, comissário dos Estados Unidos e membro do júri na primeira Bienal de São Paulo:

(...) I firmly believe that the Bienal has set a valuable precedent that will do more than any other activity in the field of culture to tie the New World and the Old World together in one powerful stream of cultural interchange and mutual stimulation. I sincerely hope that the exhibition of 1951 will be landmarks in the development of the arts in the New World. (...)⁶

No trecho citado, Harnoncourt comenta que a Bienal iria se tornar um evento capaz de ligar o Novo e o Velho Mundo. Os dados coletados confirmam sua previsão.

No entanto, para refletir mais profundamente sobre as premiações, é necessário mensurar como elas são impactadas pela composição do júri internacional. Dos 66 países participantes das primeiras oito bienais apenas 28 integraram o júri internacional. Destes 28, foram laureados 24. Entre os que não tiveram representação no júri, apenas três foram premiados: Canadá, Paraguai e Guatemala – ainda assim uma única vez. Esse dado demonstra que, de fato, os jurados buscavam promover os artistas de seus países. Corrobora para essa conclusão a carta de Max Bill, membro do júri de artes plásticas da segunda Bienal, enviada a Sérgio Milliet em 1953, em que ele expõe suas ideias a respeito da comissão do júri de eventos internacionais.

Je viens de recevoir votre lettre du 27 août concernant le jurie de la biennale. (...) Vou le savez bien, mon cher ami, que je suis un être offensif. Je n'aime pas de tout me retirer d'une position qui est aussi dangereuse – comme la critique à l'architecture dite moderne. Je me sens trop responsable. Si j'accepte de changer du jurie d'architecture au jurie des arts plastiques de la biennale c'est car je vois qu'un homme comme Walter Gropius, en lequel j'ai toute ma confiance, prend ma position. D'autre part le jurie des arts plastiques me semble au fond plus intéressant, même du point de vue politique. Le jurie d'architecture se compose plus ou moins des amis personnelle qui peuvent s'entendre sur le même plan. Le jurie des arts plastiques est un jurie politique dans lequel chacun travaille d'abord sur le compte de son pays. C'est donc très difficile à travailler là, et c'est justement ce que j'aime. (..) ⁷

Nesse trecho, Bill expressa claramente que fazer parte do júri de artes plásticas consistia em um desafio político, uma vez que cada jurado estava comprometido com seu país. Essa relação estreita entre o júri e sua representação nacional também é demonstrada pelo fato de muitos dos jurados do evento terem sido comissários das delegações. Na segunda Bienal, por exemplo, dos dez nomes estrangeiros que compunham o júri, metade era responsável pela seleção das obras apresentadas por seu país.

Como aponta Vicenç Furió (2012), o processo de reconhecimento artístico envolve, em uma primeira etapa, a criação de redes de agentes que se relacionam e se reconhecem porque lutam por um mesmo espaço dentro do campo. Não só os artistas precisam se legitimar no mundo da arte mas também os colecionadores, os marchands e os críticos. Em um segundo momento, os atores têm sua reputação consolidada por instituições, como museus e a literatura especializada. Furió acrescenta que, na segunda metade do século XX, o intervalo de tempo entre reconhecimento e consagração vai sendo reduzido e o apoio institucional passa a se dar com mais rapidez.

Tendo como norte essas proposições, podemos pensar as premiações das Bienais de São Paulo como uma das instâncias de reconhecimento tanto para os artistas como para os críticos, marchands e colecionadores. A escolha do júri e dos comissários internacionais também está relacionada com a rede de contatos que os agentes brasileiros envolvidos na organização do evento construía e com o reconhecimento que eles próprios gozavam. A Bienal era, para esses atores, uma forma de ampliar suas redes e sua projeção, bem como de aumentar a visibilidade do país e dos artistas brasileiros no contexto internacional⁸. Por expedir prêmios que seriam adquiridos pelos dois principais museus de arte moderna do país, a Bienal era uma instância que atuava simultaneamente na esfera do reconhecimento e na da consagração⁹.

Considerando que os diversos agentes das periferias estão em busca de reconhecimento

e que isso se efetiva por meio das alianças que travam e mantêm com os países centrais, discordo de que as ditas “Bienais do Sul” podem ser pensadas como resistência cultural, como afirmam Anthony Gardner e Charles Green (2013)¹⁰. Elas também não reproduzem mimeticamente os cancelamentos que ocorrem em eventos do centro. Sugiro que elas são espaços de inovação e podem projetar grupos sociais ou artísticos que não alcançariam tanta visibilidade em espaços centrais.

A PREMIAÇÃO FEMININA NAS BIENAS DE SÃO PAULO

O levantamento por sexo dos artistas premiados nas categorias nacionais e internacionais das oito primeiras edições das Bienais de São Paulo demonstra que, de modo geral, eles eram predominantemente homens. As mulheres representam apenas 18,2%. Se considerarmos só os prêmios internacionais, a baixa representatividade feminina chama ainda mais a atenção: somente nove mulheres são premiadas de um total de 109 artistas, o equivalente a 8,3%. Essas poucas mulheres estão distribuídas nas delegações da França (Germaine Richier e Maria Helena Vieira da Silva¹¹), da Grã-Bretanha (Barbara Hepworth e Prunella Clough), da Argentina (Alicia Penalba e Martha Peluffo), do Chile (Marta Colvin), do Paraguai (na quarta bienal um prêmio-aquisição foi concedido à obra realizada em coautoria por Josefina Pia e José Laterza Parodi) e da Grécia (Jeanne Spiteris-Veropoulos).

Como era de esperar, tendo em vista a distribuição geral dos prêmios, mais da metade das mulheres laureadas pertence a países da Europa Ocidental. No entanto, é surpreendente que 44,4% das premiadas sejam provenientes da América Latina, pouco representada na premiação geral. Assim, se considerarmos como universo os laureados da Europa Ocidental, as mulheres representam apenas 7,8% (cinco em um total de 64 artistas). Já a porcentagem feminina dos laureados da América Latina é muito superior, atingindo 30,8% (quatro mulheres e nove homens). O reconhecimento das artistas latino-americanas é ainda maior se levarmos em conta também os dados referentes à premiação brasileira nas Bienais de São Paulo, que, diferentemente das categorias internacionais, apresenta um número expressivo de mulheres. Elas correspondem a 37,5% do total de premiados (21 mulheres em um universo de 56 artistas).

Outro dado notável é que a premiação feminina tanto nacional quanto internacional se dá de modo mais incisivo na categoria escultura. No total, de 37 escultores premiados 12 são mulheres (32,4%), valor proporcionalmente muito mais expressivo que na gravura, 5 em um total de 32 (15,6%); na pintura, 10 em um universo de 71 (14,1%); ou no desenho, apenas 3 em 25 artistas (12%). Cabe ressaltar que, no caso da delegação brasileira, a divisão

dos escultores por sexo é quase paritária: 6 mulheres para 7 homens.

Em face da ausência de literatura sobre a presença de mulheres nas Bienais das décadas de 1950 e 1960, esses dados, isolados, não nos permitem ainda esboçar conclusões. Suscitam, porém, algumas questões norteadoras para futuras investigações: as mulheres tiveram de fato maior visibilidade em Bienais e grandes certames internacionais que ocorrem na América Latina do que em outras regiões do globo na segunda metade do século XX? O ambiente artístico brasileiro e o de outros países da América Latina, nas décadas de 1950 e 1960, foram mais propícios para a atuação e projeção das mulheres, em particular as atuantes no campo da escultura? Como esses processos se desenvolveram?

Se estivermos no caminho correto, as respostas a essas perguntas contribuirão para repensar a história da arte moderna por meio das abordagens de gênero e da história da arte global, procurando desconstruir e renovar os esquemas que a estruturam, baseados no olhar masculino e eurocêntrico.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AMARANTE, L. *As Bienais de São Paulo: 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

FARIAS, A. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001.

FURIÓ, V. *Arte y Reputación – Estudios sobre el Reconocimiento Artístico*. Barcelona: Memoria Artium/UAB, 2012.

GARDNER, A. e GREEN, C. *Biennials of the South on the Edges of the Global. Journal Third Text, Issue 4: Global Occupations of Art, Volume 27, 2013, pp. 442-445.*

GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

JAREMTCHUK, D. *Arte, política e geopolítica nos anos 1960*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 47-57, mai. 2017.

MAGALHÃES, A. G. *Bienal de São Paulo/MAM: Revisitando a Constituição de um Acervo Modernista*. Anais do XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições. Rio de Janeiro: UFRJ,

2013, p. 267-481.

_____. *A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil*. *Museologia & interdisciplinaridade*. Vol. 1, nº 7, out./nov. 2015.

PLANTE, I. *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sessenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

A SOMBRA DA LIBERDADE: REPRESENTAÇÕES FRANCESAS E NORTE-AMERICANAS NAS PRIMEIRAS BIENNAIS DE SÃO PAULO

THE SHADOW OF FREEDOM: FRENCH AND NORTH-AMERICAN REPRESENTATIONS IN SÃO PAULO'S FIRST BIENNAIS

Marcos Pedro Magalhães Rosa
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: As representações francesas e norte americanas nas oito primeiras Bienais de São Paulo devem ser enquadradas na migração do eixo internacional da arte, de Paris para Nova Iorque. Interessamos a forma como se construiu, nas obras expostas nas Bienais, uma imagem de Estados Unidos da América que, nesse período, trouxe obras inovadoras, categorizadas como expressionismo abstrato, e como a França permaneceu atrelada à escola de Paris, recusando-se a dar destaque para artistas de vanguarda. Se São Paulo estava na posição periférica das artes, interessa-nos rever as projeções que o centro, em disputa e em reavaliação, empreendeu sobre essa periferia.

Palavras-chave: Expressionismo Abstrato. Bienal de São Paulo. Global Art

ABSTRACT: French and North-American representations in the first eight São Paulo's Bienais must be framed in the migration of the world's international art axis, from Paris to New York. We are interested in the way an image of United States was constructed and, how, in that period, it brought innovative works of art, categorized as Abstract Expressionism, and how France remained attached to Paris School, refusing to highlight vanguard artists. If São Paulo was in a peripheral position regarding the arts, we are interested to review the projections that the Center, in dispute and re-evaluation, undertook over that periphery.

Keywords: Abstract Expansionism. São Paulo's Bienal. Global Art

Considera-se a data de 1957 e a de 1959 como centrais ao desenvolvimento de uma arte abstrata não geométrica no Brasil (MORETHY COUTO, 2004; ALAMBERT & CANHÊTE, 2004; AGUILAR, 1984). Em 1957, a V Bienal de São Paulo recebeu uma retrospectiva de Jackson Pollock (1912 - 1956) e, em 1959, a VI Bienal premiou um quadro abstrato e não geométrico de Manabu Mabe (1924 - 1997). O concretismo era defendido por Ferreira Gullar (1930 - 2016), por Mario Pedrosa e praticado por artistas em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas naquele momento, esses agentes se viram obrigados a repensar seu ofício e as justificativas para uma arte abstrata no país, reelaborando o que se entendia por arte norte-americana e por arte brasileira, contrapondo-se e respondendo a uma nova modalidade artística vinda dos Estados Unidos da América no momento em que a hegemonia cultural francesa agonizava.

Segundo Maria de Fátima Morethy Couto (2004, p. 114) foi a retrospectiva de Pollock que suscitou, entre nós, o debate que opôs o “Tachismo” (termo usado por Pedrosa para descrever a arte abstrata não-geométrica) ao concretismo, foi em torno dessa data que alguns artistas de renome nacional se converteram à abstração não-geométrica. Os partidários da arte concreta insurgiram-se imediatamente contra o que consideravam uma tentativa estruturada de impor ao Brasil um gosto em voga no exterior, ou seja, uma nova “colonização cultural”. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar defenderam a primazia do pensamento construtivo na história da arte modernista brasileira e descreveram o “tachismo” como uma “moda internacional” capaz de interromper o processo de criação de uma arte adaptada às necessidades do país (IDEM. IBIDEM. P. 145).

Morethy Couto sugere ainda que o desenvolvimento dessa querela levou à eclosão do movimento neoconcreto, que se iniciara com o rompimento dos grupos concretistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, na virada de 1956-57 e que atingiu seu ápice na publicação do manifesto neoconcreto em 1959. Esse momento crítico seria marcado, segundo a autora, pela V Bienal, conhecida como “Bienal tachista”, quando a presença dessa nova abstração mostrou-se incontornável, quando o abstracionismo informal ganhou as galerias de São Paulo, Rio de Janeiro e também de outras capitais, conforme é demonstrado pelo trabalho de Rodrigo Vivas (2016) sobre Belo Horizonte, e quando surgiu um grande defensor desse estilo em solo brasileiro, o crítico Antonio Bento (IDEM. IBIDEM. Pp. 142 - 147; VIVAS, 2016).

Se a Bienal de 1957, com a retrospectiva de Pollock, é um marco historiográfico para a recepção da arte abstrata no Brasil, é preciso calibrar o significado dessa mostra. O expressionismo abstrato já era conhecido em São Paulo desde 1951, quando a primeira Bienal expôs *Lúcifer* (1947) de Pollock ao lado de *nº* (1951) de Marc Rothko (1903 - 1970)

e de Áttic (1949) de Willen de Kooning (1904 – 1997). Dessa maneira, qual mudança é representada pela retrospectiva de 1957?

Durante as três primeiras Bienais, o teor da mostra norte-americana, conforme os textos dos catálogos, era pitoresco. Tratava-se de expor os tipos de arte que se produziam naquele país. A mostra de 1951 traz, além do expressionismo abstrato, obras de Max Ernst (1891 – 1976) e de Edward Hooper (1882 – 1967). Até 1955, as seções dos EUA eram pensadas como continuidades das mostras precedentes. Em 1957, o tom da apresentação norte-americana muda. Pollock morrerá no ano anterior e a seção norte-americana é organizada pelo próprio Alfred Barr (1902 – 1981) que também escrevera, junto a Frank O'Hara (1926 – 1966), a apresentação do catálogo sobre a arte dos EUA¹. A intenção da mostra, segundo o catálogo, era expor uma nova arte, o expressionismo abstrato, que, segundo o autor do texto, impunha-se internacionalmente como uma potência cultural. A figura de Pollock nessa apresentação é a de um pintor cujas:

inovações formais e técnicas e a originalidade de suas concepções especiais tornaram-no conhecido como um dos pintores de maior projeção nos Estados Unidos, provocando ao mesmo tempo interesse nos círculos artísticos da Europa. [...] Para muitos, Pollock representa o próprio espírito de lirismo aventureiro e de descoberta formal, tão intimamente ligados à pintura norte-americana mais recente. (O'HARA, 1957, p. 195)

O catálogo de 1959, cuja apresentação norte-americana fora escrita por Sam Hunters, menciona Nova Iorque ao lado de Paris, de Londres e de Roma como centros internacionais da produção artística, e apresenta artistas que teriam, segundo o texto, sido influenciados por De Kooning, por Pollock e por Rothko: David Smith (1906 – 1965), Phillip Guston (1913 – 1980) e Robert Rauschenberg (1925 -2008) (HUNTERS, 1959 pp. 163 – 168). Mais uma vez, o texto norte-americano referenciou o expressionismo abstrato como internacionalmente relevante:

Hoje em dia, nossa pintura e nossa escultura fornecem prova encorajadora do poder crescente de um movimento genuinamente internacional na arte contemporânea, uma nova maré de abstração lírica, enriquecida por uma variedade de acentos e inflexões individuais, na Europa e nas Américas. (IDEM. IBIDEM. p.168).

Enquanto os Estados Unidos atualizava, Bienal após Bienal, a sua própria produção artística, a França, por sua vez, via-se com dificuldades de se desprender da Escola de Paris. Na primeira Bienal, ela deu destaque às obras de Fernand Léger (1881 -1955) e de Pablo Picasso (1881 – 1973). Na segunda, ela organizou uma retrospectiva sobre o cubismo. Na terceira, uma retrospectiva de Léger. Na quarta, uma de Marc Chagall (1887 – 1985). Na quinta, uma mostra de gravuras do século XVI ao XIX. A primeira vez que a França deu

destaque a artistas com produção recente foi na Bienal de 1963, quando trouxe Jean Atlan (1913 - 1960), Edouard Pignon (1905 - 1993), Gustave Singier (1909 - 1984) e Pierre Soulages (1919 -). Nesse mesmo ano, os Estados Unidos trouxe, entre outros artistas, Donald Judd (1928 - 1994).

Se a França não consegue se representar nas Bienais, como produtora forte de uma arte do presente, ela ainda é o espaço que referencia a crítica nacional. Mário Pedrosa, por exemplo, denomina a arte abstrata não-geométrica como “tachista”, termo que ganhou vulto na obra do crítico francês Michel Tapié (1909 - 1987). A relação entre Pedrosa, o mais influente crítico nacional de sua época e os críticos dos Estados Unidos, é um enigma. Otília Arantes, ao atestar as semelhanças entre Greenberg e Pedrosa adverte:

(...) apesar das coincidências, a começar pelo fato de Mário Pedrosa ter optado por se dedicar de forma mais sistemática à crítica de arte no mesmo período em que Greenberg se voltava para as artes plásticas, de muito seguidamente convergirem no juízo sobre este ou aquele artista, de terem sido contemporâneos tanto na militância trotskista nos Estados Unidos quanto na defesa intransigente da arte abstrata, é difícil dizer se houve influência direta do crítico norte americano sobre Mário Pedrosa, inclusive porque eles são de tal maneira contemporâneos que há precedência, ora de um ora de outro em trazer à baila interpretações convencionais da história da arte para contestá-las; além disso, o crítico brasileiro nunca chegou a fazer da bidimensionalidade um conceito tão central como o é na crítica de Greenberg e, à diferença, aliás, também dos críticos que o antecederam de algumas décadas, geralmente caracterizados como historicistas, nunca se contentou com uma explicação meramente endógena desse processo de transformação da arte - o que muitas vezes foi imputado a Greenberg (ARANTES, 2000, pp. 13-14).

O exílio político de Pedrosa nos Estados Unidos é um momento importante para a tese de Marcelo Mari (2006) que acompanha a trajetória política e artística do crítico e se referencia na obra de Serge Guilbaut (1985). Greenberg, nessa tese, figura como um contemporâneo de Pedrosa e Mari não enumera nenhum contato especial entre os dois críticos (MARI, 2006, pp. 225-226). Até onde eu saiba, não há menções consistentes por Pedrosa nem de Greenberg nem de Rosenberg, embora o crítico brasileiro, que viveu em Nova Iorque nas décadas de 1930 e 1940, tenha circulado no mesmo contexto intelectual, marcado pelo trotskismo, dos críticos norte-americanos. Lorenzo Mammì organizou recentemente um compêndio sobre a produção de Pedrosa. Na introdução, Mammì recupera um artigo de 1946, publicado no *Correio da Manhã*, no qual Pedrosa se refere à Greenberg como “meu amigo”. O próprio Mammì, no entanto, coloca em dúvida essa amizade, dizendo que Pedrosa “em Nova Iorque, **provavelmente** conheceu Clement Greenberg, então crítico de arte da revista de tendência trotskista *The Partisan*” (MAMMÌ, 2015, p12, negrito meu).

Entre os dois marcos desse estudo - as mostras de 1951 e de 1965 - as Bienais foram um palco para o processo de transformação do sistema ocidental da arte, da transferência do eixo internacional de Paris para Nova Iorque e da reconfiguração da maneira como o Brasil encara a sua própria produção artística. Nesse contexto, certa historiografia brasileira do modernismo artístico, comprometida com o paradigma “centro e periferia”, apresenta limitações, uma vez que ela encara o centro como uma referência monolítica para o Brasil, o que dificulta a sua apreensão como inacabado e como múltiplo². Aos olhos dos agentes do mundo artístico daquele momento, não havia uma referência única, mas variadas e problemáticas, da mesma forma que não havia uma tradição artística brasileira fechada, mas diversas propostas de tradição, que competiam entre si.

A tese de Rodrigo Naves (2011) destaca-se por esse paradigma: um conjunto ensaístico, no qual cada texto dedica-se a obra de um determinado artista brasileiro, presumindo, pela observação formal, a dificuldade de realização dos pressupostos modernos no Brasil. As telas de Volpi são exemplares: simultaneamente figurativas e abstratas, elas não se apresentariam, para Naves, como a imposição de um projeto preciso concebido por um sujeito individualista. Essa precisão seria necessária para uma arte concretista e moderna, calcada numa noção clara de sujeito individual e de obra autônoma. Volpi estaria, pela sua própria personalidade, segundo Naves, manipulando uma sabedoria popular e coletiva, e suas telas só comportariam objetos decantados pela memória, depurados e gastos pela sucessão das gerações infinitas. Como a de um artesão, a obra de Volpi recusaria a dimensão iminentemente racional do modernismo e se estruturaria, com dificuldade, pela memória afetiva.

O avesso dessa tese sobre o modernismo brasileiro é a concepção de um lócus onde esta arte teria se realizado plenamente. Ou seja, é a tese greenberguiana de que o modernismo se compraz num esforço, com o qual cada modalidade artística investiga, com seus próprios meios, a sua própria condição de existência (tal como Kant investigou as capacidades de juízo na Filosofia). No caso da pintura, a busca dessa especificidade, aquilo que Clement Greenberg (1909 - 1994) chamava de “planaridade”, engendrava uma linha histórica: os artistas modernistas tentavam isolar a especificidade da pintura (a reflexão sobre o formato geométrico da tela enquanto plana) da especificidade da escultura (o volume). Essa tentativa estaria necessariamente destinada ao fracasso, pois a menor forma sobre uma tela repercutiria em ilusão de volume, de tal maneira que a busca desses artistas impulsionaria uma narrativa linear da história da arte modernista, nunca satisfeita e sempre movida, na busca de superação, pelo desejo de depurar a especificidade da pintura. (GREENBERG, 1997 [1940] [1960]).

O interessante é que as ideias greenberguianas são inseparáveis da invenção de uma tradição forte nos Estados Unidos da América, atestada pelo próprio Greenberg na pintura

daquele contexto, o expressionismo abstrato. O crítico nova-iorquino priorizou, na arte, o desenvolvimento histórico e formal em detrimento daquele marcado por rompimentos. Nesse sentido, a “forma forte” tornou-se o critério de análise de uma pintura que era avaliada na história teleológica do desenvolvimento formal. E Nova Iorque, com seus artistas e intelectuais, figurou como herdeira e continuadora da cultura ocidental, anteriormente sediada em Paris. Naves adere a essa tese ansiando, ao mesmo tempo, o desenvolvimento formal e a constituição de uma identidade brasileira relevante: em uma entrevista de 2009, ele contrasta Pollock com Volpi e afirma que o expressionismo-abstrato só se impôs na história da arte global depois que os EUA se tornaram uma potência econômica. A arte russa só teria se tornado relevante depois da revolução de 1917. O Brasil da década de 1950 seria, segundo Naves, uma “fazendona” (KLABIN, et al., 2009. Pp.86-96).

Naves não está sozinho e Ana Paula Simione (2015) o enquadra num conjunto de autores, junto a Ronaldo Brito e a Tadeu Chiarelli, responsáveis, segundo ela, por indiciar as dificuldades da arte brasileira. O artigo de Simione está calcado sobre outro de Annateresa Fabris (1994). Ambas as autoras preocupam-se com o que Simione chama de “historiografia da arte modernista, bem representada pelo influente crítico norte-americano Clement Greenberg”. Elencar essa historiografia é, no artigo de Simione, o primeiro passo para responder a duas interrogações: “O que se entende pelo termo ‘Modernismo’? E quando e onde ocorre o Modernismo?” Se essas perguntas só estão formuladas explicitamente no texto de Simione, a questão que elas pressupõem é comum às duas autoras: a definição da especificidade do modernismo brasileiro frente às concepções de modernismo forjadas nos centros cosmopolitas. Diante dessa “historiografia da arte modernista”, a arte nacional apresentaria, segundo Simione, as limitações estudadas por Naves, Brito e Chiarelli, mas as duas autoras apresentam também as limitações desse ideário: a pretensão universalista, que solapa as diferenças locais e que exclui vários artistas e obras de sua narrativa.

As duas perguntas de Simione apontam para as definições de modernismo veiculadas por diferentes sujeitos e para as especificidades regionais e temporais que possibilitam a emergência dessas definições. A pergunta que proponho é outra, ela parte do pressuposto de que um local se define pelo contraste a outros locais e que as comparações são condições necessárias da própria pergunta sobre a especificidade de algo de um lugar. Esse estudo, ainda em desenvolvimento, quer saber como a circulação e a recepção de obras de artistas, de críticos e de conceitos configurou a autoimagem do Brasil frente à imagem (também em construção) dos Estados Unidos da América e de uma França que perdia sua hegemonia.

O artigo de Simione é parte de uma coletânea de 2014 organizada por Fabiana Werneck Barcinski chamada “Sobre a Arte Brasileira”. Ela é aberta por um artigo de Francisco Alambert

(2015), que visa clarear as balizas sobre o estudo da arte nacional. Para Alambert, a principal dificuldade é “determinar que sujeito (Brasil) é esse que define o objeto (arte)”. E, portanto, as questões estruturais que, segundo este autor, se colocam para a História da Arte Nacional seriam “o que é arte brasileira autêntica? Desde quando fazemos ‘nossa’ arte? O que há nela de cópia e de original diante da arte mundial de que queremos ser parte?” Ou seja, tal como Simione, Alambert estabelece as identidades de antemão: aquilo que é centro e aquilo que é periferia conformam um sujeito “Brasil”, que é tomado como “óbvio” para se explicar o que é arte brasileira³.

Greenberg, Pollock, Pedrosa e Volpi eram contemporâneos que, na década de 1950, estavam inseridos em um sistema de artes que tencionava Brasil, Estados Unidos e Europa. Tomar, como Naves, a invenção de um espaço como paradigma para avaliar os outros é recusar a compreensão das próprias disputas e das próprias tensões que os abarcam, que os separam e que os aproximam. Tomar, como Alambert, as identidades centrais e periféricas como acabadas e estruturais é recusar o esforço dos indivíduos que inventam sua autoimagem e sua própria nação na alteridade com outras nações.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson. *Figuration et spatialisation Dans la Peinture Moderne Bresilienne: le sejour de Vieira da Silva au Bresil (1940/1947)*. Lyon- França: Dissertação Université Jean Moulin – Lyon III. Faculté de Philosophie. 1984.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951 – 2001)*. Boitempo: São Paulo. 2004.

_____. Para uma História (Social) da Arte Brasileira. in: BARCINSK, Fabiana W. (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. Martins Fontes: São Paulo. 2015.

ARANTES, Otília. *Modernidade de Cá e Lá: textos escolhidos IV Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP. 2000.

_____. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. Cosac Naify: São Paulo, 2004.

AVELAR, Ana Cândida de. Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr. at 4th. São Paulo Bienal in: *Third Text v.26*. 2012.

CUNHA, Maria Manuela Carneiro. Religião, Comércio e Etnicidade. in: *Cultura com Aspas*.

São Paulo: Cosac Naify. 2009 [1977].

_____. Etnicidade: da cultura residual mas irreductível. in: *Cultura com Aspas*. São Paulo: Cosac Naify. 2009 [1978].

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Mercado de Letras: Campinas, 1994.

GREENBERG, Clement. Rumo ao mais novo Laocoonte. FERREIRA, G. & MELLO, C. (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997 [1940].

_____. Pintura modernista FERREIRA, G. & MELLO, C. (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico* pp.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997 [1960]).

GUILBAULT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: abstract Expressionism, freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press. 1985.1985.

KLABIN, Vanda (et. Al). *6 Perguntas sobre Volpi*. São Paulo: IMS. 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo Hoje*. Lisboa: Edições 70. 1975.

MAMMÌ, Lorenzo. *Mário Pedrosa: Arte Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify. 2015.

MARI, Marcelo (2006). *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 - 1950)*. São Paulo: Dissertação de Doutorado. FFLCH/Universidade de São Paulo.

MORETHY COUTO, Maria de Fátima. *Por uma vanguarda nacional*. Editora UNICAMP: Campinas, 2004.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

O'HARA, Frank (sem título) In: *IV Bienal do Museu de Arte Moderna: catálogo Geral*. São Paulo: 1957.

PEDROSA, Mário. O Grupo Frente. In: ARANTES, Otilia (org.). *Acadêmicos e Modernos*. 1998 [1955].

_____. Da abstração à autoexpressão. in: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa: Artes e Ensaio*. 2015 [1959].

ROSA, Marcos Pedro Magalhães. *O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950*. Dissertação de Mestrado. IFCH/Universidade Estadual de Campinas. 2016.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. in: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34. 2000.

SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti. *Modernismo no Brasil: campo e disputas*. In: BARCINSK, Fabiana W. (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. 2015.

TAPIÉS, Michel. *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*. Paris: Gallimard, 1952.

VIVAS, Rodrigo. *Abstrações em movimento - concretismo, neoconcretismo e tachismo*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2016.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Cosac Naify: São Paulo, 2010.

A 1ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA DO SUL, BIENALSUR, E A POSSIBILIDADE DE LEGITIMAR UMA NOVA CARTOGRAFIA DOS TRÂNSITOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO CIRCUITO DAS BIENAS INTERNACIONAIS

THE 1st INTERNATIONAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART OF SOUTH AMERICA, BIENALSUR, AND THE POSSIBILITY OF LEGITIMATIZING A NEW CARTOGRAPHY OF CONTEMPORARY ART TRANSITS IN THE CIRCUIT OF INTERNATIONAL BIENNAIS

Carolina de Almeida Vecchio
Universidade de Brasília

RESUMO: A 1ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea da América do Sul, BienalSur, exemplifica a expansão das bienais nos fluxos da arte contemporânea. O que significa ser uma Bienal Internacional de arte contemporânea que surgiu com uma proposta regional e se tornou um projeto de alcance global? Como se manifestou, nesta bienal, a dinâmica entre as esferas local, regional e global? Para refletir sobre estes questionamentos, o artigo tratará da organização da bienal; seguidamente, tratará do eixo regional da BienalSur e seus desdobramentos, bem como de sua abrangência global. Por último, será feita uma nota sobre o internacional e o global e suas significações como via para pensar sobre os eixos de horizontalidade e multipolaridade propostos, utilizando uma pesquisa quantitativa para refletir sobre representatividade e hierarquias presentes neste tipo de evento.

Palavras-chave: BienalSur. Fluxos da arte contemporânea. Local/Regional/Global.

ABSTRACT: The 1st International Biennial of Contemporary Art of South America, BienalSur, exemplifies the expansion of biennials in the flux of contemporary art. What does it mean to be an International Biennial of Contemporary Art that emerged, at first, as a regional event but expanded globally? How were the dynamics between the local, regional and global spheres present in this biennial? To reflect on these questions, the article will introduce aspects related to BienalSur's organization; furthermore, it will discuss the regional axis of the event and its unfoldings, as well as its global scope. Lastly, a note on the international and the global and its significances will be made so as to reflect on the horizontal and multipolar axis proposed, utilizing a quantitative research to bring about issues on representation and hierarchy present in this type of event.

Keywords: BienalSur. Flux of contemporary art. Local/Regional/Global.

INTRODUÇÃO

As bienais se tornaram, nas últimas décadas, cada vez mais relevantes para o fluxo da arte contemporânea. O sul e o pensamento pós-colonial geraram um vasto campo de conhecimento no qual a produção artística é colocada de forma a romper as fronteiras criadas pelo centro. Logo, a estrutura da bienal, que surgiu no centro, ou norte geopolítico, há mais de um século atrás, vem se alterando, no sentido de um alargamento de modelos e de significações, especialmente pela proliferação dessas novas bienais, que se empenham em legitimar o sul, não mais como periferia subjugada ao centro, ou como arte pouco representada nos museus e eventos dos grandes centros; mas, sim, como lugar autônomo de produção artística e intelectual frente aos fluxos da arte global.

A 1ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea da América do Sul, BienalSur, é exemplo de como o formato desse tipo de evento tem se expandido. O que significa ser uma Bienal internacional de arte contemporânea que surgiu com uma proposta regional e se tornou um projeto de alcance global? Como se manifestaram, nesta bienal, a dinâmica entre as esferas local, regional e global? Para refletir sobre este tema, apresentaremos cinco temas. O primeiro trata da gênese da bienal e os catalisadores de seu desenvolvimento, além de sua transferência das mãos da Unasul para a *Universidad Nacional Tres de Febrero*, em Buenos Aires. O segundo trata do eixo regional da BienalSur, do papel da Unasul após ter se apartado da organização da bienal, bem como a seleção de projetos nas fronteiras para fomentar a integração regional. Em seguida, analisaremos a passagem do regional para o global, apresentando os Encontros Sul Global, que se deram entre 2015 e 2017, o comitê internacional de curadoria da BienalSur e alguns pontos que se desdobram a partir daí. Por último, será feita uma nota sobre o internacional e o global e suas significações para a BienalSur, aproveitando para refletir sobre os eixos de horizontalidade e multipolaridade propostos, aproveitando uma pesquisa quantitativa para refletir sobre representatividade e as hierarquias do mundo da arte contemporânea atual, de acordo com alguns questionamentos suscitados pela historiadora Chin-Tao Wu.

DA BIENAL INTERNACIONAL DE ARTES VISUAIS DA UNASUL À BIENALSUR

A proposta para uma bienal que abrangesse a integração dos países da União das Nações Sul Americanas, a Unasul, foi apresentada, em 2015, pelo governo argentino ao Conselho Sul Americano de Cultura¹. O projeto foi aprovado pelos ministros de cultura dos doze países membros. Em maio daquele ano, em Buenos Aires, foi apresentado, oficialmente, o projeto para a produção de uma bienal internacional de arte contemporânea que teria

como objetivo impulsionar a arte e a integração dos países sul americanos. O início dos planejamentos resultou em onda de positivismo tanto para a Unasul como para a Argentina. Neste evento, o secretário-geral da Unasul, Ernesto Samper, frisou que a Bienal cumpriria diversas funções: intensificaria os laços culturais dos países sul americanos, contaria com uma série de curadores regionais que trabalhariam conjuntamente, apresentaria modalidades visuais relacionadas com a afirmação da identidade sul americana e permitiria à Unasul demonstrar seus esforços para fomentar atividades socioculturais (SAMPER, 2015).

Para a Argentina, o evento veio, igualmente, em época propícia para impulsionar o crescimento da área artística e cultural do país. Para o ministro das relações exteriores argentino, Hector Timerman (2015), a Bienal colocaria em evidência a importância da cultura como parte fundamental da identidade nacional, da identidade dos povos e da construção de uma nova realidade na região. A ministra da cultura argentina, Teresa Parodi (2015), colocou a bienal como projeto que geraria grandes repercussões para a sociedade e que traria um grande fluxo de pessoas de todo o mundo para Buenos Aires. Aníbal Jozami e Diana Weschler foram os idealizadores do projeto apresentado pela Argentina. Mudanças na conjuntura política comprometeram a atuação da Unasul frente à organização do evento (BIENALSUR, 2017b) e, por conseguinte, foi acordado pelos membros da Unasul que a *Universidad Nacional Tres de Febrero*, UNTREF, em Buenos Aires, da qual Jozami é reitor, continuaria à frente da realização da Bienal. A partir de então, o projeto de Jozami e de Diana Weschler, tomou novas proporções: ao ser aberta a convocatória, o número de projetos enviados superou as expectativas. Ademais, criou-se uma rede de universidades que estariam vinculadas às ações da bienal em cada país participante, o que auxiliou a aumentar o alcance do evento para o público. A partir de então, a Bienal da Unasul se tornou a BienalSur, a 1ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea da América do Sul. Como se deram esses fluxos entre o local, o regional e o global no desenvolvimento dessa bienal? Será importante avaliar como cada um desses eixos se desenvolveu para legitimar o evento enquanto bem sucedido em suas propostas, especialmente na que tange pensar a arte por meio das lentes do sul.

DE BUENOS AIRES PARA O MUNDO

A BienalSur, em sua gênese, havia sido pensada como um evento regional. O evento havia sido proposto para ocupar somente o Centro Cultural Kirchner, em Buenos Aires, e algumas capitais de países sul americanos, antes de que se expandisse na sua extensa cartografia final. A partir do momento em que a organização do evento foi transferida para a UNTREF, o protagonismo da Argentina e, particularmente, de Buenos Aires, se tornou

evidente. Precisamos notar que o momento para tamanha evidência se enquadrava à uma vontade já existente de impulsionar a relevância do país no circuito da arte contemporânea. No artigo do *Financial Times*, “*Hello, World: How Argentina is making its cultural presente felt*”, Benedict Mander (2017) nos dá o contexto para compreender o momento cultural argentino e o papel de grandes eventos para reintroduzir Buenos Aires como uma ‘capital da cultura’ tanto na América do Sul, como no circuito global das artes visuais.

MANDER (2017) nos recorda que a cena artística de Buenos Aires havia perdido sua importância nos anos 1970 com o advento do militarismo e havia sofrido, ademais, com a crise econômica de 2001. São mencionadas a abertura atual do país e os esforços do governo atual para se reconectar com o mundo, após mais de uma década de populismo (MANDER, 2017). O artigo centra-se em dois esforços da Argentina para reconstruir seu espaço no mundo da arte: a BienalSur e o *Art Basel Cities Exchange*, que aconteceu pela primeira vez na América do Sul. Ambos os eventos aconteceram simultaneamente, revelando a determinação de reintroduzir Buenos Aires na conjuntura atual da arte. O ano de 2017 certamente foi um ano em que Buenos Aires se reafirmou como local de intenso fluxo de arte na América do Sul. Além da 1ª BienalSur e do *Art Basel*, a cidade recebeu pela primeira vez uma multidão de artistas renomados: Ai Wei Wei, Diane Arbus, Anish Kapoor e William Kentridge (BERGLIAFFA, 2017). Ao final, a Bienal cumpriu o importante papel de rede vinculante entre a cena local de Buenos Aires e a cena internacional, como seguiremos analisando.

O EIXO REGIONAL DA BIENALSUR: DOS PRECEITOS DA UNASUL AOS COMANDOS DA UNTREF

A transferência da organização da BienalSur, da Unasul para a UNTREF, uma instituição pública, trouxe várias mudanças ao desenvolvimento do evento. No entanto, como afirma o próprio diretor-geral do evento, Aníbal Jozami, a Bienal não se afastou da Unasul. Para elaborar as diretrizes do evento, foram mantidos os preceitos culturais estabelecidos pelo órgão: promover e reforçar a cooperação cultural na região; reconhecer e promover o valor central da cultura como base indispensável para o desenvolvimento e superação da pobreza e desigualdade e promover a redução das assimetrias regionais e sub-regionais com relação à promoção e ao acesso universal à cultura (BIENALSUR, 2017a). Em adição, a Bienal recebeu fundos significativos do bloco político para concretizar o evento. Em 2017, os ministros de cultura dos países da Unasul aprovaram a proposta de ceder parte do FIC (Fundo de Iniciativas Comuns), no valor de \$350 mil dólares, para a Argentina, que se somaram a outros fundos públicos do país, voltados à BienalSur, impulsionando assim “o crescimento e

o desenvolvimento da América do Sul no âmbito cultural regional” (CARTA, 2017). A Unasul, portanto, continuou sua participação como um dos mais importantes patrocinadores da BienalSur.

O profundo desejo de que a Bienal se tornasse um elemento de integração entre os vários países da América do Sul foi central para o diretor-geral do evento. Para Jozami (2017), a bienal tem um aspecto político fundamental.

“Queremos criar, a partir do Sul, um novo circuito que permita aos nossos países conhecer-se melhor e criar novos laços que repercutirão em maiores níveis de integração. Desejamos, além disso, que o conjunto de ações que a BienalSur está desenvolvendo nas fronteiras e comunidades especialmente vulneráveis sirva para estimular mudanças.” (JOZAMI, 2017)

Os projetos selecionados com trabalhos em zonas de fronteiras reforçaram a dinâmica no eixo regional da bienal. O primeiro projeto proposto se deu na fronteira entre Arica, no Chile, e Tacna, no Peru e, o segundo, localizado entre Cúcuta, Colômbia e Tachira, Venezuela. A proposta Chile-Peru, do Projeto *Hawapi* (grupo de artistas peruanos), intitulado Triângulo Terrestre, e o projeto *Juntos Aparte* dos curadores colombianos Luis Miguel e Eduardo Brahim trouxeram as questões de migrações e conflitos nas fronteiras para exposições e ações artísticas nessas regiões. O eixo regional na BienalSur desenvolveu-se dessa forma, mantendo em seu cerne as diretrizes culturais da Unasur, objetivando encurtar as distâncias culturais entre os países sul americanos e selecionando projetos em zonas fronteiriças de forma a trazer a atenção a esses locais e aos conflitos que ali se desenvolvem.

DO REGIONAL PARA O GLOBAL NA BIENALSUR

As exposições da primeira edição da BienalSur aconteceram em diferentes museus, centros culturais, edifícios e locais públicos de trinta e duas cidades, ao redor de quatorze países. Além de nove países da América do Sul, a Bienal teve espaços expositivos no Benin, Espanha, França, Austrália e Japão. A BienalSur estendeu-se também em seu eixo temporal, no sentido de que promoveu ações e diálogos entre os anos de 2015 e 2017. Foram dois anos de diálogos para pensar os conceitos concernentes ao desenvolvimento da bienal.

O primeiro Encontro Aberto Sul Global aconteceu em novembro de 2015, em Buenos Aires. Nesta primeira ocasião, Aníbal Jozami aproveitou para apresentar a proposta para a bienal. Houve, ao todo, onze encontros Sul Global, acontecendo entre novembro de 2015 e fevereiro de 2017. Enquanto a maioria desses encontros ocorreu em Buenos Aires, outros aconteceram em São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, Madrid, Córdoba (Argentina) e por vídeo

conferência entre Argentina, Alemanha e Paraguai. Curadores, teóricos, colecionadores de arte e artistas de toda a América do Sul e de outras regiões fizeram parte desses encontros que, para Jozami, garantiriam que a Bienal não seria uma 'bienal de autor' e, sim, resultado de múltiplas opiniões e pensamentos – uma construção conjunta (JOZAMI, 2015)

Presentes nestes eventos estavam os membros do comitê internacional de curadoria da BienalSur, que teve em sua composição dois brasileiros: Tadeu Chiarelli e o artista, Fábio Magalhães. Além dos brasileiros, o conselho curatorial foi composto por quatro argentinos, um paraguaio, um peruano, um colombiano, um mexicano, um beninense, um marroquino e representantes da Suíça, Espanha, França, Alemanha, Reino Unido e Emirados Árabes. Apenas cinco países das doze nações sul americanas foram representados neste comitê, enquanto trinta por cento dos membros desse conselho era composto por profissionais do centro, ou norte global. Contudo, Jozami explicou que a Bienal não seria somente um evento pensado no sul e para o sul e, sim, uma bienal internacional na qual variadas correntes artísticas e grandes protagonistas da arte teriam sua presença contemplada e, na qual os países sul-americanos se encontrariam representados em nível de paridade. Não seria uma questão de igualdade entre o número de artistas de cada região, seria uma forma de pensar a arte e a cultura segundo a postura do sul, de criar um diálogo sul-sul, não só geograficamente, mas ideologicamente (JOZAMI, 2015). Para Weschler (2017), a ideia da bienal é a deslocalização – o que significa trabalhar com artistas argentinos no Brasil ou na Espanha, com franceses na Argentina ou no Peru. Para ela, pensar, atualmente, em uma posição única, sem pensar na trama global e na multiconectividade, seria impossível (WESCHLER, 2017). Portanto, a BienalSur, como iniciativa vinda do Sul global, buscou incorporar países de outras regiões e dialogar com eles em nível de igualdade, reforçando a ideia de que o Sul pode romper as barreiras entre centro e periferia e de que sua representatividade tem tanto valor quanto a dos países mais valorizados no circuito mundial da arte.

UMA NOTA SOBRE O INTERNACIONAL E O GLOBAL

Se as bienais, hoje numerosas ao redor de todo o mundo continuam se expandindo, a BienalSur propôs um modelo construído com o intuito de criar uma rede global colaborativa que eliminasse distâncias e fronteiras, a partir da percepção do sul global. Para Diana Weschler (2017), diretora do evento, a BienalSur é uma plataforma dinâmica de pensamento e trabalho em rede que busca estabelecer laços na horizontalidade e, por isso, é multipolar e faz de cada sede um centro de relação e simultaneidade com os demais. Aqui, a esta menção de horizontalidade e de multipolaridade, vale colocar uma reflexão sobre a representatividade

nesta bienal. Uma pesquisa quantitativa no site da BienalSur nos revela alguns dados básicos sobre a representatividade de artistas no evento: os argentinos foram os mais numerosos – 131; em segundo lugar vieram os brasileiros (47), seguidos por Colômbia (22), Chile (18), Estados Unidos (15), França (14) e Alemanha (13). Peru e Uruguai foram representados por 11 artistas; Espanha, Líbano e México tiveram mais artistas presentes do que Venezuela, Paraguai, Bolívia e Guatemala (entre 3 e 4 artistas de cada um desses países). Guiana e Suriname não só não participaram como sedes da BienalSur, como também não tiveram artistas representantes. Os demais países participantes tiveram entre 1 e 2 artistas presentes no evento. Sabemos que, logo de início, o diretor da Bienal, Aníbal Jozami, demonstrou sua falta de preocupação com números. No entanto, tomamos o exemplo de Chin-Tao Wu (2009) que questionou a representatividade global das bienais, ao perguntar: ‘Global para quem e por quais razões?’ Vemos que o fato da Bienal ter sido proposta pela Argentina e ter sido sediada em sua capital, atendeu à uma vontade de integrar Buenos Aires novamente a um circuito de relevância no cenário artístico global. Ademais, tendo Argentina e Brasil como os países mais representados no evento demonstra o lugar destes países nas relações de poder sul americanas. Adicionalmente, a forte presença dos Estados Unidos, França e Alemanha talvez nos revele uma vontade de integrar artistas destas regiões centrais, não só para legitimar uma horizontalidade ou multipolaridade, mas para garantir a importância da bienal nos fluxos globais da arte. Apesar do desenvolvimento contínuo do mundo da arte, este mantém uma estrutura básica, segundo aponta a historiadora: concêntrica e hierárquica, como uma espiral tridimensional.

“Concêntrica porque há centros, semicentros e periferias. Para se chegar ao centro é preciso imaginar uma jornada ascendente, que se inicia pelas periferias e semiperiferias, passando pelos semicentros até chegar ao topo. (...) Hierárquica porque, como todas as relações de poder, a espiral tem um núcleo central, com agrupamentos de satélites que orbitam a sua volta.” (WU, 2009)

Pensando em periferias e semiperiferias, questionamos a falta da presença do Suriname e da Guiana (membros da Unasul), nesta Bienal, se bem que esta falta possa estar relacionada à distância cultural que estes países apresentam, historicamente, frente aos outros países da América do Sul. Se considerarmos que Argentina e Brasil, nações de maior protagonismo no continente, queiram se colocar em posição de semicentros, ou de “satélites” que orbitam os centros, também justificamos a discrepante representação desses países se comparada aos dos demais países sul americanos. Se a proposta era ser multipolar e horizontal, faltaram representantes mais numerosos da Ásia, Rússia e África. Apesar destes questionamentos, vale lembrar que as bienais se tornaram o meio principal que possibilita ao local se regionalizar e

se internacionalizar, formando, então, uma rede que pretende alcançar desde a menor esfera ao eixo principal do mundo da arte.

CONCLUSÃO

A 1ª BienalSur mobilizou inúmeros artistas, curadores, e outros profissionais do mundo da arte e fomentou o diálogo entre eles na busca por gerar uma maior integração entre países sul americanos, por aproximar a arte sul americana de seu público regional e por criar também uma cartografia que se estendeu e alcançou a outros continentes. Depois de termos analisado algumas particularidades acerca do evento, terminaremos com este questionamento: será que o evento auxiliou no processo de legitimação de uma nova cartografia da arte contemporânea nos circuitos das bienais internacionais? É certo que vimos iniciativas bem desenvolvidas, como, por exemplo, os trabalhos selecionados para projetos artísticos em zonas de fronteira, ou os encontros Sul Global. No entanto, apesar de seguirem as diretrizes da Unasul, uma das quais é a redução de assimetrias regionais e sub-regionais, notamos que ainda há disparidades quanto a estas possibilidades. Os laços de horizontalidade e multipolaridade almejados foram cumpridos até certo ponto, deixando certos membros periféricos de lado, enaltecendo figuras do eixo central e reforçando a qualidade hierárquica dos fluxos de poder no mundo da arte contemporânea. Dessa forma, concluímos que a BienalSur é, sim, um evento importante para atualizar os questionamentos do rompimento de barreiras entre centro e periferia e que, junto às bienais que surgem ao redor da Ásia, África e países muçulmanos, além das já presentes ao redor da América do Sul e de outros países do Sul, poderá cumprir o papel de continuamente desenvolver novos rumos para uma cartografia da arte mais multipolar e horizontal.

REFERÊNCIAS:

BERGLIAFFA, Mercedes Pérez. El año en que entramos al mundo. Clarín. 29 dezembro 2017. Disponível em: <https://goo.gl/4Hsv3t>. Acessado em: 10 fev. 2018.

BIENALSUR 2017. Universes in Universe. 2017a. Disponível em: <https://goo.gl/D8Eir2>. Acessado em 20 jan. 2018

BIENALSUR: primera edición de la Bienal de Arte nacida de la Unasur para el mundo. *Nodal Cultural*. 4 setembro, 2017b. Disponível em: <https://www.nodal.am/2017/09/bienalsur-primera-edicion-la-bienal-arte-nacida-la-unasur-mundo/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

CARTA de compromisso entre BienalSur y Unasur. Mundo UNTREF. 18 novembro 2017. Disponível em: <https://goo.gl/fHAeB4>. Acessado em: 5 fev. 2018

CHOLAKIAN, Daniel. Diana Weschler, diretora artística de BienalSur: “El Sur es nuestro lugar de inunciación”. *Nodal Cultural - Noticias de America Latina y el Caribe*. 8 setembro, 2017. Disponível em: <http://www.nodalcultura.am/2017/09/diana-wechsler-directora-artistica-de-bienalsur-el-sur-es-nuestro-lugar-de-enunciacion/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

HAWAPI: el triángulo terrestre – BienalSur. Disponível em: <https://goo.gl/qmLQVt>. Acesso em: 10 fev. 2018.

JOZAMI, Aníbal. In: BIENALSUR: primera edición de la Bienal de Arte nacida de la Unasur para el mundo. *Nodal Cultural - Noticias de America Latina y el Caribe*. 4 setembro, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/cQdM3d>. Acesso em: 20 jan. 2018.

JOZAMI, Aníbal. In: 1º ENCUENTRO abierto Sur Global (vídeo). 2015. Disponível em: <https://goo.gl/QdMMpK>. Acesso: 25 jan. 2018.

MANDER, Benedict. *Hello World: how Argentina is making its cultural presence felt*. Financial Times. Disponível em: <https://goo.gl/dQ4B6j>. Acesso em: 10 jan. 2018.

PARODI, Teresa. In: Télam. . Se presentó la Bienal de Artes Visuales de Suramérica, organizada por la Unasur. 5 maio 2015. Disponível em: <https://goo.gl/7n9fhS>. Acessado em: 29 dez. 2017.

ROZO, Eduardo. Hoy, se activa BienalSur em Cúcuta. *La Opinión*. 28 outubro 2017. Disponível em: <https://goo.gl/s1NMNC>. Acesso em: 22 fev. 2018.

SAMPER, Ernesto. In: Télam. Se presentó la Bienal de Artes Visuales de Suramérica, organizada por la Unasur. 5 maio 2015. Disponível em: <https://goo.gl/7n9fhS>. Acessado em: 29 dez. 2017.

SMITH, Terry. *Biennials: Four Fundamentals, Many Variations*. Biennial Foundation. 7 Dezembro 2016. Disponível em: <http://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/>. Acesso em: 28 jan. 2018.

TIMERMAN, Hector. In: Télam. . Se presentó la Bienal de Artes Visuales de Suramérica, organizada por la Unasur. 5 maio 2015. Disponível em: <https://goo.gl/7n9fhS>. Acessado em: 29 dez. 2017.

WESCHLER, Diana. In: CHOLAKIAN, Daniel. Diana Weschler, diretora artística de BienalSur: “El Sur es nuestro lugar de enunciación”. *Nodal Cultural – Noticias de America Latina y el Caribe*. 8 setembro, 2017. Disponível em: <http://www.nodalcultura.am/2017/09/diana-wechsler-directora-artistica-de-bienal-sur-el-sur-es-nuestro-lugar-de-enunciacion/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

WU, Chin Tao. Biennials Without Borders? Tate Papers. V. 12 2009. Disponível em: <https://goo.gl/3yGpYP>. Acesso em 12 jan. 2018.

ENTRE POLÍTICAS DE VISIBILIDADE E A RETÓRICA DA “INCLUSÃO”: OUTRAS CARTOGRAFIAS ARTÍSTICAS A PARTIR DA BIENAL DE DACAR¹

BETWEEN POLITICS OF VISIBILITY AND THE RHETORIC OF “INCLUSION”: OTHER ARTISTIC CARTOGRAPHIES FROM THE DAKAR BIENNALE

Sabrina Moura

Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: Eco das políticas culturais promovidas por Léopold Sédar Senghor entre os anos 1960 e 1980, a Bienal de Dakar (Senegal), também conhecida como *Dak’art*, abriu as portas de sua primeira edição em 1992, estabelecendo-se como um dos primeiros fóruns voltados a mapear os trânsitos do “artista africano”, segundo uma cartografia global das práticas contemporâneas. Ao longo deste texto, discutirei as políticas de visibilidade para a arte africana, elaboradas no contexto da Bienal de Dakar, e a posição dessa plataforma com relação aos espaços de circulação dessa produção, dentro e fora do continente. Para tanto, tomarei como base a análise usos da noção de “diáspora” como dispositivo curatorial em algumas de suas edições.

Palavras-chave: Bienal de Dakar. Diáspora africana. Globalização.

ABSTRACT: Echo of the cultural policies fostered by Léopold Sédar Senghor between the 1960s and 1980s, the Dakar Biennale (Senegal), also known as *Dak’art*, opened the doors of its first edition in 1992, establishing itself as one of the first forums to map the transits of the “African artist”, according to a global cartography of contemporary practices. Here, I will discuss the visibility policies for African art, elaborated in the context of the Dakar Biennial, and the position of this platform in relation to the spaces of circulation of this production, both in and outside the continent. To do so, I will take as a basis the analysis of the uses of the notion of “diaspora” as a curatorial framework in some of its editions.

Keywords: Dakar Biennial. African diaspora. Globalization

Eco das políticas culturais promovidas por Léopold Sédar Senghor entre os anos 1960 e 1980, a Bienal de Dacar (Senegal), também conhecida como *Dak'art*, abriu as portas de sua primeira edição em 1992, estabelecendo-se como um dos primeiros fóruns voltados a mapear os trânsitos do “artista africano”, segundo uma cartografia global das práticas contemporâneas.

A visão internacionalista preconizada por *Dak'art* se expandiu ao longo dos anos 1990, juntamente com a ascensão de bienais de arte na América Latina, África e Ásia. Entre elas, algumas lograram alcançar considerável projeção como as bienais de Havana (Cuba), Sharjah (Emirados Árabes Unidos), Gwangju (Coreia do Sul), e Mercosul (Brasil). O estabelecimento dessa nova geopolítica das artes ocorreu *pari passu* com a crescente retórica da “inclusão” em diversas instituições europeias. Sua ênfase em uma arte “marginal”, “periférica” – ou qualquer termo que indicasse “outridade” – sinalizou a busca por uma contranarrativa que, décadas depois, se tornaria amplamente assimilada pelo campo das artes visuais.

Ora, foi ao longo dos anos 1980 que mostras seminais como *Primitivism in 20th Century Art* (MoMA, Nova York, 1984), *The Other Story* (Hayward Gallery, Londres, 1989) e *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, Paris, 1989) colocaram em xeque o cânone ocidental e os enquadramentos da história da arte tradicional. Entre equívocos contextuais e propostas inovadoras no campo curatorial, o olhar sobre a produção africana nesse contexto parecia responder, sobretudo, às falhas de uma narrativa canônica em fragmentação. Tal perspectiva ecoou nos estudos sobre “arte global” e “modernidades alternativas”² desenvolvidos em grandes museus europeus e norte-americanos, a partir dos anos 2000³. Voltados à reorientação das políticas de aquisição e difusão de arte moderna e contemporânea, tais iniciativas têm sido norteadas por uma retórica “inclusiva” que, em certa medida, perpetua o paradigma universalizante dos agenciamentos da arte não ocidental – e por consequência, da arte africana – no seio dessas instituições.

Ao discorrer sobre essas perspectivas, Anthony Gardner e Charles Green (2013: 442-455) colocam em xeque a radicalidade de tais revisões no campo das bienais, já que suas narrativas são erigidas segundo marcos cronológicos e conceituais baseados numa historiografia eurocêntrica, revelando uma série de contradições subjacentes à sua própria estruturação. Segundo os autores, a despeito de seus argumentos por globalidade, “as histórias das bienais ainda permanecem histórias do Norte”.

Ao longo deste texto, discutirei como as políticas de visibilidade para a arte africana, elaboradas no contexto da Bienal de Dacar, oferecem outras perspectivas conceituais às



RIFA DE OVELHAS (SHEEP RAFFLE), DE DAVID HAMMONS, DACAR, 2004.

agendas de inclusão em questão. A fim de explorar a posição dessa plataforma com relação aos espaços de circulação da arte africana, dentro e fora do continente, analisarei usos da noção de “diáspora” como dispositivo curatorial em algumas de suas edições. Para tanto, tomarei como ponto de partida a exposição *3x3: Três artistas/Três Projetos*, organizada durante a sexta *Dak’art*, em 2004, sob a direção de Salah Hassan e Cheryl Finley. Em sua mostra, os curadores convidaram três artistas afrodescendentes – Maria Magdalena Campos-Pons (Cuba, 1959), David Hammons (Estados Unidos, 1943) e Pamela Z (Estados Unidos, 1956) – a refletir sobre os conceitos de memória e diáspora em diversos sítios históricos da cidade de Dakar.

Na exposição, o artista David Hammons apresentou a performance *Sheep Raffle* que consistia, literalmente, numa rifa de ovelhas realizada nas imediações de Soumbédioun, mercado de peixe localizado no tradicional bairro de Medina, ao largo dos circuitos artísticos de Dakar. Ao som de tambores acompanhados por dançarinos, um rifheiro anunciava as regras do sorteio ao grupo de participantes, formado não só pelo público da bienal, mas também por alguns curiosos e, sobretudo, pela população local. Ao longo da semana em que o trabalho

foi realizado, uma dúzia de ovelhas foram rifadas e distribuídas.

Havia bandeiras e folhetos anunciando o evento e uma marca de molho de soja Maggi, com o qual os senegaleses gostam de temperar seu prato favorito, Thieboudienne. As ovelhas estavam amarradas a um poste, e o próprio David sentado ao topo da plataforma, observava a performance ou descia a escada para filmar algumas cenas com uma pequena câmera digital. De vez em quando, havia um vencedor - um homem ou uma mulher - que conduzia uma ovelha com uma corda amarrada no pescoço. (DIAWARA, 2008:13)

No final da década de 1960, enquanto vivia em Los Angeles, David Hammons já realizava intervenções comunitárias, vinculando sua produção ao repertório simbólico de movimentos como o *Black Power* e o *Black Arts Movement*. Em *Pray for America* (1969), por exemplo, o artista besuntou seu corpo com margarina, “imprimindo-o” sobre uma superfície que mostrava seu rosto em prece, recoberto pela bandeira americana. Concebida um ano após o assassinato de Martin Luther King Jr., em meio à emergência de motins raciais e das manifestações contra a Guerra do Vietnã, Hammons afirma que a obra partiu de sua necessidade de responder a esse contexto político, enquanto artista negro.



DAVID HAMMONS, PRAY FOR AMERICA (1969).

A artista Pamela Z ocupou, por sua vez, dois espaços emblemáticos da cena artística e histórica de Dacar: a Ilha Gorée e o Théâtre National Daniel Sorano (TNDS). Localizada na península de Cabo Verde, Gorée foi um importante entreposto do tráfico negreiro, do século XVI ao século XIX, quando a escravidão foi abolida nas colônias francesas. Em 1962, a ilha abriu as portas de sua *Maison des Esclaves*, uma espécie de museu-memorial dedicado à experiência da escravidão na costa senegalesa. Três anos mais tarde, Senghor inaugurou o teatro nacional – cujo nome homenageia o ator franco-senegalês Daniel Sorano – com uma peça wolof dedicada a Lat Jor, último *damel* de Cayor e célebre por sua oposição às autoridades coloniais no século XIX. Interessada nos processos de ressignificação histórica desses espaços, Pamela Z concebeu a instalação sonora *Just Dust*. Nela, a artista sobrepôs discursos em inglês, francês e wolof à

registros contemporâneos da cidade de Dacar. Uma espécie de “diário de bordo”, a obra comentava as experiências da artista em sua primeira viagem à África. “Visitar o Senegal”, conta Pamela Z, “despertou sentimentos relacionados à linguagem e à identidade. Fui tocada pela história ligada aos lugares que visitei, como a *Maison des Esclaves* em Gorée” (HASSAN; FINLEY, 2008).

Da mesma forma que Pamela Z, Maria Magdalena Campos-Pons também viajava a Dacar pela primeira vez, a fim de participar da exposição de 3x3. Guiada pela questão do retorno ao desconhecido, Campos-Pons evocou em seus trabalhos as memórias dos muitos exílios que marcaram sua trajetória pessoal. Da infância nos campos de cana-de-açúcar cubanos até a partida para os Estados Unidos na década de 1990, a artista realizou uma espécie de incursão autobiográfica inspirada na migração forçada de seus antepassados nigerianos a Cuba. “Durante muito tempo, pensei que havia me preparado para tal viagem. Logo descobriria o quanto eu sabia, ou não”, comenta a artista sobre sua ida ao Senegal (HASSAN; FINLEY, 2008).

Embora a questão da diáspora tenha ganhado relevância conceitual na sexta edição de *Dak’art*, este não era um assunto novo em suas propostas expositivas. Em 2002, quando celebrou uma década de existência, a bienal convidou o curador senegalês, radicado no México, Ery Camara para apresentar uma exposição voltada às relações entre a África e a América, pelo viés da diáspora. Aquela parece ter sido a primeira vez em que essa noção foi empregada como conceito curatorial, e não apenas como critério de elegibilidade para os artistas que desejassem participar da mostra. Em sua exposição, Camara evocou uma diáspora formada por migrações voluntárias e involuntárias, orientadas pelo desejo de manter laços com o continente e pela capacidade de engendrar novas formas de produção cultural e significados para as “tradições ancestrais”.

Da mesma forma que na mostra organizada por Hassan e Finley, três artistas foram apresentados: Mario Lewis (Trinidad e Tobago), Muhsana Ali (EUA), e José Angel Vincench (Cuba). Assim como David Hammons, a artista norte-americana, radicada no Senegal, Muhsana Ali destacou-se por um trabalho desenvolvido em colaboração com a população local. Sua obra partiu de pesquisas e projetos que vinham sendo realizados desde o final dos anos 1990, como *Portes et Passages du Retour*, no qual investigou as rotas transatlânticas da escravidão. A inclusão do cubano José Angel Vincench no projeto curatorial de Camara buscou, por sua vez, expandir a noção de “diáspora africana”, para além daquela relacionada às experiências da afrodescendência. Embora não seja marcada pela questão da origem, a trajetória de Vincench inscreve-se junto a uma geração de artistas cubanos para a qual a noção de *afrocubanismo*⁴ demarcou um vasto campo de referências materiais e simbólicas.

Voltado a práticas religiosas de matriz iorubá, Vincench cita diversos ícones da Santeria em seu trabalho. “Fiquei interessado em ver até que ponto a religião continua a ser um elo entre africanos e americanos”, explicava Camara (2006: 34) em seu texto curatorial.

A imagem do retorno à África e os usos da noção de “diáspora” no campo curatorial oferece um fio condutor para se abordar as políticas de agenciamento da arte africana, no contexto da Bienal de Dacar. “Como podemos voltar para um lugar onde nunca estivemos antes?”, perguntava Campos-Pons ao comentar sua primeira viagem ao continente para a montagem da exposição 3x3. O regresso, tal como evocado pela artista cubana, remonta às aspirações de diversos sujeitos e experiências oriundas dos regionalismos críticos que emergiram no espaço atlântico a partir dos anos 1960. Ao reivindicar sua formulação discursiva segundo um *ethos* pan-africanista e anticolonial, inscrevem-se no que Paul Gilroy chama de “contracultura da modernidade” que encontra nas artes visuais uma de suas formas de expressão mais aguçadas.

Embora ignoradas em grande parte pelos debates recentes sobre modernidade e seus descontentes, essas ideias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural são fenômenos tipicamente modernos com implicações profundas para a crítica e a história cultural (GILROY, 2001: 34)

Como Maria Magdalena Campos-Pons nos lembra, a viagem de retorno a um lugar desconhecido, porém tangível, é como uma porta que se abre para a “memória dos antepassados” que deixaram a África em um exílio forçado. Componente crucial da experiência atlântica, a imagem trazida pela artista remonta às aspirações de diversos homens e mulheres escravizados que, desde sua partida, alimentaram o desejo de retornar livres ao continente. Em *The uses of Diaspora*, Brent Hayes Edwards (2001:47) localiza essa questão como expressão dos movimentos negros que, na primeira metade do século XX, evocaram o “retorno simbólico” ao continente africano como imagem e expressão de reencontro. Para o autor, a questão do regresso é crucial para o surgimento da noção de “diáspora africana” nos quadros acadêmicos do pós-guerra. Tal discussão ainda será aprofundada ao longo dessa pesquisa, na medida em que me permitirá ampliar as referências contextuais relativas às questões demarcadas anteriormente. Mais do que a origem do termo, interessam os ecos sociais, históricos e políticos que situam a emergência da noção de diáspora africana no campo das artes visuais.

Com efeito, os estudos sobre diáspora ganham corpo a partir das independências no continente africano ao longo da segunda metade do século XX, juntamente ao crescente



MARIA MAGDALENA CAMPOS PONS, DE LAS DOS AGUAS, 2007.

interesse pelos internacionalismos negros e a consolidação dos Estudos Africanos nos Estados Unidos⁵. Publicado em meio a esse contexto, o artigo *The African Abroad or the African Diaspora* (1965), de George Shepperson, abre reflexões fundamentais para o entendimento do termo como uma ideia moldável que permite a extensão de seus usos sob diversas condições temporais e geográficas, representando formas de análise descentradas e baseadas em circuitos transnacionais. Entre os seus aportes, estão o questionamento da ideia de nação como recorte epistemológico nas ciências humanas e a revisão crítica da modernidade

ocidental, a partir da experiência colonial. Sob essa perspectiva, os debates que emergem junto com a noção da “diáspora africana” não dizem respeito apenas às populações diretamente implicadas nesses processos, mas tornam-se uma ferramenta de análise que desafia as leituras nacionalistas nos campos da cultura e da política como um todo (EDWARDS, 2001:62).

Nos últimos vinte anos, intelectuais e artistas africanos tem tomado essas perspectivas teóricas para mobilizar novas histórias da arte africana *vis-à-vis* a falácia “inclusiva” promovida pelas iniciativas discutidas na introdução deste texto. Ora, não é por acaso que nomes como Okwui Enwezor (Nigéria, 1963) e Chika Okeke-Agulu (Nigéria, 1966) buscam inscrever os modernismos africanos em uma linha de teorias e práticas que emergem, sobrevivem e transcendem à formação dos estados independentes, na segunda metade do século XX, ou à experiência colonial. Somadas a esse impulso, plataformas de circulação e difusão artística ancoradas no continente africano, como é o caso de *Dak’art*, aportam ainda outras camadas às narrativas do “global” na arte, ensaiando desvios a uma suposta essencialidade africana e esboçando noções de pertencimento a partir da África, e para além das suas fronteiras.

REFERÊNCIAS

CAMARA, Ery. Diaspora. In: *DAK’ART 2004. 6ème Biennale de l’Art Africain Contemporain* (catálogo). Dacar: La Biennale des Arts de Dacar, 2004.

EDWARDS, Brent Hayes. The uses of diaspora. In: *Social Text*, 19, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HASSAN, Salah; FINLEY, Cheryl. *Diaspora memory place David Hammons, Maria Magdalena Campos-Pons, Pamela Z*. Munich Prestel, 2008

MAUCHAN, Fiona. *The African Biennale: Envisioning ‘Authentic’ Africa Contemporaneity*. 3 de março de 2009. 106 fls. Mestrado - Faculdade de Artes de Ciências Sociais, University of Stellenbosch, 2009

GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. Biennials of the South on the Edges of the Global. *Third Text*. Volume 27, N. 4, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

MOSQUERA, Gerardo, *The Global Sphere. Art, Cultural Contexts and Internationalization*,

In: *Global Art and the Museum*, 2012.

NZEWI, Ugochukwu-Smooth. *The Dak'Art Biennial in the Making of Contemporary African Art, 1992-Present*. 2013. 300fls. Tese - Emory University, 2013.

PENSA, Iolanda. *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*. 27 de junho de 2011. 341 fls. Tese - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2011.

PEFFER, John. "The Diapora as Object". In: *Looking both ways: Art of Contemporary African Diaspora*. New York: Museum for African Art, 2003.

SPRICIGO, Vinicius. *A exposição como medium: as megaexposições de arte a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser e Hans Belting*. (relatório FAPESP) São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014

ACROPOLIS REMIX: O LIVRO DE ARTISTA VISUAL COMO ESPAÇO DE EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS E CURATORIAIS

ACROPOLIS REMIX: A VIRTUAL ARTIST'S BOOK AS SPACE FOR CURATORIAL AND ARTISTIC EXPERIMENTS

Celina Figueiredo Lage
Universidade do Estado de Minas Gerais

RESUMO: O texto apresenta resultados da pesquisa teórica e prática sobre as possibilidades de experimentação no livro de artista no formato virtual, com foco nas artes visuais e na curadoria de arte. Considera-se que o livro de artista pode ser utilizado como um espaço de exposição propício para curadores desenvolverem experimentos criativos, caracterizados pela interatividade, pela portabilidade e pela acessibilidade dos novos meios digitais. Do ponto de vista prático, foi criada uma exposição internacional em livro virtual, intitulada Acropolis Remix, cujo tema é a paisagem cultural intertemporal da Acrópole de Atenas.

Palavras-chave: Curadoria. Livro de Artista. Arte Digital.

ABSTRACT: This paper presents results of the theoretical and practical research on the possibilities of experimentation in the book of artist in the virtual format, with focus on the visual arts and art curation. It is considered that the artist book can be used as an exhibition space conducive for curators to develop creative experiments, characterized by interactivity, portability and accessibility of new digital media. From the practical point of view, an international exhibition entitled Acropolis Remix was created as a virtual book, whose theme is the intertemporal cultural landscape of the Acropolis of Athens.

Keywords: Art curation. Artist's book. Digital art.

O experimentalismo cultural característico do início do século XXI é um fator determinante nas intercessões e na ampliação dos espaços da arte, os quais promovem um espaçamento, uma quebra de fronteiras e uma libertação dos espaços tradicionais da arte. As mudanças e interseções dos mundos da arte se dão em um cenário cultural onde o acesso aos instrumentos científicos e as tecnologias da informação se popularizaram enormemente. Segundo Gere (2010), a cultura atual pode ser caracterizada como uma cultura experimental onde a mesma tecnologia utilizada por um blogger, um membro das redes sociais ou um artista da net é mais ou menos a mesma utilizada por um jornalista ou por um cientista trabalhando com o DNA ou com a vida artificial. Guardadas as diferenças entre as atividades citadas, ele ressalta que existe um modo dominante de engajamento e produção que é o modo experimental. Ao mesmo tempo, percebemos que as pessoas comuns têm acesso a várias ferramentas para produção e reprodução de arte digital em aparelhos portáteis, fato este que fomenta potencialmente o fazer artístico.

Cauquelin afirma que o advento da imagem virtual abalou o mundo da arte e seus valores, gerando desconforto para os críticos e teóricos das artes, os quais em sua maioria se silenciaram e não reconheceram devidamente o status artístico das novas mídias (CAUQUELIN, 2005: 155-158). A estudiosa aponta para a criação de *sites artísticos*, os quais tornam-se um espaço compartilhado na internet, visando a troca interativa de projetos e a criação conjunta de obras, e possibilitando assim que o público utilizador possa também se tornar artista. Utopicamente, este movimento levaria à construção de uma “*Cidade das Artes Virtuais*”, espaço compartilhado onde todos seriam artistas, a despeito do aval das instituições que formariam o sistema das artes no sentido tradicional, demandando uma renovação do próprio conceito de arte (CAUQUELIN, 2005: 159).

Percebe-se que esse desconforto com a imagem virtual descrito por Cauquelin não estava restrito apenas a críticos e teóricos das artes, mas se manifestava também na relutância de muitos artistas e curadores em explorar esse novo território. Sinal disso é que nas grandes exposições de arte a presença de arte computacional (além da fotografia e do vídeo digital) é muito pequena, algumas vezes discreta e até mesmo inexistente. Mas esse cenário está mudando rapidamente, o que pode ser observado pela introdução gradual, por exemplo, de obras em realidade virtual e em realidade aumentada em grandes exposições e festivais de artes visuais (por exemplo, Festival de Cinema de Cannes, Documenta 14, 57ª Bienal de Veneza, exposição *Modigliani na Tate Modern*, etc.)¹.

A maioria das exposições de arte que se utilizam das novas mídias muitas vezes se restringem a reproduzir virtualmente o espaço físico da exposição, ou utilizam na exposição física equipamentos digitais que servem de suporte para a mediação educacional (como é o caso

da Tate Modern citado acima) em vez de apresentar obras construídas com a utilização dessas mesmas tecnologias (GRAHAM, 2010: 167). O fato é que durante as duas primeiras décadas do séc. XXI as novas mídias começam a ser cada vez mais utilizadas também pelos artistas. Devido ao grande investimento feito nas novas tecnologias, os equipamentos se tornaram economicamente acessíveis, beneficiando assim a produção de obras artísticas inovadoras. Contudo, observa-se que há uma preferência na utilização de formatos já estabelecidos em detrimento de formatos que envolvam processos de investigação laboratorial e sistemática (MANOVICH, 2001: 15). Segundo constatação de Manovich, poucos artistas se dedicam a investigar o que seriam as formas e procedimentos equivalentes nas formas das novas mídias. Ele cita como exemplo “a filmagem (shot), a sentença, a palavra e até mesmo a carta.” (MANOVICH, 2001: 15).

Na tentativa de investigar as formas equivalentes de curadorias de arte utilizando novas tecnologias, propusemos uma pesquisa sobre a exposição de arte em livro de artista virtual. Desse modo foi planejada uma pesquisa em nível de pós-doutorado² no laboratório do Programa de Pós-Graduação “Art, Virtual Reality & Multi-User systems of Artistic Expression” da Athens School of Fine Arts, em Atenas, Grécia, sob a supervisão do professor Manthos Santorineos. Os propósitos dessa pesquisa seriam levar a cabo uma investigação teórica sobre as novas tendências da curadoria de arte e do livro de artista virtual, além da realização de uma exposição de arte em formato digital destinada a ser exibida em museus e em outros espaços culturais. A pesquisa proposta pretendeu se situar nas interseções triangulares entre os mundos das artes, a saber, o mundo da academia, o mundo das novas mídias e o mundo da galeria (Scrivener e Clements, 2010). Pretendeu também investigar as possibilidades de expansão das curadorias de arte e do espaço do livro em novas mídias.

Como afirma Santorineos, “em relação a arte vários campos tiveram um papel significativo em seu desenvolvimento, promoção e troca de ideias como os festivais especializados, os centros de pesquisa, as faculdades universitárias, os novos departamentos de pós-graduação e a internet.” (SANTORINEOS, 2004: 3). A intenção do projeto foi justamente explorar as possibilidades de intercessão desses campos, na proposição de uma exposição virtual que se situasse nos territórios da pesquisa acadêmica, dos novos programas de pós-graduação, da internet, e dos museus, de modo a promover uma colaboração que valorizasse suas potencialidades de criação e difusão de conteúdo.

A escolha do livro de artista virtual como espaço de exposição de arte foi um desdobramento de pesquisas acadêmicas que geraram experimentos curatoriais em fotolivros em formato PDF, realizadas nos anos de 2014, 2015 e 2016. Essas experimentações levaram à necessidade de uma investigação mais aprofundada sobre o potencial do livro de artista

no contexto da cibercultura. A intenção era expandir os limites do livro eletrônico (formato PDF), através da reflexão e da experimentação de práticas contemporâneas inovadoras no campo da curadoria em livro de artista.

Em relação às possibilidades de se explorar o livro de artista como um espaço expositivo, nos baseamos na afirmativa de Panek, de que “o espaço de exposição da galeria se transfere para o espaço do livro e vem a proporcionar uma atitude diferenciada no que se relaciona à exposição e à distribuição da obra de arte” (PANEK, 2005: 8). A expansão das curadorias de exposição de arte para o espaço do livro, seja ele real ou virtual, permite que a arte seja acessada por um público diverso, ampliando suas possibilidades de recepção. O livro virtual possui uma portabilidade ainda mais ampliada que o livro de papel, uma vez que pode ser acessado simultaneamente por usuários em diversas partes do mundo, caso seja disponibilizado através da internet ou através de outras formas, e além disso pode permitir a interação e a co-autoria. Sendo assim, as formas tradicionais do livro são recriadas virtualmente, sendo que a cada recriação novos espaços são inaugurados. De acordo com Bodman,

com o avanço das tecnologias digitais no final do séc. XXI, que resultou na criação de computadores, telefones celulares e, mais recentemente, iPad, iPod, Kindle e e-readers, o espaço físico do livro como obra de arte também ganhou nova e instigante oportunidade de visualização e interação com seu público. (BODMAN, 2013: 21)

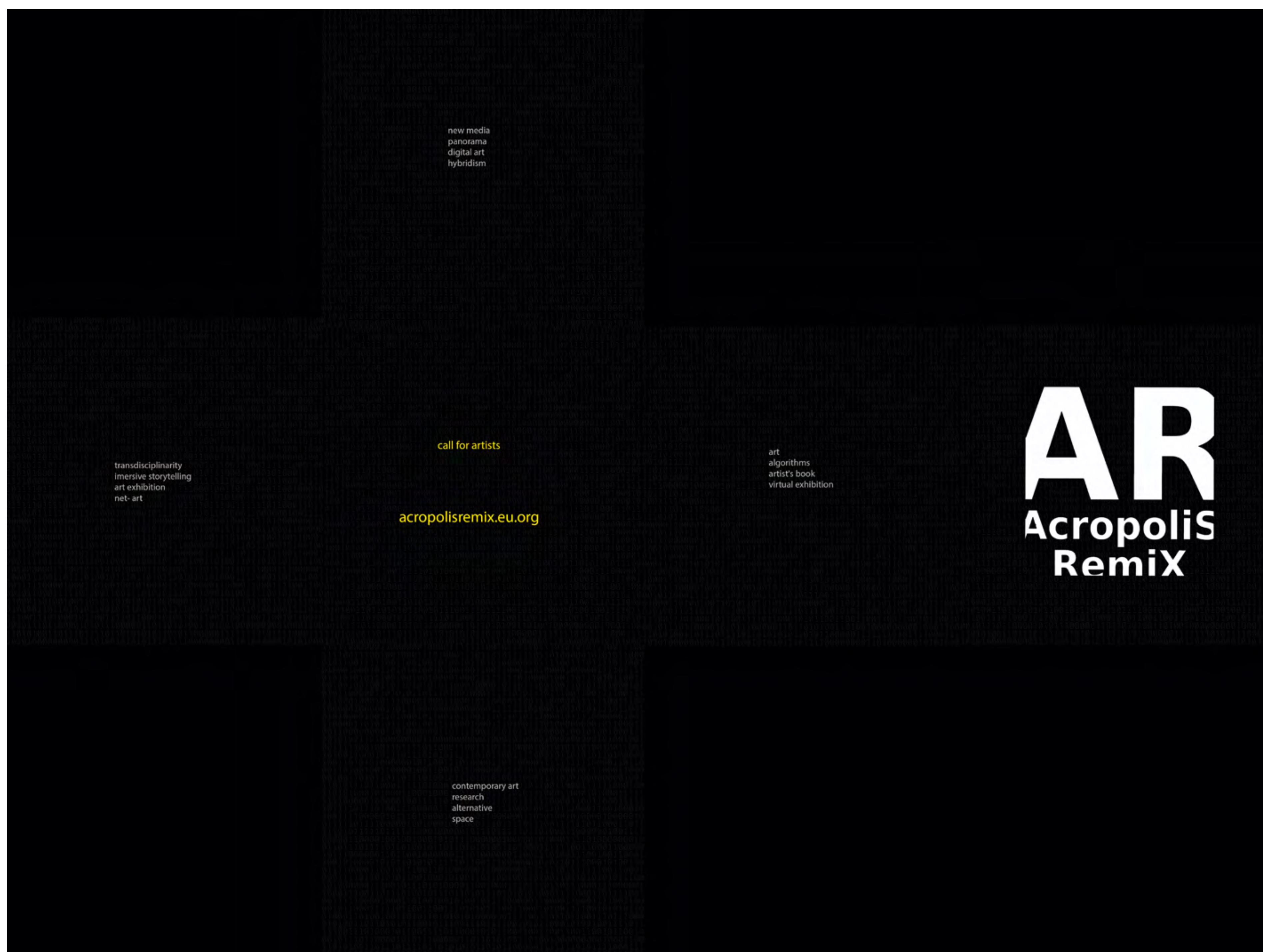
Desde sua criação na Antiguidade, o livro tem demonstrado ser um objeto revolucionário. Assumindo as mais diversas formas, desde os cilindros de papiro, passando pelo códex de pergaminho, pela imprensa em papel e até chegar ao livro eletrônico (*ebook*), o fato é que ele se caracterizou por ser um veículo de transmissão de conhecimento e um espaço criativo, marcando de modo emblemático a história das ideias e das artes. Inúmeros pensadores e artistas renomados fizeram uso desta mídia, promovendo e estendendo o alcance de suas criações, em função das suas características de portabilidade e de longevidade (*ars longa*).

A fim de compreender melhor a natureza do livro de artista, pesquisamos em um primeiro momento o que seria um livro. De acordo com a definição de Carrión, “o livro é uma sequência espaço-temporal”, ou seja ele é uma sequência de espaços que são percebidos em momentos distintos. A sequência do livro não é necessariamente constituída por signos linguísticos, mas por qualquer outro sistema de signos. Carrión afirma também que “um livro pode existir também como forma autônoma e autossuficiente”. Ele postula uma nova arte de fazer livros em que o conteúdo passa a ter um papel secundário e a investigação sobre o formato e a estrutura do próprio livro passa a ser enfatizada. Segundo ele, “fazer um livro é atualizar sua sequência espaço temporal ideal em termos da criação de uma sequência paralela

de signos sejam eles linguísticos ou outros.” (CARRIÓN, 2011). Tais reflexões levaram-nos a questionar qual seria o espaço ideal de exposição em ambiente virtual, de modo a realizar a operação de criação de uma sequência de espaço/tempo com obras artísticas, resultantes de uma curadoria afinada com tendências e formas contemporâneas.

Como a intenção inicial foi a de experimentar uma forma transmidiática de exposição que pudesse ser veiculada pela internet e também exposta em museus e em outros espaços não convencionais, pesquisamos as tecnologias contemporâneas disponíveis. Entre essas tecnologias disponíveis, a que mais nos chamou a atenção foi a realidade aumentada, onde vislumbramos a possibilidade de produção de uma exposição de arte em livro aumentado, e também o panorama 360 equirretangular, com o qual poderíamos criar um cubo virtual.

Uma das preocupações que tivemos ao realizar o projeto era a de não reproduzir simplesmente os padrões de livros e de exposições já estabelecidos apenas transportados para o ambiente virtual durante a fase prática da pesquisa, que seria a criação de um modelo piloto de exposição em formato de livro de artista virtual. Para fins de veiculação na internet, a utilização do panorama 360 graus foi a melhor alternativa encontrada, tendo em vista não apenas a visualização das obras, mas também a possibilidade de interatividade, compartilhamento e engajamento por parte dos usuários. A formatação do 360 panorama equirretangular se mostrou viável e simples, atendendo aos objetivos do projeto. Apesar de sua estrutura cúbica, a forma de navegação é circular e a câmera (o ponto de vista do usuário) está situada no centro. Assim, foi realizada uma chamada internacional para artistas nesse formato, disponibilizada no site do projeto (acropolisremix.eu.org) e também publicada na rede social Facebook, sendo que nesta última plataforma houveram mais de 10.000 visualizações contabilizadas na primeira semana. O cubo apresentava conceitos iniciais do projeto e um link para a chamada de artistas, funcionando como uma peça de propaganda e ao mesmo tempo um *statement* curatorial da exposição. Os conceitos presentes no *statement* eram: “*new media, panorama, digital art, hybridism, transdisciplinarity, immersive storytelling, art exhibition, net-art, art, algorithms, artist’s book, virtual exhibition, contemporary art, research, alternative, space*” (fig.1). Os conceitos apresentados espelhavam aspectos que gostaria de explorar no desenvolvimento do projeto, ainda embrionário naquele momento, e por esse motivo considerei que esse objeto contendo o *statement* curatorial seria considerado como uma das formas transmidiáticas da exposição. Segundo minha concepção, a exposição de conceitos curatoriais seria uma forma de traduzir intersemioticamente o livro de artista virtual, sendo que ele mesmo poderia ser considerado uma exposição de arte em si, em uma espécie de poema visual. A atitude de considerar o *statement* curatorial como sendo uma obra de arte ou parte da exposição de arte está em consonância com a tendência atual do

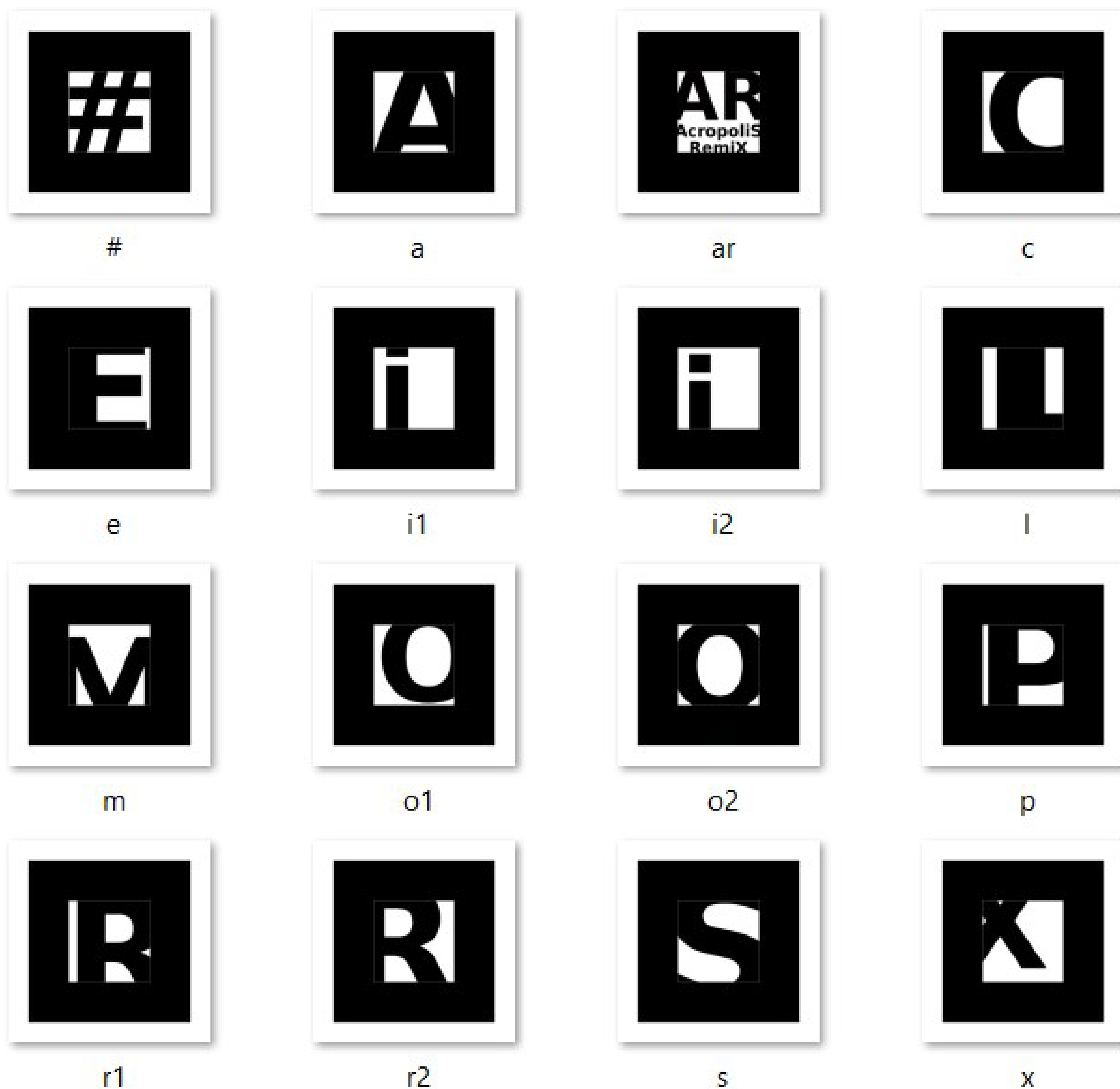


AS SEIS FACES DO CUBO EM ARQUIVO BIDIMENSIONAL.

sistema das artes de considerar o curador um autor de exposições, e em última análise, um artista. Sendo assim o *statement* curatorial ganharia um novo status, se posicionando como obra de arte.

Observa-se que, assim, o *statement* curatorial do projeto Acropolis Remix foi concebido em dois formatos: um formato de 360 panorama equirretangular, contendo conceitos relativos à pesquisa teórica do projeto; e um outro formato convencional de declaração curatorial, em que o tema da exposição era explicado de forma dissertativa aos artistas e ao público. Ambos os *statements* foram incluídos no website do projeto. O *statement* dissertativo versava sobre o tema da exposição Acropolis Remix, sobre a proposta de desconstrução e reconstrução virtual do monumento e dois exemplos de artistas contemporâneos, Marta Minujin e William Kentridge, os quais em 2017 realizaram diálogos com a Acrópole.

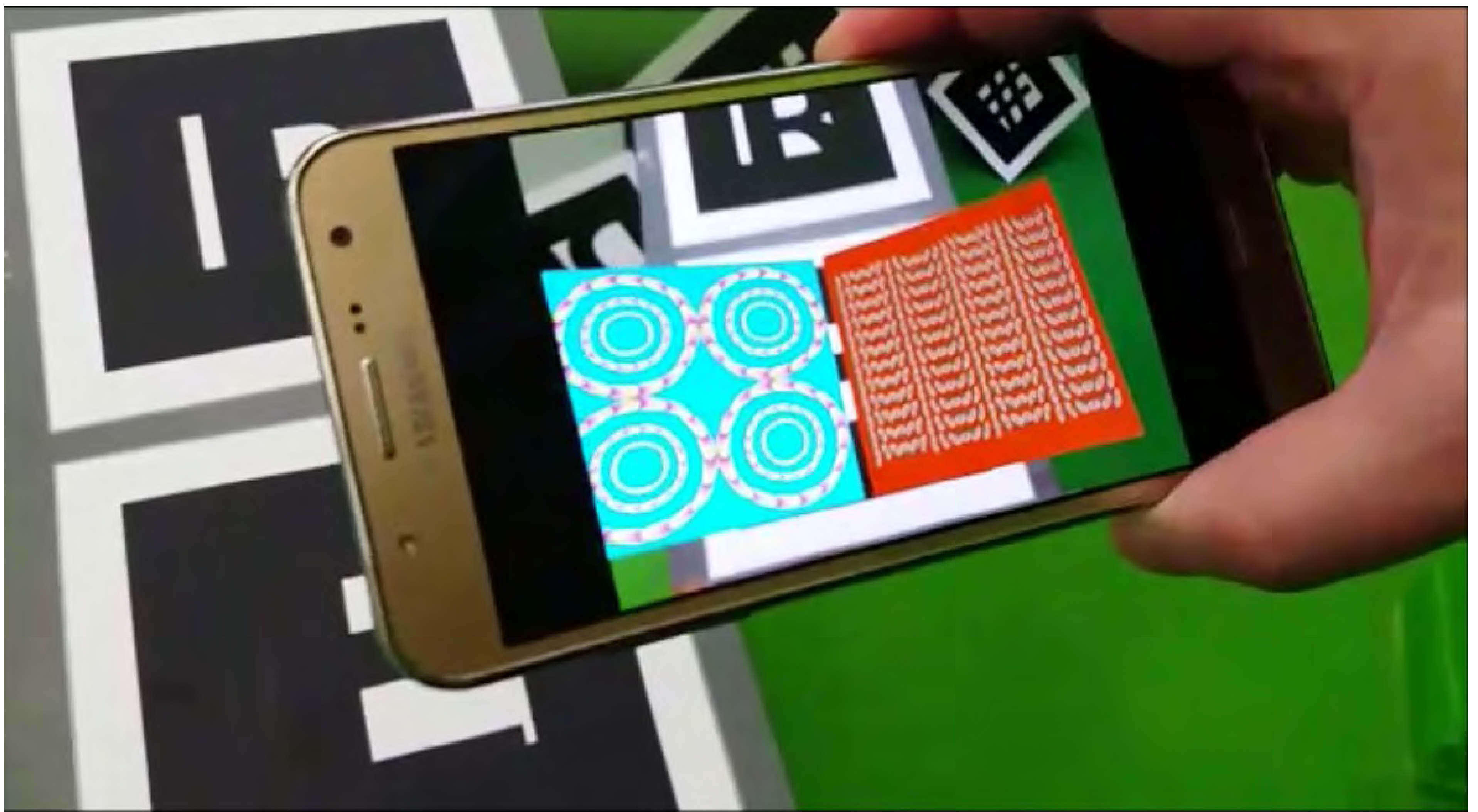
A partir da chamada internacional foram recebidas obras de artistas de diferentes países, as quais foram selecionadas por uma equipe de curadoras convidadas. As obras



MARCADORES (PÁGINAS DO LIVRO DE ARTISTA).

selecionadas, de acordo com a chamada, tinham formato digital ou digitalizado, tanto como imagem estática, como imagem em movimento (GIF art, video art, animação). Peças musicais também foram selecionadas, compostas com instrumentos físicos e eletrônicos. Não recebemos contribuições de objetos tridimensionais (OBJ) e nem mesmo de hashtags criadas por poetas e filósofos, como sugerido na chamada.

Já para a exposição física, realizei um formato de livro em realidade aumentada (livro aumentado). Após vários experimentos com diversas tecnologias disponíveis durante o



OBRAS VISUALIZADAS ATRAVÉS DE UM SMARTPHONE.

período de 10 meses, decidi finalmente utilizar a realidade aumentada com o programa de código aberto ARToolKit em conjunção com a plataforma para desenvolvimento de jogos Unity. Para o design da exposição, utilizei o logotipo e as letras contidas no título do projeto *Acropolis Remix* (fig.2) acrescidas do símbolo “#” como marcadores/âncoras para os objetos de exposição.

No total foram 16 marcadores, sendo que em alguns deles havia 1 a 3 objetos digitais ancorados. Dessa forma o usuário utilizaria como interface um tablet ou um aparelho de celular provido do programa Android para acessar as obras ancoradas através da visualização de cada um dos marcadores (fig.3). As imagens estáticas e as imagens em movimento foram aplicadas como texturas para planos, os quais estavam ancorados nos marcadores citados acima e localizados em posições variadas, sempre acima dos mesmos. As obras musicais não foram associadas a nenhum outro tipo de imagem além dos marcadores, sendo acessados a partir da sua visualização, mantendo um caráter imaterial, invisível.

No primeiro teste os marcadores foram impressos no formato 33x33 cm em papel 300 gr. com plastificação fosca, para que pudessem manter uma forma firme. Foram dispostos em forma de páginas soltas, ou seja sem que fossem presos uns aos outros, em um envelope plástico branco rígido. Havia também em seu interior uma página com o código QR, o qual direcionava para uma página explicativa do projeto no website. As informações sobre os

artistas, títulos das obras, curadoria, etc. poderiam ser consultados desse modo. Devo citar que foram utilizadas duas referências do passado para a concepção do formato da exposição: a série *Boîte en valise* Marcel Duchamp (1935-1940) e a publicação 4.492.040 de Lucy Lippard (1969-1974). A ideia seria que o envelope com os marcadores/páginas impressos soltos seria o livro de artista, cujas páginas o usuário deveria espalhar ao seu redor da maneira como quisesse a fim de acessar a exposição a partir do aplicativo (sistema Android), usando a interface do tablet ou do celular. Caso o usuário não quisesse imprimir os marcadores/páginas, então poderia acessá-los através da sua visualização digital. O formato teria uma portabilidade grande, sendo inclusive possível o seu envio digital com as instruções de impressão e arranjo, bem como sua exposição em galerias, museus, bibliotecas, jardins, etc., sendo talvez sua única limitação o acesso e o uso da tecnologia compatível. Contudo, a se considerar que grande número de tablets e smartphones atualmente possuem o sistema Android, considerou-se que essa limitação seria facilmente contornada. O projeto foi concebido para se tornar um modelo, o qual pode ser reproduzido facilmente no futuro em outros softwares de código aberto, sem caráter comercial, possibilitando a criação de espaços alternativos para artistas e curadores.

Finalmente, conclui-se que na obra *Acropolis Remix* o livro de artista ganha uma nova potência, favorecendo a divulgação e a criação de obras originais e estabelecendo novas formas de relacionamento com o público. Dessa forma, o livro de artista é um meio que deve ser repensado, podendo ser utilizado também para repensar a arte de uma forma inovadora. Ele é considerado como uma das formas mais fáceis de extrapolar o mundo da arte e atingir um público mais amplo, uma vez que funciona como um espaço de exposição alternativo, autônomo e independente.

REFERÊNCIAS

ADEMA, J. and HALL, G. (2013). The political nature of the book: on artists' books and radical open access. *New Formations*, London, v. 78 (1), p. 138-156, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3898/NewF.78.07.2013>.

BODMAN, Sarah. *Creating artists' books*. London: A. & C. Black, 2005.

_____. Os "livros" são elétricos? Algumas possibilidades do livro de artista no séc. XXI. In: DERDYK, Edith (org.) *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, 2013, pp.121- 143.

CARRIÓN, Ulises. *A Nova Arte de Fazer Livros*. tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. Coleção Todas as artes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DRUCKER, Johanna. Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology. *Art Journal*, Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology, College Art Association, Vol. 56, No. 3, p. 2, 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/777824>.

ELIAS, Amy J. Art and the Commons. *ASAP/Journal*, Johns Hopkins University Press, Volume 1, Number 1, pp. 3-15, 2016.

GERE, Charlie. Research as Art. In: [edited] by HAZEL Gardiner and GERE, Charlie. *Art practice in a digital culture* (Digital research in the arts and humanities). Farnham: Ashgate, 2010. pp.1-8.

GILOTH, COPPER & POCOCK-WILLIAMS, Lynn. A Selected Chronology of Computer Art: Exhibitions, Publications, and Technology. *Art Journal*, College Art Association, Computers and Art: Issues of Content, Vol. 49, No. 3, pp. 283-297, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/777121>.

GRAHAM, Beryl. Tools, Methods, Practice, Process... and Curation. In: [edited] by HAZEL Gardiner and GERE, Charlie. *Art practice in a digital culture* (Digital research in the arts and humanities). Farnham: Ashgate, 2010. pp. 165-174.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

MARCHESE, Francis T.. Conserving Digital Art for Deep Time. *Leonardo*, SIGGRAPH 2011 Art Papers and Tracing Home Art Gallery, The MIT Press, Vol. 44, No. 4, pp. 302-308, 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20869492>.

PANEK, B. O livro de artista e o espaço da arte. In: ANAIS: III Fórum de pesquisa científica em arte. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. pp. 1-10.

SANTORINEOS, Manthos. There can be no interactive art without interactive Museums. *Festival Ciber@RT Bilbao 2004 International Conference*, Bilbao, 2004. pp. 1-6.

IMAGEM DE SI, ARTE FORA DE SI: FOTÓGRAFOS, FOTOLIVROS E O CIBERESPAÇO

IMAGE OF ONESELF, ART OUT OF ITSELF: PHOTOGRAPHERS, PHOTOBOOKS AND CYBERSPACE

Maria Inez Turazzi

Universidade Federal Fluminense e CBHA

RESUMO: O livro fotográfico, concebido na origem como objeto estético reunindo imagem, texto e tipografia, convertido em projeto autoral e objeto de coleção ao longo do século XX, transformou-se na última década em objeto não apenas físico, como também virtual, capaz de promover a continuidade de uma tradição artística e cultural e, simultaneamente, exercer sobre ela um enorme poder de renovação. Articulando o local e o global, os princípios, as práticas e as conexões que envolvem os fotolivros, o artigo se concentra na(s) imagem(ns) que fotógrafos projetam de si e de seu trabalho, apontando o modo como antigas concepções autorais e práticas editoriais do passado são reelaboradas por novos processos de institucionalização, financiamento e legitimação da fotografia no sistema da arte.

Palavras-chave: Fotógrafos. Fotolivros. Ciberespaço

ABSTRACT: The photographic book, originally conceived as an aesthetic object combining image, text and typography, converted into an authorial project and object of collection throughout the 20th century, became in the last decade an object not only physical, but also virtual, able to promote the continuation of an artistic and cultural tradition and, at the same time, wield an immense power of renewal on it. By articulating the local and the global, the principles, the practices and the connections that involve the photo books, the article is concentrated on the image(s) that photographers project of themselves and their work, pointing out the way in which old editorial practices of the past are re-elaborated by new processes of institutionalization, financing and legitimation of photography in the art system.

Keywords: Photographers. Photobooks. Cyberspace

A produção impressa em torno da fotografia, quase tão antiga quanto a própria invenção (ou invenções) de processos fotográficos na primeira metade do século XIX, tem sido uma fonte inspiradora para o estudo das redes de difusão e legitimação das experimentações visuais de fotógrafos, assim como para um horizonte temporal e espacial mais amplo na análise “dos arranjos entre agentes e instituições que, juntos, atuam na criação e condução das estruturas legitimadoras e definidoras de conceitos do que é ou não arte”, como nos alerta o edital deste seminário.

Esta comunicação traz um recorte específico de uma pesquisa que venho realizando sobre a história dos livros fotográficos e, em particular, sobre aqueles que têm a cidade do Rio de Janeiro como tema. Concebido na origem como objeto estético e documental reunindo imagem, texto e tipografia, o livro fotográfico converteu-se, ao longo do século XX, em projeto autoral e objeto de coleção, chegando ao século XXI como objeto físico e agora também virtual, capaz de assegurar a continuidade de uma longa tradição cultural e, simultaneamente, exercer sobre ela um enorme poder de renovação.

Dito de maneira bastante sintética, as obras contempladas pelo projeto estão sendo estudadas como plataformas de observação das imagens e do imaginário em torno de um tema bastante singular: a presença da desigualdade na paisagem carioca.¹ A escolha do livro fotográfico para o estudo da representação da desigualdade na cena urbana tem por objetivo analisar as especificidades e recorrências, as continuidades e rupturas nos modos de ver e ler a pobreza nesse contexto editorial e, simultaneamente, discutir as escolhas, os conteúdos e os sentidos estabilizados por uma forma consagrada de sistematização e difusão da fotografia e sua cultura.

Os chamados “fotolivros” nos remetem hoje a um gênero de livro fotográfico de natureza autoral e escopo curatorial, cuja concepção está alicerçada na criação fotográfica, individual ou coletiva, em torno de determinado tema ou proposta, concretizada através de um projeto editorial aprimorado e, não raro, com alta qualidade gráfica, compartilhado por autor(es), designer(s) e editor(es). Embora a expressão também seja usada para uma vertente banal dos álbuns fotográficos comercializados na web, os fotolivros aqui referidos são obras que, além dos demais aspectos já apontados, apresentam narrativas visuais construídas pelo olhar atrás das lentes, tanto quanto da mesa de edição. Ao longo do século XX, criou-se um consistente mercado editorial para esse gênero de publicação, unindo diferentes temas à obra de grandes mestres da fotografia, tal como ocorreu com os livros de artista. Mercado em grande parte responsável pela formação de coleções de fotolivros entre bibliófilos e aficionados pela fotografia em geral, bem como pela ampliação do acervo dedicado ao gênero em museus, bibliotecas e outras instituições.

Depois de um ligeiro declínio na produção de fotolivros, entre os anos 1980 e 1990, a era digital veio favorecer a ampliação desse segmento graças à facilidade de acesso às câmeras fotográficas e à produção crescente de fotografias, agora com custo muito menor. Além de subverter a antiga economia da imagem, o mundo digital também invadiu e transformou a economia do livro ainda mais antiga, viabilizando novos projetos editoriais através da publicação pelos próprios fotógrafos ou por editoras de pequeno porte. O fotógrafo e pesquisador britânico Martin Parr (1952-), colecionador de livros fotográficos e coautor da obra mais completa e abrangente sobre essas publicações (PARR; BADGER, 2004-2014) é, sem dúvida, um dos grandes responsáveis pelo estímulo dado a tais iniciativas e pelo aprofundamento dos estudos sobre o tema.

O pesquisador espanhol Horácio Fernández, convencido de que os latino-americanos desconheciam boa parte dos fotolivros produzidos em seus próprios países, organizou uma obra abrangente e problematizadora que tem, igualmente, estimulado novas incursões sobre o assunto. *Fotolivros latino-americanos* foi concebido durante o I Fórum Latino-Americano de Fotografia, realizado em São Paulo, em 2007. Trata-se de uma compilação crítica de cento e cinquenta publicações latino-americanas, consideradas obras “decisivas” ou “extraordinárias” que abarcam todo o século XX e a primeira década do XXI, originárias da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia e Cuba, entre outros países (FERNANDEZ, 2011). Dois anos depois, o projeto foi apresentado em uma grande exposição nas dependências do Instituto Moreira Salles.

Considerando, portanto, a temática deste seminário, pareceu-me oportuna a possibilidade de realizar alguns recortes em torno dessa produção fotográfica e editorial, a fim de articular o processo de construção da “imagem de si” pelo fotógrafo com a afirmação de sua “imagem pública” pela “arte além da arte”. Estas questões são observadas aqui em uma perspectiva histórica ampliada, articulando-se o textual e o visual, o local e o global, a inovação e a tradição. Interessa-nos, assim, apontar na produção material e virtual de livros fotográficos da atualidade o modo como antigas concepções autorais e práticas editoriais do passado vão sendo reelaboradas por novos processos de institucionalização, financiamento e legitimação da fotografia no sistema da arte. Daí o recuo aos primórdios da invenção.

A revelação dos segredos da daguerreotipia, primeiro processo fotográfico tornado público em uma reunião conjunta das Academias de Ciências e de Belas Artes de Paris, a 19 de agosto de 1839, consagrando assim uma “paternidade francesa” para a invenção da fotografia, foi imediatamente sucedida pela impressão de uma pequena brochura sobre o tema. A publicação intitulava-se *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama* e trazia, como outras obras impressas, breves e relevantes indicações biográficas de

seu autor. Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) era ali apresentado como “pintor”, “inventor do diorama”, “oficial da Legião de Honra”, “membro de diversas Academias”, e assim por diante.

Lançado ainda em agosto de 1839, o manual de Daguerre continha o histórico da invenção que agora levava seu nome, ainda que desenvolvida a partir dos ensaios pioneiros de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), já falecido, bem como a descrição dos equipamentos, materiais e procedimentos necessários à obtenção de imagens, pela ação da luz, sobre uma superfície metálica espelhada. Em apenas dezoito meses, a publicação alcançou trinta e nove edições e oito traduções, logo ilustradas pelo retrato de Daguerre, viabilizando assim a aprendizagem e a difusão de um invento rapidamente introduzido nos quatro cantos do planeta.² Aquela obra seminal também daria início a toda uma produção bibliográfica dedicada à fotografia, sua história e suas técnicas (manuais, tratados, anuários, boletins, etc.). Uma produção, até então, basicamente textual, ilustrada de quando em vez por gravuras e litogravuras, até que as próprias imagens fotográficas passassem a ser também reproduzidas e estampadas em meio impresso.

O inglês William Fox Talbot (1800-1877), inventor de um outro processo fotográfico (o negativo/ positivo sobre papel), depois de surpreendido pelo anúncio da daguerreotipia, não demorou a descrever a história de suas descobertas em *The pencil of nature* (Londres: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844-1846). A publicação, editada em fascículos que chegaram a ter entre 150 e 285 exemplares cada, apresentava no seu conjunto 24 imagens fotográficas (calótipos, também batizados de talbótipos) acompanhados por comentários e explicações do inventor. *The pencil of nature* é considerado o primeiro livro ilustrado por fotografias incorporadas, posteriormente, na página impressa, e dele restam hoje pouco mais de uma dezena de exemplares (em todo caso, a obra está acessível no Projeto Gutenberg).³

A impressão gráfica da fotografia em conjunto com o texto só seria viabilizada comercialmente ao final do século XIX, graças à invenção do meio tom, recurso prático e econômico que permitiu a reprodução de tais imagens por meio de prensas tipográficas. Não necessitando de prensas especiais, o meio-tom favoreceu a produção em massa de livros e jornais fartamente ilustrados por fotografias. Outros, continuariam sendo publicados em processos artesanais ou custosos, como a impressão em fotogravura, ainda hoje empregada. Desde então, uma miríade de livros fotográficos, com os mais diversos projetos autorais, enunciados editoriais e formatos gráficos tem sido publicada por fotógrafos e editores.

O francês Hippolyte Bayard (1801-1887), um modesto funcionário público, artista amador e homem de invenções, foi também o criador de um processo fotográfico (o positivo direto sobre papel), igualmente ofuscado pelo anúncio da invenção da daguerreotipia. A



HIPPOLYTE BAYARD, AUTORRETRATO, COMO UM HOMEM AFOGADO. POSITIVO DIRETO SOBRE PAPEL, 1840. ACERVO SOCIEDADE FRANCESA DE FOTOGRAFIA. DISPONÍVEL EM <https://commons.wikimedia.org/>.

posteridade, no entanto, reconheceu-lhe o mérito de ter sido o primeiro a realizar uma exposição pública de imagens fotográficas, ainda em junho de 1839, bem como de ser o criador do primeiro autorretrato com a câmara fotográfica.

A imagem representa o corpo nú e desfalecido de um “afogado”, subtítulo dado por Bayard ao retrato que produziu de si mesmo, em 1840, com a clara intenção de exprimir, de forma irônica e ficcional, sua enorme frustração com a indiferença da sociedade francesa

pelo processo fotográfico que inventara. Retrato anedótico e simbólico que ilustra e antecipa uma ideia mais do que uma fisionomia.

Prolixo na experimentação de todos os materiais e procedimentos que surgiam, Bayard nunca se deixou seduzir (e acomodar) pelo sucesso da daguerreotipia, como outros de seu tempo. Além de seus próprios positivos diretos sobre papel, ele fez calótipos, daguerreótipos e outros processos técnicos, explorando a imagem única e a série. Com a câmara, criou naturezas mortas, panoramas, vistas urbanas e outros autorretratos, sobretudo depois que a condição de inventor, fotógrafo premiado na Exposição Universal de Londres de 1851 e fundador de entidades do meio, como a Sociedade Francesa de Fotografia, já lhe tinha assegurado encomendas de trabalho e uma reputação a ser burilada com a câmara fotográfica. As artes do retrato na fixação de um personagem e seu poder de sedução e reconhecimento público já eram então bem conhecidas do inventor e fotógrafo.

Para o francês Jean-Claude Gautrand (1932-), um de seus principais biógrafos (GAUTRAND, 1986), Bayard pode ser considerado o primeiro fotógrafo propriamente dito. De um lado, porque os outros inventores de processos fotográficos não se dedicaram profissionalmente à atividade, quando esta já se firmara como tal. De outro, e ainda mais importante, porque ele inaugurou com a autoimagem, o duplo no “espelho com memória”. A imagem de si, tradição pictórica de autonomização do artista em relação ao artesão foi, portanto, apropriada pela câmara fotográfica desde o primeiro momento. Reelaborada desde então, ela se consolidou como uma estratégia essencial na construção e fixação da imagem pública do fotógrafo e sua arte, integrada aos livros fotográficos para logo se desmaterializar e multiplicar nas páginas infinitas do ciberespaço.

“O espelho” (do latim *speculum*), superfície refletora dos raios luminosos, é também o título de um conto de Machado de Assis (1839-1908) que nos coloca, como outros da pena do escritor, diante dos “mais árduos problemas do universo”. Aqui, a pretexto de esboçar uma “nova teoria” debatida por certo grupo de “investigadores de coisas metafísicas”, Machado projeta “na tela da imaginação do leitor” (STRÄTER, 2009: 119), unicamente por meio da linguagem textual, as imagens sempre complexas que cada um traz do mundo e de si mesmo:

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade (...). A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. (...)

Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira: as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a

perda da alma exterior implica a da existência inteira. (...) Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma... (MACHADO DE ASSIS, 1882).

O retrato, seja na longa tradição literária e pictórica, como em sua expressão fotográfica mais “recente”, costuma ser definido como a “arte de fixar um personagem” (CIORAN, 1998: 13). A representação da imagem de uma pessoa, a reconstituição de seus traços fisionômicos, certo gênero de obra de arte, a descrição ou o modelo de alguém, são antigas acepções da palavra (do italiano *ritratto*) que, no decorrer dos oitocentos, assistiram à difusão de um novo significado: o retrato como sinônimo da imagem fotográfica. A fotografia acabou conferindo imensa popularidade à representação do indivíduo, ao reforçar a antiga associação entre fisionomia e identidade, traduzida pela expressão do rosto.

Mas, se o rosto é atributo essencial do retrato e “espelho da alma”, o rosto fixado pela fotografia no “espelho com memória” tornou-se também a maior vítima da persistente crença em sua “ilusão mimética”, ainda que ela tenha concedido aos indivíduos singularidade e consciência social de si mesmos. Annateresa Fabris ofereceu-nos, com um amplo e acurado estudo sobre o “processo de ficcionalização que a fotografia impôs ao retrato desde o seu surgimento” (FABRIS, 2004: 17-18) as ferramentas conceituais e metodológicas para a análise do retrato fotográfico como “identidade virtual”, como uma “abstração” ou “construção artificial” em torno da qual se estabelece uma representação do indivíduo e sua interação com o mundo (TURAZZI, 2014).

Não é difícil encontrar na página pessoal de qualquer fotógrafo da atualidade, um retrato que o identifique como tal. Para os curadores de uma exposição sobre fotógrafos e seus autorretratos, “face a este novo espelho, o indivíduo fotógrafo refaz a descoberta de sua identidade singular: única, irreduzível, imprevisível” (BAJAC e CANGUILHEM, 2004: p. 18). Vale notar, a contrapelo, que Jean-Claude Gautrand, reconhecido internacionalmente por mais de meio século de atividade fotográfica e intensa pesquisa histórica em torno do meio (como a biografia de Bayard, referida anteriormente), possui “apenas” um verbete na Wikipedia e suas imagens encontram-se hospedadas (e dispersas) nas páginas de diversas galerias. Por outro lado, editoras oferecem agora a oportunidade de folhearmos virtualmente algumas de suas obras e estas podem, inclusive, ser adquiridas por subscrição antes mesmo do lançamento, tal como faziam as casas editoriais no passado, sem a agilidade e o alcance global do mundo contemporâneo.⁴

Elemento essencial da construção de identidades, entrecruzando o público e o privado, o transitório e o permanente, o local e o global, a imagem de si (autorreferente ou produzida por terceiros) continua a ser fonte de inspiração, e também de desassossego, para muitos fotógrafos e adeptos do meio, ainda mais quando se focaliza não apenas o

Jean-Claude Gautrand

ITINERAIRE D'UN PHOTOGRAPHE

Né en 1932, Jean-Claude Gautrand, photographe, journaliste et historien de la photographie, reste le témoin d'une génération qui n'a cessé, depuis les années 60, de militer pour la reconnaissance de la photographie. Créateur en 1964 avec quelques photographes, dont Jean Dieuzeide, du «*Groupe Libre Expression*» afin de promouvoir une photographie moderne et avant-gardiste, membre et responsable du «*Club Photographique de Paris, les 30x40*» point de rencontre des photographes du moment, il fera partie de la première équipe qui accompagne Lucien Clergue lors de la naissance des Rencontres d'Arles. Très influencé dès le début par la «*Subjective Fotografie*» d'Otto Steinerl, il va développer un véritable discours poétique par l'image où graphisme, matière et lumière prennent forme. Dans une démarche originale pour l'époque, Gautrand va réaliser de véritables séries thématiques («*Métalopolis*», «*L'Assassinat de Baltard*», «*Bercy*», «*Les Forteresses du désiroire*», «*Oradour sur Glane*») où la mémoire est constante. Tout comme elle l'est également dans ses «*Balades parisiennes*», investigation permanente sur le passé et le présent d'une ville en perpétuelle évolution.

Sortie prévue décembre 2017



35€ en souscription jusqu'à la mi-décembre 2017 au lieu de **39€**

Tous les ouvrages achetés en souscription seront signés par l'auteur.

Préface d'Anne Birleau.
Entretien de Sylvie Hugues.

159 photographies noir et blanc.
192 pages, papier couché mat 170g.
Format 260 x 304 mm sous couverture cartonnée.

Tirage de tête accompagné d'une photo 18x24 tirée sur papier argentique baryté. Numérotés de 1 à 100. Signés par l'auteur.

250€

Une exposition est prévue en janvier 2018 à la Galerie Argentic : 43 rue Daubenton Paris 75005.

BON DE SOUCRIPTION Jean-Claude Gautrand Itinéraire d'un photographe

Je désire participer à la souscription du livre *Itinéraire d'un photographe* signé par Jean-Claude Gautrand au tarif préférentiel de 35 € + 14 € de frais de port (France métropolitaine). Valable jusqu'à la mi-décembre 2017.

Je désire recevoir livre(s) au prix de 35€ l'unité + frais de port (1).

Je désire recevoir exemplaire(s) du livre en **tirage de tête** au prix de 250€ l'unité + frais de port (1).

(1) Frais de port : Un livre ou un tirage de tête + photo : 14 € pour les envois en France métropolitaine. Pour les envois hors France métropolitaine et/ou les envois multiples, contactez les éditions Bourgeno : contact@editionsbourgeno.com

Nom : Prénom :

Adresse :

Code Postal : [] Ville : Téléphone :

E-mail : Date :/...../..... Signature :

Complétez et renvoyez ce coupon accompagné d'un chèque à l'ordre des Editions Bourgeno à l'adresse suivante :
Editions Bourgeno - 32 rue de Thionville - 75019 Paris

SUBSCRIÇÃO DO FOTOLIVRO ITINERAIRE D'UN PHOTOGRAPHE, DE JEAN-CLAUDE GAUTRAND, LANÇADA ATRAVÉS DO SITE DA EDITORA BOURGENO (PARIS, 2018). DISPONÍVEL EM <http://editionsbourgeno.com/boutique/tirage-de-tete-itineraire-dun-photographe-jc-gautrand>.

Park, na China. Lançado em conjunto com a exposição apresentada no Rio de Janeiro (Museu Histórico Nacional, maio-julho de 2017) e, em seguida, em Paris (Maison Européenne de la Photographie, novembro 2017-janeiro 2018), o projeto não deixa de reafirmar o dinamismo do meio e sua capacidade de se reinventar, combinando a tradição e a experimentação.

Trabalhando em estúdio, onde costuma utilizar um fundo negro e luz difusa, ou em ambientes externos representativos da vida e trabalho de seus retratados, o fotógrafo potencializa a singularidade de cada um e, ao mesmo tempo, renovar um gênero de imagem justamente com aqueles que compartilham do mesmo desafio. Os curadores da exposição *Face to face*, o francês Jean Luc-Monterosso e o brasileiro Milton Guran, assinalam um aspecto

que ela é capaz de revelar, mas também o modo como pode fazê-lo. Entre os que se ocuparam com o tema estão alguns nomes consagrados da história da fotografia e, mais recentemente, aqueles que se colocaram diante do espelho e das lentes do chinês Zhong Weixing (1962-).

Autor de publicações premiadas sobre sua terra natal (*Lost Paradise*, 2008; *Obscure Sky with Yellow Land*, 2012) e outras latitudes, como a cena latino-americana captada por um olhar incomum e tons hiper-realistas (Peru: *Photographic Travelogue Woodstock on the Summit*, 2012), Zhong é também criador e colecionador dos retratos que vem realizando de grandes fotógrafos da cena contemporânea internacional, tema que ele transformou em seu mais novo fotolivro. *Face to face* (ZHONG, 2017) foi o título dado ao resultado de um projeto iniciado ainda em 2006, sem data para terminar, no qual Zhong reúne os retratos desses fotógrafos com o objetivo de integrá-los ao acervo do Chengdu Contemporary Art Photography Museum



ZHONG WEIXING E EQUIPE. O FOTÓGRAFO CHINÊS RETRATANDO O BRASILEIRO VICK MUNIZ PARA A EXPOSIÇÃO E O LIVRO FACE TO FACE. (RIO DE JANEIRO: BAZAR DO TEMPO, 2017).

essencial do projeto:

Instalado diante do seu modelo, [Zhong] realiza uma série de fotos através das quais tenta revelar não a pessoa por trás da personagem mas, sobretudo, o fotógrafo por trás da pessoa. (...) Seus retratos surgem como se fossem, eles mesmos, fragmentos da obra desses autores. (ZHONG, 2017: 9)

Entre os brasileiros, figuram Sebastião Salgado (1944-), Miguel Rio Branco (1946-) e Vick Muniz (1961-), três nomes excepcionais que, a exemplo dos demais fotógrafos representados na publicação, têm suas obras já inscritas na história mundial da fotografia. Analisando o conjunto, Pedro Karp Vasquez comenta que:

Em determinados casos — quando os fotógrafos se entregam de peito aberto ao jogo — existe inclusive um elemento lúdico e teatral em seus retratos como, por exemplo, no caso do retrato de Vick, que tem fama de boa praça, e aparece com ar ameaçador, sem camisa sob o blusão aberto e de capuz na caneca, com o olhar feroz de um lutador prestes a subir no ringue. (ZHONG, 2017: 14).

Vick Muniz é, não por acaso, um fotógrafo e artista plástico que fez uso da imagem de si como elemento intrínseco da criação e recepção de sua obra, fato que deixou demonstrado em diversos projetos e aparições públicas. Os seus autorretratos nos interrogam sobre as conexões entre as práticas artísticas, as condições de produção e os meios de difusão de uma arte feita de materiais inusitados e processos diversos, por um pensador da imagem e de si mesmo. Em 2018, a página pessoal do artista, cujo nome acabou se tornando, por si só, um emblema de sua imagem pública, foi inteiramente remodelada e não ostenta mais um único retrato de Vick Muniz que, no entanto, ainda pode ser reconhecido em seus quadros, livros e exposições, como na infinitude do ciberespaço.

Ampliados pelos novos meios tecnológico-digitais, os territórios da arte exigem novas cartografias a cada instante. Um museu físico e virtual inteiramente dedicado aos fotolivros, concebido como uma espécie de “exposição móvel”, apareceu na Alemanha, em 2015, e outras iniciativas estão em curso. As explorações em torno do tema, como se constata, continuam se multiplicando e se renovando. Neste sentido, parece-me verdadeiro afirmar que os fotolivros, como vitrine e espelho do fotógrafo e sua arte, representam atualmente uma das melhores sínteses dos três eixos temáticos propostos para este seminário sobre a “arte além da arte”: combinando práticas tradicionais com novos recursos tecnológicos, eles transformam as relações do trabalho artístico; protagonizando processos de financiamento e difusão da produção fotográfica autoral, eles consolidam o lugar da fotografia no sistema da arte; conectando projetos locais e globais, independentes ou institucionais, eles alargam os processos culturais em curso no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAJAC, Quentin; CANGUILHEM, Denis. *Le photographe photographié ; l'autoportrait en France 1850-1914*. Paris Musées; Somogy Éditions d'Art, 2004.

CADAVA, Eduardo; NOUZEILLES, Gabriela. *The itinerant languages of photography*. New Haven: Yale University Press, 2014.

CIORAN, Emile M. *Antologia do retrato: de Saint-Simon a Toqueville*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais; uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERNANDEZ, Horacio et al. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

FRIZOT, Michel et al. *1839: la photographie révélée*. Paris: Centre National de la Photographie; Archives Nationales, 1989.

GAUTRAND, Jean-Claude; FRIZOT, Michel. *Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique*. Amiens: Trois Cailloux, 1986.

MACHADO DE ASSIS. "O espelho". In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1882. Disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31111#o_espelho_abaixo.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 165-189.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The photobook: a history*. 3v. London: Phaidon Press, 2004-2014.

STRÄTER, Thomas. "De retratos, espelhos e reproduções: o olhar fotográfico de Machado de Assis". In: NUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (org.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p.91-128.

TALBOT, William Henry Fox. *The pencil of nature*. Londres: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844-1846. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>.

TURAZZI, Maria Inez. O 'homem de invenções' e as 'recompensas nacionais': notas sobre H. Florence e L. J. M. Daguerre. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, jul-dez 2008, p. 11-46. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142008000200002>.

_____. "A criatura e o espelho: o retrato de Machado de Assis por Marc Ferrez" no periódico *Aletria*. *Revista de Estudos de Literatura da UFMG*, v. 24, n.2, ago. 2014, p.12-29. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.24.2.12-29>.

_____. *Imagens da desigualdade em fotolivros do Rio de Janeiro: a visualidade na história de um conceito*. *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, 2018.

EXTENSÕES DO SISTEMA PÓS-DIGITAL: FUNÇÕES DE REGISTRO E OPERAÇÕES COMPUTÁVEIS DERIVADAS DOS “ARQUIVOS DE ARTISTAS”

EXTENSIONS OF THE POST-DIGITAL SYSTEM OF THE ARTS: FUNCTIONS OF REGISTRY AND COMPUTABLE OPERATIONS DERIVED FROM “ARTISTS’ARCHIVES”

Daniel Hora

Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO: Neste texto, o termo “extensão” será assumido em sentido duplo e interdependente. Orientará a abordagem sobre as dimensões do que se pode denominar como sistema pós-digital das artes. Indicará também os sufixos correspondentes aos formatos de produção e difusão derivados da mediação por computadores, que compõem o mesmo sistema pós-digital. De modo específico, será assinalada a ambiguidade dos arquivos (analógicos e digitais) de artistas, então considerados como elementos de instanciação de seus procedimentos de registro e de operação poética. Serão comentados projetos coletivos ou individuais de nomes como JODI, !Mediengruppe Bitnik, Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi e Eva & Franco Mattes.

Palavras-chave: Pós-conceitualismo. Mídia e estética. Analógico e digital.

ABSTRACT: In this essay, the word “extension” will be assumed in a double and interdependent sense. It will guide the approach on the dimensions of what can be referred to as the post-digital art system. It will also connote the suffixes related to file formats of production and distribution derived from computer mediation, which compose the same post-digital system. Specifically, the ambiguity of (digital and analog) artists’ archives will be pointed out, thereupon considered as instantiation terms of recording and creative operation procedures. Comments will be provided on art projects by artists and collectives such as JODI, !Mediengruppe Bitnik, Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi and Eva & Franco Mattes.

Keywords: Post-conceptualism. Media and aesthetics. Analog and digital.

A CONDIÇÃO PÓS-DIGITAL E O SISTEMA DA ARTE

Ainda que em ritmo cauteloso, o tema das tecnologias informacionais já ganha recorrência nos discursos do sistema da arte. De modo difuso, essa condição reflete o atual contexto apreendido como pós-digital. Nesse estágio, parte relevante da teoria e da crítica já reconhecem a cibercultura como um fator instituído, com o qual a produção econômica e simbólica contemporânea se relaciona ainda que indiretamente ou de maneira irrefletida. Em termos específicos, por sua vez, a discussão é impelida pela adoção direta dos aparatos algorítmicos em alguma etapa da realização ou disposição das obras artísticas.

Conforme o artista e teórico alemão Florian Cramer (2014), o pós-digital abandona a distinção entre novas e velhas mídias. Em vez disso, propõe que a “experimentação cultural reticular [seja aplicada] às tecnologias analógicas”. Além disso, “busca o faça-você-mesmo [DIY] desvinculado da ideologia totalitária da inovação e uma produção em rede não submetida ao capitalismo de dados em grande escala [*big data*]”.

Essa abordagem reage, portanto, à crescente densidade alcançada pelas estruturas do informacionalismo econômico e político. Pois este é um elemento de diluição do caráter excêntrico e vanguardista dos gestos iniciais de desbravamento da fronteira tecnológica. Dissolução que afeta a valoração do que segue após ou deriva dos casos pioneiros do comunitarismo ciberativista, do desenvolvimento da indústria, comércio e serviços eletrônicos e das experiências artísticas computacionais.

Quanto a este último caso, vale mencionar a chamada *net arte* da década de 1990, representada por nomes como o da dupla belga-holandesa JODI¹. Este coletivo tornou-se célebre por contrariar a expectativa lógica e funcional em torno do *design* de interfaces para a web, em um período de intensas apostas comerciais na economia da internet. Sua produção inclui o sítio “www.jodi.org”, de 1995. Nesse trabalho, a aparência fragmentada e a navegação sem nexos evidentes esconde o diagrama de uma bomba de hidrogênio montado em caracteres e inserido no código-fonte da página inicial.

O declínio da excentricidade dessa geração pioneira suscita debates relevantes no atual sistema da arte. Quando o que então parecia inusitado passa a conviver com memes, aplicativos de realidade aumentada e mista, bolhas de opinião e pós-verdade, a suposta segregação do digital ou sua rejeição estão impedidas de se sustentar exatamente como antes.

Encontra-se um sintoma disso no artigo de Claire Bishop (2012) publicado pela revista *Artforum* em 2012. O próprio ensaio, bem como as polêmicas que despertou, indicam um

paradoxo crítico. Os dispositivos algorítmicos não podem ser ignorados pela arte. Entretanto, seus impactos não levam à completa obsolescência do artesanal e do mecânico, em favor de uma hipotética transcendência pós-histórica peremptória e plena, a partir de e voltada para o uso dos meios eletrônicos.

Percebe-se o contrário. O sistema contemporâneo das artes comporta de fato uma ampla exploração de mídias predominantemente analógicas. Esse gesto, entretanto, parece apontar para além de um mero apego à baixa tecnologia, alimentado pelo desencanto ou a desconfiança quanto às opções mais complexas das décadas recentes. A conservação ou mesmo recuperação de mídias pré-digitais se mostram, na verdade, contagiados pelo sentido anacrônico do pós-digital.

Com passagens quase instantâneas, de avanço e recuo, entre suportes e procedimentos (re)mediados pelo digital, apresenta-se uma temporalidade de transgressões da mídia. Nela estão entrelaçadas e são interferentes as materialidades e os imaginários peculiares de diversas etapas tecnológicas. Há efeitos múltiplos. Em uma composição pós-história, as obras não se dispõem apenas em uma linha coerente que liga o passado ao futuro. Indicam também linhagens paralelas, alternativas e divergentes, em ambas as direções.

Além disso, as obras comportam em si mesmas uma constante conjugação do mimetismo, obtido sobretudo pela analogia de formas artísticas e formas naturais ou vitais, com a abstração gerada por técnicas notacionais baseadas em códigos descontínuos. Em certo sentido, a manifestação e apreensão estética da arte, figurativa ou abstrata, sempre se correlacionou com a circulação de discursos inteligíveis – mitológicos, filosóficos, científicos ou outros (MITCHELL, 1989).

Essa reciprocidade se acentua sobretudo com a condição pós-conceitual assumida pela arte contemporânea no cenário econômico global, em que o valor do sensível e do inteligível são concomitantes e codependentes (OSBORNE, 2004, 2014). Isso ocorre peculiarmente na arte digital, em que as interfaces sensório-motoras correspondem à operação de programas, e vice-versa. Segundo esse entendimento, o adjetivo pós-digital ressalta que as mídias da arte sempre foram ao mesmo tempo analógicas e digitais (CRAMER, 2015). O uso exclusivo tanto de um quanto de outro rótulo (na arte analógica ou na arte digital) seria pertinente apenas como indicativo da ênfase dada a essas características, segundo cada caso.

Consideremos alguns exemplos. Em “Das coisas quebradas”, de 2012, Lucas Bambozzi² propõe uma máquina trituradora de aparelhos celulares considerados obsoletos. Seu ritmo destrutivo é acelerado pelo fluxo de dados de comunicação móvel do ambiente ao redor, a partir de uma antena de captação e um sistema responsivo. Quanto mais comunicação, mais veloz se torna a destruição dos aparatos que a impulsionaram em alguma etapa precedente.



DAS COISAS QUEBRADAS -- 2012, LUCAS BAMBOZZI.

FONTE: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/das-coisas-quebradas>.

Por sua vez, a dupla italiana Eva & Franco Mattes³ realiza entre 2000 e 2003 “Life Sharing”⁴, projeto de vigilância cibernética autoinfligida. Neste trabalho, os artistas mantêm na internet o acesso público aos dados armazenados em seu computador pessoal. Trata-se de uma performance telemática sobre a equivalência polêmica entre o compartilhamento da vida privada e o compartilhamento de arquivos computacionais – o *life sharing* é, em parte, um anagrama de *file sharing*.

Presente nessas propostas, o anacronismo transgressivo das mídias suscita questões sobre o efetivo pertencimento e o lugar das obras pós-digitais no sistema contemporâneo das artes. De modo geral, essa produção aponta para a busca de um elo de articulação entre o tradicional e o avançado, a *poiēsis* natural ou artesanal e a fabricação por meio de máquinas e sistemas de inteligência. Entre tais polos de diferenciação recíproca, a operação do conceito de “arquivo” parece se comprovar como uma das noções orientadoras mais persistentes e destacadas.

É de se notar, inclusive, que o próprio significado do “arquivo” torna-se pós-digital. Pois

ele remete a um princípio de processualidade que transcorre a cultura. Tal aspecto perpassa desde os arranjos mais primordiais de transmissão e recombinação de dados e informações, como os escritos, até a acepção mais recente ligada aos formatos de codificação de trabalhos armazenados na memória eletrônica constituída pelos circuitos integrados de computadores, bem como seu compartilhamento nas redes.

AS EXTENSÕES E A AMBIGUIDADE DO “ARQUIVO DE ARTISTA”

No contexto pós-digital, as *obras-arquivos* são especificadas por suas *extensões*, em razão de seus formatos, plataformas de estoque e operacionalidades. Isso diz respeito ao que ocorre quando tratamos de trabalhos em suportes analógicos (como pintura, gravura, escultura) ou em *extensões* como TIFF e JPEG (para imagens estáticas), MPEG (para fluxos de áudio e vídeo) e outros similares. Por outro lado, assim como no predomínio do analógico, as *obras-arquivos* digitais intervêm na extensão, isto é, na abrangência do sistema das artes. Isso ocorre conforme as suas condições de produção e de acesso problematizam e, por vezes, impelem a ampliação do conjunto de obras consideradas artísticas.

A referência retrospectiva e prospectiva das *obras-arquivos* é intrínseca a suas *extensões*, à medida que remete mutuamente a instanciações estéticas já reconhecidas e suas consecutivas remediações e deslocamentos. Em vez de uma completa ruptura pela excentricidade, como se aguardava de princípio com o advento da cibercultura, estaria em curso a emergência de um sistema pós-digital das artes.

Surgem daí algumas perguntas ainda sem respostas conclusivas. Seria esse sistema da arte pós-digital uma via alternativa, como apontam algumas vozes (GASPARETTO, 2014; TAVARES, 2007)? Ou corresponderia ao alargamento dos limites outrora estabelecidos por gerações anteriores de mídias de um mesmo e único sistema das artes? Seria ou não viável a consolidação de um terceiro sistema, caracterizado pela “unificação [dois ideias de liberdade, imaginação e criatividade] com a facilidade, o serviço e a função”, conforme Larry Shiner (2014: 410-413)? Como terceiro estágio unificado ou como conformação peculiar, o sistema pós-digital seria de algum modo herdeiro do primeiro sistema da antiguidade, baseado na distinção entre esmero técnico humano e generatividade da natureza? Reconciliaria, por outra parte, a cisão moderna entre as Belas Artes, as artes utilitárias e as ciências (KRISTELLER, 1951, 1952)? Seria um regime estético da “autonomia da arte e a identidade de suas formas com as aquelas pelas quais a vida se forma a si mesma”, como sugere Jacques Rancière (2000: 33)?

Priscila Arantes (2015) assinala a transição do estatuto do arquivo na arte

contemporânea. Em paralelo às críticas filosóficas sobre a sua ontologia e política encontradas em autores como Jacques Derrida e Michel Foucault, o arquivo se instaura como elemento ambíguo a partir da absorção da fotografia como obras autossuficientes pelos museus e exposições (CRIMP, 1980). Desde então, a ideia arquivo não se restringe a cumprir uma esperada função de registro. Também passa a sustentar a própria operação poética. Sobretudo quando ela assume um caráter experimental e performativo, sob o impacto da rejeição e opressão econômica e política que lhe impõem as normativas ditatoriais e de hegemonização cultural.

Nesse contexto, as práticas artísticas relacionais, baseadas e documentadas em arquivos, convertem-se em manifestos de resistência contra-hegemônica, em um gesto micropolítico e corporal que enfrenta as pressões cotidianas de controle biopolítico, conforme comenta Suely Rolnik (2011). Essa disposição prossegue na atualidade pós-digital, desta vez em confronto com o capitalismo cognitivo.

Sob o disfarce de um aparente distanciamento histórico e tecnológico, a dualidade analógico-digital permite-nos traçar o parentesco entre as gerações de mídias e as exclusões políticas e culturais sofridas em cada período. Assim, a *net* arte e obras colaborativas baseadas em algoritmos remediaram o caráter dissidente e a marginalização anterior da arte postal, da crítica institucional e dos registros e publicações de artistas. Por sua vez, as instalações interativas e os sistemas generativos atuais remediaram as proposições de extrapolação do campo da arte, por meio de táticas comunitárias e participativas ou de intervenção urbana e ambiental.

Entre outros casos, mencionamos o trabalho do coletivo suíço !Mediengruppe Bitnik⁵. No projeto Random Darknet Shopper, iniciado em 2014, um programa realiza compras automatizadas e aleatórias em sítios da *deep web*, ou seja, não indexados em mecanismos de busca. A partir de um orçamento semanal de 100 *bitcoins*, são adquiridos itens que variam de lacres para revenda de mercadorias violadas, livros de culinária e literatura, pastilhas de *ecstasy*, maços de cigarro ou conjuntos de chaves mestras.

Extraídas do mega-arquivo da internet, as encomendas são recebidas pelo correio, para ser apresentadas como documentos dos processos ocorridos em um espaço designado para exposição. Além disso, passam a fazer parte da coleção formada pelo projeto em si, conforme a documentação que pode ser consultada na página *web* do trabalho. Lidando com a noção ambígua de arquivo, o coletivo direciona uma crítica paradoxal ao consumismo das redes. Associa também o sistema da arte com a radicalização desenfreada do livre mercado, facilitando o acesso a produtos tanto corriqueiros, quanto banidos pelas legislações nacionais e internacionais.

A partir desse exemplo, podemos compreender como as tensões ontológicas e políticas do arquivo se estendem à imaterialidade de sua acepção informacional, para retornar corporificadas em objetos estéticos palpáveis. Nesse sentido, tanto antes, quanto após o desenrolar do sistema pós-digital das artes, o arquivamento alimentaria operações computáveis realizadas com ou sem máquinas e redes eletrônicas. O fato de que os inventários, amostragens, recombinações e redistribuições ocorram em meios mais artesanais ou mecânicos parece confirmar, em suma, a propensão processual da cultura já mencionada acima.

Essa tendência está ligada a uma dupla influência. De um lado, ajuda a impelir a expansão das notações digitais e seus formatos, ou *extensões*, para propiciar um ciclo retroalimentado de pré- e pós-produção, a partir de “*readymades* virtuais” (FOSTER, 2015: parag. 8.7, 8.12). De outro lado, busca tirar proveito ou traçar recuos ou rotas de escape contra a hipertrofia do poder de controle que acompanha a ampliação do arquivamento dos bancos de dados. Em termos estéticos, Hal Foster (2002: 93) alerta para o resultado adverso desse caminho informacionista. Pois a suposta dissolução da aura que promove, “apenas aumenta a sua demanda, ou sua fabricação, em uma projeção compensatória”.

Apesar dos riscos, porém, o pós-digital toma impulso com a atração pelos processos e os arquivos. Pois a operação de um dos dois termos depende do recurso ao outro. Disso resultam modalidades artísticas que podem ser compreendidas com ou sem o uso de sistemas algorítmicos e reticulares. Sem o propósito de totalização ou de segmentação, Priscila Arantes (2015: 121-167) apresenta cinco vertentes. São elas: 1. a re/encenação de eventos e obras artísticas históricas, 2. a apropriação de dispositivos já existentes, 3. a espacialização de “antimonumentos” da vida comum, 4. o corpo tratado como arquivo ou sua inserção no corpo, e 5. a composição de arquivos sobre o arquivamento (meta-arquivos) ou de obras que operam como plataformas para outros trabalhos (metaobras).

A partir dos casos citados por Priscila Arantes, podemos pensar em exemplos vinculados à condição pós-digital. Nas “Reenactments”, realizadas entre 2007 e 2010, Eva & Franco Mattes usam o próprio corpo como arquivo digital para reconstituir performances históricas no ambiente virtual Second Life. Uma das obras reexecutadas é “Shoot”, originária de 1971, performance em que Chris Burden recebe um tiro no braço disparado por um assistente. Já em URnotHere⁶ (Você não está aqui), de 2012, Giselle Beiguelman e Fernando Velázquez constroem uma instalação cinemática para a espacialização de cidades virtuais, com o uso de dispositivos móveis para apropriação de imagens de lugares, armazenadas nas mídias sociais e bancos de dados da internet.



RECONSTITUIÇÃO DE SHOOT, DE CHRIS BURDEN, NO SECOND LIFE -- 2007, EVA & FRANCO MATTES.

FONTE: <https://0100101110101101.org/reenactment-of-chris-burdens-shoot/>.

Por fim, os próprios sítios eletrônicos dos artistas citados ao longo deste texto operam como meta-arquivos e metaobras. Entendemos que essas produções terminam por abordar o próprio arquivamento que fundamenta a constituição e funcionamento da internet. Ao mesmo tempo, esses “catálogos” em rede costumam assumir a linguagem poética de outras proposições para a *web*. São como uma caixa-Fluxus que conteria dentro de si outras caixas de itens coletados, uma no interior de outra, sucessivamente. Um sítio na *web* com as obras de um artista é por si só um arquivo. Mas também é composto pelos arquivos de cada trabalho, por sua vez, obtidos a partir da edição de arquivos de texto, imagem, vídeo, som.

SINGULARIDADES E ABRANGÊNCIAS

Ante as hesitações e diferentes apostas quanto ao lugar que lhe seria mais adequado, as produções em mídias algorítmicas e reticulares passam a se conjugar com a reativação do analógico. Entre as possíveis razões disso, parece incontornável considerar a transversalidade das operações computáveis que se realizam pela mútua relação entre processos e arquivos,

em quaisquer que sejam as suas configurações. Embora Florian Cramer (2015: 19) afirme que o pós-digital dispensa “a noção dos dispositivos computacionais digitais como mídias para todos os usos”, é possível observar dinâmicas prototípicas que marcam o caráter intermediário da *poíēsis*.

A arte, portanto, se situa entre o artefactual e o natural, entre o utilitário e o reflexivo, entre os registros contínuos (do meio analógico) e a codificação em signos descontínuos (do meio digital). Nas diversas circunstâncias históricas e técnicas, essa intermediação se reflete na adoção de formatos singulares – as *extensões*, termo próprio da categorização dos arquivos computacionais, que marcaria os padrões não só da linguagem de memorização e processamento, como também da tradução de sua sensorialidade armazenada e potencial.

Essas singularidades, por sua vez, se aglutinam em conjuntos mais ou menos abrangentes. Embora a especificidade de cada *extensão* seja objeto de interesse, é sua inclusão ou exclusão que determina a *extensão*, isto é, a abrangência do sistema da arte. Em última instância, é isso que designam o seu alcance frente a outros sistemas do mundo existente e dos fenômenos que nele acontecem.

Vale ainda lembrar que a mídia informacional traz consigo a ideia de uma função de síntese de arquivos radicalmente antimimética – ou no mínimo, desvinculada de uma ontologia fundamentalmente ligada à imitação. Conforme a interpretação, haveria então uma ruptura significativa com o sistema da arte, caso ele seja entendido como domínio de técnicas de representação (GUILLORY, 2010). Porém, a referencialidade cumpre papel relevante para a operação computável, ainda que seja percebida como metáfora secundária ou meramente tautológica, que sinaliza a *remediação da mediação*, uma vez que a realidade esteja transcodificada em arquivos.

Na ausência de critérios absolutos e estáveis, os debates sobre o sistema ou os distintos sistemas da arte tendem a perdurar. Pois, à medida que as obras pós-conceituais e pós-digitais se instanciem de modos inusitados, seguirão vigentes as indagações acerca da validade de seus materiais e processos, que na prática, e por metáfora, compõem as *extensões* de seus arquivos, como singularidade ou como abrangência. Talvez, o exercício crítico não se resuma, portanto, à identificação do que se inclui ou exclui, e por quais critérios. Em vez disso, indagamos: por que a exclusão pode se converter em inclusão, e vice-versa? Por razões ontológicas, políticas ou ambas as duas?

REFERÊNCIAS

- ARANTES, P. *Re/escrituras da arte contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- BISHOP, C. Digital divide. *Artforum*, New York, v. 51, n. 1 (Sep), p. 434-442, 2012.
- CRAMER, F. Post-digital media. *Peer-reviewed Newspaper*, Aarhus, v. 3, n. 1, p. [4, PDF], 2014.
- _____. What is “post-digital”? In: BERRY, David M.; DIETER, Michael (Org.). *Postdigital aesthetics*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 12–26
- CRIMP, D. On the Museum’s Ruins. *October*, New York, v. 13, p. 41, 1980.
- FOSTER, H. Archives of Modern Art. *October*, New York, v. 99, p. 81–95, 2002.
- _____. *Bad new days*. EPUB ed. London: Verso, 2015.
- GASPARETTO, D. A. Arte-ciência-tecnologia na era da cultura digital: contexto Brasil. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 6, n. 11, p. 79–97, 2014.
- GUILLORY, J. Genesis of the media concept. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 36, n. 2, p. 321–362, jan. 2010.
- KRISTELLER, P. O. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (part I). *Journal of the History of Ideas*, Philadelphia, v. 12, n. 4, p. 496, out. 1951.
- _____. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (part II). *Journal of the History of Ideas*, Philadelphia, v. 13, n. 1, p. 17, jan. 1952.
- MITCHELL, W. J. T. “Ut pictura theoria”: abstract painting and the repression of language. *Critical inquiry*, Chicago, v. 15, n. Winter, p. 348–371, 1989.
- OSBORNE, P. Art beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art. *Art History*, London, v. 27, n. 4, p. 651–670, 1 set. 2004.
- _____. The postconceptual condition: Or, the cultural logic of high capitalism today. *Radical Philosophy*, London, v. 184, n. April, p. 19–27, 2014.
- RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique éd, 2000.
- ROLNIK, S. *Archive mania = Archivmanie*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

SHINER, L. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2014.

TAVARES, M. Os circuitos da arte digital: entre o estético e o comunicacional? *Ars*, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 100–115, 2007.

A CRÍTICA INSTITUCIONAL EM CONTEXTOS INSTITUCIONAIS PRECÁRIOS

THE INSTITUTIONAL CRITIQUE WITHIN PRECARIOUS INSTITUTIONAL CONTEXTS

Felipe Prando
Universidade Federal do Paraná

RESUMO: Com ênfase em trabalhos de arte e exposições latino-americanas desenvolvidas, entre as décadas de 1960-80, em contextos nos quais a existência das instituições artísticas é incerta, ou nula, este artigo analisa a relação e o modo como práticas artísticas concebidas como espaços de formação, produção e circulação configuram institucionalidades críticas ao compreenderem e reivindicarem a arte e suas instituições como esfera pública e espaço de exercício do dissenso.

Palavras-chave: Crítica Institucional. Contexto Institucional Precário. Esfera Pública.

ABSTRACT: Pointing out importance to Latin American artistic works and exhibitions developed, between the decades of 1960-80, carried out in contexts of which the existence of institutions is uncertain, or absent, this paper consists in the analysis of the relationship and the modes how the artistic practices conceived as development, production and circulation spaces configure critical institutions as they comprehend and reclaim art and institutions as public sphere and experimental exercise for dissent.

KEYWORDS: Institutional critique. Precarious Institutional Contexts. Public Sphere.

I.

A construção de novos modelos institucionais é uma preocupação manifestada em práticas artísticas, curatoriais e institucionais latino-americanas desde a década de 1960. São práticas que propõem uma espécie de crítica institucional que, em vez de manifestarem a negação, o esgotamento ou o desejo de superação de modelos institucionais estabelecidos, manifestam uma prática instituinte (RAUNIG, 2007) na qual as instituições constituem-se à medida em que trabalhos de arte e exposições põem-se em relação e provocam deslocamentos mútuos e contínuos capazes de refazer formas e procedimentos. Trata-se de trabalhos de arte e exposições concebidos como espaços de formação, produção e circulação que configuram institucionalidades e respostas críticas a contextos precários nos quais a existência das instituições é incerta ou nula.

A precariedade institucional verifica-se sob duas circunstâncias: pela inexistência de políticas curatoriais, de acervos e pesquisa; e pela inexistência de uma trama institucional como as dos contextos dos países do Norte, em sua grande maioria. Tais situações se mostram como relações de perdas e ganhos. Por um lado, a falta de políticas institucionais e a frágil e restrita trama de instituições, com inconstantes mecanismos de normalização das convenções de produção e recepção, estabelecem espaços mais permeáveis a práticas críticas, incapazes de absorvê-las ou cooptá-las; por outro lado, a não construção e processamento de narrativas articuladas por estas práticas faz com que muitas destas experiências permaneçam por muito tempo esquecidas.

II.

Entre as décadas de 1960-80, as práticas de muitos artistas latino-americanos ocorreram no sentido de criar contextos de produção e recepção de arte mais amplos que os estabelecidos pelas habituais instituições de arte e que incorporassem questões políticas e culturais que a arte de tradição academicista e formalista considera não artísticas. Essas incorporações não objetivavam produzir novos consensos ou parâmetros estabilizadores, mas desconstruir e desestabilizar comportamentos normalizados pela estrutura e pelo funcionamento de instituições culturais que assimilavam e promoviam excentricidades de tipo formal, mas não uma produção crítica (FANTONI, 2000: 387), bem como de instituições políticas responsáveis pelo aprofundamento das desigualdades econômicas e sociais e a instauração das ditaduras civil-militares. Na contramão das censuras, torturas e mortes que buscavam eliminar o dissenso e o antagonismo constitutivos de uma esfera pública democrática, uma série de proposições incorporava novas subjetividades políticas: catadores

de lixo, *salchipaperos*, o culto popular de Sarita Colonia, e as pessoas das ruas nas proposições do *taller E.P.S. Huayco*, Lima, Peru; cara de cavalo e os passistas de escolas de samba em proposições de Hélio Oiticica e Lygia Pape, Rio de Janeiro-Brasil; a família de trabalhadores de Oscar Bony, Buenos Aires, Argentina; os carrinheiros catadores de lixo do Grupo Sensibilizar, Curitiba, Brasil. Essas e outras proposições reivindicavam a arte e suas instituições como uma esfera pública.

Entre as diferentes concepções de “esfera pública”, é possível encontrar um ponto de convergência: a expansão da cultura democrática. E neste sentido, a produção artística, ao encontrar-se com tal debate, deve partir de perguntas que instituem a democracia. Para Rosalyn Deustche (2008: 7-8), uma possível formulação da questão como um todo pode ser elaborada através da “imagem de um lugar vazio”, à qual corresponde a ideia de uma democracia radical que surge com o desaparecimento dos sinais de certeza sobre os fundamentos da vida social, bem como os de um poder absoluto e total.

A esfera pública é uma invenção democrática e um “espaço social onde, dada a ausência de fundamentos [absolutos/totais], o significado e a unidade social são negociados: ao mesmo tempo que se constituem colocam-se em risco” (LEFORT citado por DEUSTCHE, 2008: 8). A esfera pública implica a institucionalização do conflito no qual o exercício do poder se questiona. Compreender que a democracia e a esfera pública existem ao abandonar a ideia de uma fundamentação absoluta e total do social implica também compreender que a sociedade é “impossível”, isto é, impossível concebê-la como uma entidade fechada. Ainda neste raciocínio, a esfera pública se estrutura mediante relações entre elementos que tampouco possuem identidades essencializadas. A identidade só existe através da relação com o “outro”, e conseqüentemente não pode ser plena por si mesma: a presença do “outro” impede que eu seja totalmente “eu mesmo”. “Ser público”, segundo Rosalyn Deustche (2009: 176), “é estar exposto à alteridade”. Esse “antagonismo” afirma e evita a totalização do social e revela a parcialidade de toda totalidade. A “imagem de um lugar vazio” proposto como ponto de partida para a articulação da esfera pública corresponde, portanto, a uma cultura democrática fundamentada no antagonismo e na ausência de um fundamento social absoluto e total.

Nas práticas artísticas latino-americanas, a compreensão e a reivindicação da arte e suas instituições como esfera pública e de exercício do dissenso manifestaram-se em duas direções: uma identificada através das práticas realizadas em espaços de produção e recepção não reconhecidos como instituições de arte, e outra em práticas que entenderam as instituições de arte como um campo no qual os valores éticos e políticos estão em disputa e não meramente um depósito de valores superiores ou verdades inquestionáveis.

Nas décadas de 1940-50 e princípios de 1960, as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires experimentaram uma institucionalização sem precedentes através da construção de museus de arte moderna, bienais, galerias especializadas em arte moderna e da presença da crítica de arte em meios de comunicação de massa. Tais espaços gerados junto à modernização capitalista e constituídos de “atores, instituições e atividades próprias, assim como o desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos e instâncias de consagração e legitimidade específicas” (FANTONI, 2000: 387) estiveram atravessados pela ingerência direta de poderes políticos e econômicos exteriores a ele. Este fato evidencia-se, por exemplo, no encerramento das atividades do MAM-SP pelo exercício da vontade de seu principal mecenas, na censura à Bienal da Bahia e à “Bienal de Paris” no MAM-RJ, a censura aos trabalhos a serem expostos no *Instituto Di Tella* em Buenos Aires, e outros tantos. Neste sentido, é possível afirmar a existência de uma rede de instituições culturais articuladas com outros campos de poder, mas não de uma autonomia (FREITAS, 2005) (SALZTEIN, 2001) dos espaços artísticos no sentido de que as instituições de arte e seus agentes pudessem regular seu funcionamento a partir de critérios estabelecidos pelo próprio meio. Não demorou para alguns artistas perceberem a incapacidade de aquelas instituições artísticas incorporarem proposições e ações experimentais ou com conteúdo político e a potencial neutralização dos trabalhos ao serem incorporados por elas mesmas, ou mesmo vivenciarem a censura aos seus trabalhos. Essa conjuntura levou muitos artistas a buscar e a criar novos contextos institucionais nos quais o debate e o dissenso fossem permitidos e alimentados.

Para Frederico Morais (Ribeiro, 2013, p.341), em decorrência destas dificuldades para exporem seus trabalhos, alguns artistas levaram suas obras para as ruas ou buscaram alternativas:

Impedido de apresentar suas obras no MAM-RJ, mesmo depois de aprovadas, Antonio Manuel levou sua “exposição” para as páginas de O Jornal, cuja manchete dizia “De 6 às 24 horas nas bancas de jornais”. O público foi bem maior. Guilherme Vaz, após caminhar alguns quilômetros, oferecia seus sapatos e sua camisa suada às pessoas para que vestissem, e Barrio distribuiu seus “amarrados” de pães envelhecidos e, a seguir, suas Troupas Ensanguentadas em diferentes logradouros da cidade.

Entretanto, na imensa maioria das cidades latino-americanas, as instituições de arte existiam em número reduzido, para não dizer inexistentes e incapazes de absorverem proposições críticas às convenções de autoria, de obra de arte como objeto, de exposição e de recepção como mera contemplação. Em Lima, Peru, muitas ações e intervenções ocorreram em espaços não reconhecidos como instituições de arte, como foi o caso de jornais utilizados pelo grupo Paréntesis, em 1979, para anunciar a busca por mecenas, ou as ruas ocupadas pelo

taller E.P.S. Huayco, 1980-81 para a exposição-venda de serigrafias e a pesquisa de opinião, ou ainda a intervenção Sarita Colonia, como citado acima. As estas práticas é possível somar a história da *Fundación para las Artes*, criada em 1966 pelo artista Herman Braum-Vega com o objetivo de criar espaços institucionais geridos por artistas. Tais experiências não buscavam reprimir as diferenças, mas as produtivizar (BUNTINX, 2009: 166) e assumiram um viés propriamente institucional ao fazerem uso de mecanismos e convenções institucionais.

Na cidade de Rosário, Argentina, onde ocorreu o Ciclo de Arte Experimental e a exposição *Tucumán Arde* na sede da CGT-A, a emergência de práticas artísticas de vanguarda, segundo o historiador Guillermo Fantoni, esteve vinculada não apenas com a radicalidade e a politização das propostas, mas também com a frágil institucionalidade local. Para Fantoni (2000: 387), o movimento de vanguarda não gozou de permissividade institucional em decorrência das

dimensões reduzidas e a escassa diversidade do marco institucional, estruturalmente débil em relação aos fenômenos da produção. Se em Rosário gerou-se, desde as primeiras décadas do século XX, um movimento artístico potente, diversificado e dinâmico [...], não se pode dizer o mesmo das instituições cujo desenvolvimento é um fenômeno tardio, desigual e restrito.

Em outra direção, as práticas artísticas latino-americanas que compreenderam a arte e suas instituições a partir da heterogeneidade da esfera pública e do exercício do dissenso manifestaram-se em ações de artistas e curadores para os quais o museu, tal qual a rua, é constitutivo do político e um espaço de disputa.

No dia 12 de agosto de 1965, em plena ditadura civil-militar, o MAM-RJ inaugurou a exposição “Opinião 65” organizada pelos galeristas Jean Boghici e Ceres Franco. Hélio Oiticica, um dos artistas participantes da exposição, convidou e levou para dentro do museu uma bateria de escola de samba e alguns passistas vestidos com parangolés, que eram apresentados pela primeira vez em uma instituição de arte. Os sambistas, moradores da favela da Mangueira, foram expulsos do Museu. Rubens Gerchman, artista que também participava da exposição relatou este fato:

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: “é isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo”. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros (citado por REIS, 2005: 98)

Como Hélio Oiticica, outros artistas brasileiros mantiveram uma relação próxima e crítica com os museus, que recorrentemente eram pontos das tramas tecidas por seus trabalhos, mas raramente o ponto de origem de um olhar para o mundo. Os museus tampouco tinham condições de exercer um papel de agente higienizador, no sentido de construção de um discurso e uma prática artística autorreferentes. Isso ocorria fosse pelas interferências políticas e econômicas às quais foram submetidos diversas vezes, pela provisoriedade de suas instalações com sedes temporárias estabelecidas em metalúrgicas, bancos privados, secretarias de governos, sedes de jornais, edifícios ainda incompletos quando inaugurados, fosse por projetos arquitetônicos como os Eduardo Reidy e Lina Bo Bardi, que não protegem os museus das impurezas cotidianas e frustram qualquer expectativa de construção de discurso de autonomia da arte.

Em 1994, quase meio século após a criação dos museus de arte moderna no Brasil, o curador Walter Zanini (2013: 143), opinava que a “a improvisação – gerada outrora pela ausência de quadros de pessoal habilitado assim como por nefastas injunções políticas – ainda se faz sentir na atualidade”. Esta análise encontra-se publicada no Jornal da Tarde, de São Paulo, com o título “Síndrome do diletantismo”, no qual é citado o “extravio ou destruição – sem que se apurem as responsabilidades – de grande parte do acervo de obras multimídia do Centro Cultural São Paulo”, “o excesso de verbas destinadas a determinado espetáculo teatral”, e uma das várias crises de gestão do MASP. Fatos como esses evidenciavam que apesar dos “progressos do nosso meio nessa área vital da dinâmica cultural contemporânea [...] não atingimos ainda o grau de maturidade suficiente”. Ao final do artigo, Zanini defende que a direção de um museu seja exercida tendo em vista “as especificidades da entidade, e [...] os relacionamentos do museu com a sociedade” e que tenha como “requisito fundamental” uma “sólida e reconhecida formação em História da Arte, acompanhada, é claro, do conhecimento museológico”.

Mais de vinte anos depois, com substituição dos nomes das instituições, o artigo de Walter Zanini poderia ser republicado. O tal “grau de maturidade suficiente” que permitiria delinear um futuro próximo das instituições continua comprometido. MAC-USP, MASP, Paço das Artes, Escola de Artes Visuais Parque Lage, MAM-RJ, MAC-Niterói, Bienal de São Paulo, Bienal do Mercosul, MAM-BA, Museu de Arte de Santa Catarina, Museu da Gravura Cidade de Curitiba e tantos outros seguem com suas trajetórias instáveis, muitas vezes improvisadas e marcadas por recorrentes crises ao mesmo tempo em que são investidos milhões de reais na construção de novos eventos e edifícios para novas instituições.

III.

Considerando a fragilidade das instituições por toda a América Latina, os historiadores de arte Joaquim Barriendos e Vinicius Spricigo (2009), por ocasião da 28ª Bienal de São Paulo, questionaram o curador Ivo Mesquita acerca da “existência de um espaço real para a crítica institucional no interior das instituições culturais brasileiras”, e a “necessidade de deixar de importar modelos europeus e norte-americanos de crítica institucional ao se pretender reinventar ou subverter a função social das instituições culturais latino-americanas”. O que seria uma crítica institucional a partir da América Latina?

A estas questões, Ivo Mesquita contesta que “a crítica institucional só é possível nos Estados Unidos, onde as instituições são extremamente sólidas e estão bem articuladas, organizadas e definidas” (BARRIENDOS, SPRICIGO, 2009: 149) e em razão de que:

[...] Tudo o que aprendemos a respeito da excessiva limpeza e segurança vem deles [norte-americanos]; eles introduziram estas ideias no mundo da museografia [...] O que ocorreu naqueles anos foi que os norte-americanos se viram obrigados a ocultar e a limpar os vestígios de sua operação de pilhagem da cultura do outro. Então, expuseram o que havia sido trasladado da Europa para os Estados Unidos e criaram seus museus, mas tiveram que limpar tudo o que parecia “europeu” para dizer: “não, este objeto é absoluto e único”. Assim, foi devido à museografia e à museologia dos norte-americanos que é possível pensar hoje em uma crítica institucional. Uma crítica articulada dentro do sistema oficial dos museus. Portanto, toda esta assepsia da operação museológica, toda a entrada do trabalho profissional no museu — a qual separa entre dentro e fora do museu e abre toda a discussão entre o público e o privado — é que fez possível pensar em uma crítica institucional.¹

A despeito das possíveis diferenças da museologia e museografia entre os museus de arte norte-americanos e os europeus, as condições de possibilidade para uma crítica institucional são, de fato, recorrentes nas práticas artísticas de crítica institucional das décadas de 1960-70: a excessiva limpeza e segurança, o ocultamento de vestígios do contexto de origem do trabalho, a obra de arte como objeto absoluto e único, a assepsia do espaço expositivo e separação entre dentro e fora.

A prática da crítica institucional em contextos institucionais precários exige um modo distinto de atuação dado que apenas esporadicamente convivemos com instituições sólidas, bem articuladas, organizadas e definidas e as condições de assepsia determinantes para uma crítica institucional ao modo euro-norte-americano raramente estão presentes. A inexistência de uma infraestrutura que permita falar em permanência ou estabilidade de uma cena local exige que o exercício da prática de crítica institucional não seja apenas uma adaptação ou

conjugação de táticas de desvelamento de discursos e práticas ocultadas sob a suposta transparência dos espaços expositivos. Muitas vezes, a realização de práticas artísticas ou curatoriais em contextos institucionais precários exige a produção de infraestrutura no sentido de que a enunciação pressupõe definir as condições da própria enunciação, isto é, edificar o próprio lugar a partir do qual se fala (MELLADO: s/d). Seria um trabalho de edificação responsável por estabelecer aparatos críticos suscetíveis de interrogarem as instituições a partir de suas histórias, com o sentido de criar uma institucionalidade crítica constituída como uma esfera pública antagônica.

REFERÊNCIAS:

BARRIENDOS, J., SPRICIGO, V. Horror vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de São Paulo. *Estudios Visuales* (revista editada pelo Centro de Documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo - CENDEAC). n. 6, 2009. Disponível em: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/barriendos_mesquita_EV6.pdf, acessado em 02 de janeiro de 2016.

BUCHLOH, Benjamin H. D. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. In. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos em el arte del siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones, 2004.

BUNTINX, Gustavo. Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua: nuevas rutas para un micromuseo. In. BORJA-VILLEL, M., ROMERO, Y. (Editores). *10.000 Francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*. Madrid: Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE), Ministerio de Cultura, Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), 2009.

DEUSTCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Quaderns portàtils 12. Barcelona: MACBA, 2008. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-rosalyn-deutsche>. Acessado em: 10 de janeiro de 2013.

_____. Arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. In: *Concinnitas*. Ano 10 – Vol.2, n. 15, 2009.

FANTONI, Guillermo. Un movimiento artístico entre el heroísmo y la crisis. In *Heterotopías*:

Medio siglo sin-lugar 1918 – 1968 [Catálogo]. Madrid : Museo Nacional Reina Sofia, 2000.

FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. *Revista ArtCultura*, v. 7, n.11. Uberlândia: UFU, 2005. Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura%2011_artur.pdf, acessado em 01 de setembro de 2015.

MELLADO, Justo Pastor. *Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura*. Disponível em: <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/jpastor.html>, acessado em 01 de julho de 2015.

RAUNIG, Gerald.. *Prácticas Instituyentes nº2: la crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente*, 2007. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>, Acessado em 17 de março de 2015.

REIS, Paulo R. O. *Exposições de Arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 213 Fls. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 2005.

RIBEIRO, M. A. Entrevista com Frederico Moraes. *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf, acessado em 21 de outubro de 2014.

SALZTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In. BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

ZANINI, Walter. Síndrome do diletantismo, 1994. In. FREIRE, Crisitina. (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

COMO FALAR DE ALGO QUE NÃO EXISTE: A RESPEITO DE UM MUSEU HIPOTÉTICO

HOW TO SPEAK SOMETHING THAT DOES NOT EXIST: ABOUT A HYPOTHETIC MUSEUM

Danilo Moreira Xavier
Universidade de São Paulo

RESUMO: O artigo analisa a produção do artista Giuseppe Campuzano “Linea de Vida – Museo Travesti del Perú” exibida na 31ª edição da Bienal de Artes de São Paulo (2014). A partir da constituição de uma coleção e um Museu, Campuzano apresenta a reconfiguração da narrativa histórica oficial. Sobre o entendimento de reformulação histórica que a obra expande, compreenderemos como um Museu Hipotético pode colocar em questão as escolhas estabelecidas por meio de prevalecimentos, poder e dominação direcionada para a constituição dos registros históricos da arte.

Palavras-chave: Museu Hipotético. História da Arte. Reformulações.

ABSTRACT: The article analyzes the production of the artist Giuseppe Campuzano “Linea de Vida - Museo Travesti del Perú”, exhibited at the 31st edition of the São Paulo Art Biennial (2014). From the constitution of a collection and a Museum, Campuzano presents the reconfiguration of the official historical narrative. Concerning the understanding of historical reformulation that the work expands, we will understand how a Hypothetical Museum can question the choices established through prevailing, power and domination directed to the constitution of historical records of art.

Keywords: Hypothetical Museum. History of Art. Reformulations.

COMO FALAR DE ALGO QUE NÃO EXISTE

Línea de Vida/ Museo Travesti del Perú do filósofo e *drag queen* Giuseppe Campuzano (1969-2013) foi apresentado no Brasil durante a 31ª edição da Bienal de Artes de São Paulo, “como (...) coisas que não existem” em 2014. O projeto de Museu de Campuzano foi trazido pela curadoria do costa-riquenho Miguel A. López. No pavilhão da Bienal estava disposto de modo circular, dispendo-se as obras e os textos sempre em direção a um centro.

Os trabalhos que compõem o Museu são direcionados à história sexual do Peru, dentro de uma interlocução junto à memória histórica e sua representação. Eles confrontam o conceito de história, de museu e da própria arte reconhecidos nas narrativas históricas oficiais. Podemos dizer que a seleção e constituição do acervo também surgem da imagem de Campuzano em seus trabalhos autorreferenciais. Entre suas performances ou registros das imagens do seu corpo travestido, que importarão em algumas reflexões posteriores.

As diferenças dos corpos trans apresentadas nas imagens, nos textos complementares e nos documentos de história e memória, convergem em uma ironia sobre as estruturas históricas reconhecidas do Peru. O projeto estético de Campuzano debate esse local, as identidades e a história, apostando na democracia que é e foi negligenciada por meio dos discursos de poder e escolhas hegemônicas ao longo da história, sobre “linhas de vidas não lineares” (FARKAS, 2015). O projeto é denominado pelo próprio artista como uma “coleção de apropriações”, onde (...) um museu de reproduções – infografia, artesanato, serigrafia –, que tem, na precariedade, sua maior potência, uma máscara que se pinta de outro para inocular nele seu discurso, parasitando espaços, marcando coleções (FARKAS, 2015)”.

Para López (2014a), Campuzano desejou contar novamente a história. Esse início há mais de quinze anos com performances sobre seu corpo travestido, roupas e comportamentos sobre objetos, imagens e escritos, permeavam sua memória desde a infância, a ponto de findar entre 2003 e 2004 um arsenal que chamaria de “Museu Travesti do Peru”. Segundo López (2014a):

desde fines de los años 80, Giuseppe había explorado ya las posibilidades de su cuerpo transgénero, teatralizando la normalidad sexual sin desparpajo en fiestas, marchas, ferias y galerías. La distancia crítica que asume a fines de los años 90 frente al peligro de domesticación mediática del travesti en un país en dictadura, la imposibilidad de reconocerse en una historia oficial con brechas abismales de raza, género y clase, así como el viaje al pueblo de su padre, en los Andes, para disolver su cuerpo en la colectividad de la fiesta campesina, le dieron espacio para imaginar otras formas de intervención. Su compromiso frente a la situación de persecución de una comunidad transgénero proscrita de la cual formaba parte, pero también su obsesión por una serie de códigos

vernaculares y personajes históricos con los cuales Giuseppe no había dejado nunca de fantasear, se cristalizaron rápidamente en un polvorín de preguntas sobre las políticas de la representación de el/su/nuestros cuerpo(s) raro(s).

Então, as narrativas de Campuzano desmitificam uma história pautada numa figura do Estado, em que se oprimem até diluir as propriedades do corpo trans. Elas podem ser evidenciadas nas intervenções que a instalação de seu Museu ocasiona no espaço e por meio de suas obras referenciando o próprio corpo. Em seu Museu, constitui-se a visibilidade das imagens, objetos e narrativas sobre a existência desses corpos. Recorrente às dominações do Estado, comprovam-se as ausências acerca de suas invisibilidades, já que são expostas as documentações e os arquivos colecionados por Campuzano.

Campuzano consegue intervir sobre as narrativas oficiais por meio de figuras como

vírgenes posporno, mujeres con barba, andróginos nativos, putas de taco chueco, transandinos seropositivos, brujas bulímicas, drama queens, heteroinsumisos, y un número múltiple de identidades sexuales nômades (LÓPEZ, 2014a).

Já a *drag queen* de Campuzano sodomiza as linhas unidirecionais da história prevalecidas por uma escolha sobre a sexualidade, a partir de criações narrativas e visuais incluindo-as numa disposição narrativa de poder. Ou como podemos pensar, debate as constituições da nossa história pautada numa razão binária, que excluiu qualquer diferença das narrativas históricas oficiais (DERRIDA, 1973).

Analisaremos então como Campuzano desestabiliza as estruturas pautadas em escolhas de poder e dominação sobre sujeitos, seus corpos e suas memórias e histórias. Esse trabalho atinge o conceito de Museu e História a partir da orquestração das contranarrativas, apresentadas em forma de acervos. Dessa maneira, entendendo como esses arranjos podem ser considerados na arte contemporânea como espaços de reformulações históricas. E são alcançadas a partir do conhecimento sobre o prevalecimento das narrativas oficiais sobre corpos marginalizados historicamente.

Esse projeto propõe uma revisão crítica da história do Peru também pela própria identificação do artista enquanto sujeito sociopolítico. As imagens autorreferenciais do artista também estão dispostas no histórico deste Museu, pois perpassam por sua condição social. O desconhecimento do Estado sobre esses corpos são refletidos diretamente nos modos de historicização, inclusive, das escolhas da arte. Assim, o trabalho estético de Campuzano ocasiona um deslocamento nas escritas da história oficial.

O deslocamento também se ocasiona pela falta de um local físico para esse Museu, onde sua função é a de instalar-se entre espaços distintos. Seu corpo e seu museu, dois locais de

inteligibilidade da imagem histórica, dramatizam aquilo que está disposto nas historiografias, atingindo espaços distintos a si. Não se trata de uma recusa ou denúncia da história, mas de uma dramatização das escolhas que conhecemos até então, ou de como aprendemos.

Adramatização, segundo Campuzano, é o embate com as histórias oficiais que integram uma vontade em não representar ou incluir as minorias nos discursos construídos para uma ideia de alegria, bem estar social ou progresso. Mas criar um acontecimento (dramatização) que desarticule o lugar do privilegiado (LÓPEZ, 2014b), constituído sempre pelo prevalecimento sobre o outro. A desarticulação que ele deseja criar pelo processo dramático, pode ser evidenciada em aspectos da imagem que

vandalizam a teoria clássica e a história com uma reformulação irreverente por meio de imaginários, referentes e conhecimentos transversais em favor de um tema inadequado e refratário, a ser enquadrado em taxonomias existentes (LÓPEZ, 2014b: 105).

Pensemos em como essa mobilidade entre narrativas oficiais ou espaços de apresentação do Museu (espaços de arte, de circulação urbana, de vivência e inteligibilidade), faz transitar a segurança construída numa narrativa histórica oficial para alguns; e de como uma dramatização desestrutura-as, sem mesmo chegar a preencher um espaço entre elas, mas assumindo um protagonismo (que é seu por direito). Ou seja, a compreensão do protagonismo ou seu uso como atributo condutor da “nova” história, garantirá uma ideia de reformulação histórica norteada por um núcleo próprio. Ela não será uma inserção dentre a narrativa oficial ou uma colagem e remendo. Mas trará a possibilidade de coexistência entre ambas as linhas. A “linha de vida” de Campuzano realizada a partir da dramatização está como a existência de um mundo possível (da filosofia e da criação ficcional), onde este acontece paralelamente à ideia de que se tem de uma linha da “realidade”, do acontecido, do vivido buscando também elementos reconhecidos por nós leitores.

A desestabilização dessas narrativas na transposição do museu sem um local físico causa interferências no espaço por meio da instalação. Traz consigo a ideia de algo novo com o arranjo realizado a partir das peças de sua coleção. Pela interferência na história e nos espaços reconhecidos, há uma descentralização de figuras no momento em que se evidenciam “novas” figuras, dentre aquelas recorrentes por referências binárias. Assim, Campuzano realiza um rearranjo histórico. É também uma estratégia de estar sempre desestabilizando as estruturas da narrativa oficial, ao invés de uma luta para incorporar o que já foi criado por meio de destituições.

“De insulto, para um corpo que se veste com roupas do sexo oposto” (FUNDAÇÃO, 2014: 230), Campuzano formula a “história em reverso” a partir das mudanças de significado

que a história da sexualidade passou no Peru e em algumas regiões da América Latina. A descentralização ideológica e cotidiana implica em revisões da palavra e do significado, potencializando-as para novas associações históricas que se reformulam (FUNDAÇÃO, 2014: 230).

A linearidade da história não é atingida por um anacronismo de imagens reunidas para o Museu, porque mostra como a construção progressiva de imagens na razão histórica deixou de lado outros acontecimentos. Isso porque a linha da vida de Campuzano percorre paralelamente à linearidade oficial conhecida, como falamos anteriormente. Não é um trabalho simplesmente imagético, porque firma-se na repressão que esses corpos passam cotidianamente. Os monumentos da história que firmaram marcos sobre acontecimentos foram, nas escolhas pessoais dos agentes históricos, prevalecidos sobre negligências de um arranjo parcial.

Esse trabalho compreende a produção da arte contemporânea sobre o uso da história, do passado e das memórias. Mas ao mesmo tempo está trabalhando com arquivos no sentido de refazer os percursos lineares a partir da invisibilidade nas narrativas. Então, não se trata de apresentar arquivos de história e memória no presente, mas em configurá-los novamente em seus tempos (de direito, de memória, de história).

A RESPEITO DE UM MUSEU HIPOTÉTICO: CONTRIBUIÇÕES NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O trabalho de Campuzano retoma algo que não foi introduzido como referências para a historiografia da arte. Devido prevalecimentos hegemônicos (branco, patriarcal, eurocêntrico, norte-americano, ocidental) que excluíram sujeitos de questões sociopolíticas e afetivas, há sempre a hipótese declarada sobre outras existências. A forma que imerge das proposições desta arte contemporânea (seleção, coleção e reinserção), trata-se de um material que irá confrontar as lacunas de uma memória histórica.

Essa produção é realizada como um arranjo sobre documentação histórica, selecionando e reagrupando em uma linha de vida. Reorganizando esses materiais de outros tempos por meio da instalação com a apresentação do seu Museu, Campuzano aproxima-se do que diz o filósofo alemão e historiador da arte Boris Groys (2015) sobre a ideia de um “repositório da arte”. A coleção de arte de um museu é disposta no presente, quando apresentamos por meio da instalação, que se torna uma posição crítica e diferente por meio do entendimento atual sobre esses documentos de arte e de história, além da arte também promover uma tensão com as proposições comuns de circulação de imagens na contemporaneidade.

A ausência de referências históricas para determinados sujeitos e seus locais de vivências afetam-se por lacunas na estrutura histórica, falta de representatividade na memória oficial. Esses espaços não narrados são reflexos de escolhas realizadas por uma estrutura de poder e prevaletimentos hegemônicos, que excluem sujeitos da participação na história. Mais do que questionar essas estruturas, o trabalho de Campuzano adapta, por meio de uma linha de vida, novos momentos históricos sobre o que não foi dito, alcançando-se pelo rearranjo documentado e apresentado no presente.

O trabalho do artista sobre um colecionismo e a criação de um Museu, faz com que se reformulem as narrativas históricas no momento em que apresenta, e confirmam-se com imagens, textos e documentos. Reformular a história está para essa produção da arte contemporânea como um meio de investigar o passado e trazer para o presente tanto o conjunto de questões silenciadas, quanto novas propostas de se olhar essas construções narrativas. Não se trata de ilustrar a história ou de criar ficção a partir de um tema, mas de trazer algo hipotético (possível) dramatizando a história e fazendo-a imergir daquele núcleo próprio.

O museu hipotético, possuindo um local conceituado nas pesquisas e investigações artísticas, desloca-se dentre a rigidez e a fixação das identidades e dos estereótipos já sabidos com os estudos pós-coloniais (BHABHA, 1998). Assim, movem-se de acordo com os espaços a serem inseridos, próprios do que se confirmaram com o pensamento pós-moderno sobre as identificações por afeições, sociabilidades, culturas, grupos etc. (MAFFESOLI, 2014). Essas duas noções colaboram para a compreensão de protagonismos silenciados e das possibilidades de refazerem seus trajetos de existência em nosso contemporâneo. A linha da vida dramática em Campuzano ou o Museu Hipotético garantem um protagonismo em linhas paralelas àquela história oficial opressora.

Ele é hipotético porque supõe o que é possível e o que pode ser um material para o conhecimento, que não foram representativas nas linhas históricas. São abordadas como acontecimentos isolados, regionais ou não significantes para uma noção de ciência (tratados como casos unitários, não capazes de suprir uma condição humana de práticas recorrentes). Por isso estão sempre supondo nos locais em que são incluídos para, dessa relação entre os espaços e seus sujeitos, tirarmos uma conclusão das concepções institucionalizadas, da arte com relação às narrativas históricas e sua nova produção no contemporâneo.

No contemporâneo estamos diante de uma problematização (e conscientização) da ordem da falta nas coleções e narrativas históricas oficiais. Mesmo depois de rompimentos com narrativas mestras nas escolhas prevaletidas das histórias (DANTO, 2006). Por volta da segunda metade da década de 80 em diante, segundo Andreas Huyssen (2000), os contextos

alargados pelos estudos pós-coloniais e os estudos culturais, trazem nas novas geografias e diásporas um contemporâneo comprometido com noções de memória e temporalidade no passado-presente. Isso causa uma “amnésia com digressões à História da Arte” e ao Museu, fazendo com que haja uma busca pelo passado, com suas reposições no presente (HUYSSSEN, 1996).

As características do Museu na era do global permitem que se criem especificidades de um local demarcado por suas próprias necessidades criativas, de acordo com seu histórico cultural e artístico mediante as homogeneizações globais (BELTING, 2015). A partir disso, podemos pensar como Campuzano reformula as narrativas por meio da reposição de um passado ausente e a possibilidade de um Museu, que permite novas estruturas de coleções pautadas nas questões de núcleos relacionados entre si, como as questões das minorias políticas, afetivas, das questões periféricas, regionais etc.

O sentimento de pertencimento também é hoje uma proposta das políticas culturais para os museus, conforme parecer da UNESCO em 2015. A arte contemporânea produzida dentro dessas instituições determina um direcionamento dessas representações à comunidade. Campuzano não leva suas obras para uma instituição compactuando apenas com um sistema de artes, mas disseminando essas questões sobre os elementos da história. Também sua mobilidade faz circular o arranjo realizado entre espaços e sujeitos distintos. Seja de uma instituição como a edição da Bienal, seja em áreas públicas, Campuzano leva a dramatização de uma história constituída com uma linha do tempo, imagens e textos que referenciam acontecimentos aproximando a ideia de pertencimento.

O arranjo proposto cria uma nova narrativa a partir de um tempo conhecido com datas e locais daquela região, mas sobre outras perspectivas. Isso realiza um confronto com demais conhecimentos históricos, mas ao mesmo tempo não limita e nem exclui outras narrativas. Essa linha de vida torna o hipotético como a possibilidade de coexistência temporal daqueles sujeitos e suas histórias. A averiguação da história, por uma nova, é entendida nesse trabalho de Campuzano como uma reformulação que se faz no presente por meio do arranjo de uma coleção de seu Museu. Considerando-se o passado sobre ruínas, voltar a esses acontecimentos poderia perpassar uma memória relatada pela oralidade (aquilo que ele não vivenciou), o trauma (vivido e reafirmado no presente) ou por reedições de livros de história (posfácios).

Mas esse museu hipotético serve-nos para conduzir a análise crítica na contemporaneidade imergindo-se na ideia de lugar e posição, principalmente quando visualizado pelas afirmações de um contato com outro tempo. Possibilita a compreensão da história reescrita no presente a partir do conhecimento de seu protagonismo como

sujeito de memória e história. Como o conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben (2009), o corpo fraturado pode voltar-se ao passado para compreender o obscurantismo do presente, compondo uma produção de arte que reconhece as lacunas existentes na história. Essa produção contemporânea refaz o percurso ao passado, atribuindo uma luz sobre as identificações silenciadas por uma escrita de poder.

O lugar, seu território e o sentimento de pertencimento como algo que acompanha o artista e seu posicionamento no mundo, não é um lugar de fixidez como pensado na instituição física (o museu como ativo no circuito das artes). Mas hipotético como num repositório da arte que se apresenta e reapresenta-se por meio de instalarem-se novas medidas e propostas artísticas, arranjos e rearranjos do tempo (de outros tempos, de diferenças) no presente e de novas identificações da história pelos sujeitos que a compõem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giogio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BHABHA, Hommi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BELTING, Hans. *Arte contemporâneo como arte global: una estimación crítica*. Revista Errata, nº14, jul-dez 2015, pp. 40-67.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

FARKAS, Solange (Org.). *Caderno SESC Videobrasil 11: alianças de corpos vulneráveis/ Realização do Serviço Social do Comércio e Associação Cultural Videobrasil*. São Paulo: Edições SESC SP, n. 11, 2015-2016.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: 2014. Catálogo de exposição, 31ª Bienal de São Paulo 2014. Fundação Bienal de São Paulo.

GROYS, Boris. *Arte Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HUYSEN, Andreas. Passados Presente: mídia, políticas, amnésia. In:_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. pp. 09-40.

_____. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LÓPEZ, Miguel A. Línea de vida/ Museo Travesti del Perú. Giuseppe Campuzano. In: MAYO, Nuria Enguita; BELTRÁN, Erick (orgs.). *Guia 31ª Bienal de São Paulo: como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014a.

_____. *Museo, musexo, mutexto, mutante: la máquina travesti de Giuseppe Campuzano*, 2014b. Disponível em <https://www.guggenheim.org/es-us/blogs/map/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2>. Acesso em 03 nov de 2017.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

COMISSIONAMENTOS E ATIVAÇÕES: MODALIDADES DE APRESENTAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM DJA GUATA PORÃ E WENU PELON

COMISSIONING AND ACTIVATION: FORMS OF PRESENTATION OF CONTEMPORARY ART IN DJA GUATA PORÃ AND WENU PELON

Tatiana da Costa Martins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: O tema circunscreve as exposições *Dja Guata Porã* (MAR- Rio de Janeiro, Brasil) e *Wenu Pelon* (Museo Arqueológico – Santiago, Chile) e suas propostas expositivas e procedimentos técnico-conceituais (comissionamento e ativação). O enquadramento teórico incide sobre a noção de intempetividade de Giorgio Agamben a partir da qual dimensiona o Contemporâneo. Os objetivos indicam o entrelaçamento entre a contemporaneidade e os regimes de visualidades para além da arte a partir da análise das concepções curatoriais. Como resultado, dimensiona-se a reformulação dos contextos expositivos e museográficos revelados por outros agenciamentos, abrangentes e horizontalizados.

Palavras-chave: Comissionamento. Ativação. Exposições.

ABSTRACT: The exhibitions *DjaGuataPorã* (held at MAR, Rio de Janeiro, Brazil) and *WenuPelon* (held at Museo Arqueológico de Santiago, Chile) and their respective purposes and technical and conceptual procedures (commissioning and activation) are discussed. The work draws theoretically on Giorgio Agamben's notion of untimeliness, which serves as the basis for his thinking about the contemporary. The objectives indicate an interlinking between contemporaneity and visual regimes beyond the field of art based on an analysis of the curatorial conceptions. As a result, the exhibition and museum design contexts revealed by other wide-ranging, non-hierarchical agencies are reformulated.

Keywords: Commissioning. Activation. Exhibitions.

O CONTEMPORÂNEO, A ARTE E O MUSEU

Inicialmente, alertamos para a abrangência e complexidade da arte contemporânea e sua qualidade ubíqua de produção e apresentação. Comumente, no âmbito ocidental, o sistema artístico havia sido construído e posteriormente consolidado a partir de conjunto de regras, muitas das quais excludentes a vários outros contextos e culturas. Leituras possíveis da história da arte, inscritas na contemporaneidade, problematizam os conceitos tempo e imagem, dados *a priori* como condição de possibilidade, em regimes historiográficos precedentes. Buscando desaparelhar tais conceitos e torná-los operativos de outros modos de inteligibilidade e visualidade, tratamos de analisar duas exposições de arte contemporânea, apresentadas através de orientação etnográfica: *Dja Guata Porã* (Museu de Arte do Rio – Rio de Janeiro, de março de 2017 a fevereiro de 2018) e *Wenu Pelon* (Museo Arqueológico de Santiago – Museo de Artes Visuales – Santiago do Chile, desde 2005).

O pensamento filosófico de Giorgio Agamben nos habilita ao Contemporâneo tomado por sua condição intempestiva. Assumindo a leitura das Considerações Intempestivas de Friedrich Nietzsche (1874), sincrônica à passagem de Roland Barthes durante seus cursos no *Collège de France*: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES, apud AGAMBEN, 2009: 58), o autor nos coloca frente à nossa contemporaneidade, porém dissociados do tempo – entidade formal e de mensuração das experiências não contemporâneas:

A Contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEN, 2009: 59).

O presente, o mais distante dos tempos da contemporaneidade, revela-se inalcançável, produzindo a situação que nos permite ser contemporâneos: temos que instigá-lo, cercá-lo, enfrentá-lo, provocá-lo. Agamben nos oferece a metáfora da escuridão porque ao buscar no escuro os vislumbres, as nuances, embarcamos na zona do lusco-fusco, onde nada é preciso. Para ele, a imprecisão e indeterminação são qualidade da experiência do Contemporâneo. Parece-nos que o autor indica certa correlação com a passagem do moderno de cunho iluminista/iluminado para o Contemporâneo turvo sobre o qual não incide luminosidade de qualidade determinante. Assim, para vivenciar o presente (associado repetidamente à contemporaneidade), devemos dele nos afastar e mergulharmos na inatualidade. O horizonte do tempo presente ativa a disrupção das cronologias e, assim, aproxima-se da natureza não-objetiva da experiência da Poesia.

O inatual, condição do ser-poeta, o permite se apropriar da contemporaneidade com

o que lhe é atributo: o arcaico. E no colo da *arké* (origem), fora da determinação cronológica, o Contemporâneo emite seus índices e assinaturas (AGAMBEN, 2009). A relação imprecisa entre distância e proximidade coabita o intempestivo, significando aniquilação das marcas diacrônica e teleológica e assimilação à experiência disruptiva do presente. O Contemporâneo paira sobre o horizonte poético atrelado ao passado desmesuradamente anacrônico.

A contemporaneidade, indiciária, ubíqua e inatural, marcada pela fratura do tempo – sua condição intempestiva – é presumível em autores de vários campos de atuação (in) disciplinares. Claire Bishop, retrazando os modos de expor na contemporaneidade, pergunta-se o que é contemporâneo em museus de arte contemporânea (2013), para revelar certa incongruência entre o espaço museológico e a prática artística. A indagação repercute então para uma disjuntiva temporalidade, inserindo o anacronismo como estratégia discursiva e metodologia vinculada sobretudo às imagens. Bishop identifica o descompasso entre diversas etapas da concepção dos Museus de Arte contemporânea – missão, arquitetura, campos disciplinares complexos e exposição – e compreende que o museu de arte contemporânea deve ser anti-hegemônico cujo agir depende dos instrumentos relativos à história da arte inatural, em especial, sua temporalidade anacrônica – tal como Agamben sugere em ensaio filosófico e George Didi-Huberman assume como conceito operativo a partir do qual enseja sua metodologia pautada no anacronismo imagético das montagens. Bishop busca na contemporaneidade sua propensão aos valores culturais (anti-hegemônicos) – *arké*, no sentido colocado por Agamben – e identificados na intempestividade.

O CONTEMPORÂNEO COMO METODOLOGIA DE PESQUISA EM ARTE

A problemática e potente imprecisão da experiência do Contemporâneo, especialmente, considerando as fontes visuais no contexto das expografias de arte contemporânea incide sobre os Sistemas de arte. Ademais, contemplamos o regime da visualidade de vinculação institucional no ambiente dos Museus e espaços assemelhados, a saber, sua disposição em apresentar, circular e comunicar objetos/trabalhos contemporâneos. A temática da comunicação – na sistêmica apresentação de objetos – consiste em articular dois aspectos principais: 1) buscar localizar – mesmo considerando a imprecisão da tipologia expográfica – as fontes visuais/objetos/trabalhos de arte concebidos pelos povos postos fora do eixo hegemônico e da temporalidade ocidentalizada, imiscuída à produção contemporânea; 2) tratar da função comunicativa do Museu que não prescinde da informação (conhecimento e pesquisa) em sua missão institucional, estabelecida por diversos agentes legitimadores (ICOM, IBRAM, a própria instituição museológica, curadores, público, etc).

Tratando-se especificamente das articulações propostas, abordamos História da Arte e Museologia (expografia), buscando seus termos nos modos de expor objetos tidos no contexto da organização dos saberes e da epistemologia como etnográficos para refleti-los no Contemporâneo de atribuição dispersa e arejada.

Donald Preziosi dispõe duas acepções: legível e visível como conceitos operativos da história da arte. Aliado a tais qualidades, o autor promove outros sentidos formativos para a narrativa histórica da arte, Preziosi oferece uma teoria aglutinadora e não excludente que preserva a natureza do Contemporâneo como teoria e/ou metodologia:

A história da arte é uma rede de inter-relações entre instituições e profissionais cuja função, em geral, tem sido promover um passado histórico que pode ser avaliado sistematicamente no presente. Assim como seus campos afins – crítica de arte, filosofia, estética, prática artística, *connoisseurs*, mercado de arte, museologia, turismo, moda e patrimônio – a disciplina da história da arte incorporou um amálgama de métodos analíticos, perspectivas teóricas, retóricos ou protocolos discursivos e tecnologias epistemológicas de diversas idades e origens (PREZIOSI, 1998: 7).

A remodelação dos usos programáticos do historiador da arte introduz a coletânea de Donald Preziosi *The Art of Art History* e amplia o escopo do pesquisador em relação ao seu objeto, cuja atuação passa do distanciamento acadêmico *strictu senso* à imersão em contextos não expressamente definidos, ampliados, ubíquos e relacionais.

Todavia, no âmbito dos museus tradicionais, com suas vastas, notórias e consolidadas coleções, há de se considerar a complexidade dos procedimentos de aquisição e categorização dos objetos. O sistema museológico, produto majoritariamente herdado do século XIX, positivista, cientificista e classificatório, não prescinde da sua prática processual (técnicas de tratamento e catalogação) base de sua condição de campo disciplinar. Ademais, as tipologias de museus definem-se pela caracterização das coleções que é constituída por um traço principal: a unidade identificadora dos objetos (condição disciplinar e acadêmica). De maneira incontornável, no parentesco dos objetos de uma coleção, reside a noção de identidade. E, no Contemporâneo, sempre de fixação dificultosa e conflitante.

Tony Bennett em *The exhibitionary Complex* (1988) traça as linhas de força que orientam modos de expor objetos de diversas naturezas e atesta as condições dos sistemas de representação – dados por unidades disciplinares – porém, adiciona que a missão de permanência da sistemática processual e técnica dos museus impedem a flexibilização dos espaços expositivos – atualmente, reportamo-nos à horizontalidade do conhecimento/visibilidade como motor para a maleabilidade e arejamento dos espaços expositivos no âmbito da museologia.

Tipologicamente, o Museu de etnografia define-se a partir do campo científico que estuda os fragmentos, objetos e os modos de vida: antropologia/etnologia. De acordo com Henrietta Lidchi, em *The poetics and the politics of exhibiting others cultures*, referir-se aos museus etnográficos significa colocá-los em uma disciplina – delimitada por um quadro teórico (antropologia, por exemplo), aliada a uma técnica de pesquisa (trabalho de campo e relatórios etnográficos):

Portanto, ‘museus etnográficos’ ou ‘exposições etnográficas’, consistem em identificar as instituições ou exposições caracterizadas por objetos inscritos na ‘cultura material’ dos povos pesquisados dados pelo escopo disciplinar da pesquisa antropológica (LIDCHI, 1998: 161).

Os códigos e sentidos dos objetos e práticas de outras culturas, quando representados nos museus ou expostos em outros sistemas, estão sob domínio do campo disciplinar e científico, pautados na sua metodologia de coleta e significação. Lidchi, assim como o fizera Bennett, indica o descolamento da conceitualização restrita à cultura material para restituir a imaterialidade desses contextos, ampliando a discussão e a difusão cultural através das ressonâncias de predicativo intangível. Tal discussão tem origem e consolidação nos anos de 1980 em que a abordagem multicultural fazia-se urgente e ainda hoje necessária e não esgotada.

A questão do Contemporâneo em arte tratada a partir do nosso tema e contexto busca a interlocução com Ivair Reinaldim que compreende o deslocamento do campo do dissenso de temporalidades e valores, presumido pelos autores como impreciso e transitivo, para uma criar uma chave de leitura e/ou metodologia necessárias para a arte contemporânea brasileira, articulada a partir das fricções, atritos, gatilhos, delimites, ou seja, a lógica operativa do método do historiador se desvia dos consensos mais fáceis e avessos ao enfrentamento:

Se o Modernismo promoveu de modos variados a aproximação de artistas e teóricos com a cultura de povos naquele momento considerados “primitivos”, alterando a maneira como artefatos por eles produzidos eram compreendidos – o que não deixou de acarretar uma série de problemas inerentes a tais operações e ideologias –, o contexto da arte contemporânea, por sua vez, tem possibilitado o enfrentamento de muitas dessas contradições, reabilitando intercâmbios, contaminações, práticas e a possibilidade de apreensões múltiplas de um mesmo “objeto” artístico, embora não deixe de suscitar tantas outras incertezas e impasses epistemológicos (REINALDIM, 2017, 27).

O historiador da arte passa ao embate com os objetos artísticos - indistintos no Contemporâneo porque não são atributos da taxonomia - e permitem a abrangência de ‘tipologias’ para, estrategicamente, diluí-las. Talvez assim os objetos etnográficos – convém

recordar que a abordagem etnográfica do artista frente à sua pesquisa já fora objeto de reflexão teórica por Hal Foster – coloquem-se no Contemporâneo a partir da fala dos povos que, de fato, possuem seus códigos. Em especial, passam a disputar com a curadoria tradicional o discurso e as táticas de sua apresentação visual e seu conteúdo informativo. De tal modo, entrelaçados conduzem o estético e a estratégia político-cultural para reafirmar o campo visual – inatural e intempestivo - que, em última instância, repercute sobremaneira na expografia.

Porém, se a experiência do Contemporâneo espraia-se por tudo indistintamente e também se reporte à fissura das tipologias e unidades de feição museológica – ainda necessária no contexto da organização científica e na produção de pesquisa dos campos disciplinares a exemplo da definição de museu do ICOM¹ - como compreender as exposições *Dja Guata Porã* e *Wenu Pelon*? Sem deixar de considerar o circuito de arte contemporânea e a produção de subjetividades antes atomizadas e apartadas das suas próprias narrativas e visualidades que agora podem ser apresentadas na complexa ambiência expositiva da dissociação de temporalidades e inaturalidade do Contemporâneo.

DJA GUATA PORÃ E WENU PELON: COMISSIONAMENTOS E ATIVAÇÕES

Os sistemas de apresentação da arte contemporânea não devem ser restritivos. Os museus de arte precisaram, em sua emergência, vincular-se ao modelo disciplinar das ciências biológicas, antropológicas, históricas no qual sobressaiam discursos pautados na diacronia, reforçando um ideal de passado (BENNETT, 1998). Em nosso inatural Contemporâneo, cabe expandir, transmutar e provocar tais noções. Os espaços expositivos e seus curadores devem provocar fraturas na lógica da temporalidade confortavelmente diacrônica e textual, significando transitar fora do tempo presente com noções extra-disciplinares e dar a ver a partir do sensível, colocando-se à disposição da experiência e compreensão dos espectadores/ produtores de sentido. Considerando tais aspectos, apresentamos *Dja Guata Porã* e *Wenu Pelon*.

O Museu de Arte do Rio trabalha até o momento com a noção de temática permanente – deslocada do conceito originário de exposição permanente/longa duração – que aborda a história da cidade do Rio de Janeiro. Suas exposições permanecem em média um ano. Opta, sobretudo, pela quebra da linearidade cronológica e hegemônica/ideológica de história ou uma história do Rio de Janeiro em fluxos.

A proposta da curadoria de *Dja Guata Porã*, formada por uma equipe curatorial (Clarissa Diniz, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Sandra Benites) é provocar a escuta. E, no lugar da escuta, pôde traduzir visualmente uma farta cosmogonia e cortante realidade a partir

de pesquisa orientada pelo próprio sentido *Dja Guata Porã*: caminhar junto, coletividade. Somente assim, realizou a produção do seu conteúdo de representatividade legitimadora dos indígenas cariocas: Guarani, Pataxó, Puri e indígenas em contexto urbano. O Museu de Arte do Rio deixa entrever, para esta exposição, estações orientadas a partir das questões urgentes da realidade indígena, mas interligadas às temporalidades que a representa e legitima: tempo da invasão, tempo da usurpação, tempo da autonomia, tempo da retomada. Apesar de certa disposição expográfica usual (artefatos organizados a partir das legendas informacionais características da museografia tradicional), *Dja Guata Porã* fere e resiste à dominante narrativa ideológica do colonizador:

Ao mesmo tempo, cinco estações concebidas com a colaboração de Josué Kaingang, Eliane Potiguara, Anari Pataxó, Niara do Sol e Edson Kayapó, apresentam temas que atravessam épocas e povos, denotando sua relevância para a história cultural e de resistência dos povos indígenas: comércio, arte, educação, mulheres e natureza. Esta última se constitui fora do espaço expositivo, numa ocupação na Praça Mauá, com cultivo de uma horta comunitária sob cuidados indígenas. Os assuntos das estações são, ao mesmo tempo, territórios de resistência de culturas e de direitos indígenas, a partir dos quais eles se relacionam e negociam com os não indígenas (MAR- *Press release – Dja Guata Porã*)

Os trabalhos produzidos foram concebidos para a exposição como expressão de cada povo e, havendo desejo, o artista e/ou grupo podem doar as obras para o Museu. Trata-se do comissionamento, inscrito na missão do MAR, para aquisição de seu acervo. De acordo com o relatório de Gestão 2013 (ano da inauguração do Museu), o binômio acervo/educação perpassa as concepções expositivas:

Formado por meio de aquisições e doações, o acervo já possui 1.051 obras ou lotes, dos quais 457 obras foram doações e 594 lotes foram aquisições (os lotes podem conter uma ou mais peças; como estão sendo inventariados, ainda não é possível saber qual a quantidade exata de obras no total). Até dezembro, foram inventariadas 127 obras. Além disso, praticamente todas as exposições que passaram pela instituição contribuíram para a montagem do acervo (MAR, Relatório de Gestão, 2013: 30, grifo nosso)

A prática do comissionamento ganha força na contemporaneidade porque os trabalhos artísticos caracterizam-se, comumente, pela pesquisa do artista, sua ação sobre determinado tema, lugar ou método. Para que um objeto/trabalho adquira os parâmetros para o comissionamento, considerando o aspecto da autenticidade ou lógica de sua concepção para a exposição, ele não deve possuir característica de produto ou ser resultado de consumo. No entanto, tal objeto/trabalho deve restituir uma prática de princípio autônomo e autossuficiente, ou seja, ele deve ser parcialmente orientado para a objetividade, mas sem

se fundar inteiramente nela. (SCHWARTE, 2017). Trata-se portanto da não fixação da relação sujeito/objeto, mas da consubstanciação da dinâmica sujeito/sujeito. Há em pauta, para tal formulação, certo ineditismo e poder de atuação nos trabalhos, sobretudo, quando eles enfatizam o papel da visualidade expositiva como mecanismo poético para seu acontecimento no Contemporâneo. No ambiente dos Museus, restitui-se, o objeto/trabalho, em acervo.

O *Museo Arqueológico de Santiago*, que expõe *Wenu Pelon* desde 2005, a considera exposição permanente. *Wenu Pelon* significa Portal de Luz cuja proposta curatorial do artista Francisco Huichaqueo consiste em oferecer os códigos da cultura Mapuche – expressiva em território chileno – através de sua mitogênese vital e potente, desviando-se da abordagem estritamente arqueológica – aqui entendida como classificatória e disciplinar.

Primeiramente, cabe descrever a orientação informacional realizada através da produção de vídeos nos quais os integrantes do povo Mapuche relatam sua visão de mundo. Formalmente, os vídeos inserem-se na habitual dinâmica das exposições tradicionais como modo de expor através de recurso tecnológico. Porém, em *Wenu Pelon*, o conteúdo dos vídeos expressa a vida Mapuche entrelaçado aos objetos expostos - que pertencem ao *Museo Chileno de Arte Precolombino* – em uma relação especular. Há, nesta caracterização curatorial a apresentação do conteúdo informativo, fundamental e constitutivo do ambiente museológico ditado, excepcionalmente, pelas lideranças Mapuche.

Refletir sobre a ativação significa deslizar para dentro de outra roupagem da missão comunicativa dos museus: a mediação. No *Museo Arqueológico de Santiago*, *Wenu Pelon* aciona o mecanismo da ativação ao renunciar certos aspectos tradicionais do museu. Este espaço se situa entre o *Museo Chileno de Arte Precolombino* e o *Museo de Artes Visuales*. A operação em jogo consiste em ativar a mediação dos diversos segmentos que envolvem o Sistema de arte e sua apresentação visual e museológica. Os museólogos André Desvallées e François Mairesse definem o escopo da mediação entre os meios e formas culturais e a sociedade:

O conceito geral de mediação serve também para se pensar a instituição da cultura por ela mesma, como transmissão de um fundo comum que reúne os participantes de uma coletividade e na qual eles se reconhecem. Nesse sentido, é pela mediação de sua cultura que um indivíduo percebe e compreende o mundo e sua própria identidade: muitos falam então de “mediação simbólica”. No campo cultural, a mediação intervém sempre para analisar a “apresentação ao público” das ideias e produtos culturais – sua apropriação midiática – e descrever a sua circulação no espaço social global. A esfera cultural é vista como uma nebulosa dinâmica em que os produtos se integram uns com os outros e assim se transformam (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013: 52).

No *Museo Arqueológico*, a comunicação museológica de *Wenu Pelon* permanece preservada, mas, impulsionada pela ativação dos objetos dispostos visualmente, cuja compreensão não se coloca apenas a serviço do nexo informacional. Para além das vitrines – condição de visibilidade e legibilidade das exposições tradicionais - a ativação do espaço é estimulada por gigantesco aquário/vitrine no centro da sala onde os objetos flutuam, se interpenetram, não restando dúvidas da força visual e poética dessa abordagem. Do curador:

Os objetos saem de nossos campos, de nossas casas, estão no uso diário, mas ainda são nossos objetos cerimoniais. Eles agora se elevam através do espaço para o brilho do céu, eles sobem em espiral em direção ao portal da luz. Sacudir a poeira, deixar para trás as gavetas de conservação e catalogação. Os rótulos arqueológicos desaparecerem. Assim, voando, acionam sua energia para recuperar o status dos objetos vivos, portadores da sabedoria. Nossa energia, nosso modo de ver e viver o mundo de hoje também os ativam (HUICHAQUEO, Texto de apresentação, 2005).

A tônica da curadoria reside em ambientar visualmente potência onírica do povo Mapuche, confrontando, neste aspecto, o tradicional contexto comunicativo. Não há lógica informacional na apresentação desses objetos. A relação entre eles se faz através das fabulações: em uma mistura de têxteis, cerâmicas, madeiras, etc. Destituindo ainda a função utilitária atribuída a cada um, ou seja, há em curso o processo de descategorização: dissolução da lógica e limites dos saberes. A ordem da atribuição determinante e categórica assume a fratura dos discursos disciplinares. Esta ação é correspondente, por assim dizer, aos fluxos contemporâneos resistentes à atualidade e tempestividade.

A comunicação museológica se presentifica por sua feição tradicional: objeto, informação e isolamento (uso da caixa preta), mas, também por sua face criadora mediada pelo impacto visual do aquário/vitrine central no qual ressoa o sonho: “Na cultura Mapuche, o sonho é tão válido quanto o estado de consciência. Trata-se de percepções não tangíveis do mundo concreto.” (HUICHAQUEO, 2005). A mediação consiste então na ativação do traço vivo da cultura Mapuche: o sonho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem apostar em missões e destinos para a narrativa da história da arte, buscamos atualizar os modos de circulação dos objetos que trazem em sua natureza o dissenso ou a improdutividade, pois se perdem na vertigem catalográfica e aprisionadora, por vezes.

Ambas as exposições – se for considerada apenas a ambiência museológica e tipológica dos museus – estariam enquadradas em Museus/objetos etnográficos. Retirá-las desse contexto, resulta na elucidação de certos aspectos da consolidação das exposições – como

sistema e método para o historiador da arte, ainda que em espaços expositivos tradicionais, a fricção de campos disciplinares e sua desintegração no Contemporâneo.

Os museus, os espaços de arte e os ambientes públicos convocam novos modos de exposição e produção do trabalho artístico contemporâneo: comissionamentos e ativações. A partir da apresentação e discussão dos termos comissionamento (política de exposição e aquisição) e ativação (modo proposicional relativo aos objetos ou apresentação performática), configura-se o Contemporâneo em arte. A reformulação dos contextos expositivos relaciona-se à dinâmica artístico-curatorial e revela outros agenciamentos que são abrangentes e horizontalizados. O panorama que buscamos apresentar indica as ações conjuntas dos campos da História da Arte e da Museologia, em especial a expografia, para compreensão das práticas artísticas, processos culturais legitimados por seus representantes e poéticas contemporâneas que são reativos à tempestividade e à atualidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009

BENNETT, Tony. *The Exhibitionary Complex*. *New Formations*, nº4, 1988. p.73-102

BISHOP, Claire. *Radical Museology or 'What's Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Londres: Koening Books, 2013.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*, São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

ICOM, International Council of Museums. Definição de museu. 2007. Disponível em: http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx. Acessado em: 02 fev. 2018.

HUICHAQUEO, Francisco. *Wenu Pelon*. MAVI-MUSEO ARQUEOLOGICO DE SANTIAGO. Disponível em: <http://www.mavi.cl/mas/>. Acessado em: 22 fev. 2018.

LIDCHI, Henrietta. The poetics and the politics of exhibiting others cultures. In: KARP, Ian; LAVINE, Steven. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washignton: Smithsonian, 1991.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Dja Guata Porã. Disponível em: <http://www.museudeartedorio>.

org.br/pt-br/exposicoes/atuais?exp=4653. Acessado em: 22 fev. 2018.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO. Chile antes do Chile. Disponível em: <http://www.precolombino.cl/>. Acessado em: 21 fev. 2018

PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: a critical Anthology*. Nova York: Oxford, 2009.

REINALDIM, Ivair. *Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico*. Revista Modos, vol 1, n1, jan-abr, 2017. p.26-39.

SCHWARTE, Ludger. *Notes pour um art futur*. Paris: Les presses du réel, 2017.

MÁRIO PEDROSA E A 6ª BIENAL DE SÃO PAULO (1961): UMA PROPOSIÇÃO CRÍTICA AO RELATO OCIDENTAL DA HISTÓRIA DA ARTE

MÁRIO PEDROSA AND THE 6th SÃO PAULO BIENNIAL (1961): A CRITICAL PROPOSITION TO THE WESTERN NARRATIVE OF ART HISTORY

Francisco Dalcol

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: criada em 1951 para atualizar a arte brasileira em face aos desdobramentos internacionais do modernismo, a Bienal de São Paulo não seguiu plenamente tal orientação na 6ª edição (1961). Reuniu manifestações primitivas e obras de países que se desenvolveram fora da tradição ocidental, sendo avaliada pela crítica como excessivamente histórica e museográfica. Contudo, considerando o pensamento de seu diretor, Mário Pedrosa, identifica-se uma proposição crítica na exposição. Ao mobilizar o que considerava ser as origens da criação artística, confrontou a narração eurocêntrica com uma perspectiva transgeográfica e transhistórica, antecipando discussões dos anos 1980 sobre a centralidade ocidental e o viés universalizante da História da Arte.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. Bienal de São Paulo. História da arte ocidental

ABSTRACT: created in 1951 to update Brazilian art regarding the international developments of modernism, the São Paulo Biennial did not fully follow this orientation in its 6th edition (1961). It brought together primitive manifestations and works of countries that developed outside the Western tradition, being judged by critics as too historical and museographic. However, considering the thinking of its director, Mário Pedrosa, we identify a critical proposition in the exhibition. By mobilizing what he considered to be the origins of artistic creation, Pedrosa confronted Eurocentric narratives with a transgeographical and transhistorical perspective, anticipating discussions on Western centrality and the universalizing bias of Art History that emerged only in the 80s.

Keywords: Mário Pedrosa. São Paulo Biennial. Western history of art

O estudo das práticas expositivas e curatoriais encontra nas grandes mostras temporárias, a exemplo das bienais, um fecundo campo de investigação. Não só nos eventos da atualidade, mas também nos do passado, passíveis de serem revisitados pela pertinência que emprestam a questões do presente. Considerando as hierarquias e os fluxos assimétricos que conformam as relações entre diferentes contextos geopolíticos, um aspecto revelante a ser observado são os modos como as escolhas e os posicionamentos curatoriais se inserem no campo de debate transnacional das grandes mostras. Assim, ao investigarmos discursos e gestos que confrontam os cânones forjados desde os centros, podemos ter a chance de examinar como outras geografias artísticas reivindicam relatos alternativos às narrativas estabelecidas. Tendo isso em conta, considero a 6ª Bienal de São Paulo de 1961, organizada por Mário Pedrosa, um caso significativo a ser pesquisado.

Meu objetivo neste artigo é discutir o aspecto “excessivamente histórico e museográfico” atribuído pela crítica à 6ª BSP¹ enquanto significado negativo. A hipótese é que um aprofundamento de análise permite ir além desse julgamento, oferecendo elementos para uma reflexão sobre a potencialidade do partido crítico assumido por Mário Pedrosa. Como curador da 6ª BSP, propôs um questionamento à narrativa ocidental da história da arte mobilizando um conceito transgeográfico e transhistórico de universalidade. A meu ver, trata-se de um gesto crítico que constitui um antecedente para os debates surgidos posteriormente a partir dos anos 1980 em torno das teorias pós-coloniais e da globalização e do caso paradigmático da exposição “Magiciens de la terre”, de 1989.

Inicialmente, baseando-me na fortuna crítica e em fontes textuais primárias e documentação, desenvolvo uma breve revisão bibliográfica de modo a enquadrar a discussão. A seguir, analiso a recepção “excessivamente histórica e museográfica” da 6ª BSP em face ao argumento curatorial e o projeto crítico de Mário Pedrosa. Por fim, convoco algumas linhas do pensamento de Hans Belting, Peter Weibel, Andreas Huyssen e Giorgio Agamben para discutir a potencialidade crítica que o argumento curatorial engendra.

BIENAL VERSUS EXPOSIÇÕES MUSEOGRÁFICAS E HISTÓRICAS

A 6ª BSP² marcou os 10 anos do evento que, ao longo de suas cinco edições desde 1951, apresentou ao público brasileiro os desenvolvimentos da arte moderna e seus mais recentes avanços. Como o próprio Mário Pedrosa afirmou:

(...) a Bienal de São Paulo veio a ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as do isolacionismo

provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais “novo” e de mais audacioso no mundo (PEDROSA, 1995: 221)³.

De fato, a BSP fez o público tomar conhecimento dos grandes movimentos artísticos, atualizando o meio artístico. Somente na 2ª BSP de 1953, da qual Pedrosa foi responsável pela vinda de diversas obras de fora do país — como “Guernica”, de Picasso —, houve mostras sobre o cubismo, o futurismo e o neoplasticismo, além de retrospectivas de Mondrian, Klee, Munch, Moore, Marini e Calder, entre outros. Sem insuspeição, Pedrosa afirmou que “foi a maior exposição de arte moderna que se fez no mundo durante a década” (Id., ib.: 271).

Mas se na 2ª BSP o crítico contribuiu para uma narrativa oficial da história da arte desde o final do século XIX até o presente, na 6ª BSP não se guiaria pelas categorias geográficas e cronológicas estabelecidas pela perspectiva euro-ocidental e norte-americana, propondo um relato, como afirmou Adele Nelson em artigo recente, “mais diverso, e menos eurocêntrico, da arte e da criatividade” (NELSON, 2017: 58).

A 6ª BSP ocorreu de 1º de outubro de 1961 a 1º de dezembro de 1961. Participaram 53 países, sendo 754 artistas estrangeiros e 243 os brasileiros, representados por um total de 4990 obras (Bienal 50 anos, 2001: 119). Nos meses que antecederam a abertura, a imprensa fez extensa cobertura de acompanhamento dos preparativos, conforme material que pude levantar em pesquisa no Arquivo Histórico da Fundação BSP. Localizei diversos textos informando sobre as viagens de Pedrosa e o que seria apresentado, além de notícias sobre sucessivos adiamentos da inauguração. Os jornais atribuíam o atraso à situação de instabilidade política no Brasil com a renúncia de Jânio Quadros e às alongadas negociações sobre as vindas das obras de fora do país e das exposições das comitivas estrangeiras.

Desde as primeiras matérias e colunas sobre a 6ª BSP, constatei um grande destaque dado às anunciadas mostras especiais do barroco paraguaio, da arte aborígene australiana, dos calígrafos japoneses, das cópias dos afrescos medievais de estilo bizantino da Iugoslávia, das reproduções dos afrescos do santuário rupestre de Ajanta na Índia, entre outras incursões pela arte antiga e fora da tradição ocidental. A 6ª BSP sinaliza, portanto, ênfase museográfica e histórica. Na imprensa, um questionamento partiu de Vera Pacheco Jordão, ainda meses antes da abertura. Em sua coluna de artes plásticas no jornal O Globo, intitulada “Arte antiga na VI Bienal”, afirmava que:

Num país destituído de museus, como o nosso, são especialmente interessantes tais mostras, que significam, para público e artistas, enriquecimento de cultura, alargamento de experiência, aquisição de novos elementos plásticos e relações formais. Entretanto, o número e a variedade dessas mostras — caso se realizem todas — chegam ao exagero,

ultrapassando a possibilidade de assimilação do espectador, sobretudo se consideramos toda a imensa seção de arte contemporânea da Bienal (JORDÃO, 1961: 9).

A mesma linha de questionamento é desenvolvida por Aracy Amaral em texto publicado no jornal O Estado de S. Paulo 15 dias após o encerramento da mostra⁴. Reconhece a importância e o impacto da BSP desde sua criação, afirmando ser “o maior acontecimento artístico de toda a América Latina” (AMARAL, 1983: 111). Mas, já na abertura de seu comentário, ressalva que o crescimento do evento se reverteu em uma “exposição-monstro”. Sua preocupação com a BSP é:

(...) o risco de acabarem por desvirtuar totalmente seu objetivo internacional e contemporâneo em dois pontos: primeiro, com a sala do Brasil se expandindo de maneira assustadora; e, segundo, com as obras de interesse histórico se fazendo representar cada vez mais (Id., ib.: 107).

Lido hoje, o texto se ressentia de seu conteúdo programático e prescritivo – indicado desde o título, “A Bienal se organiza assim...”. A meu ver, dois aspectos ajudam a identificar uma crença que sustenta o argumento da historiadora da arte: o de que uma bienal como a de São Paulo deve se dedicar à contemporaneidade enquanto atualidade artística e, vinculado a isso, a de que mostras históricas, apesar do grau de importância, não devem ter como lugar a bienal justamente por não corresponderem à reivindicada missão do evento em focalizar a arte então considerada atual. Tal crença transparece de forma manifesta em outro trecho do texto da autora, ao falar novamente das mostras históricas: “(...) não nos parece absolutamente cabível esse tipo de exposição dentro de uma Bienal, cujo objetivo principal é mostrar regularmente o desenvolvimento da arte contemporânea em todo o mundo” (Id., ib.: 109).

Ao analisar tal argumento, ficou-me clara a importância de relativizar e mesmo questionar discursos e posicionamentos estabelecidos. Pesquisando a fortuna crítica sobre a 6ª BSP, constatei que a opinião de Aracy Amaral foi endossada e reproduzida posteriormente com rara base de discussão. Um caso se deu em 1989, ou seja, 28 anos depois, com o livro “As Bienais de São Paulo, 1951-1987”. A autora Leonor Amarante comunga da mesma visão de Aracy Amaral sobre a 6ª BSP, mas endereçando a crítica a Mário Pedrosa, o qual qualifica como “sem brilho”:

Pedrosa, um dos latino-americanos mais articulados com o circuito das artes, surpreendeu. Seu incontestável brilho como crítico e teórico não foi o mesmo na função de curador. A exposição foi pouco instigante. Faltou-lhe ousadia. O espaço que dedicou para obras de caráter histórico e museológico foi excessivo. Embora a maioria das salas fosse interessante, exposições dessa natureza não se justificavam em bienais que pretendiam focar o que acontecia na arte contemporânea (AMARANTE, 1989: 108).

É verdade que no mesmo texto a jornalista considera outros segmentos da edição, afirmando que “não estava centrada apenas em aspectos museológicos e históricos”, uma vez que a arte moderna se fazia presente, em especial pelo ineditismo da participação da União Soviética e de outros três países do leste europeu – Hungria, Romênia e Bulgária –, além de retrospectivas do mexicano José Clemente Orozco, um dos grandes nomes do muralismo, e do alemão Kurt Schwitters, o mestre dadaísta prenunciador da colagem e a instalação. Ainda assim, a avaliação de Leonor Amarante enfatiza o sentido negativo quanto ao alegado caráter “museográfico e histórico”, ecoando a opinião de Aracy Amaral.

Aprópria Fundação Bienal de São Paulo demonstra entendimento na mesma direção. No catálogo comemorativo dos 50 anos, de 2001, está dito: “(...) o fato é que Pedrosa desapontou críticos e formadores de opinião ligados às artes plásticas ao optar por uma exposição de caráter marcadamente museológico” (Bienal 50 anos, 2001: 113). Algo semelhante consta no site da instituição⁵: “a sexta edição ficou conhecida pelo caráter museológico⁶”.

ARTE MODERNA, CULTURAS PRIMITIVAS E POVOS PERIFÉRICOS

O catálogo dos 50 anos avança ao indicar um ponto de vista que nos interessa para o prosseguimento da discussão: o de que Mário Pedrosa “era defensor de expressões feitas à margem da grande arte ocidental, fossem elas provenientes das cavernas, dos aborígenes australianos, das nações indígenas brasileiras, das comunidades africanas” (Bienal 50 anos, 2001: 113).

Argumentação semelhante consta no livro “As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)”, de 2004. Os autores Francisco Alambert e Polyana Canhête fazem também referência ao alegado sentido negativo do caráter “museográfico e histórico”: “(...) como críticos e historiadores apontaram, a VI Bienal foi a edição mais marcadamente museográfica feita até então e isso parecia conspirar contra o caráter vanguardista e atualizante que ela proclamava desde seu início” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004: 87). A avaliação é ainda estendida a Mário Pedrosa: “o outrora ‘novidadeiro’, o intransigente defensor dos desdobramentos da arte moderna, do abstracionismo antfigurativo, agora parecia vertido a uma posição conservadora, didática, ‘museificadora’” (Id., ib.: 87). Porém, a exemplo do catálogo dos 50 anos, identificam no gesto de Mário Pedrosa uma busca pelas origens com a intenção de mostrar os primórdios da produção artística, “a partir de suas formas originárias, que não passavam pela tradição culta europeia, vale dizer, que não haviam sido determinadas pela dinâmica do capitalismo ou da sociedade liberal” (Id., ib.: 87).

Para aprofundarmos essa discussão, entendo que é preciso nos voltarmos ao projeto

crítico de Mário Pedrosa e ao seu argumento curatorial na 6ª BSP. Ao longo de seu pensamento, a noção de arte moderna sempre esteve conectada às culturas primitivas e aos povos periféricos. Essa defesa formou uma de suas linhas de reflexão sobre a capacidade da arte moderna em elaborar um novo reencontro entre homem e natureza, duas ordens, para ele, apartadas desde o Renascimento pelo desenvolvimento tecnológico e econômico. É dessa nova síntese, defendeu Pedrosa, que viria o caráter revolucionário do moderno, como resgate e promessa. Segundo as palavras do crítico:

(...) a própria expansão imperialista que se inicia pelo fim do século vai abrir à arte ocidental o contato com as culturas dos povos primitivos, anda em estágios tribais, comunitários ou pré-capitalistas. Desse contato é que, se não nasce, desenvolve-se o que será a “arte moderna” (PEDROSA, 1995: 255).

Em outro texto, Pedrosa dirá que “toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos” (Id., ib.: 309). Essa concepção radical da modernidade artística, porque integradora, será articulada pelo crítico com maior empenho em sua produção e atuação entre os anos 1960 e sua morte em 1980 – notavelmente com o Museu da Solidariedade e os projetos do Museu das Origens e da exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”. Experiências todas que, a meu ver, explicitam as bases do partido crítico por ele assumido enquanto curador da 6ª BSP. Nesse sentido, o texto que escreveu para a introdução do catálogo é bastante elucidativo. Pedrosa começa destacando “o caminho percorrido” pela BSP, para logo criar um terreno de argumentação sobre suas escolhas e posicionamentos:

Ainda na II Bienal, iniciou-se uma prática, que se foi tornando habitual através dos anos, até expandir-se, nesta última, em verdadeiro setor de importância equivalente ao das expressões artísticas contemporâneas: refiro-me às salas ditas especiais, às mostras de caráter histórico e museográfico (Id., ib.: 29).

Ao se referir à estreia maciça da participação de países que se desenvolvem fora das tradições ocidentais, o crítico afirma que a 6ª BSP é a “manifestação artística de maior universalidade do mundo” porque “nela estão presentes formas artísticas representativas dos mais diversos graus de civilização, de culturas primitivas ou complexas, vivas ou já mortas” (Id., ib.: 30). E estende a mesma consideração à seção brasileira:

(...) todas as tendências que assinalam a arte contemporânea estão aqui representadas: desde os primitivos e figurativos até as últimas manifestações abstracionistas, de geométricos, concretistas, neoconcretistas, tachistas, informais e signográficos e até neofigurativos e neodadaístas (Id., ib.: 30).

Em sua defesa ao longo do que hoje podemos compreender como argumento curatorial,

Mário Pedrosa passa a desenvolver um conceito crítico em torno de uma determinada noção de universalidade, a qual opera a partir “do ângulo de visão do jovem mundo americano de que somos parte”. Em suas palavras, “essa universalidade não se traduz apenas no plano geográfico ou político, isto é, no espaço; mas se traduz, também, no tempo, isto é, sai da contemporaneidade artística para alcançar as profundezas do passado” (Id., ib.: 30).

UNIVERSAL E CONTEMPORÂNEO ENQUANTO CONCEITOS CRÍTICOS

Autores como Hans Belting discutem o quanto o sentido universal da história da arte é produto da cultura moderna europeia, chegando a afirmar que “o pretense universalismo da história da arte é um equívoco ocidental” (BELTING, 2006: 7). Para o historiador alemão, a “pretensão de universalidade reivindicada pela modernidade demonstra-se (...) como uma visão eurocêntrica que jamais esteve voltada para uma ampliação global” (Id., ib.: 21).

Tal noção de universalidade da história da arte ocidental é distinta do conceito desenvolvido por Mário Pedrosa. Ao invés de uma cultura que se impõe de modo dominante sobre o não ocidental tratado como diferente, estranho e exótico, Pedrosa desenvolve um conceito de universalidade aberto e inclusivo que se torna crítico ao contrapor o eurocentrismo e reivindicar um espaço de coexistência entre o cânone ocidental e a alteridade. E essa operação se dá pela mobilização de uma perspectiva transgeográfica e transhistórica que relativiza as hierarquias estabelecidas ao longo da modernidade, propondo um relato mais global ante o fechamento operado pela narrativa europeia-ocidental/norte-americana.

Empenho que, por sua vez, fornece antecedentes para discussões que ganharam amplitude a partir dos anos 1980, no contexto das teorias pós-coloniais que colocaram em discussão a centralidade ocidental da modernidade e da própria história da arte ao reconhecer a legitimidade do ingresso das culturas periféricas e não ocidentais situadas fora do relato ocidental. Segundo Andreas Huyssen (2014), foi somente nesse momento que a compreensão do modernismo expandiu-se para incluir geografias situadas fora do Atlântico Norte, repercutindo na transição para preocupações transnacionais. Emergiram nesse horizonte geografias alternativas do modernismo, revelando que “múltiplos modernismos e suas diversas trajetórias permanecem ligados por mediações complexas” (Id., ib.: 21). Assim, as novas narrativas fornecidas pelas modernidades alternativas levam a “revisitar variedades de modernismo antes excluídas do cânone euro-americano como derivadas e imitativas, e, portanto, inautênticas” (Id., ib.: 21). Daí, portanto, tais modernismos alternativos terem “inserção complexa nas formas coloniais e pós-coloniais de modernização cultural e social” (Id., ib.: 21).

Em suas formulações sobre o moderno, Mário Pedrosa dedicou-se a articular um plano teórico e histórico no qual sempre levou em conta a história colonial e os processos imperialistas, rejeitando a assimilação acrítica dos valores europeus em favor da alteridade entre culturas diversas. Sua proposição na 6ª BSP se aproxima do que Peter Weibel (2013) conceitua como “teoria de reescrita” ante a intensificação dos encontros entre diferentes culturas, religiões, línguas, etnias e identidades nacionais. São processos que, por se darem como reivindicação por lugares e modos de narrar, oferecem uma operação crítica à hegemonia ocidental e ao monopólio dos mecanismos de inclusão e exclusão. Se o contexto atual é um tanto diverso do ano de 1961 da 6ª BSP, é preciso considerar a implicação entre modernidade e globalização, uma vez que, como afirma Andreas Huyssen (2014: 36), “uma concepção ampliada das geografias do modernismo pode ajudar-nos a compreender a globalização cultural de nossa época”. O que aproxima um a outro – modernidade e globalização – é a necessidade de se considerar a dimensão geográfica e espacial para “reconhecer os entrelaçamentos do temporal com o espacial e dos efeitos que provocam” (HUYSSSEN, 2014: 30).

Um processo de reescrita pelo partido crítico proposto na 6ª BSP se torna possível na medida em que Mário Pedrosa desenvolveu um conceito aberto de universalidade, cuja grande força reside, como indicado, em uma articulação transversal em termos de espaço e tempo. O caráter político desse empenho crítico parece-me ser resultado de uma coordenação transgeográfica e transhistórica atenta aos desenvolvimentos desiguais entre os centros e as periferias, às hierarquias nos intercâmbios transnacionais e aos estágios não sincrônicos das modernidades alternativas e dos múltiplos modernismos.

Ao postular uma narração desde as margens da periferia ocidental, o partido crítico assumido por Mário Pedrosa na 6ª BSP encontra uma noção de contemporaneidade se aproximado ao pensamento de Giorgio Agamben. Para o filósofo italiano, contemporâneo é aquele que não coincide com o seu tempo, sendo portanto inatual, anacrônico e discrônico. O contemporâneo, afirma, volta-se ao tempo atual “para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, não se deixando “cegar pelas luzes” (AGAMBEN, 2007: 62-63). É nesse sentido que Agamben afirma que o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Portanto, não um tempo histórico único e linear, e sim a coexistência de múltiplas temporalidades coordenadas desde seus diferentes espaços.

Ameuver, essa é uma perspectiva que permite reavaliar o alegado caráter “excessivamente histórico e museográfico” atribuído negativamente à 6ª BSP. Enquanto crítico com um ponto de vista, Mário Pedrosa o manifestou na posição de curador da exposição, fazendo da circunstância expositiva uma extensão de seu projeto crítico. Ao invés de compreender

a bienal como uma exposição sobre a atualidade artística, operou um conceito crítico de universalidade em que transversalizou as margens e os centros, tanto nas geografias quanto nas cronologias. E ao transitar entre épocas e contextos distintos, não recusou o seu próprio tempo e lugar, investindo-se do sentido de contemporaneidade conforme Agamben, para quem contemporâneo é aquele que “sabe que não pode fugir ao seu tempo” (Id., ib.: 58-59).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Boitempo: São Paulo, 2007.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy A. “A Bienal se organiza assim...”. In.: AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 107-111.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Bienal 50 anos – 1951-2001. Catálogo. Coordenação editorial Agnaldo Farias. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014.

JORDÃO, Vera Pacheco. *Arte antiga na VI Bienal*. O Globo, Rio de Janeiro, 9 mar. 1961. Coluna de Artes Plásticas, p. 9.

NELSON, Adele. Mário Pedrosa, el museo de arte moderno y sus márgenes. In.: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (orgs.). *Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 54-63.

PEDROSA, Mário. Introdução. In.: *VI Bienal de São Paulo: catálogo geral, parte 1*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961, p. 29-31.

_____. A Bienal de lá pra cá. In.: ARANTES, Otília (org.). *Mário Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 217-284.

_____. O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa. In.: ARANTES, Otília (org.). *Mário Pedrosa: política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 309-312.

WEIBEL, Peter. Globalization and Contemporary Art. In.: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (eds.). *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Cambridge, Mass: MIT Press for ZKM, Karlsruhe, 2013, p. 20-27.

6ª Bienal de São Paulo. In: *Fundação Bienal de São Paulo*. Site. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2323#posts>. Acesso em: 3 mar. 2018.

30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. Catálogo. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

DELINEANDO TERRITÓRIOS PARA AS ARTES VISUAIS NA BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1979 - 1985)

DELINEATING TERRITORIES FOR THE VISUAL ARTS AT THE SAO PAULO INTERNATIONAL BIENNIAL (1979-1985)

Tálisson Melo de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Esta comunicação baseia-se na análise das relações institucionais e interpessoais que se deram ao longo do processo de concepção de cinco edições da Bienal Internacional de São Paulo entre 1979 e 1985 (da 15^a à 19^a). Focarei sobre as negociações, debates e concretizações organizacionais (da seleção à disposição das obras) acerca do estabelecimento de categorias de base geopolítica (as divisões por países e por regiões). O objetivo é compreender o papel e dinâmica das relações entre diretores executivos e curadores da Bienal com agentes diplomáticos no delineamento da projeção simbólica da arte contemporânea de quatro países: Argentina, Brasil, Chile e Uruguai.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo. Curadoria. História das exposições.

ABSTRACT: This paper is built on the analysis of institutional and personal relations that took place throughout the organization of five São Paulo International Art Biennial editions between 1979 and 1985 (from the 15th to the 19th). I focus on the negotiations, debates and the concrete result (from selection of artworks to their display) concerning to the establishment of geopolitical categories (divisions in nations and regions). My objective is to understand the role and dynamics of the relations among Biennial's directors and curators and diplomatic agents (cultural attachés) in designing the symbolical dimension of contemporary art from four countries: Argentina, Brazil, Chile and Uruguay.

Keywords: Sao Paulo International Biennial. Curatorship. Art exhibitions history.

Em novembro de 2011 tinha lugar a 54ª *Biennale di Venezia*, eu era graduando em Artes e Design e fazia intercâmbio acadêmico na Espanha. Fiz meus investimentos para aproveitar a relativa proximidade e ter acesso àquela Bienal, que já era uma instituição de referência para mim desde o começo da formação acadêmica em artes. Naquele momento, não podia imaginar o impacto que essa experiência teria sobre minha trajetória, ou sobre minha curiosidade científica e emocional.

O passeio pelos pavilhões nacionais nos *Giardini* foi longo, empolgante e exaustivo, com um momento particular de intenso envolvimento: a visita ao pavilhão do Brasil, cujo prédio estava muito bem sinalizado pela bandeira nacional hasteada. No seu interior, deparei-me com um salão retangular de pé direito alto, paredes pintadas de branco e iluminadas pela luz natural adentrando o recinto por enormes basculantes próximos ao teto, o piso de cimento queimado – um espaço que remetia diretamente ao *cubo branco* de muitas galerias de arte. Um odor de bacalhau, peixe podre e café tomava todo o ambiente. Linhas e cabos escuros cortavam o espaço em diagonais, esticadas do alto das paredes até convergirem ao centro da sala amarradas a objetos colocados no chão: um guarda-chuva, um caixote de madeira com uma televisão de plasma dentro, uma garrafa de plástico com urina. Riscos e escritos a lápis e tinta preta distribuídos pelas paredes: em alguma parte, as palavras “NÃO ESMAECER”¹. Eu tentava fazer relações entre tudo isso e avaliar minhas expectativas do que representaria ‘a arte contemporânea do meu país’ naquele contexto, quando escutei de duas pessoas que também visitavam o pavilhão a exclamação indagativa “*Mais les artistes latino-américains font de l’art contre la dictature jusqu’à nos jours?!*”². Essa questão ressoou em mim de modo que me afastei da experiência da visita, nem me lembro do que havia no fundo daquela sala. No trajeto pelos outros pavilhões tive minha percepção relativamente em suspensão, passava a ser mais forte a vontade de responder aquela pergunta.

Desde então, uma série de outras questões vêm se sucedendo. Comecei a acompanhar as notícias que repercutiam aquela Bienal de Veneza e a 8ª Bienal do Mercosul que acontecia no mesmo momento, em Porto Alegre, os preparos para a próxima Bienal de São Paulo e a Documenta de Kassel, até que uma rede de exposições congêneres comecei a ver uma rede de instituições por onde circulavam obras de arte, artistas, curadores, críticos, *marchands*, turistas, empresários...

Comecei me indagando sobre quem seriam as pessoas ou instituições que escolhiam artistas e obras para a representação da arte de uma nação nessas exposições e como essas decisões se concretizavam. E mais perguntas surgiam à medida em que os fluxos e a complexidade dessa rede se adensaram com os estudos: por que a obra exposta no pavilhão do Brasil na *Biennale* podia dizer respeito aos artistas latino-americanos em geral? Que

impacto essa representação teria sobre a imagem que se tem do Brasil como uma unidade, ou da América Latina? E sobre os indivíduos dali provenientes? Quão problemática seria a delimitação da produção artística em pavilhões definidos por nacionalidades e pertencimentos regionais? Qual o sentido de se promover uma Bienal com base num tratado de integração comercial regional, como o Mercosul? E quais os interesses dos países assinantes em reunir e divulgar obras e artistas? Essas foram apenas as perguntas que abriram o caminho que então venho percorrendo.

AS BIENAS E UMA “GEOESTÉTICA” DAS ARTES VISUAIS

Em 2013, comecei a pesquisa para dissertação de mestrado com o intuito de observar os mecanismos de projeção de determinada produção artística contemporânea nos grandes eventos internacionais como bienais. A Bienal de São Paulo parecia um objeto acessível e a defini como um foco de atenção. Como buscava entender a atividade de quem exercia algum poder decisório sobre as escolhas de artistas e obras para as exposições, não demorei a identificar os papéis da curadoria, da crítica de arte e da diplomacia cultural.

A historiografia sobre a própria Bienal apontava as 18^a e 19^a edições (1985 e 1987), curadas pela crítica Sheila Leirner como casos em essa agente teria exercido algum controle sobre alguma projeção sobre o mundo da arte contemporânea – o que desenvolverei mais adiante neste artigo. No entanto, após defendida a dissertação, perguntas relacionadas a categorias geopolíticas – *nação*, *nacionalidade* e *região* – continuaram motivando investigação cuidadosa sobre como essas exposições se concretizam, quais discursos e visualidades incorporam e disparam, e como essas categorias são articuladas em sua organização. Essa foi a base para elaboração do projeto de pesquisa que venho desenvolvendo no doutorado, desde 2016, e cujos avanços preliminares apresento neste texto.

Neste ponto, vale trazer a noção de “geoestética” conforme apresentada pelo historiador de arte Joaquin Barriendos (2013) – embora eu não saiba em que medida exatamente concordo com sua proposta, é certo que iluminou muitos passos do caminho de construção teórica da base analítica dessa pesquisa. Em sua tese, uma interpretação sobre a emergência, persistência e reconfigurações da categoria *arte latino-americana*, Barriendos parte da ideia de que há uma “metageografia da arte” com suas unidades espaciais, distâncias, arquipélagos, curvaturas, epicentros e linhas de fuga. Essa “metageografia” tem suas raízes no modelo de “divisão planetária do sensível” (BARRIENDOS, 2013: 158), cuja gestação remonta à estruturação de um sistema-mundo moderno e colonial.

Analizando as “categorias geoestéticas” inscritas em museus, catálogos de exposições

e livros de história da arte, pelo menos desde o século XIX, observa a predominância de modelos de classificação que, para além das divisões em nacionalidades, se apoiam em divisões regionais e continentais, gerando categorias como *arte asiática*, *arte africana*, *arte latino-americana*, ou *arte não-ocidental*. Essas categorias são sobrecarregadas por camadas de reinscrição histórica de suas representações discursivas e imagéticas, compreendendo movimentos diaspóricos e migratórios. “Categorias geoestética” constituídas da sedimentação dessa metageografia, por sua vez entrelaçada com a epistemologia desde a qual se narra e se ordena o espaço do *global art world* (BARRIENDOS, 2013: 161).

O que Barriendos identifica historicamente é uma passagem, ao longo dos anos de 1980, de um “modelo centro-periferia” para um “modelo globo-continente”, que abrange concepções “globalistas” e “internacionalistas” da ideia de arte global. Designada pelo autor como “*Magiciens effect*”³, o período que segue ao fim da década de 1980 é definido por uma outra dinâmica, diferente da que se estendeu até meados da década. Desse modo, Barriendos situa uma transformação na circulação de obras de arte e no pensamento crítico sobre elas, que se dá ao largo do arco histórico proposto neste projeto de pesquisa. Em minhas análises dos debates que emergiram e se desenrolaram no âmbito da Bienal na mesma década de 1980, pretendo identificar o posicionamento dos agentes sociais envolvidos em sua organização, tendo em mente o desenvolvimento dessas transformações conceituais, de modo que possa fornecer um quadro nuançado acerca das ideias que nortearam as articulações das categorias geopolíticas de *nação*, *nacionalidade* e *região* nessas exposições.

A CURADORIA COMO FIO OU PONTA SOLTA

Com essas perguntas em mente, caminhei por uma bibliografia sobre história das exposições desde as definições de museus, acervos e coleções, até chegar na curadoria como elemento emergente e em consolidação na segunda metade do século XX. No contexto de minha indagação inicial, uma noção vaga de “curadoria” tinha bastante destaque, e sobre ela detive minhas preocupações desde então, principalmente por seu caráter autoral, como aponta o estudo sociológico de Nathalie Heinich e Michel Pollak (1998) – que informou bastante da perspectiva adotada. Na base de uma “sociologia pragmatista” proposta por esses dois ex-orientandos de Pierre Bourdieu, encontra-se um foco sobre o trabalho interpretativo como participante da constituição de um objeto como obra de arte, e a partir do qual venho pensando sobre a projeção de uma representação “geoestética”, tanto da arte como do mundo (e dos territórios delineados em seu interior).

Ao longo da pesquisa para dissertação de mestrado, entre 2013 e 2015, em que me

dediquei ao estudo dos dois projetos curatoriais assinados por Leirner para as 18^a e 19^a Bienais, percebi que minha chegada a esse objeto específico se devia muito a um reducionismo verborrágico com que historiografia da arte no Brasil vinha narrando sobre a Bienal e o papel que atribuiu a essas duas edições em especial no desenvolvimento da arte contemporânea no país.

O fio analítico que decidi perseguir era o da curadoria na atuação de Leirner, empreguei algumas ideias da história intelectual e da sociologia para entender o que poderia estar colocado nas bases de sua concepção de arte contemporânea, crítica de arte, curadoria e mediação. O estudo revelou muitos aspectos dessas realizações que as situam em contextos circunscritos pela trajetória e repertório individuais da curadoria e, ao mesmo, tempo numa rede de instituições, referências, contatos, negociações, disputas e cooperações que fazem a arte contemporânea acontecer e circular. Foi inevitável a observação de outros fios que convergiam na existência daquelas duas bienais.

Com a pesquisa, fui encontrando camadas e mais camadas de ações (muitas delas discursivas e documentadas) que compunham um objeto bastante complexo: A) o papel mediador da curadoria, do educativo, da crítica de arte à época, da imprensa popular (jornais, rádio e TV na cobertura do evento); B) relações do evento com as políticas culturais vigentes, modelos de financiamento, a dinâmica institucional da Fundação Bienal de São Paulo⁴, sua posição e visibilidade local (em termos nacional e regional) e global (especialmente com outras instituições congêneres que na década de 1980 já se contavam em torno de vinte, surgindo novas a cada ano e em distintos continentes); C) os modelos de seleção adotados a partir de negociações entre a diretoria, o Conselho de Arte e Cultura⁵, a curadoria, o Conselho Administrativo e Fiscal da Fundação; D) sua recepção entre agentes diplomáticos e agentes culturais de outros países participantes ou mesmo do Brasil; E) a esfera material de sua concretização (logística de transporte, acomodação e instalação de obras, montagem, cenografia, desmontagem, reenvio de obras); F) eventos paralelos realizados pela FBSP ao longo da Bienal (conferências, cursos, reuniões com críticos e artistas, concertos, shows, mostras de cinema, debates, atividades no Parque Ibirapuera ou mesmo em outros espaços na cidade de São Paulo, mostras já realizadas em outras instituições e inseridas no Pavilhão da Bienal como parte do evento); G) relação do público em geral com sua experiência de visita ao evento.

Acabo de fazer aqui uma enumeração exaustiva que, no entanto, não exaure os fios e camadas de ação que se ‘emaranham’⁶ na realização de atividades constantes da FBSP ao longo dos quatro anos estudados (1984 a 1987) para que as 18^a e 19^a edições do certâmen acontecessem como aconteceram. Evidenciando que a curadoria em si se fez parecer como

um fio cheio de nós com outros fios, e sem pontas, sem uma ponta solta que eu pudesse puxar para separá-la do emaranhado e descrevê-la. Tem sido rico pensar os fios que convergem, com o da curadoria, no processo de ações que em algum momento configuram a exposição concreta.

OS CAMINHOS DA HISTORIOGRAFIA, OU UMA POLÊMICA CRISTALIZADA

Qual é então a dimensão da exposição que reside de maneira enfática na historiografia da arte brasileira? Pude perceber que não há ainda uma grande elaboração (no sentido de muito trabalho para a unidade do olhar retrospecto sobre um tema, um momento), acerca da história recente da arte no Brasil, talvez isso esteja em plena concretização agora, sendo meu trabalho uma parte (sintoma e causa) disso. O que atribui o caráter de marca, ou virada, ou mesmo fado, à 18ª Bienal especificamente, parece ter sido o modo como o caráter polêmico de sua repercussão imediata foi cristalizado na narrativa sobre a história das bienais de São Paulo e da arte brasileira em geral. Inclusive, essa cristalização muitas vezes leva à difusão da ideia que aquela Bienal foi composta apenas pelos três corredores de pinturas lado a lado, considerados caóticos e claustrofóbicos, a “Grande Tela” concebida idealmente por Sheila Leirner como parte de sua curadoria geral da mostra (e concebida em sentido projetivo e material por arquitetos e montadores).

O espaço específico intitulado “Grande Tela” ocupava menos de um terço do segundo andar do Pavilhão mas foi o centro das atenções na cobertura da imprensa, mobilizando textos de repórteres e críticos de arte em vários jornais no Brasil e no exterior, e gerando grande comoção também agentes culturais muito informados por essa imprensa.

Dentro do país, especialmente entre a Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, pude observar dois posicionamentos extremos diante da proposta, de identifica-la como autoritária e homogeneizadora até como inovadora e provocativa, sendo inúmeras as nuances entre ambos. Porém figurou repetidamente a reação de alguns artistas e comissários, que chegou a retirar da parede duas das nove obras que apresentaria), destacando que ali havia a imposição da ideia da curadoria sobre a de artistas expositores e suas obras. Esses materiais discursivos, reiterados desde a véspera da inauguração até as últimas retomadas analíticas publicadas no ano seguinte, contribuíram muito para a redução ou esvaziamento dos sentidos existentes na mostra concreta.

Não há interesse nenhum da minha parte em defender o projeto curatorial de Leirner ou de quaisquer agentes envolvidos nele, mas retomar a concretude de sua realização, a partir de um estudo de princípio descritivo que compare sua configuração com a ideia que

historiografia reafirma, muito informada pela cristalização de uma polêmica envolvendo os próprios agentes do mundo da arte brasileira à época, que disputavam e cooperavam em diferentes sentidos. Para isso venho revisando e refinando instrumental teórico em constante confronto com material empírico, especialmente de arquivos documentais. Até o momento, algumas proposições teóricas sociológicas têm oferecido perspectivas de análise bastante profícuas, a partir das quais venho traçando um exame que dê vazão a mais e mais perguntas e reelaborações de hipóteses – demandando tempo e trabalho para apresentá-las de forma coerente mais.

TERRITÓRIOS NEGOCIÁVEIS – A I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO (1978) E ALÉM

Durante a década de 1970, após o boicote internacional entorno da X Bienal de São Paulo⁷, algumas propostas foram estabelecidas no sentido de fomentar atividades da Bienal que a dinamizassem de alguma forma e permitissem algum controle sobre sua posição também em relação com o contexto político no período: as edições exclusivamente nacionais que alternaram com os anos de edições internacionais, entre 1970 e 1976, chamadas pela historiadora Renata Zago de “Bienais Nacionais”, configurando uma espécie de ensaio da representação brasileira nas edições internacionais; e a I Bienal Latino-americana de São Paulo, realizada em 1978, apresentando obras de artistas de 13 países da região, sem continuidade de sua realização diante de decisão negociada entre críticos de arte da América Latina numa reunião consultiva em 1980⁸.

É nítido como a Bienal opera necessariamente com recortes geopolíticos para delimitar as representações que se projetam nela a partir e através da seleção de obras e artistas, os próprios nomes do evento marcam essa relação, sendo ‘internacional’, ‘latino-americana’, ‘nacional’. Interesse-me sobremaneira em compreender o desenvolvimento das ações que permitiram existir essas edições da bienal nos anos de 1970 e os delineamentos de critérios e categorias em seus regulamentos e projetos, bem como as reformulações desses e os debates que geraram, pois acredito que para analisar as ações desenroladas no âmbito das bienais na década de 1980, considerando de que ponto do debate e quais condições burocrática, material e conceitual os “novos” agentes incorporados à instituição encontraram como solo para plantear suas propostas.

No arquivo Wanda Svevo da FBSP, encontrei o relatório escrito pela crítica de arte Aracy Amaral sobre as reuniões consultivas com os críticos da região, as atas das comissões de discussão assinadas por seus coordenadores, e missivas entre diretores e organizadores

de instituições do tipo bienal com o curador Walter Zanini e o então presidente da FBSP, Luiz Diederischen Villares, para compor o primeiro encontro de organizadores de bienais. Toda essa documentação está repleta de concepções sobre a dimensão geopolítica da produção artística, perspectivas localistas, nacionalistas, regionalista, globalistas, universalistas, essencializantes, contextualizantes, um número amplo de posições que se mostra bem mais elevado do que número de vozes atuantes, pois o/a mesmo/a agente reformula suas considerações ao longo das negociações.

Após a decisão de não dar prosseguimento à Bienal Latino-americana, o que se mostrou com relevo foi a demanda por dar mais ênfase à produção artística latino-americana nas edições internacionais, o que parece ter surtido algum efeito na composição de uma Comissão Internacional de críticos/curadores que foi composta por seis membros, três dos quais sendo da América Latina (Helen Escobedo, do México; Milan Ivelic, do Chile; e Walter Zanini, brasileiro curador da 16ª Bienal), os outros três vinham da Itália, Estados Unidos e Japão.

No entanto, considerando apenas quantitativamente, ao comparar a proporção de participações latino-americanas (incluindo as brasileiras), por artistas na 14ª Bienal, de 1977 (antes da Bienal Latino-americana), a 15ª (logo depois da Latina) e a 16ª, não se vê refletida uma ampliação significativa de cobertura: na 14ª, 62% dos artistas era latino-americanos (47% brasileiros), e 25% eram europeus; na 16ª, 42% latino-americanos (sendo 13% brasileiros), e 50% europeus⁹.

Esse tipo de análise vem sendo complementado pelo estudo minucioso de como as obras eram dispostas, como curadores estabeleceram procedimentos de seleção, conceituação e comunicação das exposições, das obras selecionadas, de uma ideia geral de arte contemporânea e da produção de cada território em específico. Uma pesquisa de caráter qualitativo pode contribuir para a compreensão do impacto, por exemplo, da proposta de Zanini para dispor as obras por “analogia de linguagens” agrupadas em núcleos e vetores, em vez de divisões por nacionalidade, ou dos projetos curatoriais de Leirner.

REFERÊNCIAS:

BARRIENDOS, Joaquín. *La idea del arte latinoamericano: estudios globales del arte, geografías subalternas y regionalismos críticos*. Tese (Doutorado) História, Teoria e Crítica das Artes, Universidade de Barcelona, 2013.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de*

materiais. In: Horizontes Antropológicos, ano 18, nº37, 2012, pp.25-44.

HEINICH, Nathalie; POLLACK, Michel. *Du conservateur de musée a l'auteur dd'exposition: l'invention d'une position singulière*. In : *Sociologie du Travail*, nº1, 1989.

LODO, Gabriela C. *AI Bienal Latino-americana de São Paulo*. Dissertação (mestrado) em História da Arte - Unicamp, Campinas, 2014.

SCHOEREDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. Dissertação (mestrado) ECA-USP, São Paulo, 2011.

SOUZA, Tálisson Melo de. *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: Curadoria entre a Prática e o Debate no Brasil*. Dissertação (mestrado) em Artes, Cultura e Linguagens - UFJF, Juiz de Fora, 2015.

ZAGO, Renata. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*. Tese (Doutorado) em Artes Visuais - Unicamp, Campinas, 2013.

HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES: AS BIENNAIS DE SÃO PAULO (2006-2016)

HISTORY OF ART AS HISTORY OF EXHIBITIONS: THE BIENNAIS OF SÃO PAULO (2006-2016)

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: A história das exposições de arte possibilita compreender singularidades de períodos artísticos, sociais, políticos e econômicos, quando relacionados a um determinado sistema da arte. Nas últimas edições das Bienais de São Paulo, essa confluência tem sido amplamente debatida. Diante do pluralismo presente na arte hoje, a proposta desse artigo é apresentar um estudo sobre as Bienais de São Paulo ocorridas na última década, a partir da designação de exposição de arte como escrita da história da arte e como espaço de discussão entre curadores, artistas e público. Para isso, o ponto de partida será a 27ª Bienal de São Paulo, mostra de plataforma discursiva que reconfigura as práticas adotadas anteriormente nas Bienais.

Palavras-chave: Bienais de São Paulo. Exposições de Arte. Curadoria.

ABSTRACT: The history of art exhibitions makes it possible to understand singularities of artistic, social, political and economic periods when these are related to a particular system of art. In the last editions of the São Paulo Biennials, this confluence has been widely debated. Given the pluralism present in art today, this paper proposes a study on the São Paulo Biennials that occurred in the last decade, from the designation of art exhibition as a writing of art history and as a space for discussion among curators, artists, and the public. The starting point will be the 27th São Paulo Biennial, a discursive platform exhibition that reconfigures the practices adopted previously in the Biennials.

Keywords: São Paulo Biennials. Art exhibitions. Curatorship.

A história das exposições de arte possibilita compreender singularidades de períodos artísticos, sociais, políticos e econômicos, quando relacionados a um determinado sistema da arte. Nas últimas edições das Bienais de São Paulo, essa confluência tem sido amplamente debatida. Diante do pluralismo presente na arte hoje, a proposta dessa pesquisa é apresentar um estudo sobre as Bienais de São Paulo ocorridas na última década, a partir da designação de exposição de arte como escrita da história da arte e como espaço de discussão entre curadores, artistas e público. Para isso, o ponto de partida será a 27ª Bienal de São Paulo, mostra de plataforma discursiva que reconfigura as práticas adotadas anteriormente nas Bienais de São Paulo.

A exposição como problema de pesquisa tem se tornado um tema cada vez mais frequente no meio acadêmico e fomentado recorrentes discussões. Esse artigo não se trata de uma revisão bibliográfica, tampouco de uma análise sobre esse assunto, no entanto, as pesquisas em andamento sobre o assunto serão recorrentemente utilizadas¹. As exposições de arte que *a priori* eram pensadas nos campos da museologia ou da sociologia, passam a serem exploradas pela teoria e história da arte. Iniciativas recentes como o programa *Recherche et Mondialisation* do Centre Georges Pompidou (Paris) em 2010, que implementou um ciclo de reflexão e pesquisa com o objetivo de questionar a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais, produzindo um *catalogue raisonné online* das exposições ocorridas na instituição²; ou ainda as recentes e especializadas publicações da série *Exhibition Histories* (História das Exposições), da editora inglesa *Afterall*, que buscaram criar uma metodologia para um novo campo de pesquisa dentro da história da arte (LAFUENTE: 2016, 13-16), surgem principalmente da consideração de que a história das exposições ainda se mostra um campo pouco explorado³.

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.

Segundo a professora, pesquisadora do campo da história das exposições, Mirtes Marins Oliveira:

“O estudo historiográfico das exposições ainda está em plena construção de seus objetos de estudo, abordagens, dimensões e inter-relações com outras disciplinas. Certamente uma lacuna a ser encarada, do ponto de vista metodológico, é a de como o processo expositivo opera do ponto de vista do sujeito, suas apropriações para além das propostas curatoriais.” (OLIVEIRA: 2016, 39)

Os estudos sobre exposições geralmente particularizam e pormenorizam o programa curatorial, “compreendendo todos seus aspectos conceituais e materiais” (OLIVEIRA: 2016, 39-40). No entanto, em uma exposição convergem os diversos agentes e elementos operantes no mundo da arte: artistas e as suas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias, museus, instituições, patrocínio público e privado, políticas públicas de apoio a cultura e público.

É necessário abordar as exposições por meio de um viés interdisciplinar, examinando as questões atreladas a ela, principalmente ao se tratar do circuito artístico contemporâneo expandido, que passa pela compreensão da própria arte contemporânea, como Hans Belting caracteriza em *Arte Global* (2003). Francielly Dossin destaca como iniciativa, no sentido de compreender o circuito expandido da arte contemporânea e a arte global, a criação, em 2006, do centro de pesquisa *GAM: Global Art and the Museum* (no ZKM – Centro de Arte e Mídia da Karlsruhe), que “tem por objetivo documentar e refletir sobre a forma como a globalização vem interferindo no mundo da arte.” (DOSSIN: 2014, 4). Esse projeto, bem como as já citadas publicações da *Afterall*, demonstram uma importância peculiar nesse estudo sobre as Bienais de São Paulo, já que a ideia dessas publicações é selecionar e analisar duplas ou sequências de exposições e compará-las, pensando nas mudanças no fazer da arte, no circuito artístico e nos agentes envolvidos. Os livros trazem textos críticos, com atenta pesquisa em arquivo e entrevistas com agentes do meio artístico. As exposições estudadas foram selecionadas com base em conferências organizadas pelos editores⁴ e ministradas por críticos, historiadores, artistas e curadores⁵ para averiguar quais seriam as mostras mais relevantes, relacionando momentos chave da história da arte recente com as exposições, como a ampliação do circuito artístico com a globalização.

A partir de uma proposta semelhante, o formato dessa pesquisa foi definido. Eleita como a Bienal que reconfigurou a história da própria instituição (Fundação Bienal), juntamente com o ponto limiar em que a recente história das exposições passa a se constituir como um campo de pesquisas, a 27ª Bienal de São Paulo constituirá o modelo para a estruturação desse texto. Parece-nos pertinente, para esse artigo, a opção por explorar essa edição em especial, que serve como paradigma para as mostras que ocorreram entre os anos 2006 e 2016.

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 uma repercussão fraca da importância dessa Bienal, mesmo

apresentando características marcantes como a ruptura definitiva com as representações nacionais; 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.

Essa relação pode ser ampliada para a ideia de constituição da mostra, escolha de artistas e curadores. O conselho da Fundação Bienal, presidido por Manuel Pires da Costa, optou por uma seleção do curador por meio de projetos, e não de um convite pessoal, como era recorrente nas Bienais anteriores. Segundo o professor e crítico de arte Fabio Cypriano:

“foi o processo mais profissional e democrático para a escolha de um curador, que não conseguiu ser mantido por Pires da Costa em seu terceiro mandato⁶, nem pelos seus sucessores Heitor Martins e Luis Terenpins, que mantiveram o caráter personalista na indicação, como rege o estatuto.” (CYPRIANO: 2016, 159).

O projeto escolhido, de Lisette Lagnado, denominado “Bloco sem Fronteiras”, baseava-se no conceito de artista construtor de Hélio Oiticica (1937-1980) e também contemplava quatro cocuradores: os brasileiros Cristina Freire e Adriano Pedrosa, o colombiano José Roca e a espanhola Rosa Martinez, além do alemão Jochen Volz⁷, curador convidado, responsável pela seção dedicada ao artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976).

Além disso, o projeto previa o fim das representações nacionais⁸, modelo importado da Bienal de Veneza, que 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.

COMO VIVER JUNTO

Lagnado exigiu o fim das representações nacionais para ter a liberdade de escolher quem conviveria no pavilhão Ciccillo Matarazzo. A sua proposta era acolher não aquelas obras enviadas pelas embaixadas dos países, mostras já prontas, que muitas vezes destoavam

das escolhas da curadoria, mas encontrar uma proximidade aceitável e possível para todos. Mas como encontrar uma “distância justa” em uma Bienal sem representações nacionais que “trouxe a tona questões relativas à diferença entre pátria e terra, nacionalidade e exílio, casa e abrigo”? (LAGNADO: 2006, 54)

Estabelecido então como ponto de partida o projeto curatorial da 27ª Bienal de São Paulo, o título oficial, *Como viver junto*, surgiu após as primeiras reuniões da equipe curatorial:

“(...) é um título emprestado dos cursos e seminários ministrados por Roland Barthes no Collège de France (1976-77); surgiu para amalgamar as questões apresentadas no primeiro esboço teórico que entreguei à Fundação Bienal, em 9 de maio de 2005.” (LAGNADO e PEDROSA: 2006, 16)

Assim como a primeira conversa⁹ que tivemos com a curadora dessa edição da Bienal, Lisette Lagnado, o catálogo da mostra começa com uma citação do próprio Barthes, que resumiria o conceito da mostra:

(...) Mas, em estado bruto, o *Viver-Junto* é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: “viver no mesmo tempo em que...” = a contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido – último índice do *Viver-Junto* – “conversar”. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é agora o mais velho.) Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo?

Lagnado nos previne em seu texto *No amor e na adversidade* que as notas dos cursos de Roland Barthes levantam mais perguntas do que respostas, o que não significa que não sirvam para balizar o debate atual: a xenofobia, os conflitos diários causando exílios, cenas de horror e descaso com populações civis¹⁰. Segundo a curadora:

(...) a 27ª Bienal de São Paulo aborda essa crise de representação com todas as forças que pôde conglomerar em torno de seu projeto conceitual. Se o primeiro passo foi abolir as chamadas representações nacionais – sistema que minava a possibilidade de implantar um projeto independente da autoridade de gabinetes –, os demais passos também pertencem ao esforço determinado de conferir uma dimensão política a uma mostra tão importante para a cidade, o Brasil e o mundo. (LAGNADO: 2006, 53)

Foi assim que uma interrogação foi inserida na expressão *Como viver junto?* E invadiu a edição da Bienal, com a guerra entre Israel e o grupo Hizbollah interrompendo o ritmo do

trabalho dos artistas libaneses convidados, com as visitas curatoriais pelo continente africano e pelo leste europeu, o que trouxe a instalação de Jane Alexander – Segurança – que ficava logo na entrada do pavilhão. A relação entre arte e política, abarcada no tema, passou a fazer parte da realidade cotidiana da curadoria, não apenas em questões conceituais, mas em demandas práticas, em relações com a Fundação Bienal¹¹, com a crítica especializada e com o público.

Além dos seminários proferidos por Barthes, como já mencionado anteriormente, a curadora baseou-se nos projetos, nas propostas ambientais e nos escritos do artista Hélio Oiticica para conceber o conceito da Bienal. A reafirmação de Oiticica no cenário global, a partir de seus escritos e não se suas obras, permitiria “uma nova revisão das perspectivas eurocêntricas que foram formuladas no contexto da arte contemporânea a partir dos anos 1990, principalmente aquelas em torno dos conceitos de instalação e participação do espectador” (SPRICIGO: 2011, 181-182).

Além disso, o programa da 27ª Bienal de São Paulo iniciou-se vários meses antes da abertura da exposição, com uma plataforma de seminários internacionais em que o grupo de curadores (Cristina Freire, Jochen Volz, José Roca, Rosa Martínéz e Adriano Pedrosa), dirigido por Lisette Lagnado, forneceu ao público acesso às ideias norteadoras da idealização da mostra. Segundo Vinicius Spricigo:

“A intenção era instituir no projeto da Bienal de São Paulo uma plataforma de debates sobre “o político” (a instância da vida comum), na qual o cruzamento de fronteiras entre a esfera pública da arte e a esfera pública da política estabeleceria um programa de autocrítica e desconstrução dos limites dessas instituições.” (SPRICIGO: 2011, 182)

Lagnado, como apontou Spricigo no trecho destacado acima, utilizou um artifício que consiste em falar do político e não da política. Como aponta Jacques Rancière (*A partilha do sensível*, 2005), também presente na bibliografia da curadoria, é preciso ter em conta que há já na base da política uma estética primeira, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. Para o autor, essa estética primeira – a “partilha do sensível” – é uma espécie de forma *a priori* da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.” (RANCIÈRE: 2005, 16). Rancière não define a “partilha do sensível” pelo viés da concordância, mas sim da divergência. No primeiro capítulo de seu citado livro – *Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética* – o autor procura definir o conceito de “partilha do sensível” como o “sistema de evidências sensíveis que

revela, ao mesmo tempo, a existência do *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE: 2005, 15). Como se vê, “partilha” implica aqui tanto um “comum” (a cultura, os direitos civis, a liberdade) quanto um “lugar de disputas” por esse comum – mas de disputas que, baseadas na diversidade das atividades humanas, definem “competências ou incompetências” para a partilha.

E é nesse momento que conseguimos relacionar com maior clareza o conceito de Viver-Junto de Roland Barthes às ideias de Rancière e aos projetos de Hélio Oiticica. Segundo Lagnado:

“Não há democracia sem disputa, fricção, divergência. Assim, ‘conjunto comum’ não significa fusão, mas certa separação. (...) Feitas as contas, são poucos aqueles que acreditam que seja possível viver juntos. (...) Como viver junto não tem resposta. Viver-junto não é uma utopia, mas um exílio da própria humanidade. O ‘mal estar da civilização’ de Freud continua sendo o que nos une, no amor e na adversidade.” (LAGNADO, 2006: 55)

Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade. Os artistas, os curadores e as instituições são entendidos como atores de conflitos políticos e estéticos que se desenrolam dentro e fora do campo artístico. Dessa forma, outro ponto de inflexão da 27ª Bienal foi introduzir um componente comum nas últimas edições das Bienais de São Paulo, 2006 a 2016: a relação entre arte e política, que tem sido amplamente debatida, retomada e rememorada pelo discurso da curadoria e pelo discurso da exposição como um todo.

Isto posto, como agentes, autores e mediadores, os curadores das últimas Bienais de São Paulo incentivaram proposições artísticas dentro de uma vertente muito semelhante à premissa colocada pelo filósofo Rancière que, basicamente, afirma que estética e política são maneiras de organizar o sensível, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos, reforçada pela curadora da 27ª Bienal de São Paulo.

Portanto, essa edição da 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, o que provavelmente será questionado na edição que ocorrerá esse ano, 2018, com a curadoria geral de Gabriel Perez-Barreiro que escolheu artistas como cocuradores da empreitada.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: a critical estimate. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). *The Global Art World: audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. p. 38-73.

CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. (Orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Riobooks, 2016.

CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Matins de (org.) *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016.

DOSSIN, Francielly Rocha. Exposições como problema de pesquisa. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 174-186, fev. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/3559>.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: PUF, 2009.

LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano (org.). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LAGNADO, Lisette. *No amor e na adversidade*. In: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano (org.). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

PEDROSA, Adriano. *Como curar junto*. In: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano (org.). **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34/EXO experimental, 2005.

SASSATELLI, Monica. *Symbolic Production in the Art Biennial: Making Worlds. Theory, Culture & Society*, v.1, n.25, 2016.

SPRICIGO, Vinicius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra, 2011.

TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE NA REGULAMENTAÇÃO JURÍDICA DOS MERCADOS DA ARTE

TRANSPARENCY AND OPACITY IN THE LEGAL REGIMES APPLICABLE TO THE ART MARKETS

Fernando Loureiro Bastos
Universidade de Lisboa

RESUMO: Os mercados da arte pressupõem a existência de uma economia de mercado, de relações contratuais entre compradores e vendedores, onde as “mercadorias” em circulação são “coisas valiosas” em termos culturais e monetários. A transportabilidade dos objetos e a possibilidade de estes constituírem uma reserva de valor criam as condições para uma tendencial opacidade nas relações entre os diversos intervenientes. A tendência para uma contemporânea transparência pode resultar de legislação nacional, de documentos de Direito Internacional e, em termos progressivamente mais importantes e significativos, dos esforços de autorregulação feitos pelos principais atores dos mercados da arte, como leiloeiras e feiras de arte internacionais.

Palavras-chave: Mercados da arte. Regimes jurídicos. Autorregulação

ABSTRACT: Art markets presupposes the existence of a market economy, of contractual relations between buyers and sellers, where the “goods” in circulation are “valuable things” from a cultural and monetary perspective. The transportability of objects and the possibility of them to constitute a reserve of value create the conditions to opacity. The contemporary trend towards transparency in the art markets can result from national legislation, from international law documents, and progressively in more important terms from self-regulatory efforts by the more relevant art market players, like international auction houses and art fairs.

Keywords: Art markets. Legal regimes. Self-regulation

I. INTRODUÇÃO: O CONTEMPORÂNEO INTERESSE NA INVESTIGAÇÃO SOBRE A REGULAMENTAÇÃO JURÍDICA DOS MERCADOS DA ARTE

Uma pergunta básica que pode ser feita atualmente sobre os mercados da arte consiste em questionar se existe uma regulamentação jurídica suficiente e adequada às especificidades das transações de obras de arte e de objetos de coleção, na medida em que estes são bens móveis com um significado cultural e constituem uma expressão da criatividade dos membros de uma determinada comunidade humana.

Esta interrogação deve começar por ser feita no âmbito da ordem jurídica de cada Estado, embora a importância do enquadramento jurídico possa variar em função do tipo, do volume e do valor das obras de arte ou dos objetos de coleção passíveis de serem transacionados no seu território. Nestes termos, as ordens jurídicas dos Estados Unidos da América, do Reino Unido, da China, da França, da Alemanha e da Suíça são especialmente relevantes, em razão do volume das transações¹ que ocorrem no âmbito da sua jurisdição ou que envolvem pessoas, individuais ou coletivas, com a sua nacionalidade. Da mesma forma que a pergunta pode ter lugar ao nível do Direito Internacional, na medida em que as normas internacionais são a expressão da cooperação entre os Estados numa determinada área de atividade.

As respostas que podem ser dadas às interrogações anteriormente formuladas estão necessariamente condicionadas pela exiguidade dos estudos e da investigação que pode ser encontrada nestes domínios. Com efeito, não obstante as transações comerciais de objetos de arte e de objetos de coleção terem milénios e poderem ser encontradas nas mais diversas civilizações, a relação entre o Direito e a Arte é uma área do conhecimento científico relativamente nascente e ainda incipientemente desbravada. Importa salientar, contudo, que este panorama tem vindo a alterar-se de uma forma substancial desde o início do milénio, como o demonstra um primeiro levantamento bibliográfico da produção científica em língua inglesa, feito com o objetivo de enquadrar a investigação que se está a desenvolver nesta matéria².

Um recente e significativo sinal desse acréscimo de interesse sobre as matérias da regulamentação jurídica dos mercados da arte foi a criação, em janeiro de corrente ano, no âmbito da TIAMSA – *The International Art Market Studies Association*, de um subcomité com a denominação de *TIAMSA Legal*. No *statement* que pode ser encontrado no sítio na Internet da TIAMSA, é afirmado que a formação deste subcomité parte da constatação de que os “[m]arket participants act in legal form and within the framework of a given set of legal rules”, sendo que conseqüentemente a sua atividade “aims at identifying and analysing

the most pressing legal issues evolving around and relevant to the art market”. No âmbito do TIAMSA Legal está a ser debatido um projeto de elaboração de um *Handbook of Art Market Law*, que possa vir a cobrir os principais aspetos da regulamentação jurídica dos mercados da arte. Um projeto equivalente, em português e em castelhano – provisoriamente intitulado como *Guia Jurídico do Mercado da Arte / Guia Legal del Mercado de Arte* - está identicamente a ser planeado no âmbito do subcomité regional da TIAMSA que abrange Portugal, Espanha e Brasil (TIAMSA AMC-PSB)³.

Sendo a investigação sobre a regulamentação jurídica dos mercados da arte um *work in progress*, a presente comunicação foca apenas um dos seus múltiplos aspetos: a existência de uma tendência contemporânea para uma maior transparência ao nível das transações de obras de arte e de objetos de coleção. Em razão da diversidade de perspetivas que estão na base dos trabalhos deste I Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, importa começar por esclarecer alguns conceitos básicos, como o objeto da regulamentação jurídica, a diversidade dos mercados da arte, e as razões que justificam uma tendencial opacidade.

II. MENÇÃO A TRÊS PRESSUPOSTOS DE ENQUADRAMENTO DA REGULAMENTAÇÃO JURÍDICA DOS MERCADOS DA ARTE

II.I PRIMEIRO PRESSUPOSTO DE ENQUADRAMENTO: O OBJETO DA REGULAMENTAÇÃO JURÍDICA

Numa aproximação prática e bastante prosaica, os mercados da arte lidam com “coisas”, qualificadas pelos juristas como “bens móveis”. No artigo 82 do Código Civil Brasileiro de 2002, a título de exemplo, é estipulado que “[s]ão móveis os bens suscetíveis de movimento próprio, ou de remoção por força alheia, sem alteração da substância ou da destinação econômico-social”. Em Portugal, por seu turno, o artigo 205 do Código Civil de 1966 define os bens móveis de uma forma que pode ser considerada obscura para os não juristas: serão “bens móveis” todas as coisas que não possam ser qualificadas como “bens imóveis”.

Os conceitos de “coisa” e de “bem móvel” correspondem àquilo que nos mercados da arte são as “obras de arte”, os “objetos de coleção”, os “bens culturais”, e ainda outras designações, como “artefactos” ou “tesouros nacionais”, cuja definição jurídica é menos óbvia do que poderia parecer numa primeira abordagem.

Com efeito, a qualificação de um objeto, de uma “coisa”, como “obra de arte” é uma criação cultural, com significado num espaço e num momento histórico concreto. Daqui resulta que cada objeto tenha sempre duas dimensões ou duas faces. Por um lado, é uma coisa material, com determinadas características objetivas. Por outro lado, seja de madeira,

de ferro, de vidro, o resultado da aplicação de pigmentos numa tela ou, mais recentemente, uma criação digital, a atribuição de uma utilidade ou de uma função ao objeto é o resultado de uma apreciação subjetiva, necessariamente condicionada pela sua circunstância histórica e cultural e pelas suas experiências e mundividência do indivíduo que as produz (BECKER, 2008:64).

Nestes termos, a obra de arte nunca existe isolada de uma interpretação subjetiva e de valoração no âmbito de uma comunidade humana, que lhe atribui um determinado valor estético, simbólico e mesmo monetário (SMITH, 1998: 29). A obra de arte pode ser gerada como tal, como o resultado de uma intenção artística do seu criador. Mas a obra de arte também pode ter sido inicialmente produzida como uma peça manufaturada, com uma utilidade prática perfeitamente definida, e posteriormente transmutar-se em algo de “superior”, com um estatuto cultural mais elevado, em resultado da atribuição de um significado distinto (BECKER, 2008:55). O exemplo da *Fountain* de Marcel Duchamp (que é pura e simplesmente um urinol em porcelana, de fabrico industrial, apresentado deitado numa rotação de noventa graus relativamente a função para que foi inicialmente concebido e produzido) é particularmente significativo, nomeadamente se tivermos em consideração a importância deste objeto para a história da arte ocidental. Em 2004, num inquérito feito a quinhentas das mais influentes personalidades ligadas ao mundo das artes no Reino Unido (BBC NEWS, 2004), 64% daqueles que responderam às perguntas afirmaram que *Fountain* é a obra de arte moderna mais importante e influente que conseguem designar.

Daqui resulta que o objeto da regulamentação jurídica dos mercados da arte ao incidir sobre “bens móveis”, que são simultaneamente “coisas valiosas”, em termos culturais e monetários, vai exigir um conjunto de regras jurídicas específicas relativamente a sua criação, fruição, conservação, circulação e transação.

II.II SEGUNDO PRESSUPOSTO DE ENQUADRAMENTO: A DIVERSIDADE DOS MERCADOS DA ARTE

A potencialidade das obras de arte e dos objetos de coleção, enquanto “bens móveis”, para serem comprados e vendidos e, conseqüentemente, para circularem entre espaços sujeitos à regulamentação jurídica de Estados distintos, conduz-nos ao segundo pressuposto de enquadramento: à necessidade da existência de um mercado onde as transações possam ocorrer e à diversidade dos mercados da arte.

Os mercados da arte pressupõem a existência de uma economia de mercado, que tenha na sua base a propriedade privada, a liberdade de transação de bens e de serviços e, ainda,

a circulação de mercadorias entre espaços pertencentes a diferentes Estados. Com efeito, como referido anteriormente, embora as obras de arte e os objetos de coleção tenham um valor cultural enquanto tais, como expressão estética e artística das múltiplas comunidades humanas e das diversas épocas históricas, estas constituem identicamente uma “mercadoria” passível de ser objeto de compra e de venda, isto é, de uma “coisa” que pode ser objeto de uma relação contratual entre um comprador e um vendedor.

Em razão da extrema diversidade das obras de arte e dos objetos de coleção, falar em “mercado da arte” no singular pode ser limitativo para uma adequada compreensão das diversas questões jurídicas envolvidas na sua regulamentação, sendo preferível a utilização do plural “mercados da arte”.

Com efeito, as regras aplicáveis à transação de antiguidades não são semelhantes ao regime jurídico aplicável à compra e à venda de obras de arte contemporânea. No domínio das antiguidades, a título de exemplo, existe uma grande diferença entre a regulamentação interna e internacional aplicável aos objetos arqueológicos (*antiquities*) e o enquadramento jurídico de coisas produzidas em épocas históricas mais recentes. O mercado da arte contemporânea, por seu turno, é confrontado com problemas jurídicos específicos, como a problemática suscitada pela possibilidade de existirem limites à criação artística, que exige uma apreciação dessas atividades no âmbito da liberdade de expressão e dos direitos fundamentais dos artistas.

A distinção entre mercados da arte deve ser feita ainda porque os problemas jurídicos suscitados pela compra e venda nos mercados primários, seja diretamente ao artista, seja com a intermediação de agentes ou representantes do artista, de *art advisers*, ou de galeristas, não são idênticos aos existentes quando se está a lidar com uma transação no mercado secundário, em especial no âmbito de leilões, presenciais ou realizados através da internet. A evolução progressiva das transações *online*, onde não existe um contato direto e presencial com as obras de arte e os objetos de coleção a adquirir, nem entre os intervenientes na transação, veio trazer uma nova dimensão relativamente a questões clássicas de natureza jurídica, como a autenticidade e as falsificações ou a reprodução das obras de arte.

II.III TERCEIRO PRESSUPOSTO DE ENQUADRAMENTO: A TENDENCIAL OPACIDADE DOS MERCADOS DA ARTE

A possibilidade das transações de obras de arte e de objetos de coleção poderem ser efetuadas atualmente sem um contato entre pessoas, de um modo inteiramente virtual, conduz ao terceiro dos pressupostos de enquadramento: a tendencial opacidade dos

mercados da arte.

A expressão jurídica “bem móvel” é particularmente ilustrativa das características específicas das obras de arte e dos objetos de coleção: trata-se de objetos que podem ser deslocados e movimentados com facilidade. Salvo algumas obras de arte contemporânea, concebidas com volumes propositadamente gigantescos (intencionalmente *larger-than-life*), os objetos valorizados como obras de arte, e as coisas passíveis de serem colecionadas, tem normalmente uma pequena dimensão e podem ser transportados sem especiais dificuldades pelo seu proprietário.

A transportabilidade e a possibilidade de estas “coisas” constituírem uma reserva de valor criam as condições para uma tendencial opacidade nos mercados da arte. É exemplar dessa situação o anonimato de que gozam os vendedores e os compradores nas transações que são feitas através das empresas leiloeiras. A existência e a manutenção de um sigilo que protege os intervenientes numa compra e venda deste tipo é, aliás, uma das características que as leiloeiras mais publicitam, em especial quando estão a anunciar a intermediação de vendas privadas (*private sales*). Nesse sentido, é exemplar que a leiloeira *Sotheby's* anuncie atualmente no seu sítio na internet que, desde 2012, dois mil e quatrocentos compradores, de setenta e nove Estados diferentes, tenham adquirido objetos (designados como “*works*”) no valor de quatro mil e quatrocentos milhões de dólares americanos⁴.

Importa referir que as obras de arte e os objetos de coleção, salvo em situações muito específicas, como as resultantes da sua inclusão no âmbito do património cultural de um Estado, não estão sujeitos a um registo especial de propriedade, como sucede com outros bens móveis, como os automóveis, os barcos ou as aeronaves, que também são “coisas” com um elevado valor monetário. A propriedade privada das obras de arte e dos objetos de coleção é, muitas vezes, o resultado de transações não documentadas por contratos escritos, ou de transmissões por herança, sem que tenha havido previamente um inventário para partilhas ou para o apuramento de pagamentos ao Estado de natureza tributária. Nestas ocasiões, o facto de alguém ter um objeto permite presumir que é o seu legítimo proprietário e que, em conformidade, está autorizado a proceder à sua venda, seja diretamente, seja com a intervenção de terceiros especializados.

Uma ideia correntemente difundida, nomeadamente através dos meios de comunicação de massas, é a de as transações de obras de arte e de objetos de coleção ser feita em ambientes caracterizados pela opacidade, pelo segredo e pelo sigilo. Assim sendo, para alguns, a regulamentação jurídica mercados da arte é muito escassa e deveria ser substancialmente reforçada, como tem vindo a suceder recentemente com o enquadramento jurídico dos mercados financeiros. Para outros, em termos radicalmente opostos, normalmente os

participantes no sistema da arte, a regulamentação existente é a adequada, senão mesmo excessiva, tendo em consideração as qualificações específicas dos envolvidos nas transações das obras de arte de objetos de coleção.

Embora as transações possam continuar a ser feitas com base de um “aperto de mão”, entre pessoas que têm um longo historial de compras e vendas bem sucedidas, a facilidade das comunicações, o progressivo alargamento da localização geográfica dos potenciais compradores e vendedores, uma “democratização” dos intervenientes, e os efeitos da aplicação da regulamentação emitida em outras áreas de atividade e com outros objetivos, com a defesa do consumidor, têm vindo a conduzir aquilo que parece ser uma contemporânea tendência para a afirmação da transparência nos mercados da arte.

III. UMA CONTEMPORÂNEA TENDÊNCIA PARA A AFIRMAÇÃO DA TRANSPARÊNCIA NOS MERCADOS DA ARTE?

A criação e a aplicação de regras ou de princípios regulamentadores da atuação dos diversos intervenientes nos mercados da arte podem conduzir, através de três vias distintas, à transparência nas transações efetuadas. Por um lado, através da produção unilateral de legislação pelos Estados ou por entidades de integração regional como a União Europeia. Por outro lado, pode resultar de acordos alcançados entre Estados e vertidos em documentos de Direito Internacional, nomeadamente em tratados e acordos internacionais, em atos de organizações internacionais, como resoluções do Conselho de Segurança das Nações Unidas e, ainda, crescentemente, em instrumentos internacionais não vinculativos. E, finalmente, em termos progressivamente mais importantes, pode ser alcançada pelos esforços de autorregulação dos intervenientes nos mercados da arte, como as associações profissionais de comerciantes de arte, as leiloeiras com atividade internacional, e as entidades organizadoras de feiras internacionais de arte e de antiguidades.

Importa salientar que, em alguns casos, a tendência para serem introduzidas regras e princípios de atuação conducentes à transparência nos mercados da arte é imposta por regulamentação jurídica emitida para outras áreas de atividade e com objetivos distintos da introdução de regras relativas à compra e venda de obras de arte e de objetos de coleção, como sucede com o enquadramento jurídico do combate à lavagem de dinheiro e ao financiamento do terrorismo e, ainda, como as regras relativas ao comércio internacional de espécies de fauna e de flora ameaçadas de extinção (Convenção CITES, ou Convenção de Washington, assinada a 3 de março de 1973, com as alterações introduzidas a 22 de junho de 1979, em Bona, e a 30 de abril de 1983, em Gaborone, correspondente a Convenção sobre o Comércio Internacional

de Espécies da Fauna e da Flora Selvagem Ameaçadas de Extinção, ou, na versão inglesa, a *Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora*).

A conjugação de esforços por parte dos Estados para contribuir para uma maior transparência nos mercados da arte tem tido resultados muito relevantes no âmbito dos objetos qualificados como “bens culturais”. Podem ser mencionadas três convenções internacionais neste domínio:

- a Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado, concluída na Haia, a 14 de maio de 1954, com Protocolos de 1954 e de 1999 (*UNESCO Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflicts*);
- a Convenção Relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais, adotada em Paris a 14 de novembro de 1970 (*UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property*);
- e a Convenção do Unidroit sobre Bens Culturais Roubados ou Illicitamente Exportados, assinada em Roma a 24 de junho de 1995 (*UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects*).

Um exemplo particularmente importante das medidas que têm vindo a ser contemporaneamente tomadas para impedir a venda ilegal de bens culturais é a Resolução nº 2347, do Conselho de Segurança das Nações Unidas, aprovada por unanimidade a 24 de março de 2017, relativa a objetos de natureza cultural que tenham sido ilegalmente removidos do Iraque, desde 6 de agosto de 1990, e da Síria, desde 15 de março de 2011. Com esse objetivo, a Resolução nº 2347 do Conselho de Segurança solicita aos Estados membros da Organização das Nações Unidas que ponderem a adoção de um conjunto de medidas que possam impedir a circulação e a venda de bens culturais originários dos conflitos armados no Iraque e na Síria, nomeadamente:

- “[e]stablishing, where appropriate, in accordance with national legislation and procedures, specialized units in central and local administrations as well appointing customs and law enforcement dedicated personnel, and providing them, as well as public prosecutors, with effective tools and adequate training” (paragraph 17 (b));
- “[e]ngaging museums, relevant business associations and antiquities market participants on standards of provenance documentation, differentiated due diligence and all measures to prevent the trade of stolen or illegally traded cultural property” (paragraph 17 (g));
- “[p]roviding, where available, to relevant industry stakeholders and associations operating within their jurisdiction lists of archaeological sites, museums and excavation storage houses that are located in territory under the control of ISIL or any other group listed by the 1267/1989/2253 ISIL (Da’esh) and Al-Qaida Sanctions Committee” (paragraph 17 (h)).

A importância que passou a ser dada às questões da transparência nas transações que são efetuadas nos mercados da arte pode ser constatada em três recentes instrumentos de autorregulação produzidos por intervenientes nos mercados da arte: i) as *Basel Art Trade Guidelines*, divulgadas por Thomas Christ and Claudia von Selle, em 2012, no âmbito do *Basel Institute on Governance*, ii) os *Art Market Principles and Best Practices*, aprovados pelo *Show Management of Art Basel*, em setembro de 2017; e iii) o *Art Diligence Toolkit* da RAM – *Responsible Art Market*, apresentado em início de fevereiro de 2018.

As *Basel Art Trade Guidelines* têm na sua base uma conferência organizada em 2009, em Basileia, na Suíça, pelo *Basel Institute on Governance*, e em reuniões tidas, em 2010, em Basileia e em Nova Iorque, com “committed key players, representing a major part of the global art market”. As *Basel Art Trade Guidelines* estão divididas em cinco partes: A. *Preamble*; B. *Scope of the rules*; C. *Standards for art market operators*; D. *Implementation*; e E. *Recommendation*.

Em conformidade com as *Basel Art Trade Guidelines*:

- 3.2.1. Disclosure, “[t]he identity of the seller and the buyer must be known to each other, and to all intermediaries involved, including to third parties with a legitimate legal interest”;
- 4.2.1. Principle [em matéria de “due diligence before sale”], “[a]n undisputed and uninterrupted provenance history and proven authenticity of an art object is the aim in all transactions”;
- 5.1. Principle [em matéria de “source of funds”], “[t]he art market operator will endeavour to deal only with buyers whose source of funds can be established to be legitimate”.

Os *Art Market Principles and Best Practices*, aprovados pelo *Show Management of Art Basel*, em setembro de 2017, serão aplicados a partir do início de 2018 como “part of the exhibitor regulations included in the applications for all three Art Basel shows”. A aceitação e o cumprimento destas regras serão a “factor taken into consideration by the Art Basel’s Selection Committees in selecting exhibitors for participation in Art Basel shows in Basel, Miami Beach and Hong Kong”. Os *Art Market Principles and Best Practices*, estão divididos em quatro partes: *Introduction*; *Overview*; *Section 1: Best Practice Guidelines*; e *Section 2: Legal Compliance Process*.

Em conformidade com os *Art Market Principles and Best Practices*:

- 1.3. “[e]xhibitors shall only sell works when, to their best knowledge, the artista and consignor have clear title to the works, free of all encumbrances and possible ownership claims”;
- 2.1. “[u]pon selling work, Exhibitors shall provide the buyer with a written invoice containing the description and image of the work, the identity of the artist, the dimensions and medium of the work, the sale price, the identity of the buyer and any other customary

information related to the transaction”;

- *Overview da Section 2: Legal Compliance Process*, [e]xhibitors must comply with all applicable laws in the country or countries where they do business, including statutes governing forgery of artworks and provenance; dealing with stolen, looted, embezzled and forged artworks; money laundering; forgery of documents; fraud; misappropriation; and illegal import and export of cultural property”.

O *Art Transaction Due Diligence Toolkit* apresentado em Genebra, no início de fevereiro de 2018, no âmbito da iniciativa RAM – *Responsible Art Market*, é constituído por listas de controlo (“*checklists*”) que devem ser tidas em consideração no âmbito da transação de uma obra de arte ou de um objeto de coleção. O *Art Transaction Due Diligence Toolkit* está dividido em três partes: 1. *Client due diligence checklist*; 2. *Artwork due diligence checklist*; e 3. *Transaction due diligence checklist*.

As listas de controlo (“*checklists*”) elencam as seguintes matérias que devem ser objeto de apreciação e de avaliação por parte dos vendedores de uma obra de arte ou de um objeto de coleção:

- Client due diligence checklist: 1.1. Individual; 1.2. Company/Trust/Association/Foundation/other legal entity; 1.3. Client’s role in the transaction checked; 1.4. Client’s authority to act checked; e 1.5. Client red flags checked;
- Artwork due diligence checklist: 2.1. Identification; 2.2. Trade restrictions; 2.3. Ownership; 2.4. Provenance & exhibition history; 2.5. Artwork location & recent movement; 2.6. Authenticity; 2.7. Condition; e 2.8. Artwork red flags checked;
- Transaction due diligence checklist: 3.1 Purpose of the transaction; 3.2. Form of the transaction; 3.3. Source of the funds; 3.4. Documentation; e 3.5. Transaction red flags checked.

Terminamos esta intervenção com a referência a dois relatórios sobre os mercados da arte, como mais uma justificação para a importância do estudo e da investigação sobre a regulamentação jurídica aplicada aos mercados da arte. Por um lado, o consagrado relatório da TEFAF (*The European Fine Arts Fair*) de 2017 refere que o volume de negócios dos mercados de arte em 2016 foi de quarenta e cinco mil milhões de dólares americanos, divididos entre vinte e seis mil milhões obtidos em transações feitas por comerciantes, e dezanove mil milhões em compras e venda efetuadas através de leiloeiras. Por outro lado, a primeira edição do relatório produzido pela *Art Basel* e pelo banco suíço UBS estima que o volume das transações que tiverem lugar nos mercados da arte em 2016 é de cerca de cinquenta e seis mil milhões de dólares americanos, sendo 57% derivados da atividade de comerciantes de arte (dos quais 41% desse número em feiras de arte), e os restantes 43% de compras e venda em leiloeiras.

A tendência para uma contemporânea transparência nos mercados da arte parece ser confirmada pela existência de dados sobre o volume de negócios que são gerados anualmente por esta área de atividade económica. Mas a disparidade apresentada pelos números disponíveis pode ser identicamente indicativa de que os dados existentes mostram apenas uma parte dos negócios que são efetuados internacionalmente. Em qualquer caso, o confronto com estes dados é demonstrativo do modo com os mercados da arte são lugares onde se confrontam a opacidade e a transparência ou, recorrendo a uma expressão mais artística, onde se usam magistralmente as luzes e as sombras.

REFERÊNCIAS

Código Civil Brasileiro de 2002.

Convenção sobre o Comércio Internacional de Espécies da Fauna e da Flora Selvagem Ameaçadas de Extinção - *Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora*.

Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado - *UNESCO Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflicts*.

Convenção Relativa às Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais - *UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property*.

Convenção do Unidroit sobre Bens Culturais Roubados ou Illicitamente Exportados - *UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects*.

Resolução nº 2347 do Conselho de Segurança das Nações Unidas, de 24 de março de 2017.

BBC NEWS, *Duchamp's urinal tops art survey*, 1 de dezembro de 2004. Acessível em: <http://newsvotebbc.co.uk/mpapps/pagetools/print/news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/40559997.stm>.

Howard S. BECKER, *Mundos da Arte*, Livros Horizonte, 2010 (tradução da segunda edição de *Art Worlds*, de 2008).

Thomas CRIST e Claudia von SELLE, *Basel Art Trade Guidelines*, Basel Institute on Governance, 2012.

Clare McANDREW, *The Art Market – 2017: An Art Basel & UBS Report*, 2017.

Gladston MAMEDE, Marcílio Toscano FRANCA FILHO e Otávio Luiz RODRIGUES.

JÚNIOR (Organizadores), *Direito da Arte*, Editora Atlas, São Paulo, 2015.

Rachel A. J. POWNALL, *TEFAF Art Market Report 2017*, The European Fine Art Foundation, 2017.

RAM – Responsible Art Market, *Art Diligence Toolkit*, 2018.

Barbara Herrnstein SMITH, “Contingencies of value: alternative perspectives for critical theory” (1988), in Natasha DEGAN (coordenadora), *The Market. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London – The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 2013.

SHOW MANAGEMENT OF ART BASEL, *Art Market Principles and Best Practices*, 2017.

SOTHEBY’S Private Sales. Acessível em <http://www.sothebys.com/en/news-video/blogs/all-blogs/sotheby-s-at-large/2017/09/private-sales.html>.

“CECI N’EST PAS UNE ŒUVRE D’ART” O JUIZ COMO CRÍTICO E O CONCEITO DE OBRA DE ARTE NO DIREITO

“CECI N’EST PAS UNE ŒUVRE D’ART” THE JUDGE AS A CRITIC AND THE CONCEPT OF A WORK OF ART IN LAW

Marcílio Toscano Franca Filho
Mariana Lima Maia

RESUMO: A definição de obra de arte é elusiva e mutável, disputada há tempos no âmbito da filosofia e da teoria da arte. Contudo, as práticas e objetos envolvidos na atividade artística são suscetíveis à regulação jurídica. O direito, para cumprir sua função de tutelar interesses e dirimir conflitos numa sociedade complexa, adota definições operacionais vinculantes. Partindo dessas constatações, o caso *Brancusi v. Estados Unidos* serve como paradigma para uma análise do direito público comparado – em especial o direito tributário –, com o objetivo investigar se há um conceito jurídico definitivo de obra de arte, estabelecer um diálogo entre os conceitos jurídico e não-jurídico de obra de arte, identificar áreas em que proteção jurídica diferenciada é concedida a objetos classificados como arte e as tensões entre a abrangência cada vez maior da arte contemporânea e a necessidade de certeza jurídica do direito.

Palavras-chave: Direito. Arte. Imposto de importação. Teoria da arte.

ABSTRACT: “Art work” is an elusive and mutable concept, object of dispute within philosophy and theory of art. Law regulates the practices and objects involved in artistic activities, and in order to perform its functions – protecting interests and settling disputes in a complex society –, it has to adopt operational and binding art work definitions. Based on these premises, the *Brancusi v. United States* case serves as a paradigm for a study of comparative public law – specially tax law –, with the aim of investigating the existence of a definitive legal concept of “art work”, identifying areas in which distinctive legal protection is bestowed upon objects classified as art and the tensions arising between the ever enlarging contemporary art definition and law’s need for certainty.

Keywords: Law. Art. Tax law. Art theory

“L’art dit non figuratif n’a pas plus de sens que l’école non enseignante, que la cuisine non alimentaire, etc.”

René Magritte

1. INTRODUÇÃO

Em outubro de 1926, o barco a vapor “Paris” aportava em Nova York, trazendo não apenas o artista e provocador Marcel Duchamp, mas também uma carga tão preciosa quanto peculiar que ele fora encarregado de escoltar. A estranheza dessa carga não passou despercebida pela fiscalização aduaneira americana, cujo oficial administrativo, ao se deparar com uma reunião de objetos aparentemente desconexos – discos, ovos, e objetos em formato de chama feitos de madeira entalhada, metal polido e mármore liso (GIRY, 2002) –, desconsiderou a declaração alfandegária dos itens como obras de arte e aplicou outra classificação tributária. Os itens foram categorizados a título de “objetos hospitalares, utensílios de cozinha ou artigos indefinidos de metal”, com aplicação do imposto de importação com alíquota *ad valorem* de 40%.

Essa reclassificação privou aquela carga do benefício da isenção fiscal, concedido a obras de arte por força da norma tributária (o *Tariff Act*) então vigente nos Estados Unidos. Diante da oposição de Duchamp à decisão da autoridade tributária nas docas de Nova York, um acordo foi obtido para resolver, ao menos temporariamente, o impasse: os objetos seriam liberados, sob a condição do pagamento do imposto respectivo, quando fossem vendidos (MANN, 2011). Essa solução, todavia, só foi possível em razão da particularidade da carga e graças à intervenção de personagens poderosos: os objetos eram esculturas do já célebre artista romeno Constantin Brancusi, destinadas a uma exposição na conceituada Brummer Gallery, e intercederam em seu favor figuras notáveis como a socialite Gertrude Whitney, futura fundadora do Whitney Museum.

Não era ainda o início do “bafafá”, como Brancusi posteriormente descreveria o caso, mas o conflito já estampava manchetes de jornais. Quando da decisão do pedido de revisão administrativa – a classificação inicial foi mantida –, o jornal *New York Post* publicou uma entrevista com as justificativas do chefe da fiscalização aduaneira em Nova York, F. J. H. Cracker. Segundo ele, o governo havia consultado vários indivíduos de posição elevada no mundo da arte e a opinião geral era a de que Brancusi “deixava coisas demais para a imaginação” (GIRY, 2002). Diante dessa segunda negativa, e como a decisão de autoridades administrativas é presumidamente correta e justa (KEARNS, 1998, p. 160), só restou a opção de se recorrer da decisão perante a Corte Aduaneira americana. Feita a reclamação nº 209109G, iniciava-se um imbróglio judicial bastante invulgar.



CONSTANTIN BRANCUSI, "PÁSSARO NO ESPAÇO" ("OISEAU DANS L'ESPACE"), 1924, BRONZE POLIDO. DISPONÍVEL EM <https://goo.gl/AGvrCG>.

desfecho foi ideal – é pouquíssimo provável que o desfecho de qualquer caso envolvendo obras de arte o fosse. Todavia, foi um caso paradigmático pela publicidade recebida – a imprensa e o público americanos acompanharam o caso como quem acompanha um escândalo picante ou uma telenovela de sucesso, absorvendo cada detalhe e discutindo à exaustão as circunstâncias –, que permitiu um debate público sem precedentes sobre a definição de arte, não apenas por servir de modelo quintessencial do embate entre a vanguarda artística e direito, mas também pela participação de extensão e relevância inéditas de grandes especialistas em artes. Quase cem anos depois da decisão final sobre o *Pássaro no Espaço*, ela ainda ecoa em todo caso que opõe artistas ou demais interessados na circulação da arte e as aduanas nacionais.

Mais que um ato de revolta contra uma classificação aduaneira injusta e do tributo indevido e exorbitante dela decorrentes – os preços das obras, sobre os quais é aplicada a alíquota, eram muito superiores ao valor das matérias primas –, a reclamação judicial foi uma ação estratégica, orquestrada por Duchamp tanto quanto desejada por Brancusi. Este defendia, por óbvio, o status artístico de suas obras. Mas, avesso ao assédio da imprensa, retornou à Paris assim que pôde. A condução do caso judicial ficou por conta de Duchamp, dos advogados pessoais de Gertrude Whitney, patrocinados por ela, de Maurice Speiser, advogado *pro bono* apaixonado por arte e, finalmente, de Edward Steichen – fotógrafo e admirador de Brancusi, comprador do *Pássaro no Espaço*, obra incluída na carga e escolhida para o papel de receptáculo das diversas teorias da arte que seriam discutidas durante o litígio (MANN, 2011).

O caso *Brancusi v. Estados Unidos* não foi o primeiro a tratar da definição da arte no Direito Tributário, nem seria o último. Tampouco seu

2. O INÍCIO: A LETRA DA LEI

Para os demandantes, levar o caso à corte aduaneira americana era uma simples questão de reconhecimento de um fato evidente: o status de obra de arte do Pássaro no Espaço, seguindo-se a ele a consequência jurídica cabível da isenção de imposto de importação. Para a Corte e para uma opinião pública pouco receptiva à arte contemporânea (EDELMAN, 2011, pp. 17-24), não figurativa, a questão assumia ares de verdadeira pesquisa científica: procurava-se descobrir por que um bastão de metal polido era chamado de pássaro, e por que um objeto amorfo podia ostentar o nobre título de obra de arte.

Essas questões não são, essencialmente, jurídicas. Todavia, passam a sê-lo por que a arte, como qualquer outra seara da vida humana, pode ser suscetível de regulação pelo Direito. O Direito Tributário em particular, encarregado de regular um aspecto da intervenção estatal sobre o direito fundamental da propriedade, tem de definir específica e taxativamente os objetos sobre os quais incide, garantindo segurança e previsibilidade da tributação. Essa necessidade, inscrita na Constituição Brasileira na forma do princípio da tipicidade tributária (AMARO, 2012, pp. 226-232), é o motivo pelo qual a legislação tributária é tão extensa, pormenorizada, labiríntica e hostil ao leigo – principalmente quando se tem em conta que a definição jurídica de um dado objeto tributável nem sempre corresponde à sua noção não-jurídica, leiga ou quotidiana.

Se a “artisticidade” do Pássaro no Espaço tinha de ser investigada com base em critérios jurídicos, o texto legal foi o primeiro indício a ser analisado pela corte competente. A classificação tributária americana para fins de aplicação de imposto de importação pela Aduana do porto de Nova York era definida, no ano de 1926, pelo *Tariff Act* de 1922. A escultura foi assim classificada sob o parágrafo 399, que dispunha sobre utensílios hospitalares de cozinha e, sobre produtos manufaturados indefinidos compostos por metal. O pleito judicial fora pela reclassificação sob o parágrafo 1704, *in verbis*:

Par. 1704. Pinturas originais a óleo, água, ou outros materiais, pastéis, desenhos e croquis originais feitos com caneta, tinta, lápis ou aquarelas, estampas, gravuras em metal e xilogravuras, esculturas e estatutária original, incluindo não mais que duas réplicas ou reproduções; os termos “escultura” e “estatutária” usados nesse parágrafo devem ser interpretados incluindo-se apenas produções profissionais de escultores, sejam elas feitas em redondo ou em relevo, em bronze, mármore, pedra, terracota, marfim, madeira, metal, ou cortadas, entalhadas ou forjadas à mão a partir de um bloco inteiriço de mármore, pedra, alabastro, metal, ou fundido em bronze ou outro metal ou substância, ou ainda a partir de cera ou gesso, constituindo necessariamente produções profissionais de escultores; e os termos “pintura”, “escultura” e “estatutária” usados nesse parágrafo não incluem artigos utilitários, nem qualquer artigo feito total ou parcialmente

a partir de uma matriz ou outro processo mecânico; e os termos “estampas”, “gravuras” e “xilografuras” usados nesse parágrafo incluem apenas os que são impressos a mão a partir de folhas ou blocos matrizes gravados ou entalhados com ferramentas manuais e não os que são feitos a partir de matrizes obtidas por meio de processos fotoquímicos ou outros processos mecânicos. (ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, *Tariff Act*, 1922. Tradução nossa.)

Os elementos que caracterizam a obra de arte são explicitados: a forma (pintura ou arte estatutária), a originalidade (com limitação das reproduções), o caráter profissional do artista, a artesanidade (só são considerados artísticos os objetos feitos à mão, sem a intervenção de processos mecânicos, fotoquímicos ou fotomecânicos) e, enfim, a exclusão de artigos utilitários. O contexto econômico americano dos anos 1920 era de protecionismo, característica presente também no *Tariff Act* (BERGLUND, 1923, pp. 14-33). O objetivo da legislação era, então, tributar a maior quantidade possível de objetos vindos do exterior, de modo a favorecer o produto nacional na disputa do mercado interno.

A isenção de impostos sobre obras de arte, portanto, era uma exceção à política tributária normal (MANN, 2011). Mas não sem razão: obras de arte não são, de fato, mercadorias comuns capazes de competir economicamente com produtos importados, mas sim o resultado de uma concepção particular de uma dada interpretação da realidade. A legislação, então, reconhece o caráter singularíssimo da obra de arte enquanto tenta garantir a tributação da maior quantidade de objetos não artísticos possíveis: a arte é definida por oposição (KEARNS, 1998, p. 162), elegendo-se para ela as características que excluem o caráter de mercadoria comum. Daí a exigência de produção tradicional à mão, a limitação de reproduções, a confecção por artista profissional.

Diante dessas exigências, o leitor moderno não deve deixar de se surpreender pela decisão administrativa americana. A escultura de Brancusi preenche de maneira evidente todos os requisitos depreendidos da interpretação textual imediata da letra da lei. Em primeiro lugar, a materialização em metal de uma forma tridimensional constitui, sem dúvidas, um exemplar de arte estatutária. O profissionalismo de Brancusi poderia ser facilmente atestado. Educado formalmente na escola de Belas Artes de Bucareste, em sua Romênia natal, Brancusi já gozava de reputação considerável na Europa: chegou a recusar um convite do próprio Rodin para trabalhar em seu ateliê, preferindo trabalhar sozinho e refinar o estilo próprio (GIRY, 2002). A exposição na Brummer Gallery seria a quarta ocasião de exibição de suas obras no país, depois de três mostras individuais. Mesmo argumentos jurídicos de outros ramos do direito servem para verificar a seriedade da produção artística do escultor: todas as suas obras eram protegidas pelo direito de autor americano, disposto na doutrina do *copyright*.

Para a concessão dos direitos de autor, essa doutrina estabelece três requisitos: material passível de ser protegido pelo direito autoral, originalidade e fixação. O material passível de ser protegido é definido pela lei por meio de formas materiais, incluída a escultura. Quanto à originalidade, o direito americano só exige a *faísca de criatividade*, a independência mínima do processo criativo (PROWDA, 2013, pp. 56-62). A fixação é meramente a concretização da obra num suporte físico – no caso, o bronze.

O norte interpretativo do Direito de Autor também poderia indicar a originalidade da obra. É verdade que *Pássaro no Espaço* não era a única escultura de Brancusi com temática ornitológica – outras também denominadas de “pássaro” foram produzidas, com formas e materiais diferentes, ao longo dos vinte anos anteriores da carreira do romeno. Todavia, como o próprio artista informou à corte americana, elas não consistiam em reproduções, mas sim em variações sobre o mesmo tema (GIRY, 2002) – tanto que sua forma evoluiu para uma última versão refinada, completamente destituída de elementos de representação figurativa de um pássaro –, todas confeccionadas pessoalmente e à mão, num esforço de representação da “essência” do pássaro – a “passaridade”.

Quando da consideração desses elementos da definição legal de obra de arte, já durante o processo, os Procuradores do Estado tentaram desqualificar tanto o profissionalismo de Brancusi quanto a originalidade de sua obra. A estratégia era acusá-lo de ser um mero técnico, um operário, um polidor de metal exímio e apenas isso. Afinal, que outro motivo teria alguém para polir um objeto de bronze de forma não identificada, se não por esmero técnico puro e simples? Essa linha de raciocínio foi explorada no interrogatório das testemunhas de Brancusi. Nessa senda, perguntou-se ao escultor Jacob Epstein se qualquer barra de bronze perfeitamente polida e dotada de uma leve curva simétrica, mesmo feita por um operário, poderia ser arte. A resposta simples parte da definição básica da arte como concepção: o operário poderia fabricar tal peça, poli-la, mas ela só seria arte se fosse concebida em suas formas e harmonia únicas (EDELMAN, 2011, p. 91-92). Diante do fato da criação, da concepção, até mesmo o operário é artista, e o que ele produz, obra de arte. Frank Crowninshield, outra testemunha de Brancusi, atesta que a forma, o equilíbrio harmonioso, a qualidade de sedução da obra são o critério definitivo para tê-la como artística, por isso, seu criador é um artista, qualquer que seja a profissão (*Id. Ibid.*, p. 97).

Se inicialmente a habilidade técnica de Brancusi é acusada de ser insuficiente para qualificá-lo como artista, e, conseqüentemente, como obras de arte suas esculturas, posteriormente a estratégia argumentativa estatal é de colocá-las como condição da produção artística, duvidando porém da presença pessoal do escultor na confecção do objeto. Edward Steichen, dono da obra em litígio, é então chamado a testemunhar o processo que presenciou

no ateliê do artista em Paris. O fotógrafo conta que viu a peça de bronze inicial ser cortada e polida pelo artista romeno até diminuir em um quinto do tamanho, assumindo forma e textura completamente novos (GIRY, 2002). O próprio Brancusi também foi questionado sobre o mesmo processo, ocasião em que informou não ter realizado ou supervisionado apenas a fundição do bronze – um trabalho técnico específico e independente da concepção artística –, limitando-se a oferecer a fórmula da liga de metal. Todas as outras fases da produção foram realizadas pessoalmente: a ideia e a concepção, iniciadas em 1910, a feitura de um modelo inicial em gesso, e, posteriormente, do molde de gesso para a peça bruta; depois do recebimento da peça bruta, o acabamento, descrito pelo artista como a fase mais demorada por que equivale à recriação da obra inteira, e, portanto, só tem resultado satisfatório se feita pelo próprio artista, criador e idealizador original (EDELMAN, 2011, pp. 86-87).

A inutilidade prática, última característica exigida em lei, é patente no *Pássaro no Espaço*, e, ao mesmo tempo, sua maldição. Seu formato inusitado e a sua relação nome-aparência inédito impedem que as autoridades estatais o vejam como obra de arte, mas, ao mesmo tempo, essas mesmas características dificultariam a defesa da utilidade da escultura. Isso não impediu os procuradores dos Estados Unidos de insistir na oposição arte versus utilitário, enquadrando a obra na segunda categoria. Essa distinção é intrinsecamente problemática: pressupõe que há uma utilidade que prevalece e exclui o caráter artístico de um objeto, fato que não é de todo autoevidente. Embora remonte à distinção medieval (ECO, 1989, p. 136)¹ entre artes nobres e artes manuais, sendo a predominância do intelecto ou do esforço físico o critério determinante para a classificação na primeira ou na segunda categoria respectivamente, o binário belas artes/artes aplicadas é fruto da revolução industrial: a arte passa a ser definida por oposição ao universo de bens utilitários produzidos em escala. Além de inconclusiva, a diferenciação já era obsoleta nos anos 1920: a obsessão artística com processos industriais e o surgimento da Bauhaus demonstram que nem industrialização nem utilidade se opõem à arte (MANN, 2011).²

Se a lei é o ponto de partida para a análise judicial que precede a decisão processual, o parágrafo 1704 do *Tariff Act* aponta antes para um desfecho favorável para Brancusi que para a taxaço do *Pássaro no Espaço* pelo fisco americano. A interpretação mais literal do dispositivo legal leva o observador contemporâneo a classificar imediatamente o objeto em discussão como obra de arte, o que indica que a “interpretação literal” nunca é tão óbvia quanto parece. Hodiernamente, é perfeitamente aceitável que um objeto tridimensional sem forma identificável seja tido como escultura. As autoridades aduaneiras americanas, todavia, consideram que uma escultura é um artigo com uma forma específica – neste caso, seria a forma figurativa de um pássaro. Para defender esta interpretação e desqualificar aquela,

mais literal, uma argumentação problemática foi empregada. Inicialmente, o esforço é no sentido de taxar o artista de mero operário, artes técnico, pondo em dúvida sua capacidade de concepção: um bastão de metal polido não exigiria esforço intelectual. Mas, por outro lado, que esforço intelectual haveria na reprodução figurativa mimetizada da natureza? O artista seria um operário muito mais restrito se seu papel fosse tão somente o de copiar a natureza...

Em um segundo momento, ao artista é exigida a prova de seu domínio técnico sobre a coisa. Esse domínio, que antes o colocaria na posição de simples operário, agora é condição fundamental do caráter artístico da obra. Embora Brancusi tivesse, de fato, trabalhado pessoal e manualmente em todo o processo de produção da obra, ele jamais despreveria seu trabalho nos termos das oposições concepção/trabalho manual, forma/matéria, arte/utilidade, representação/invenção que permeiam a argumentação estatal. Em suas declarações à imprensa, declarou como objetivo do artista a criação como a natureza e não pela imitação da aparência desta, a materialização de objetos com vida e características próprias e que, por seu próprio funcionamento, são capazes de oferecer as sensações oferecidas pela natureza (EDELMAN, 2011, p. 16). Dessa maneira, o artista é capaz de transcender as aparências e atingir a real essência das coisas (SHANES, 2010, p. 108-114). Dentro dessa visão, há uma unidade entre pensamento e materialização, a matéria é um elemento com vida própria, pronto para se reorganizar e dar vida à forma. A distinção entre arte e utilidade nem sequer é cogitada: a característica fundamental da arte é representar, imitar a natureza não em sua aparência, mas em seu funcionamento.

Diante dessas considerações, é possível observar que, assim como a interpretação de um dispositivo legal, por óbvia que pareça, está ancorada em pressupostos subjacentes nem sempre explícitos, também a ideia de representação na arte não é necessariamente evidente ou unívoca. No caso *Brancusi v. Estados Unidos*, a segunda afirmação é, em verdade, a justificativa para a primeira. A existência de várias interpretações possíveis significa, para o direito moderno, a necessidade de oferecer argumentos na defesa de uma delas. Tais argumentos têm de ser aceitáveis juridicamente, e, na evidente ausência de uma narrativa coerente por parte dos procuradores do Estado para sustentar a interpretação de que a representação pictórica acurada é um requisito da obra de arte – interpretação restritiva, pois a letra da lei não impõe essa condição –, foi essencial o recurso a um mecanismo jurídico particularmente importante no direito americano: o precedente.

3. O PRECEDENTE DESFAVORÁVEL: OLIVOTTI & CO. V. ESTADOS UNIDOS

Nos sistemas jurídicos de *common law*, como o americano, o precedente judicial dispõe de autoridade maior que nos sistemas jurídicos chamados continentais, como o brasileiro. O precedente que estabelecia o critério interpretativo para a definição da arte no Direito Tributário americano era o do caso *Olivotti & Co. v. Estados Unidos*, de 1916. Numa decisão sobre a isenção de impostos de um conjunto composto por uma fonte e um par de assentos de mármore decorados com motivos florais esculpidos em alto-relevo. Na ocasião, foi especificada a noção de “escultura” que não incluía os objetos em litígio:

“A escultura é o ramo das belas artes que cinzela ou entalha em pedra, ou outros materiais sólidos, ou modela em argila ou outra substância plástica, para posterior reprodução por talha ou modelagem, imitações de objetos naturais, principalmente a forma humana, e representa estes objetos em suas reais proporções de comprimento, altura e largura, ou apenas comprimento e altura. [...] Em nossa opinião, a expressão “obras de arte” [...] não foi empregada pelo Congresso para abarcar tudo que é bonito e artístico, apenas as produções de artista que são mais que ornamentais ou decorativas e que são melhor classificadas como exemplos das belas artes, ou possivelmente o ramo das belas artes que imita objetos naturais da maneira que o artista os vê, apelando às emoções apenas pelo aspecto visual.” (CORTE ADUANEIRA AMERICANA, *apud* DEMARSIN, 2013, pp. 132-133. Tradução nossa.)

A descrição de formas consideradas como obras de arte, por mais neutra e independente do arbítrio de gostos pessoais que se pretenda, depende de uma certa compreensão da arte subjacente: selecionar formas artísticas já é um juízo de valor. Mas, para além da forma, o precedente do caso *Olivotti* adiciona um conteúdo e uma maneira fixa de representá-lo à definição da arte, cristalizando rudimentarmente a noção de arte como mimese e ignorando a lógica da forma artística, por meio da qual a linguagem artística se organiza independentemente da realidade.

O precedente *Olivotti & Co.* estabelece uma conjugação de forma e conteúdo tão estreita para a definição de obra de arte estatutária que até mesmo esculturas clássicas cairiam fora da classificação. Essa estreiteza não vem da completa ignorância da concepção artística da escultura (a noção de que esta é a representação de objetos da maneira como vistos pelo artista existe no mundo da arte); mas a ideia de que essa representação é um fac-símile com correspondência perfeita de dimensões é uma leitura precária e simplificada da história da criação artística, é um senso comum deturpado elevado a status de norma jurídica. A análise do precedente gera perplexidade porque o padrão *Olivotti* exclui não só a escultura moderna, como também muito da produção artística ocidental – basta pensar, por

exemplo, na notória falta de consideração pela proporção real dos objetos na arte medieval.

Diante da autoridade do precedente judicial no sistema jurídico anglo-saxão, sua discussão em juízo é inevitável, mas isso não significa que a nova decisão judicial deve espelhar a da jurisprudência estabelecida – congelando a jurisprudência. O juiz pode considerar que o novo caso é essencialmente diferente, e, assim, não cabe decidir com base na decisão anterior. Numa segunda hipótese, pode também o juiz, fundamentadamente, rejeitar o precedente, estabelecendo um novo.

O abismo entre a decisão do *Olivotti & Co. v. Estados Unidos* poderia ser facilmente demonstrado em juízo: a defesa de Brancusi apresentou uma figura egípcia de um gavião, sem penas ou garras, e perguntou às testemunhas se elas reconheciam ali um pássaro. A resposta geral foi negativa: ninguém, nem mesmo os juízes, se atreveria a negar o status de pássaro do gavião egípcio (DELAVAUX; VIGNES, 2013, p. 16). Demonstrada a incoerência do fundamento principal dos Procuradores do Estado, restava aos advogados do artista desenvolver uma linha argumentativa coerente, garantir que a narrativa dentro da qual o *Pássaro no Espaço* era, ao mesmo tempo, um pássaro e uma obra de arte, fosse convincente representação da realidade da prática artística. Para tanto, um conjunto de testemunhas do mundo da arte foi chamada para apresentar seu ponto de vista.

4. O TESTEMUNHO DOS ESPECIALISTAS: A RELEVÂNCIA DA AUTORIDADE

A possibilidade de usar testemunhas como meio probatório se estende a ambas as partes do processo, e ela não passou despercebida por nenhum dos interessados envolvidos no caso Brancusi. Considerando que os fatos pertinentes ao caso eram conhecidos – a chegada dos objetos em território americano, o imbróglio classificatório, as características da escultura que, inclusive, foi exibida como evidência para todos os presentes durante todos os atos do processo, e os textos legais fundamentadores da controvérsia – a perquirição judicial teve um caráter majoritariamente teórico e referente a um assunto externo ao direito: a definição de obra de arte. Tratava-se demonstrar qual era a concepção de arte aceita na comunidade artística e a necessidade do direito de aceitá-la – cabendo ao juiz decidir sobre esta última questão. Por isso, as testemunhas foram ouvidas enquanto especialistas em arte, capazes de iluminar o julgador quanto a um tema que ele não tinha domínio técnico absoluto. Não por acaso, tanto juiz quanto advogados poderiam dirigir perguntas às testemunhas.

Como já foi exposto, o caso Brancusi interessou a muitas personalidades da época – de Duchamp a Ezra Pound, de socialites a artistas, de advogados a jornalistas. Daí a reunião de importantes agitadores do mundo da vanguarda artística nova-iorquina do início dos anos

20: Edward Steichen, fotógrafo e comprador da escultura, Jacob Epstein, escultor britânico, Watson Forbes, editor da revista *The Arts*, Frank Crowninshield, editor da *Vanity Fair*, e William Henry Fox, diretor do Museu de Arte do Brooklyn. Para apoiar o Estado, foram chamados os escultores Thomas Jones e Robert Aitken, ambos de grande reputação acadêmica à época (DELAUVAUX; VIGNES, 2013, p. 14).

Se os depoimentos de Jones e Aitken demonstraram a firmeza de seus pontos de vista, seu caráter categórico fez pouco para convencer a corte de que o *Pássaro no Espaço* não era uma obra de arte. Ambos foram confrontados com a mesma questão: por que a escultura não era arte? Jones respondeu que ela era abstrata demais, uma perversão da escultura formal (GIRY, 2002). Essa resposta não ofereceu nenhum critério generalizado e justo capaz de indicar os elementos constituintes: se o *Pássaro* era abstrato demais, isso significa que algum nível de abstração é aceitável na arte escultural? Se sim, qual é esse nível e quem ou o quê o determina? A testemunha adicionou, ainda, que a peça não era artística por não exprimir um “sentimento de beleza”. Ao ser questionado pelo juiz Waite se a percepção da existência ou não da expressão desse sentimento era uma opinião pessoal, Jones respondeu honestamente que sim (EDELMAN, 2011, pp. 124-125). Aitken, por sua vez, pareceu francamente intransigente quando do seu interrogatório por Maurice Speiser, advogado de Brancusi:

Speiser: Sr. Aitken, você poderia explicar por que isso (Evidência 1) não é uma obra de arte?

Aitken: Em primeiro lugar, eu diria que não tem beleza.

Speiser: Em outras palavras, ela não despertou reação emocional no senhor?

Aitken: Exatamente. Não despertou.

Speiser: Você limitaria sua resposta inicial somente ao fato de que a escultura não despertou reação emocional no Senhor?

Aitken: Bem, não é uma obra de arte para mim.

Speiser: Essa é sua única justificativa para a afirmação?

Aitken: Não é uma obra de arte para mim. (GIRY, 2002. Tradução nossa.)

Em nome de uma certa neutralidade ou objetividade, o direito tem por hábito não fazer julgamentos de valor (ou fazê-los de modo o mais sutil possível, pelo menos). Essa situação tem o objetivo de evitar que a proteção de direitos seja submetida a um claro arbítrio individual. Os depoimentos das testemunhas estatais, por sua vez, parecem sobrepujar essa determinação: os dois artistas admitem que não consideram o *Pássaro* o fazem em razão de opiniões pessoais, e essa é uma motivação insustentável para um direito que se pretende um solucionador neutro e objetivo de conflitos.

Já as testemunhas de Brancusi foram questionadas primeiramente sobre a relação nome-forma, que era, para os Procuradores dos Estados Unidos, uma relação forma-conteúdo. Steichen, chamado a dar novas declarações, reconhece a soberania do artista sobre a obra ao dizer que chama a escultura de pássaro simplesmente por que esse foi o nome dado pelo escultor. O Procurador dos Estados Unidos insiste, perguntando se o fotógrafo chamaria a escultura de peixe (sim) ou tigre (não), e chega ao nonsense de perguntar se, vendo a escultura na floresta, Steichen tiraria uma foto. A razão dada pelo dono do objeto em litígio para considerá-lo como obra de arte é a sensação de vôo rápido, a sugestão do impulso rumo ao firmamento (EDELMAN, 2011, p. 132). Epstein, inquirido segundo a mesma linha de pensamento, lista várias qualidades artísticas da obra: o sentimento de prazer e de beleza proporcionado, ter sido feito por escultor, mas, acima de tudo, ser um belo objeto (*Id. Ibid.*, p. 92).

O status de “especialistas” de Steichen e Epstein, que fizeram carreira sem nunca ter passado por treinamento artístico formal, deve ter sido visto com desconfiança pelos juízes. As outras testemunhas – Watson Forbes, Frank Crowninshield e William Henry Fox – dispunham de títulos bem mais “evidentes”. A eles também foi dedicada uma cansativa repetição das mesmas perguntas: é um pássaro? Um peixe? Um tigre? O leitor dos autos chega a imaginar que, fosse o julgamento realizado algumas décadas depois, perguntariam sobre o super-homem... As respostas confirmavam: sim, eles chamavam a escultura de pássaro por que esse era o nome dado pelo artista, e não acham que ela representaria outro animal se o nome fosse modificado. Watson Forbes dá início à retificação dos termos da discussão: não importa o nome da escultura e este não altera o significado da obra. É a sugestão do voo do pássaro que interessa. Frank Crowninshield continua essa linha de raciocínio: a escultura sugere a graça, a velocidade aliada à força, a pujança, a beleza do voo do pássaro. William Henry Fox concorda, resumindo a opinião: o objeto estudado é artístico por que é expressivo, tem uma forma que sugere, de maneira original, a ideia abstrata do voo do pássaro (EDELMAN, 2011, pp. 132-133 e 139-141).

Os depoimentos daqueles experts trazem para a discussão um segundo aspecto da criação artística: a forma. O artista concebe a obra de modo que a ideia não se resuma à imagem de um objeto existente natureza, sua subjetividade sempre media a relação entre natureza e obra. O interesse na relação entre forma e ideia é, para as testemunhas, uma questão acessível e essencial para o público: é o observador que experimenta as sensações de elegância, potência e força da ideia de voo encapsulada pelo *Pássaro*. Não por acaso, Fox assegura que exporia a escultura no Museu de Arte do Brooklyn, pelo mero fato do mérito artístico da obra e de seu autor (EDELMAN, 2011, 134-136). Se o curador de um museu

renomado considera Brancusi como artista digno de exibição, sobre que base uma corte poderia negar esse status? Cansado da repetição de perguntas e do reforço dos mesmos argumentos, o próprio juiz-presidente da corte se viu obrigado a admitir (MANN, 2011) que nenhuma lei exigia que obras de arte representassem literalmente objetos da natureza.

5. A DECISÃO: O ARGUMENTO DE AUTORIDADE

A decisão final do caso colocou as autoridades judiciais sob o escrutínio de uma comunidade artística de língua afiada e de um público desconfiado das vanguardas, entre a obrigação de decidir o que é arte e a proibição de fazê-lo com base em julgamentos de valor estético arbitrários. Tendo a investigação judicial demonstrado que o padrão *Olivotti* é insustentável, cabia ainda à sentença erigir um fundamento explícito para desbancar o precedente estabelecido e justificar a classificação do *Pássaro no Espaço*. Daí a redação da decisão, dada pelo presidente da corte, o juiz Waite:

“Desde *Olivotti*, [...] vem-se desenvolvendo uma dita nova escola de arte, cujos expoentes procuram retratar ideias abstratas em vez de imitar objetos naturais. Sejam simpáticos ou não a essas novas ideias e escolas que as representam, pensamos que o fato de sua existência e sua influência sobre o mundo da arte, da maneira também reconhecida pelos tribunais, devem ser levadas em consideração. [...] O objeto em consideração... é bonito e simétrico em seu desenho, e, apesar das dificuldades encontradas na associação com um pássaro, é prazeroso de se observar e bastante ornamental, e, provando as evidências que é uma produção original de um escultor profissional, é de fato uma obra de arte nos termos a que se referem as autoridades. Aceitamos o recurso e decidimos que é isento de impostos, nos termos do parágrafo 1704 supracitado.” (WAITE *apud* BURR; DUBOFF; MURRAY, 2010, p. 12, tradução nossa)

A sentença reconhece o fato demonstrado na investigação judicial: o *Pássaro no Espaço* preenche todos os requisitos da obra de arte do *Tariff Act*. Mas, para suplantar a decisão do caso *Olivotti* e fundamentar o novo entendimento, o juiz Waite se baseou na existência de uma “nova escola de arte”. Não apenas um meio artístico, mas um meio artístico, como diz Mann (2011) coerente, com uma organização hierárquica estável e figuras de autoridade reconhecidas. As limitações dessa fundamentação são patentes: em primeiro lugar, a hierarquia e a organização desse meio artístico não são homogêneas e estão em constante discussão e modificação, tanto que muitos movimentos de vanguarda só foram aceitos pelo *establishment* muito depois de seu surgimento. Em segundo lugar, o rol de formas protegidas pelo direito ainda continuou limitada às formas tradicionais dispostas em lei – pintura, escultura, gravura –, enquanto a arte do século XX continuava a desafiar expectativas por

meio da criação de formas completamente novas. Os problemas decorrentes dessa evolução seriam, posteriormente, enfrentados em novos casos judiciais que ecoariam o caso *Brancusi*.

Acusar a decisão sobre o *Pássaro no Espaço* de não estabelecer um conceito jurídico definitivo de arte é, todavia, uma injustiça. Por um lado, nem a teoria da arte é capaz de fazê-lo, e o juiz não seria capaz de prever os desdobramentos teóricos e práticos que a arte tomaria. Por outro, o juiz é obrigado a decidir de maneira previsível ao cidadão médio (o “sensato juízo do homem médio” ou, segundo a boa expressão da jurisprudência alemã, o “*vernünftige Urteil der billig und gerecht Denkenden*”), dentro de limites jurídico-legais pré-definidos e sem fazer uso (excessivo) de julgamentos de valor pessoais. Nessa perspectiva, o recurso à opinião de autoridade de alguns especialistas é um mecanismo curioso de estabelecer diálogo entre o direito e um ramo não jurídico da vida: garante a existência de critérios prévios para reconhecer o que é arte, e, diante da proibição de julgar valorativamente, delega essa atribuição para um grupo que dispõe de credenciais para fazê-lo. A autoridade, conceito caro ao direito e reconhecível por ele mesmo em outros ramos da vida, garante a força jurídica da decisão.

Uma solução semelhante talvez fosse satisfatória mesmo na atualidade. Diante da expansão do conceito e das formas de arte, a distinção mais corrente no ramo não é mais arte e não arte, mas sim entre arte boa e arte ruim. Também não deve ser negligenciado o papel da própria obra na confecção da decisão. Exibida diante de todos os presentes, incluindo o presidente da corte, a escultura certamente emanava alguma imponência, uma autoridade muito particular: sua elegância, beleza, simetria e qualidade ornamental foram consideradas notáveis o suficiente para figurar na sentença e, diante da consideração desses elementos, finalmente a exigência de correspondência entre o nome e a aparência, de literalidade na relação entre palavra e coisa, foi finalmente deixada de lado.

Embora admitida judicialmente a autonomia entre arte e realidade, não se pode, contudo, deixar de apontar as consequências bastante concretas desse divórcio. Antes do caso *Brancusi*, o mercado de arte contemporânea nos Estados Unidos era incipiente. A alta carga tributária sobre as obras e a timidez do público pagante interessado em comprá-las ou pagar para ver exposições eram os dois obstáculos ao desenvolvimento desse mercado. A decisão do juiz Waite derrubou o primeiro e o burburinho na imprensa fez surgir o segundo (MANN, 2011). Derrubando um precedente, a corte aduaneira americana ergueu enfim todo um setor econômico.

uma Tarifa Externa Comum de padronização tributária. A alíquota de imposto de importação sobre obras de arte é de 4% sobre o valor da mercadoria (incluídos frete e seguro), mas o Brasil cobra também os tributos PIS (alíquota 1,65%) e COFINS (alíquota 7,65%), além da cobrança estadual do ICMS (LATITUDE, 2013, p. 58).

As obras de arte estão categorizadas e descritas no Capítulo 97 (Tabela 1) do Sistema Harmonizado, e emerge da análise das notas explicativas dos capítulos e das posições que a descrição não difere muito da legislação envolvida no caso Brancusi: a exclusão expressa de itens obtidos por processos mecânicos ou fotomecânicos, de esculturas de caráter comercial produzidas em série, a ênfase na originalidade dos itens e exigência de que desenhos sejam feitos à mão. Tudo indica a mesma *mens legis* do Tariff Act, que era distinguir a obra de arte de mercadorias industrializadas competitivas.

SEÇÃO XXI
OBJETOS DE ARTE, DE COLEÇÃO E ANTIGUIDADES
CAPÍTULO 97

Objetos de arte, de coleção e antiguidades

Notas.

1.-O presente Capítulo não compreende:

- a) Os selos postais, selos fiscais, inteiros postais e semelhantes, não obliterados, da posição 49.07;
- b) As telas pintadas para cenários teatrais, para fundos de estúdio ou para usos semelhantes (posição 59.07), salvo se puderem classificar-se na posição 97.06;
- c) As pérolas naturais ou cultivadas e as pedras preciosas ou semipreciosas (posições 71.01 a 71.03).

2.-Consideram-se “gravuras, estampas e litografias, originais”, na acepção da posição 97.02, as provas tiradas diretamente, a preto e branco ou a cores, de uma ou mais chapas executadas inteiramente a mão pelo artista, qualquer que seja a técnica ou matéria utilizada, exceto qualquer processo mecânico ou fotomecânico.

3.-Não se incluem na posição 97.03 as esculturas com caráter comercial (por exemplo, reproduções em série, moldagens e obras artesanais), mesmo quando estas obras tenham sido concebidas ou criadas por artistas.

4.-A) Ressalvadas as disposições das Notas 1, 2 e 3 anteriores, os artigos suscetíveis de se classificarem no presente Capítulo e noutros Capítulos da Nomenclatura, devem classificar-se no presente Capítulo.

B) Os artigos suscetíveis de se classificarem na posição 97.06 e nas posições 97.01 a 97.05 devem classificar-se nas posições 97.01 a 97.05.

5.-As molduras de quadros, pinturas, desenhos, colagens e quadros decorativos semelhantes, gravuras, estampas e de litografias classificam-se com estes artigos quando as suas características e valor sejam compatíveis com os dos referidos artigos. As molduras cujas características ou valor não sejam compatíveis com os artefatos referidos na presente Nota, seguem o seu regime próprio.

NCM	DESCRIÇÃO	TEC(%)
97.01	Quadros, pinturas e desenhos, feitos inteiramente a mão, exceto os desenhos da posição 49.06 e os artigos manufaturados decorados a mão; colagens e quadros decorativos semelhantes.	
9701.10.00	- Quadros, pinturas e desenhos	4
9701.90.00	- Outros	4
9702.00.00	Gravuras, estampas e litografias, originais.	4

9703.00.00	Produções originais de arte estatutuária ou de escultura, de quaisquer matérias.	4
9704.00.00	Selos postais, selos fiscais, marcas postais, envelopes de primeiro dia (<i>first-day covers</i>), inteiros postais e semelhantes, obliterados, ou não obliterados, exceto os artigos da posição 49.07.	4
9705.00.00	Coleções e espécimes para coleções, de zoologia, botânica, mineralogia, anatomia, ou apresentando interesse histórico, arqueológico, paleontológico, etnográfico ou numismático.	4
9706.00.00	Antiguidades com mais de 100 anos.	4

TABELA 1. O CAPÍTULO 97 DA NOMENCLATURA COMUM DO MERCOSUL. ELABORADA A PARTIR DOS DADOS DISPONÍVEIS NO SITE DO MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR, EM <http://goo.gl/VqKqbC>.

Desde a criação do Sistema Harmonizado, em 1988, um corpo de decisões relevantes já se desenvolveu sobre a questão da classificação das obras de arte, principalmente na Europa. Essa jurisprudência, se nem sempre positiva, é importante ferramenta inovadora para que formas e técnicas artísticas contemporâneas que não se enquadram nas técnicas tradicionais do Sistema Harmonizado sejam também alcançadas com a isenção de imposto de importação que vigora para obras de arte na União Europeia e nos Estados Unidos (DEMARSIN, 2013, p. 125-130).

6.1. A JURISPRUDÊNCIA FAVORÁVEL: O DIREITO RECONHECE A VANGUARDA

Nos casos paradigmáticos com decisões favoráveis aos demandantes, a interpretação extensiva – aquela que amplia o sentido da norma para além da letra (FERRAZ JÚNIOR, 2003, p. 297) – é o mecanismo encontrado pelos juízes para expandir a definição de obra de arte quando a novidade das formas artísticas não está incluída no Capítulo 97 do Sistema Harmonizado, mas a classificação sob outra posição se mostra problemática.

Nocaso *Reinhard Onnasch v. Hauptzollamt Berlin-Packhof*, um mural em relevo denominado “Modl . Motor Section – Giant Soft Fan”, executado em polistireno e revestido de pintura e óleo, foi considerado por decisão última do Tribunal de Justiça da União Europeia como escultura, mesmo que não tivesse sido elaborado a partir das técnicas tradicionais previstas no Sistema Harmonizado. Segundo a corte, a palavra “escultura” deveria ser entendida pela inclusão de “todas as produções de arte tridimensionais, independentemente das técnicas utilizadas na produção” (DEMARSIN, 2013, pp. 134-136). A decisão se baseou na posição da Comissão Europeia, cristalizada em nota interpretativa no capítulo 97 – com equivalente na Nomenclatura Comum do Mercosul (item 4-a) da tabela 1) – de que, em caso de dúvida de classificação sob o capítulo 97 ou outro, o primeiro prevalece. De qualquer maneira, na ausência de previsão específica no Capítulo 97, uma regra interpretativa geral do SH prevê que, na dúvida de classificação entre duas categorias, a que for mais específica prevalece.

Também na Alemanha, o caso *Gmurzynska v. Bundesfinanzhof* ampliou o conceito de quadro feito à mão, colagens e quadros decorativos similares. A obra em questão era o *Telefonbild*, do artista húngaro Lazslo Moholy-Nagy, uma placa de aço revestida de envidraçados esmaltados coloridos. A produção da obra seguiu um método bem particular: o artista pediu, por telefone, um conjunto de tabletes de porcelana esmaltada e descreveu seu projeto para o diretor da usina de pinturas que, do outro lado da linha, tentou seguir as instruções. A autoridade administrativa classificou-o como “objeto ornamental em metal comum” (posição 83.06). A parte defendeu a reclassificação de arte estatutária, baseada na decisão do caso *Reinhard Onnasch v. Berlin-Packhof*. A corte, todavia, observou a estrutura bidimensional do *Telefonbild* e considerando os materiais irrelevantes para fins classificatórios, enquadrou a obra entre quadros feitos à mão pelo artista, colagens e quadros decorativos similares, especificando que estes últimos são compostos pela organização de elementos de diferentes materiais resultando num motivo pictórico ou decorativo fixado em suporte (DEMARSIN, *op. Cit.*, pp. 136-138). O fato do objeto não ter sido realizado à mão pelo artista foi ignorado quando da decisão.

6.2. AS DECISÕES DESFAVORÁVEIS: A INTERPRETAÇÃO LITERAL

Nem sempre os juízes aplicam uma interpretação evolutiva ou extensiva a objetos artísticos. Nesses casos, por mais que os bens ou mercadorias funcionem como obras de arte, a classificação da aparência imediata prevalece, pois entende-se que a autoridade tributária/aduaneira deve decidir com base nos aspectos “objetivos e ostensivos” dos objetos.

A maior prejudicada por essa rigidez hermenêutica é a fotografia, mais amplamente aceita como forma de arte do que grande parte da produção artística contemporânea. No caso *Ingrid Raab v. Hauptzollamt Berlin-Packhof* (KEARNS, 1998, p. 168), a demandante, dona de uma galeria berlinense e compradora das fotografias do americano Robert Mapplethorpe, pleiteou a classificação na categoria de gravuras, litografias e estampas originais, ou, subsidiariamente, na categoria de serigrafias artísticas, ambas isentas de imposto de importação. O pedido não foi acatado, em razão da existência de um capítulo do Sistema Harmonizado para fotografias e do princípio interpretativo segundo o qual a classificação da mercadoria deve sempre ser a mais específica possível. A corte argumentou também a impossibilidade de conceder o benefício da isenção fiscal para fotografias artísticas por causa da ausência de critérios seguros para a distinção entre arte fotográfica e fotografias comuns. As imagens de Mapplethorpe não eram fotografias comuns: importadas por uma galeria de arte, de preço consideravelmente superior à matéria prima constituinte. O número limitado de cópias era

produzido a partir de uma placa original artisticamente preparada, mas para as autoridades judiciais, a categorização em qualquer uma das posições pleiteadas por Raab só seria possível quando a placa original fosse feita inteiramente à mão pelo artista, sem o auxílio de qualquer processo fotoquímico ou fotomecânico.

No caso *Farfalla Flemming und Partner v. Hauptzollamt Munchen-West*, um conjunto de “pesos de papel” – na verdade, itens de colecionador em série limitada e assinados por artistas famosos – foi classificado na posição 70.13 (“artigos de vidro para decoração e usos similares”) do Sistema Harmonizado. Nesse caso, pode-se observar a questão de objetos de arte enfrentando, novamente, a obsessão com o nome e a aparência, a forma e a função das coisas. A insistência em chamar os artigos de “pesos de papel”, mesmo que eles nunca tivessem sido ou fossem usados como tal, certamente não favoreceu a pretensão processual. Tampouco contribuiu a dúvida quanto à classificação dentro do tal capítulo 97 do Sistema Harmonizado: os chamados “pesos de papel” eram esferas achatadas de vidro, pintadas a partir da aplicação direta de tinta sobre a superfície. A técnica empregada transforma os objetos em pinturas, ou a tridimensionalidade deles determinaria a classificação na posição de arte escultural? A classificação no capítulo 97, na posição 9701 ou 9703, pleiteada em juízo foi negada, sob o pretexto de que a nota 3 do referido capítulo exclui da classificação as obras de caráter comercial e que a classificação tributária é operada a partir de elementos objetivos e ostensivos do artigo, excluindo-se considerações sobre fatores como a finalidade e considerações artísticas, impossíveis de verificação pela fiscalização ou defesos de apreciação pela lei. Mas ora, se há uma categoria de arte na legislação, é certo que os aplicadores do direito são compelidos a fazer apreciações artísticas, e elementos identificáveis como a assinatura dos artistas, as características do importador e a diferença entre o valor do objeto e o da matéria prima podem oferecer critérios seguros para tanto (KEARNS, 1994, pp. 115-120).

O caso mais recente, que causou furor na comunidade artística, foi o *Haunch of Venison v. Her Majesty's Commissioners of Revenue*, no qual a demandante obteve judicialmente a classificação como arte e a consequente isenção de tributos para os componentes das obras de seus artistas representados – o conjunto de luzes de Dan Flavin e os aparelhos de vídeo do vídeo-artista Bill Viola. Após a decisão do caso, todavia, a Comissão Europeia editou o regulamento nº 731/2010, com o fito de uniformizar a interpretação do Sistema Harmonizado. O regulamento determinava que a classificação aduaneira deveria ser determinada pelas partes componentes, diante da impossibilidade das autoridades fiscalizadoras de verificar características não objetivas (DEMARSIN, 2013, pp. 138-146). A Comissão também considerou que as obras de arte não eram os componentes em si, mas o resultado de seu

funcionamento e que este, ademais, não fora alterado (DELAVAUX; VIGNES, 2013, p. 19). Na prática, a Comissão determinou que uma alíquota considerável de imposto (20%) fosse aplicada sobre o valor elevado de componentes eletrônicos como tal, mesmo que ninguém compre as obras de Flavin ou Viola para usar como lâmpada ou DVD...

Esses casos apresentam uma característica em comum: neles, a forma externa dos objetos corresponde a uma categoria comum de mercadoria, não artística, e por isso desprovida de privilégio aduaneiro. Assim como no caso *Brancusi*, a incompatibilidade entre a forma e a ideia pré-concebida de arte das autoridades estatais é um obstáculo. O fato deles serem, também, obras de arte não é tido como relevante para fins classificatórios por que os fiscais aduaneiros só teriam condições de cotejar as características aparentes das mercadorias, fugindo-lhes a destinação posterior dos itens. Mas ora, a existência de recursos, tanto administrativos quanto judiciais, não serve para demonstrar e corrigir os equívocos de classificação? De qualquer maneira, há outros critérios evidentes capazes de apontar o caráter artístico do objeto em análise: o importador local ou exportador de origem serem galerias de arte, a limitação de reproduções, a assinatura do artista, a diferença de valor entre o objeto e sua matéria prima constituinte. É claro que a interposição frequente de recursos é um dispêndio indesejável de energia e recursos financeiros, e, por isso, a solução ideal seria a adição de uma posição de obras de arte de forma indeterminada no Capítulo 97, junto com notas interpretativas sugestivas com os critérios supracitados, além de quaisquer outros cabíveis, para guiar a classificação.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do caso *Brancusi* e de outros de mesma natureza mostra que o conceito jurídico de arte nem sempre coincide com a noção socialmente aceita de arte. Não se pode dizer nem que há um conceito jurídico único de arte, uma vez que ele parece mudar ao sabor do tempo e do órgão que profere as decisões judiciais. É verdade que essa falta de critério unitário e seguro é prejudicial tanto para o direito quanto para o meio artístico: o primeiro deixa de garantir a segurança e a previsibilidade de suas decisões, enquanto o segundo vê suas expectativas frustradas por que qualifica os objetos de maneira distinta da qualificação jurídica.

Irônica e paradoxalmente, essa insegurança decorre da própria pretensão de eliminá-la que é, também, uma das características fundamentais do direito moderno. O conceito de “direito moderno” aqui se refere a uma maneira específica de produção jurídica da sociedade ocidental atual, segundo a qual a função do direito é dirimir conflitos numa sociedade

complexa – a palavra “dirimir” é aqui usada em lugar de “resolver” por que os conflitos de uma sociedade complexa nunca são solucionados definitivamente, apenas neutralizados ou suspensos temporariamente (ADEODATO, 2012, pp. 248-252).

O direito regula de maneira cogente elementos da vida social, impondo conceitos que nem sempre correspondem aos da vida real e cotidiana das pessoas. Isso é uma mostra da liberdade e do artificialismo do mundo jurídico, e, ao mesmo tempo, de suas limitações. É verdade que a função reguladora também é criadora: o dever-ser em algum momento se transforma em ser, prescrever a realidade também é recriá-la. Em outras palavras, o direito, assim como a arte, pode criar uma realidade autônoma de funcionamento próprio. Essa semelhança não é novidade: tanto direito quanto arte podem ser considerados como *ars*, práticas, áreas do fazer humano baseado em regras e na prática, operações tendo em vista um resultado (ECO, 1989, pp. 130-133). Os resultados visados por direito e arte são, contudo, opostos: o primeiro se preocupa em ordenar e categorizar de maneira pretensamente segura, e toda a criação em seu âmbito é guiada por esse *telos*; à segunda, por outro lado, importam principalmente a expressão, a comunicação e a forma, e não raro isso significa que a arte quebra ou supera as regras (inclusive jurídicas) estabelecidas.

Direito e arte estão sempre em mutação, embora com velocidades e objetos diferentes. As decisões presentemente analisadas demonstram a adaptabilidade do direito. Obrigado a decidir questões numa sociedade cada vez mais complexa, ele dispõe necessariamente de alguma flexibilidade nos seus conceitos, capaz de servir a interesses diversos e distintos, e de critérios decisórios para os casos em que a letra da lei se mostre insuficiente. Dentre esses mecanismos, destaca-se a interpretação, instância da prática jurídica em que o contexto de aplicação, a percepção dos receptores e as consequências da norma são levadas em consideração. Assim como a interpretação artística, interpretação jurídica – mesmo dentro de limites mais estreitos – nunca é dada nem unívoca. Sempre há um conjunto de premissas que sustentam uma interpretação, e é por meio de seu questionamento e discussão que conceitos não jurídicos são integrados ao ordenamento jurídico.

Na ausência das mudanças político-legislativas desejáveis para uma melhor tutela de interesses artísticos pelo Direito Tributário – a criação de uma categoria genérica de obras de arte no quadro do SH, com um rol exemplificativo de critérios como atividade dos importadores, assinatura do artista, limitação de reproduções, entre outros, para conferir maior segurança às decisões aduaneiras, além das políticas de isenção e incentivo fiscal desejáveis no plano nacional –, a interpretação é o principal instrumento de comunicação entre Direito e Arte. Essa comunicação seria favorecida por um maior conhecimento artístico e das decisões judiciais sobre arte – ou seja, um conhecimento maior sobre os problemas

técnicos específicos da tutela da arte pelo direito e do valor autônomo desta quando em face de valores jurídicos contrapostos – por parte dos aplicadores do direito. Ao mediar os elementos da realidade através da forma do direito estatal, o operador do direito cria e expande a realidade jurídica, e chega o mais próximo quanto possível do artista.

Mas, se o direito admite a criatividade no âmbito da interpretação, nada impede que também os artistas e demais interessados na produção e circulação de arte se interessem pelo conhecimento jurídico, encarando-o como instrumento na defesa de interesses. Os conflitos de uma sociedade complexa exigem respostas, ainda que temporárias, inovadoras; ainda mais no contexto de um sistema constitucional dotado de enunciados amplos e genéricos, carecedores de relevante e constante esforço interpretativo para concretização. Ora, quem melhor para testar e questionar limites – principalmente quando estes concernem à arte – que artistas? Para fins determinados, o Direito impõe um conceito de arte, mesmo desconectado da realidade do mundo artístico. Por isso, pode-se dizer que o direito tem a soberania de decidir quem pode ser chamado de artista. Manipulando instrumentos tipicamente jurídicos, o artista participa decisão e assim passa a dispor de uma soberania que só o Estado e o Direito moderno são capazes de proporcionar.

REFERÊNCIAS

ADEODATO, João Maurício Leitão. *Ética & Retórica – Para uma teoria da dogmática jurídica*. São Paulo: Saraiva, 5ª Ed. 2012 [kindle].

AMARO, Luciano. *Direito Tributário Brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 18ª Ed., 2012.

BERGLUND, Adam. *The tariff act of 1922*. The American Economic Review, Vol. 13, No. 1 (Mar., 1923), pp. 14-33. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1804045?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em 16 de agosto de 2015.

BRASIL. Códigos de produtos e serviços na Nomenclatura Comum do Mercosul. In: *Portal da Exportação*. Disponível em <http://brasilexport.dpr.gov.br/NCM/frmPesquisaNCMFull.aspx>. Acesso em 18 de agosto de 2015.

_____. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. A Nomenclatura Comum do Mercosul. In: *Portal do Desenvolvimento*. Disponível em <http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=5&menu=1090>. Acesso em 18 de agosto de 2015.

DELAVAUX, Céline; VIGNES, Marie-Hélène. *Les Procès de l'Art*. Paris: Éditions Palette, 2013.

DEMARSIN, Bert. Que'est-ce qu'une oeuvre d'art em droit de douane? Anthologie des manifestations perturbantes et des juges perturbés. In: DEMARSIN, Bert e PUTTEMANS, Andrée (dir.). *Aspects juridiques de l'art contemporaine*. Bruxelles: Éditions Larcier, 2013.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

EDELMAN, Bernard. *L'adieu aux arts – Rapport sur l'affaire Brancusi*. Paris: Éditions de L'Herne, 2011.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. The Tariff Act of 1922. Disponível em http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Tariff_Act_of_1922_With_Index_1000565990/87. Acesso em 15 de agosto de 2015.

FERRAZ JÚNIOR, Tercio Sampaio. *Introdução ao Estudo do Direito*. São Paulo: Editora Atlas, 2003, 4ª ed. Revista e ampliada.

GIRY, Stéphanie. *An odd bird*. Legal Affairs, September/October 2002. Disponível em http://www.legalaffairs.org/issues/September-October-2002/story_giry_sepoct2002.msp. Acesso em 15 de agosto de 2015.

HEIDEGGER, Martin. *A Questão da Técnica*. *Scientiæ Studia*, v. 5, n. 3, 2007.

KEARNS, Paul. *The Legal Concept of Art*. Oxford: Hart Publishing, 1998.

_____. *Works of Art in EC Customs Law: The problem of the paperweights*. *International Journal of Cultural Property*, Volume 3, Primeira Edição, Janeiro de 1994, pp. 115-120. Disponível em <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=1034356>. Acesso em 18 de agosto de 2015.

LATITUDE. *Manual de Importação e Exportação de Obras de Arte*. São Paulo, 2013. Disponível em http://media.latITUDEbrasil.org/uploads/publicacoes/issuu/manualexportaca_1.pdf.

MACEDO, Leonardo Correia Lima. *Objetos de Arte no Comércio Internacional*. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otávio Luiz. *Direito da Arte*. São Paulo: Atlas, 2015.

MANN, Tamara. *The brouhaha: when the bird became art and art became anything*. Spencer's

Art Law Journal, Vol. 2, No. 2, Fall 2011. Disponível em <http://www.artnet.com/magazineus/news/spencer/spencers-art-law-journal-12-9-11.asp>. Acesso em 18 de agosto de 2015.

McCLEAN, Daniel (Ed.). *The Trials of Art. Manchester*: Ridinghouse, 2007.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DAS ADUANAS. What is the Harmonized System? Disponível em <http://www.wcoomd.org/en/topics/nomenclature/overview/what-is-the-harmonized-system.aspx>. Acesso em 17 de agosto de 2015.

PROWDA, Judith B. *Visual Arts and the Law: a handbook for professionals*. Surrey: Lund Humphries Publishing, 2013.

SALA, Cristina. *The Definition of Art in the Customs Law*. Working Papers Series – International Trade Law. Istituto Universitario di Studi Europei. 2014-1/13-ITL. Disponível em <http://go.gl/IreW6y>.

SHANES, Eric. *Ideal forms: Brancusi the platonist*. Apollo, número 171.574, Março de 2010, pp. 108-116. Disponível em <http://go.galegroup.com/ps/i>.

ARTE E CIDADE: AS IMPLICAÇÕES JURÍDICAS DO GRAFITE

ART AND CITY: THE LEGAL IMPLICATIONS OF GRAFFITI

Angela Cássia Costaldello

Universidade Federal do Paraná

Marcelo Conrado

Universidade Federal do Paraná

RESUMO: Uma recente decisão de um juiz norte-americano trouxe novos desdobramentos para as relações entre o grafite e o direito. O proprietário de um edifício foi condenado por demolir um prédio e, em consequência, destruir os grafites lá existentes. Na experiência brasileira o apagamento de grafites, quer seja pelo Poder Público ou por particulares, é assunto que solicita análise jurídica mais aprofundada. Outras questões podem ser incorporadas nesse enfrentamento, tais como os direitos autorais do grafite. Além disso há de se pensar na relação do grafite quando realizado no entorno de bens tombados. Trata-se de tema complexo, em especial pela dificuldade de se diferenciar grafite de pichação no campo da arte. Nesse terreno conflituoso, podemos apenas afirmar que a pichação está relacionada com a escrita enquanto o grafite está relacionado com a pintura.

Palavras-chaves: Grafite. Pichação. Direito.

ABSTRACT: A sentence given recently by a North American judge brought new developments for the relationships between graffiti and the law. The owner of a building was found guilty for having demolished it and, consequently, having destroyed the graffiti painted on it. Brazilian experience shows that graffiti removal, whether by government bodies or by private entities, is an issue that requires more in-depth legal analysis. Other issues can be incorporated into this confrontation, such as authors' rights over graffiti. Moreover, thought needs to be given in relation to graffiti when it is painted on and around heritage buildings. It is a complex subject, in particular because of the difficulty in differentiating between graffiti and *pichação* in the field of art. On this contentious terrain, we can only affirm that *pichação* is related to writing while graffiti is related to painting.

Keywords: Graffiti. *Pichação*. Law.

1. O GRAFITE NA INTERSEÇÃO ENTRE A ARTE E O DIREITO

Em fevereiro de 2018 o juiz norte-americano Frederic Block encerrou uma disputa judicial inédita. Condenou o proprietário de um imóvel na cidade de Nova York a indenizar 21 grafiteiros por ter demolido o edifício onde se encontravam 45 grafites. Jerry Wolkoff, proprietário do edifício *5Pointz*, situado em Long Island, no Queens, entendeu que por ser dono do imóvel teria também o direito de destruir os grafites lá existentes. Desse modo em 2013 demoliu o prédio para dar lugar a um imóvel residencial. O judiciário daquele país, como já anunciamos, não entendeu dessa maneira ao reconhecer o direito dos artistas. O valor da indenização fixada na decisão judicial não foi de pequena monta. Wolkoff deverá pagar aos 21 grafiteiros 6,7 milhões de dólares.

O edifício *5Pointz* era conhecido como a “meca do grafite” e tornou-se uma atração para admiradores da arte urbana que procuravam o local para contemplar as paredes do prédio cobertas por grafites.

O argumento do proprietário foi afastado pelo Poder Judiciário norte-americano ao reconhecer o direito moral dos grafiteiros. O dono do imóvel, de acordo com a decisão judicial, violou a *Visual Artists Right Act*, que protege os artistas e reconhece que estes possuem direitos sobre suas obras. Segundo especialistas isso não significa que o proprietário perdeu seu direito sobre o imóvel por lá existir grafites. Deveria ele ter notificado os grafiteiros antes de demolir o prédio juntamente com os grafites. Isso poderia ter evitado a disputa judicial.

Essa decisão ainda não tem precedentes na jurisprudência brasileira mas lança luzes em uma interrogação que desafia juristas e artistas: a quem pertence o grafite ou os direitos sobre ele? O grafite, até mesmo pela sua essência, é uma arte que nasce do não consentimento do proprietário onde será realizada: é um ato de transgressão. Mas por outro lado há muitos casos que existe, sim, a anuência do proprietário do imóvel. Podemos, então, classificar o grafite em duas modalidades: oficial e não-oficial.

Não é novidade que o grafite passou a integrar o circuito oficial de museus e galerias e, inclusive, dos leilões de arte. A execução de inscrições em paredes e muros em muitos casos são precedidos de alvarás e autorizações, prática esta alimentada não apenas pelos subsídios financeiros que viabilizam os projetos, mas também pelo ambiente vigiado que limita a ação de grafiteiros que pretendem atuar na clandestinidade.

Se no Brasil ainda não temos um posicionamento jurisprudencial sobre casos como o acima descrito isso não significa que situações semelhantes não aconteçam por aqui. Muito pelo contrário. Como exemplo mencionamos o grafite “Genial é andar de bike” do artista Eduardo Kobra que existia na Rua Oscar Freire em São Paulo e que recentemente foi apagado

sem o consentimento do artista. Enquanto o grafite era coberto por tinta branca nas redes sociais a notícia repercutia com protestos que criticavam a decisão de apagar a obra.

Há ainda inúmeros outros grafites que foram cobertos com tinta cinza por determinação do prefeito de São Paulo, João Doria, o que causou (e ainda causa) a revolta não apenas de artistas como também da população. Os casos aqui trazidos são meramente exemplificativos pois muitos outros grafites tiveram desfechos semelhantes.

Nesse contexto é necessário lembrar, contudo, que o grafite é uma arte efêmera e que sofre não apenas a ação do tempo como também a interferência de outros grafiteiros e/ou pichadores. Em síntese o grafite é uma arte que acompanha as transformações da paisagem urbana. O que se discute aqui, frisa-se, não é o período de duração do grafite mas o respeito ao artista e à sua obra.

A decisão judicial que elegemos para iniciar este ensaio é proveniente dos Estados Unidos. A origem do grafite também é daquele país. A partir da década de 1960 o artista saiu às ruas, fortalecendo a arte urbana. O grafite surgiu na cidade de Nova York, quando vagões de trens e paredes foram pintadas. O grafite, como já posto, é subversão, é a atitude do artista em fazer das cidades um suporte da arte.

O artista saiu às ruas, mas não só ele. A sociedade também se mobilizou para reivindicar seus direitos ocupando as ruas. No Brasil, na década de 1970, o movimento estudantil ganha força e articula-se por meio de passeatas, assim como o movimento feminista e tantos outros que, em comum, lutam contra a opressão. O ativismo surge na arte e na vida política. A arte torna-se ativista e os muros tornam-se páginas a serem escritas, como alternativa contra a censura.

Atado a este contexto está o direito à liberdade de expressão como direito fundamental, não obstante não seja absoluto, mas enquanto tal está a abranger os produtos resultantes da arte em quaisquer das suas expressões. Por igual, o grafite revela-se como um instrumento importante de construção e alteração do cenário urbano. É nesse *locus* que o artista se expõe e busca ser “ouvido” em suas inquietações, interpetações e protestos de cunho sociais e/ou políticos.

Outras problematizações surgem na mesma medida de complexidade quando prosseguimos tratando da arte que transgride e avizinha-se dos delitos: é permitida a proteção, pelo direito civil, de obras resultantes de condutas tipificadas como crime pelo direito penal? Em outras palavras, é possível proteger por direitos autorais uma obra que é tipificada crime pelo direito penal?

Essa indagação é carregada de complexidade todavia nos servimos e uma pesquisa jurídica específica sobre proteção autoral e vandalismo no direito estadunidense. Celia Lerman

sustenta que o grafite pode, sim, ser protegido por direitos autorais desde que a obra cumpra os requisitos necessários para ser protegida, quais sejam, originalidade e suporte tangível de expressão. Presentes tais exigências, Lerman afirma que a obra de grafite

Tenho argumentado que o grafite pode ser protegido por direitos autorais (copyright). Quando uma obra de grafite cumprir os requisitos mínimos para proteção por direitos autorais (ser uma obra original, fixada em um meio tangível de expressão), a mesma deveria ser protegida por direitos autorais apesar de sua ilegalidade. Isto porque a legislação dos direitos autorais é neutra em relação a obras criadas por meios ilegais. Visto que os direitos autorais dizem respeito apenas ao aspecto intangível da obra, os mesmos não excluem obras criadas por meios ilegais. Isto se aplica mesmo se tratando de um sistema de direitos autorais baseado em incentivos, como a Lei de Direitos Autorais dos Estados Unidos (United States Copyright Act): os direitos autorais não proporcionam incentivos para a realização de atos ilegais; apenas dão incentivos para a criação de obras artísticas de valor, independentemente dos meios utilizados para criá-la". (LERMAN, 2012).¹

No Brasil as decisões sobre direito autorais e grafite ainda são recentes e o assunto é controvertido, todavia muitas delas, sobretudo provenientes do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, já reconhecem o direito do grafiteiro.

2. GRAFITE E PICHAÇÃO: É POSSÍVEL DIFERENCIAR?

Circunscritos entre discussões sobre arte e vandalismo, os sensíveis limites que separam os conceitos de grafite e pichação traduzem-se em um território que se recomenda não adentrar. Não há critérios objetivos para conceituar e em seguida diferenciar o grafite da pichação. Em busca de respostas poderíamos dizer que pichação é um ato de escrever enquanto o grafite reside no campo da pintura.

Se na arte não existe consenso sobre a diferenciação entre pichação e grafite, o direito, no Brasil, antecipou-se ao aprovar a Lei n.º 12.408, de 25 de maio de 2011, que altera o art. 65 da Lei n.º 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, descriminalizando o grafite², ao anunciar, no texto da lei, que

[...] não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

A essência da arte urbana, repetimos, está na transgressão e no anonimato, sendo da sua gênese a desnecessidade de consentimento do proprietário ou do poder público, pois o grafite nasceu justamente na subversão, na apropriação não consentida do espaço urbano, na autoria velada e na demarcação do território público/privado.

3. CIDADE: UM SUPORTE DA ARTE

A arte urbana resgata as discussões sobre os limites entre o público e privado. Se o espaço da arte foi, por excelência, o espaço privado – os museus e (ou) galerias –, a arte urbana desloca a arte para o espaço público. Os limites diluem-se e o privado encontra-se no público e o inverso é verdadeiro, o que é tratado como a superação da dicotomia entre o público e o privado. A antes rígida oposição entre esses aparentes extremos – público e privado – foi suplantada em alguns setores do conhecimento e por marcantes quadras da sociedade, porém mostra-se, ainda, como um incessante desafio na arte. O espaço da arte, portanto, não é apenas os museus e galerias. A cidade tornou-se o suporte do grafite e é por essa razão que se faz necessário um aprofundamento teórico sobre o seu conceito.

Acidade, detentora de suas incontáveis facetas e um das mais poderosas manifestações do imaginário, traz na projeção mental imagens relacionadas à arquitetura e à edificação, ao arruamento e também a presença do grafite. No entanto, “tentar explicar o que é uma cidade, no mundo contemporâneo, é tarefa que exige a consideração de vários elementos que se relacionam historicamente em diferentes parcelas dos territórios, com intensidades e dinâmicas específicas em cada caso.” (SPOSITO, 2008: 13).

Essa realidade vai para além dos edifícios, do traçado das ruas, do tráfego de pessoas e veículos, dos grupos sociais e culturais que ocupam esses espaços e, assim, para “compreender a cidade é preciso, finalmente, ir além da regressão no tempo, à busca de sua gênese, e proceder a uma análise das diferentes manifestações urbanas no mundo presente” (SPOSITO, 2008: 25).

Entender e definir a cidade são tarefas arriscadas e ousadas. Múltiplas feições a constituem e são ininterruptamente cambiantes, quer por fatores artificiais gerados pelas ações humanas (materiais e imateriais), quer por fenômenos naturais (paulatinos ou abruptos) e acabam por resultar num contexto tão rico em especificidades e variedades que podem conduzir o analista a uma percepção incompleta e diminuta sobre a realidade examinada. Ainda que se perscrute as suas origens e o seu processo de formação, dificilmente se poderá dispensar a eleição de um período de tempo e a escolha de um lugar. Tempo e espaço são essenciais para delinear o objeto a apreciação: a cidade.

Com precisão, Annateresa Fabris exprime os aspectos da cidade e “o que conta nela

não é tanto sua estrutura visível e reconhecível, mas sua estrutura latente, sua forma oculta, que brota da irrupção de objetos e acontecimentos heterogêneos, condutores do banal e cotidiano” (FABRIS, 2008: 17).

A cidade é o *locus* das incertezas, das revelações multiculturais e da fragilidade espacial e humana e que está sob o influxo - sutil ou violento - das variáveis incalculáveis do século XXI. A afirmação de que a cidade é um lugar de incertezas nos remete a origem do grafite lá na década de 1960. De lá para cá a história testemunhou incontáveis transformações na paisagem urbana e em todas elas o grafite se fez presente, quer seja na forma de resistência ou de instrumento de revitalização das cidades.

4. O DIREITO À CIDADE: GRAFITE E BENS CULTURAIS

A estrutura urbana impede uma avaliação linear. É necessário identificar as características, qualidades, convergências, divergências, intersecções, desencontros e histórias. E para tanto, é preciso transcender as fronteiras entre a tecnicidade, a ciência e a arte.

A cidade é o espaço da existência plural, com a inacabável profusão de grupos distintos, com toda espécie de relações humanas e materiais e, na contemporaneidade vislumbra-se – pelo avanço do exercício da cidadania e da busca pela vida digna – que o *direito à cidade* passe a ser encarado com um direito fundamental. Se assim entendido, a formulação encontra no texto da Constituição da República Federativa do Brasil os baldrames necessários a traçar, ao menos num primeiro momento, o espectro do *direito à cidade*.

A despeito da veracidade desses pontos, se acordada a premissa de que a realidade social e ainda os instrumentais jurídicos e políticos estão a determinar a existência do *direito à cidade*. A par desses aspectos, a proteção do patrimônio cultural e artístico se revela essencial na ambiência urbana e integra o direito à cidade.

No Brasil, a proteção jurídica dos bens culturais começou a receber maior atenção a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, que tinha por finalidade a promoção, *em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional*.³ No mesmo ano, o então Presidente Getúlio Vargas editou o Decreto-Lei nº 25/1937, por meio do qual, pela primeira vez no sistema jurídico brasileiro, ditaram-se regras visando à proteção dos bens culturais.

Denominado como Lei do Tombamento, o referido decreto-lei foi recepcionado pela atual Constituição da República de 1988, tendo por objeto de proteção o *conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público*.

O tombamento, considerado pela doutrina nacional, como limitação administrativa que incide sobre a propriedade privada ou pública. Neste sentido, lecionada Celso Antônio Bandeira de Mello: “O tombamento é a intervenção administrativa na propriedade pela qual o Poder Público assujeita determinados bens à sua perene conservação para preservação dos valores culturais ou paisagísticos nele encarnados” (BANDEIRA DE MELLO, 2015: 934).

A atual Constituição⁴ densificou o conceito de bens culturais e ampliou o espectro de medidas a serem seguidas pelo legislador infraconstitucional⁵. Porém destaque a proteção constitucional concedida aos conjuntos urbanos de “*valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico*” (art. 216, inciso V).

Esta previsão constitucional, que demanda interpretação e aplicação sistemáticas com os demais comandos constitucionais, coloca a cidade no plano da preservação do patrimônio cultural e, como consectário resta assegurada a difusão de todas as manifestações culturais (art. 215, caput) que ocorram no espaço urbano. Portanto, a concepção de preservação alarga-se para a abranger expressões culturais variadas, dentre elas o grafite.

Isto está a significar que não há exclusão de proteção entre os bens tombados e a arte do grafite. Ambos são legítimos e amplos deve ser salvaguarda.

Ainda que o grafite e o instituto do tombamento possam conviver há que se separar os casos de vandalismo ao patrimônio histórico e/ou artístico. Trazemos um exemplo que ocorreu em março de 2016 em Belo Horizonte. A Igreja de São Francisco de Assis, mais conhecida como Igrejinha da Pampulha, projetada por Oscar Niemeyer, recebeu inscrições em suas paredes externas.

O imóvel é tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Preso, o suspeito informou que pretendia fazer um ato de protesto contra a tragédia de Mariana, e não uma pichação. Nesse contexto, a proteção do patrimônio histórico deve prevalecer sobre as intenções de grafiteiros ou pichadores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de pensar a arte além da arte pode ser compreendida como um desafio de analisar as fronteiras da arte com o direito. Entre as duas áreas do saber é possível refletir, mesmo que com brevidade, sobre o fazer artístico do grafite, bem como sua legitimação e visibilidade. E para que essa investigação seja possível é necessário reconhecer a cidade como um suporte da arte.

Tendo o grafite como objeto de estudo a arte encontra o direito em muitos aspectos, tais como em saber a quem pertence a obra de arte: ao proprietário do imóvel onde o grafite

foi realizado ou ao artista? Outra interrogação analisada é quanto aos direitos autorais. Se um grafite realizado sem o consentimento do proprietário do imóvel é considerado pelo direito como um ato de vandalismo, pergunta-se: é possível proteger por direitos autorais um obra tipificada como crime? Essas são algumas das questões que formam o *iter* desse artigo.

Sem a pretensão de apresentar respostas prontas e acabadas procurou-se demonstrar as camadas de complexidade que existem na aproximação do direito com a arte.

REFERÊNCIAS

LERMAN, Celia. *Protecting artistic vandalism: Graffiti and Copyright Law*. Forthcoming, NYU Journal of Intellectual Property and Entertainment Law, 11 mar. 2012. Disponível em: <http://ssrn.com/abstract=2033691> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2033691>. Acesso em: 14 fev 2018.

FABRIS, Annateresa. Imagens do urbano: do moderno ao contemporâneo. In: *Dimensões do Urbano - múltiplas facetas da cidade*, Dorval do Nascimento e João Batista Bittencourt (orgs), Argos Editora Universitária, Chapecó, Santa Catarina, 2008.

SPOSITO, Eliseu Savério. *Redes e Cidades*, São Paulo, Editora UNESP, 2008.

MELLO, Celso Antônio Bandeira de. *Curso de Direito Administrativo*, São Paulo: Melheiros, 2015.

ENTRE LOS MÁRGENES Y LO GLOBAL: INTERSUBJETIVIDADES Y (DES)LOCALIZACIONES

BETWEEN THE MARGINS AND THE GLOBAL: INTERSUBJECTIVITIES AND (RE)ALLOCATIONS

Rosa Maria Blanca

Universidade Federal de Santa Maria

RESÚMEN: El presente artículo discute las múltiples espacialidades entre lo local y lo global y entre lo individual y lo social. Se sugiere que existen topografías que surgen desde los márgenes acopladas a percepciones de sí que interfieren en la proyección visual. Las (in)definiciones territoriales proponen flujos e (in)certidumbres conceptuales en dimensiones de lo identitario, lo subjetivo y lo geopolítico, más allá de lo (des)nacional. Se proponen las categorías de margen y heterotopía como conceptos operatorios. Se analizan los proyectos curatoriales de las Exposiciones Internacionales de Arte y Género, Museu de Arqueologia e Etnologia (UFSC, Brasil), donde han participado 38 artistas y, de la muestra Fronteras – Referencias Cruzadas, que se ha llevado a cabo en el Centro de Convenciones (UFSM, Brasil), con la participación de 34 artistas.

Palabras clave: Arte contemporáneo. Heterotopías. Identidades. Margen. Subjetividades

ABSTRACT: This article discusses the multiple spatialities between the local and the global and between the individual and the social. It is suggested that there are topographies that arise from the margins coupled with perceptions of oneself that interfere in the visual projection. The (in)territorial definitions propose flows and (in)conceptual certainties in dimensions of the identitarian, the subjective, the cartographic and the geopolitical, beyond the (de)nacional. The category of margin and heterotopia are proposed as operative concepts. The curatorial project of the International Exhibitions of Art and Gender – Museu de Arqueologia e Etnologia (UFSC), where 38 artists will participate, and of the exhibition Borders – Cross References, which will be held at the Centro de Convenções (UFSM), with the participation of 34 artists, is analyzed.

Keywords: Contemporary art. Heterotopies. Identities. Margins. Subjectivities

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo principal discutir las múltiples espacialidades entre lo local y lo global y entre lo individual y lo social¹. Se sugiere que existen topografías marginales acopladas a percepciones de sí interfieren en la proyección visual de una práctica artística y que, el proyecto curatorial es determinante para la (des)configuración identitaria que se propone, en el campo de las muestras que surgen en las fronteras, en los márgenes o más allá de lo (des)nacional. Las (in)definiciones territoriales insinúan flujos e (in)certidumbres conceptuales en dimensiones de lo identitario, lo subjetivo y lo geopolítico, más allá de lo (des)nacional. Se proponen las categorías de margen (ANZALDÚA, 1987) y heterotopía (FOUCAULT, 2013) como conceptos operatorios. Son analizadas la Exposición Internacional de Arte y Género, Museu de Arqueologia e Etnologia (UFSC), donde han participado 38 artistas y Fronteras – Referencias Cruzadas, Centro de Convenções (UFSM), con la participación de 34 artistas.

En la primera parte, se contextualiza la investigación genealógicamente, referenciándose los estudios que se han realizado en torno a las investigaciones que discuten las tensiones entre lo local, lo global, lo individual y lo identitario.

En un segundo momento, se explica la importancia de la exposición como dispositivo de múltiples agenciamientos epistemológicos y culturales, recurriéndose al concepto operatorio de margen y heterotopía.

En la tercera parte, se analizan las exposiciones de carácter internacional. Para en un último momento, desarrollar las consideraciones finales.

EL MARGEN COMO HETEROTOPÍA

Entendiendo la idea de exposición como dispositivo para la producción y de conocimiento, las muestras de arte que surgen a partir de los márgenes de lo nacional, aparecen con un carácter de expansión global en su historia reciente. El margen que confronta lo nacional propone prácticas artísticas donde son levantadas problematizaciones en torno a lo identitario. Devienen lugares heterotópicos por su predisposición configurativa de entornos ilocalizables en el espacio institucional de la representación nacional.

El espacio museográfico como un margen de lo nacional permite que los(as) artistas amplíen las formas estéticas regionales con la intención de dialogar con los(as) Otros(as). Evidentemente, el mercado del arte ha tenido un papel fundamental para la creación de muestras de arte internacionales como las bienales y las ferias de arte contemporáneo. Sin embargo, en esta investigación son consideradas para su análisis aquellas exposiciones

que poseen en su proyecto curatorial preocupaciones con el territorio, la frontera y la intersubjetividad.

Son los flujos migratorios, así como las tendencias nacionalistas que tienden a oponerse a nuevos modos de organización en el espacio, lo que ha llevado a cuestionar y plantear dentro de sistema del arte distintos contextos de participación artística en el escenario mundial y político desde los márgenes. Existe un deseo de diálogo entre los límites de lo nacional, en lo económico y en lo político que, encuentra en el ámbito cultural del espacio museográfico un agenciamiento de las necesidades subjetivas.

El espacio museográfico construido por la práctica curatorial, en el contexto de mundialización – por carecer de otro término –, se revela como un vector de expresividad en constantes inflexiones. La idea de producir muestras de carácter nacionalista ha sido un fenómeno a partir de la Segunda Guerra Mundial y, paradójicamente, se autodenominaban exposiciones internacionales. Constituyen como ejemplo, la Documenta de Kassel, de 1955, cuyo Director Artístico ha sido Arnold Bode. La muestra tuvo lugar en el Museum Fridericianum. Constan en lista de participantes 7 artistas con nombres Femeninos y 141 artistas con nombres masculinos.

En la Biennale di Venezia, de 1948, cuyo director artístico ha sido Rodolfo Pallucchini y que ha sido efectuada en el Arsenale (Pabellones nacionales), participaron 107 artistas con nombres femeninos y 937 artistas con nombres masculinos, “representando” a 14 “naciones”.

En lo que se refiere a la 1ª bienal de São Paulo, de 1951, que ha tenido como director artístico a Lourival Gomes Machado y que ha acontecido en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, han participado en el Módulo Premiação e Convidados 55 artistas con nombres femeninos y 182 artistas con nombres masculinos que, han “representado” a 25 “naciones”.

Sin embargo y en constante tensión, la idea de ir más allá de lo nacional ha hecho que se conciban otros enfoques en el arte contemporáneo. Han surgido así las exposiciones que intentan atravesar los espacios nacionales. Son ejemplo de estas prácticas artísticas las muestras que han propagado la Transvanguardia, cuyo proyecto curatorial pertenece a Achille Bonito Oliva, en la década de 80.

A partir del movimiento de la Transvanguardia se inauguran un sinnúmero de muestras como la Zeitgeist y Arco – 1982, la International with Monument – 1984 y la Bienal de Whitney – 1993, que desean atravesar lo regional y lo nacional, proponiendo objetivos de carácter subjetivo o autoral, destacando cuestiones de diversidad, etnicidad, de confrontación racial, identitaria o de sexualidad (GUASCH, 1996).

Entre las investigaciones que estudian las tensiones entre lo individual, lo particular y lo global en el contexto artístico, está la publicación de Émilie Goudal, intitulada *El concepto*

de hibridación en el arte contemporáneo argelino: expresiones de las paradojas de la globalización (2011). En este artículo, Goudal problematiza las clasificaciones recurrentes en el sistema de las artes fundadas en la lógica de la representación geográfica, política y económica. La autora sugiere que la dimensión de lo ambiguo provocada por la globalización en artistas como Zineb Sedira, Kader Attia y Adel Abdessemed persiste de manera específica.

Para Goudal, estos artistas parten de un territorio espacial particular. La artista Sedira, de ascendencia argelina y radicada en distintos países como Francia e Inglaterra, por ejemplo, enfatiza los usos de la lengua como praxis determinante dentro de las narrativas de (des)figuración de (des)plazamiento físico e identitario (2011). Y donde la experiencia de la diáspora está atravesada por el género – femenino, como la lengua materna.

La exposición como un espacio que permite la visibilidad de transexuales argelinos deambulando en suelo francés, en la obra de Kader Attia, es otro de los aspectos importantes que Goudal explica como potencia estética en las muestras de arte (2011). La desterritorialización de transexuales y la persecución islámica son puestas en relieve.

Una investigación que se sobresaie por su perspectiva crítica es de Jenny Marina Guerrero Tejada, quien en su artículo *La violencia como representación de “lo nacional” en el arte venezolano de la década de los 90* (2009) explica el carácter simplista con que se trata a la globalización, sin considerar las manifestaciones nacionalistas que la acompañan. Pero lo que es más alarmante, en su explicación, es que Guerrero Tejada identifica en el arte de los 90, la ecuación de lo nacional – venezolano – con la violencia. Más allá de lo icónico o tradicional como caminos para expresar lo representativo de lo nacional, los artistas venezolanos indican en sus obras el sentimiento de violencia que prevalece en o desde las actitudes de sus habitantes, hasta la dimensión urbana, de los medios de comunicación y de la impunidad judicial. La autora estudia la obra de Diana López, donde se muestra la violencia de género como una realidad venezolana y que permanece impune en distintas culturas de las Américas y del mundo.

Otra investigación que se destaca pertenece a Gonzalo José Rey Villaronga, con el artículo “_No return”: migraciones al vacío: la negación de la identidad (2015). Para Rey, al reflexionar sobre la pintura, la fotografía y la instalación, el artista Carlos Suárez visualiza la desmaterialización del espacio, produciendo un sujeto sin referentes (2015). A través de la negación del tiempo, el espacio y el paisaje, Suárez propone una idea romántica del arte o del artista que no se identifica. No hay un ideal como espacio. El análisis de Rey es significativo para entender al artista como sujeto contemporáneo, o sea, en amplia interdependencia con el sistema cultural actual.

LA INTERSUBJETIVIDAD: FRONTERAS Y MÁRGENES

La I Exposición Internacional de Arte y Género² y la II Exposición Internacional de Arte y Género³ que, han sido montadas en el Museo de Arqueología y Etnología⁴, así como la exposición Referencias Cruzadas, donde se ha abordado el tema de la Frontera⁵, curatorially han tenido la intención de cuestionar lo identitario sexual, de género y de lo nacional desde los márgenes, sugiriendo lugares (i)localizables o heterotopías estéticas.

En el proyecto curatorial se ha preferido que las obras no hagan alusión al territorio nacional, con la finalidad de abolir la identidad nacional como justificativa para algún tipo de inflexibilidad territorial (BLANCA, 2017). En las últimas exposiciones de arte de carácter internacional, como la Documenta de Atenas – Kassel, 2017, se ha problematizado la identidad, dados los intensos flujos migratorios que vive la Europa actual. Paulo B. Preciado, por ejemplo, a través de una metodología *queer*, en su proyecto curatorial, ha etiquetado las obras de los artistas participantes sin hacer referencia a la nacionalidad. La idea de Preciado ha sido producir una muestra apátrida (2017).

En la exposición Fronteras – Referencias Cruzadas ha predominado el dibujo. Está entendiéndose al dibujo como un saber hacer estipulado que funciona como un filtro linear. En este sentido, la idea de una exposición que se materializa en una frontera conceptual es hacer de la deconstrucción espacial una heterotopía. Los dibujos ha sido suspendidos de forma a aludir a pergaminos e cartografías como puntos de vista de un mismo tema: la frontera. Abundan los puntos, las líneas, las repeticiones y las abstracciones, sin lugar a dudas, imaginarias. Suspendidas en un tiempo como si fueran ropas mojadas expuestas en el Sol, las cartografías y las secuencias invitan a reflexionar en relación a la superficialidad de los mapas. La conceptualización del espacio produce estéticas que modifican la percepción de sí (BLANCA, 1999).

No obstante, los temas regionalistas como la figura del gaucho o la presencia de ganado vacuno en el pampa, ha sido un recurso para algunos de los artistas, buscando un tópico en común que dé una unión imaginaria a todos los habitantes del cono sur, reproduciendo la iconografía local.

Sin embargo, han surgido en algunas de las propuestas problematizaciones en la intersección de identidad nacional y género. En el trabajo de Aminta Espinoza, por ejemplo, se manifiesta el feminicidio como representativo de la identidad mexicana. No admite una celebración folklórica. A partir de un lenguaje naif, de dibujos con trazos inocentes, donde no existe mayor firmeza que la del color marcado en su intensidad, se cuestionan los emblemas patrios. La bandera o los íconos religiosos hacen parte del imaginario violento y mexicano.

“El modelo de las naciones homogéneas se promocionó como el Estado de una paz sin conflictos. Las intercepciones del arte contemporáneo cuestionan estas certezas” (GIUNTA, 2014: 27).

Puede ser visto cómo el arte contemporáneo interfiere en el modelo civilizatorio que propone la historia del arte occidental, para adentrar-se en una geopolítica cotidiana.

El espacio de una exposición internacional proporciona un momento y un tiempo que escapan de la geografía colonialista, permitiendo una reflexión estética y singular. Este tipo de deconstrucciones desencializan la iconografía nacional.

Las muestras internacionales de arte y género proponen un diálogo de subjetividades disidentes (BLANCA, 2011). Lo lésbico, lo gay, lo transgénero, lo queer y lo feminista sugieren un espacio no heteronormativo donde es posible tornar visible lo abyecto, lo que es desclasificado dentro de los ideales del Estado-nación. El derecho a la visualidad estética no es todavía una prerrogativa del derecho. Sin embargo, los derechos humanos internacionales contemplan la convivencia con el(la) Otro(a) como una necesidad del mundo global.

La filósofa Judith Butler propone a partir de las ideas de Hannah Arendt una cohabitación sin importar la identidad nacional (2017). Cree que los Derechos Humanos Internacionales pueden responder lo que el paradigma de Estado-nación no ha podido resolver (2017).

La invención del Otro(a) se da inclusive en la invención de la diferencia. No hay nada más excluyente y afirmativo como el pensamiento de la diferencia. En el arte no podría ser distinto. Cómo es sabido, la invención del Otro es totalmente colonial. El Otro es aquel que no es ni hombre, ni blanco y ni heterosexual. El arte hegemónico de los países de la periferia a través de instituciones museísticas y de bienales pretende reproducir el modelo eurocentrista. Las exposiciones continúan siendo masculinas, blancas y heteronormativas.

El proyecto curatorial de las exposiciones de arte y género llevadas a cabo en el marco del Seminario Internacional Haciendo Género, en Florianópolis, se ha propuesto de modo a desplazar identidades que se mantienen ocultas en el sistema de las artes.

Las últimas exposiciones que han pretendido trabajar con sexualidades han vuelto a clasificar nacionalmente al arte, que cuestiona la identidad de género, como “arte brasileña” y, han sido curadas a partir de las colecciones. La idea curatorial de las Exposiciones Internacionales de Arte y Género, en el Museo de Arqueología y Etnología ha sido convocar a artistas que surgen en los márgenes, en lo inteligible, con la idea de romper el protocolo del coleccionismo museístico.

CONSIDERACIONES FINALES

La interface internacional de exposiciones que surgen en espacios en contextos de mundialización se constituye en micropolíticas estéticas. La escritura de estas microestéticas contribuye para la genealogía del arte (des)identitario. No obstante, continúan existiendo los estereotipos locales como recurso artístico.

El acceso a lo público se torna una necesidad por parte de los(as) artistas. Lo privado en lo público, lo individual en lo consensual, es una emergencia de la cultura en la contemporaneidad. Sin embargo, la idea de artista marginal puede ser cuestionada, cuando en la última edición de la exposición de arte y género se ha constatado la participación de artistas académicas, aunque lesbianas o feministas.

Durante la presente investigación se han encontrado algunos problemas metodológicos. Aún cuando el objetivo ha sido hablar de las exposiciones de carácter internacional de forma general, se visualizan particularidades en cada una de las obras que constituyen las muestras que, producen rupturas y cuestionamientos en el método de la investigación en prácticas curatoriales.

La intersubjetividad en el arte contemporáneo es una dimensión que surge frente a las nomenclaturas geopolíticas. No puede haber bosques si continúan cortándose árboles y especies que escapan a la clasificación del tiempo y del espacio hegemónico.

REFERENCIAS

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza. Towards a new consciousness (1987). En: CONBOY, K. et al. *Writing the body: female embodiment and feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1997.

BLANCA, Rosa Maria. *A crise da identidade nacional no território mediado*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Orientación: Maria Amélia Bulhões. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BLANCA, Rosa Maria. *Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer*. Tese bilíngue de Doutorado, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Orientação: Miriam Pillar Grossi; Coorientação: Cláudia de Lima Costa. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

BLANCA, Rosa Maria. *Exposições queer: contextos mundiais e locais*. Cadernos de Gênero e Diversidade. 3 (3), p. 93 – 107, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico. As heterotopias*. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2013.

GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin? / Andrea Giunta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

GOUDAL, Émilie. *El concepto de hibridación en el arte contemporáneo argelino: expresiones de las paradojas de la globalización*. Quaderns de la Mediterrània 15, p, 215 – 220. Barcelona, 2011.

GUASCH, Anna. *El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte*. Revista D'Art, 22, p. 143 – 159, Barcelona, 1996.

GUERRERO TEJADA, Jenny Marina. *La violencia como representación de “lo nacional” en el arte venezolano de la década de los 90. Presente y Pasado*. Revista de Historia. 14 (27), p. 145 – 160, Caracas, 2009.

PRECIADO, Paul B. *La exposición apátrida*. Babelia. EL PAÍS. 8 de Abril de 2017. Disponível em: Acesso em 19 de maio de 2017.

REY VILLARONGA, Gonzalo José. “_No return”: migraciones al vacío: la negación de la identidad. Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras, 6 (12) p. 158 – 165.

O “LOCAL” DO “ARTISTA NORDESTINO”: MOACIR DOS ANJOS E SEU OLHAR SOBRE MAREPE E MARCONE MOREIRA

THE “ARTISTA NORDESTINO” “LOCAL”: MOACIR DOS ANJOS AND HIS LOOK ON MAREPE AND MARCONE MOREIRA

Pedro Ernesto Freitas Lima
Universidade de Brasília

RESUMO: Propomos aqui discutir as obras de Marepe e de Marcone Moreira sob a óptica do curador Moacir dos Anjos, a partir da ideia de “local” como contraponto ao “global”. Nessas obras identificamos traços identitários associados a lugares específicos que são remodelados a partir de diálogos estabelecidos com a linguagem de caráter “global” da arte contemporânea. Discutiremos os artistas mencionados a partir também de curadores como Gerardo Mosquera, que pensa esse tipo de produção artística a partir de embates entre semelhança e diferença, representação identitária e produção do novo.

Palabras clave: Marepe. Marcone Moreira. “Local”. Identidades.

ABSTRACT: We propose to discuss Marepe and Marcone Moreira works, from the perspective of the curator Moacir dos Anjos, that use as idea “local” as a counterpoint to the “global”. In these works we identify certain specific places identity traits that are remodeled from dialogues established with the “global” feature of the contemporary art. We will discuss the artists mentioned from also curators like Gerardo Mosquera, who think of this type of artistic production from the clashes between similarity and difference, identity representation and production of the new.

Keywords: Marepe. Marcone Moreira. “Local”. Identity.

Ao escrever sobre “cultura popular”, Roger Chartier propõe uma abordagem a partir da recepção da “cultura dominante” e das respostas que aquela elabora ao ser provocada por essa. Segundo ele, a “vontade de inculcação de modelos culturais nunca anula o espaço próprio da sua recepção, do seu uso e da sua interpretação”, e o que se observa é a existência de um “espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática” (1995: 186; 182). A abordagem de produções artísticas outrora denominadas como “regionais” ou “regionalistas” – pelo fato principal de serem produzidas fora dos considerados centros hegemônicos – hoje, parece responder de certa forma à problemática apontada por Chartier. Diante do novo estágio da já secular globalização, não se verificou o processo de homogeneização de culturas “locais” como tanto se temeu, inclusive no âmbito das artes visuais. O que está em discussão é como a produção artística contemporânea responde às tentativas de homogeneização, debate importante para as abordagens de Moacir dos Anjos, seja enquanto curador, pesquisador ou gestor.

A dimensão de Anjos que nos interessa nesse trabalho é a curatorial, especialmente a dedicada aos artistas por ele denominados como “nordestinos”. Ao abordar a obra de artistas como Marepe, Delson Uchôa, José Patrício, Efraim Almeida, Martinho Patrício e Marcone Moreira a partir do lugar de onde enunciam, ou melhor, da forma como lidam com o “sombreamento dos limites arbitrários de sistemas de representação simbólica, criando discursos que continuamente trafegam entre os vários espaços e tempos em que são instados a viver na contemporaneidade”, a cultura regionalista seria redefinida e passaria a ser entendida como propostas individuais de enunciação de “embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam.” (2005a: 64). Essas produções, portanto, estabelecem um lugar por meio do que é dito e do que é dado a ver, reivindicando para si uma diferença em relação a um outro que poderíamos entender como de caráter nacional ou “global”.

Enredado nesse lugar elaborado pelos discursos curatoriais e críticos que, por vezes, aborda determinadas obras a partir de uma perspectiva “local”, está também o espaço instaurado pelas próprias obras. Muitas vezes, a perspectiva “local” é reivindicada pela própria obra, outras vezes ela é rejeitada, indicando que o espaço discursivo da obra e o da curadoria não são elaborados de forma uníssona. Por vezes se verificam divergências e frustrações de expectativas na forma como um se posiciona em relação ao outro. Como então os lugares instaurados pelas obras e pela curadoria negociam suas relações em relação especificamente aos parâmetros de “local” e “global”, de semelhança e de diferença, de representação identitária¹ e de produção do novo? Para discutir essa questão, propomos investigar as obras dos artistas Marepe e Marcone Moreira.

Concomitante ao projeto dos modernistas paulistas que estiveram em torno da Semana de 1922 de pensar uma arte nacional, as produções artísticas realizadas em outras regiões do país foram rotuladas de “regionais” – na medida em que eram entendidas como “pouco mais que descrições etnológicas do entorno humano e físico” – e “regionalistas” – isto é, privilegiavam a tradição em detrimento de práticas modernas (ANJOS, 2005a: 53). Décadas mais tarde, a partir de meados dos anos 1980, são muitas as experiências de difusão de culturas locais nos chamados centros hegemônicos. A enunciação desses discursos implica a negociação de expectativas existentes sobre as fronteiras simbólicas que singularizariam aquilo que é produzido naquelas localidades. As primeiras narrativas formuladas sobre tal produção nesse período se fizeram basicamente de duas formas. De um lado, buscou-se inserir as artes latino-americana, africana e asiática nos cânones da história da arte ocidental, pensando-as como manifestações idiossincráticas de uma “linguagem universal”, numa tentativa de assimilação completa dessas produções. De outro, produziu-se narrativas que compreendiam essas obras como próprias do universo simbólico dessas regiões, dotadas de traços identitários que foram designados em textos críticos e curatoriais do período como “fantástico”, “primitivo” ou “mágico”, salientando o que seria uma diferença extrema (*idem, ibidem*: 30-32).

De forma sucinta, esses dois momentos são exemplos de como discursos críticos/ curatoriais e obras de arte instauram lugares – cuja perspectiva não é natural, mas produzida por “dizibilidades” e por “visibilidades” – e negociam suas relações tendo em vista parâmetros de “local” e “global”, de semelhança e de diferença.

Gerardo Mosquera (2010 *apud* Asbury, 2016: 260), afirma que é possível reconhecer marcas identitárias na arte da América Latina, no entanto elas se manifestam mais pelas características da prática artística e menos pela sua identificação a elementos folclóricos, religiosos ou associados ao ambiente físico e histórico. Na maneira como a obra é construída ou no discurso elaborado sobre ela, estaria presente o contexto e a cultura em seus sentidos mais amplos. Ainda segundo o crítico, esses artistas estariam menos interessados em mostrar seus passaportes, enquanto que os discursos legitimadores de suas práticas ressaltariam suas características identitárias elaboradas à guisa de reação à dependência cultural na forma do hibridismo, isto é, de um espaço que se vê entre uma cultura dominante e outra subalterna e passa então a afirmar sua igualdade ao mesmo tempo que sua diferença (*idem, ibidem*: 261-262).

Dito isso, voltamos aos artistas que Anjos pensa como herdeiros e formuladores

de identidades atreladas às tradições de um espaço – ou de vários – que chamamos de Nordeste(s). Ao contrário de uma postura “regionalista” de inspiração freyriana² que tende a conceber uma identidade rígida a partir de determinada ideia de região, as obras dos mencionados artistas “amolecem” essa abordagem conservadora e propõe um “conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos” (ANJOS, 2005a: 64). Suas proposições artísticas não negam os elementos presentes nos locais de onde se enunciam, mas os coloca em um “trânsito constante” pelo qual alcançam outros lugares e outros momentos (*idem, ibidem*: 68). Aqui, os trânsitos entre lugares simbólicos nos levam a pensar no próprio processo de construção de delimitações regionais, as quais não estão dadas desde sempre.

Como assinala Durval Muniz de Albuquerque Júnior, as regiões não são fatos inertes na natureza, não estão dadas desde sempre, mas são “fatos humanos” em grande parte produzidos a partir de discursos que não são emitidos a partir de um espaço exterior a eles, mas sua própria locução encena, produz e pressupõe esse espaço (1999: 23; 66). O autor afirma no seu estudo sobre a “invenção” da região Nordeste que além do reconhecimento em torno de um discurso sobre o flagelo da grande seca de 1877-79, outros episódios ocorridos na primeira metade do século XX marcaram a construção identitária nordestina a partir de aspectos não apenas físicos e geográficos, mas também culturais e artísticos, como são os casos do *O Livro do Nordeste* (1925)³ elaborado por Gilberto Freyre, e do Congresso Regionalista do Recife (1926)⁴ organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, entidade existente desde 1924. Para Albuquerque Júnior, esse processo possibilitou que surgisse um Nordeste “adequado para os estudos na academia, para exposição no museu, para o programa de televisão, para ser tema de romance, pinturas, filmes, peças teatrais, discursos políticos, [e] medidas econômicas” (*ibidem*: 65).

A partir dessa perspectiva de Albuquerque Júnior da “invenção” do Nordeste por meio de práticas artísticas, podemos considerar, guardando as devidas proporções, a I Bienal do Barro, realizada em 2014 na cidade de Caruaru (PE), como um caso exemplar no qual observamos dinâmicas similares ao processo mencionado. Nela, artistas de várias localidades do Nordeste, do Norte e do Sudeste⁵ do país, entre eles Marcone Moreira, foram provocados pelo curador Raphael Fonseca a produzir obras que dialogassem com a cidade de Caruaru, ou seja, com o “local”, a partir de seus elementos eleitos como identitários, em especial o barro, o qual seria também ativador de questões universais (“globais”) como o corpo, o lugar e a natureza (MÉLO, 2014: 5). Fonseca diz ter desejado realizar uma exposição que “apenas poderia acontecer na cidade de Caruaru”, mas que também colocasse em cheque “fronteiras fictícias entre culturas” (2014: 7-8). Marcone Moreira é aqui pertinente na medida em que

o curador reconhece em sua obra a capacidade de representar/produzir lugares. Como nos lembra Hans Belting, os lugares “são imagens que uma cultura transfere para locais fixos na geografia real” e assim podem ser reelaborados como imagens únicas de lugares únicos, ainda que a região em questão seja igual a uma infinidade de outras regiões (2014: 94).

A ênfase do trabalho de Marcone Moreira parece estar no trânsito entre lugares. Em exposição realizada em 2016 no Paço Imperial no Rio de Janeiro com curadoria de Moacir dos Anjos, Marcone Moreira apresentou uma série de obras realizadas nos anos 2000, em sua maioria a partir da coleta de objetos cotidianos e característicos de determinados lugares, como a cidade de Marabá (PA) e de interiores de estados como Maranhão, Rio de Janeiro e Goiás. Em *Território* (2016), o artista dispõe quatro porteiras de madeira atadas dispostas na forma de um cercado quase quadrado, provenientes de estados que participam de forma destacada do agronegócio, como Pará, Pernambuco, Minas Gérias e Paraná.

Boa parte de sua obra foi produzida a partir da coleta de fragmentos de objetos característicos da cidade de Marabá (como carrocerias de caminhão, cascos de barco e nylon de encostos de cadeira e de sacolas de feiras), como é o caso de *Esteio* (2003) (figura 1). A cidade paraense é marcada por trânsitos econômicos e culturais favorecidos tanto pelo fato de ser ponto de encontro entre dois grandes rios (Tocantins e Itacaiunas) e por ser cortada pela rodovia Transamazônica e pela ferrovia Carajás, quanto pelas imigrações temporárias e definitivas que caracterizaram seu trajeto histórico, principalmente devido às políticas de integração regional empreendidas pelos governos militares primordialmente na década de 1970 e a eventos como o garimpo de Serra Pelada (SILVA, 2008: 8; 153).



MARCONE MOREIRA, ESTEIO, 2003, MADEIRA DE CARROCERIA, 102 X 67 CM.

Para Anjos, ao expor aquilo que coletou, fragmentos de madeira pintados com grafismos elaborados por outros, o artista estaria operando com uma lógica que evoca o caráter de “passagem” dessa cidade, ou seja, estaria questionando a possibilidade de “definições precisas de pertencimento ou de identidade, requerendo [...] a realização de constantes traduções desentidos, necessariamente fadadas à opacidade e, portanto, a um resultado sempre inconcluso e provisório.” (2005b: n.p.).

Já na obra de Marepe, por mais que identifiquemos semelhanças com as de Marcone Moreira, sendo talvez a mais flagrante o interesse por rastros identitários, identificamos outros procedimentos poéticos. Marepe elegeu Santo Antônio de Jesus, cidade do Recôncavo Baiano onde nasceu,

como espaço de interesse de sua obra. Para Anjos, Marepe se preocupa em

[...] trazer, para o campo codificado das artes visuais [...], expressões características de seu espaço de vida ordinária. [...] aquilo que pertence ao seu território doméstico, pelo qual tem estima e que aumenta, por isso, sua 'potência' de agir. O desejo do artista em proteger um espaço restrito e próximo contra algo que supostamente o nega [a cultura "global"] se confunde, portanto, com o desejo de ocupar o espaço simbólico mais distante, porém mais largo, que a arte instaura. (2010: 186).

Ao trazer "características" de seu "território doméstico" pelo qual tem "estima", Marepe produz uma obra de caráter biográfico na qual elementos do seu meio, nos parece, são modelados pela sua biografia e pela sua memória. Isso se evidencia na combinação que o artista realiza entre elementos identitários e outros surpreendentes ou inverossímeis. São exemplos desse procedimento a forma sinuosa e hiberbólica de *A bica* (1999) (figura 2), o empilhamento redundante e excessivo de seções de filtros de barros em *Filtros* (1999) (figura 3), e as asas produzidas com penas de pássaros acrescentadas às populares camas da região feitas com madeira e tecido em *Cama de vento* (2010).



MAREPE, A BICA, 1999, ZINCO, CABO DE AÇO, ESTRUTURA DE FERRO ANEXADA AO TELHADO, 600 X 600 X 600 CM, INHOTIM, BRUMADINHO (MG), FOTO: EDUARDO ECKENFELS.



MAREPE, FILTROS, 1999, FILTROS DE BARRO, BANCOS DE MADEIRA, COPOS DE VIDRO E ÁGUA, DIMENSÕES VARIÁVEIS.

Esse elemento de invenção é próprio da narrativa biográfica realizada a partir da memória. Para Joël Candau (2013: 167-168) o ato de memória verificado nas histórias de vida evidencia a aptidão humana de inventariar o passado, ordená-lo e torná-lo coerente no próprio momento da narração, produzindo assim uma ilusão biográfica, uma ficção relativamente “estável, verossímil e previsível”. Para Pierre Janet (*apud* CANDAU, 2013: 168), o ato mnemônico de condução dessa narrativa “nunca é uma pura reprodução do acontecimento ausente, mas sim [...] uma construção”. O estado emocional daquele que recorda pode ter tal efeito sobre as recordações evocadas de modo que se torna difícil determinar o quanto ela corresponde ao acontecimento passado e o quanto ela é resultado da projeção da afetividade do narrador no momento da reminiscência, o que torna inapropriado avaliar as narrativas biográficas a partir dos critérios

de verdade e de falsidade (CANDAU, 2013:171). A aproximação entre a obra de Marepe e essas características mencionadas do relato biográfico nos auxilia na compreensão da afirmação de Anjos de que, diante dos trabalhos de Marepe, “parece estar-se sempre longe ou perto demais daquilo que, supostamente, os explicaria de modo acurado” (2010: 188). A proximidade e a familiaridade com os elementos identitários de interesse do artista não garante uma posição privilegiada e mais autorizada daquele que se propõe a dela ser intérprete, uma vez que o artista emprega operações ficcionalizantes produtoras do insólito.

A breve exposição aqui realizada das obras de Marccone Moreira e Marepe nos indica algumas formas de problematização de questões “locais” por meio da arte contemporânea, por sua vez uma instituição que se pretende “global”. Esses artistas, segundo Mosquera (2005: n.p.), não introduzem suas diferenças na forma de manifestos, mas de forma mais ampla por meio da abordagem de novas questões e significados. Ainda, o crítico e curador se pergunta se esse processo de internacionalização representaria um enriquecimento e uma complexificação do cenário internacional ou se, ao contrário, seriam simplificadores e

homogeneizadores ao atender uma demanda internacional.

A associação de uma obra a um “local” pode interferir de forma importante no seu posicionamento de mercado. Ana Letícia Fialho (2005: n.p.) percebe dois tipos de comportamento por parte daqueles que aspiram participar do circuito da arte contemporânea internacional – e aqui trata-se não apenas do artista, mas de todos os agentes envolvidos na comercialização de sua obra –, que podem variar entre uma recusa firme a qualquer referência a uma “arte brasileira” ou a uma “arte do Brasil”, vistos como obstáculos à internacionalização; até a superutilização de elementos identitários que arrastam obras para os limiares da caricatura e do exotismo. Ainda, a autora observa que, utilizadas em graus diversos, essas duas estratégias podem ser acionadas por um mesmo artista, a depender do contexto.

Diante das obras de Marcone Moreira, de Marepe e do discurso curatorial/crítico de Moacir dos Anjos, deixamos algumas perguntas que pretendemos debater em outros momentos: como são as operações de negociação entre os espaços criados pelo artista e pela curadoria/crítica considerando interesses e expectativas de resaltar ora um pertencimento e ora uma diferença? Até que ponto as obras dos artistas mencionados aderem ou não ao discurso curatorial de perspectiva identitária de Anjos? Será mesmo, retomando a ideia de Mosquera, que esses artistas não se interessam por mostrar seus passaportes? Não estariam eles não só evidenciando suas origens como também reivindicando para si a legitimidade para representar seus locais, o que os leva a aceitar a forma como algumas propostas curatoriais os enquadra?

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a.

_____. *Índices, vestígios, sinais*. 2005b. Disponível em: <http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/texto-de-moacir-dos-anjos-para.html>. Acesso em jan de 2015

_____. Longe ou perto demais para saber do que se trata. In: *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010. p.183-197.

ASBURY, Michael. Contaminação e Quarentena: Curadoria para inglês ver. In: *Vis Revista do Programa em Pós-Graduação em Arte da UnB*. Brasília, v.15, n.2, jul. / dez. 2016. p.254-266.

BELTING, Hans. *O lugar das imagens*. In: *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014. p.79-116.

CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.16, 1995. p.179-192.

FIALHO, Ana Letícia. *Mercado de artes: global e desigual*. In: *Revista virtual Trópico - ideias de norte e sul*. São Paulo: 2005. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>. Acesso em out 2016.

FONSECA, Raphael. *I Bienal do Barro. Água mole, pedra dura*. In: *Água mole, pedra dura*. Catálogo da exposição. Caruaru: I Bienal do Barro, 2014.

HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. *A travessia de Marcone Moreira por estradas, rios e memórias marabaenses*. In: *Revista Poiésis*. Niterói, n. 28, dez. 2016. p. 161-178.

MÉLO, Carlos. *O corpo barroco*. In: *Água mole, pedra dura*. Catálogo da exposição. Caruaru: I Bienal do Barro, 2014. p.5.

MOSQUERA, Gerardo. *Spheres, cities, transitions. International perspectives on art and culture*. In: *Art-e-fact*. Zagreb, dez. 2005. Disponível em: http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_mosquera_en.htm. Acesso em out 2016.

SILVA, Idelma Santiago da. *Migração e cultura no sudeste do Pará: Marabá (1968-1988)*. 2006. 181 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, UFG, Goiânia, 2006. Profa. Orientadora Olga Rosa Cabrera Garcia.

ESTRATÉGIAS DE INTERNACIONALIZAÇÃO: AGENTES CULTURAIS ESTRANGEIROS NA AMÉRICA DO SUL (ANOS 1950/60)

INTERNATIONALIZATION STRATEGIES: FOREIGN CULTURAL AGENTS IN SOUTH AMERICA (1950/60)

Maria de Fátima Morethy Couto
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: Meu artigo tem por objetivo discutir os efeitos da circulação de agentes culturais e críticos de arte estrangeiros na América do Sul em grandes exposições realizadas durante as décadas de 1950 e 1960, sobretudo no Brasil e Argentina, como as Bienais de São Paulo, as mostras do Instituto Torquato di Tella. Mais especificamente, tem por propósito refletir sobre o papel de determinadas instituições e/ou agentes na difusão de certos artistas ou tendências artísticas, apontando a recorrência, no corpo de júri desses eventos, das mesmas personalidades estrangeiras.

Palavras-chave: Arte na América do Sul. Exibições de arte. Júris e critérios de julgamento

ABSTRACT: My paper will call attention to the effects of the circulation of foreign cultural agents and critics of art in South America at major exhibitions held during the 1950s and 1960s, especially in Brazil and Argentina, such as the São Paulo Biennials, and the shows of the Torquato di Tella Institute. More specifically, it will discuss the role of some institutions and/or agents in the diffusion of certain artists or artistic trends, pointing out the recurrence of the same foreign personalities in the jury of these events.

Keywords: South American Art. Art exhibitions. Juries and judging criteria

Em artigo no qual analisa a composição dos júris de diversos salões de arte de cunho local ou regional realizados no Brasil nos anos 1960, Emerson Dionísio de Oliveira discute o que denomina de “efeito Bienal” na escolha dos premiados desses certames¹ (OLIVEIRA, 2011a). Se até os anos 1950 os membros dos júris e os premiados eram majoritariamente figuras locais, esta situação se modifica com a consolidação do modelo da Bienal Internacional de São Paulo. Com o objetivo de conferir maior visibilidade aos salões, novos personagens, com atuação nos centros hegemônicos brasileiros e com passagens pela Bienal, passam a ser convidados a integrar seu corpo de jurados. Menos envolvidos em disputas e compromissos locais, esses jurados, muitas vezes, lograram imprimir outras direções a esses eventos e em mais de uma ocasião chegaram a ser publicamente acusados de “terem premiado *pseudoartistas* de vanguarda em vez de aterem-se a carreiras sólidas do ambiente local” (OLIVEIRA, 2011a: 485).

Os salões desse período, lembra Oliveira, eram não apenas palco de polêmicas ligadas a questões identitárias, como a rivalidade entre artistas locais e os de fora, mas também arenas decisivas para a circulação e/ou imposição de “diferentes vocabulários estéticos, em contextos históricos distintos”. Além disso, certamente propiciavam o trânsito de seus premiados em eventos similares, em outras regiões, e facilitavam o ingresso de suas obras em coleções públicas ou particulares. Eram, portanto, instâncias privilegiadas de legitimação, embora agissem em um terreno cada vez mais movediço por conta das próprias mudanças no campo da arte.

O autor chama a atenção para um ponto que me interessa destacar de imediato: a recorrência dos nomes dos críticos de arte que atuaram como jurados em vários desses salões. Oliveira mapeia e identifica a participação desses críticos e ressalta pontos em comum em sua trajetória, em especial sua atuação qualificada na imprensa e/ou em instituições de vulto, como a Bienal de São Paulo:

Embora os “artistas” predominem na listagem [dos membros do júri], os nomes que mais recorreram estavam posicionados como críticos e estiveram indissociavelmente presentes nos mais importantes salões do período. São eles: José Geraldo Vieira (12 eventos), Mario Schenberg, Frederico Moraes e Walter Zanini (11 eventos), Mário Pedrosa (9), Jayme Maurício (8 eventos) Geraldo Ferraz e Quirino Campofiorito (7). (...) Há dois pontos comuns entre eles: o acesso aos meios de comunicação e a Bienal de São Paulo. Juntos estavam responsáveis por colunas-críticas, mais ou menos estáveis ou ligados a projetos editoriais específicos. Já o vínculo entre eles e a Bienal é marcante e decisivo ao longo dos anos de 1960 (e mesmo antes). Na 6ª Bienal, em 1961, estavam envolvidos na seleção, organização ou julgamento José Geraldo Vieira (ligado ao evento desde 1954) Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa, Mario Schenberg e Quirino Campofiorito. No evento

seguinte, em 1963, junta-se a Vieira, Ferraz e Pedrosa: Walter Zanini. Em 1965, na 8ª edição, além destes quatro teremos o envolvimento de Mario Schenberg. Em 1967, ficam de fora Zanini e Pedrosa, todos os outros (incluindo Frederico Morais e Jayme Maurício) compõem o júri de seleção ou de premiação (OLIVEIRA, 2011a: 482-483).

No caso dos salões regionais, o convite a figuras de destaque no cenário artístico nacional visava reforçar a estratégia de conquistar maior reconhecimento para o evento e de vinculá-lo a ambientes mais complexos, mesmo que a custo do acirramento de tensões com os agentes culturais locais. Faz-se necessário apontar que estratégias semelhantes também eram adotadas em exposições artísticas de maior porte, como as Bienais Internacionais, ao menos até o início dos anos 1970. Cabe lembrar que na esteira dos acontecimentos de maio de 1968 na França, instituições culturais de destaque foram forçadas a rever seus mecanismos de legitimação, entre eles o esquema de premiação. A Bienal de Veneza de 1968, por exemplo, teve a entrega de prêmios adiada, em decorrência de uma série de protestos estudantis na Itália que resvalaram para críticas à própria estrutura da mostra.² A partir da edição seguinte e até 1986 o sistema de premiação será abolido.

Já na Bienal de São Paulo, até a sua 8ª edição (1965) vigorou um sistema de premiação em separado, para artistas nacionais e estrangeiros. Em 1967, em plena ditadura militar, este sistema é modificado e os prêmios são unificados, sem separação por categoria, sob a denominação Prêmio Itamaraty e Prêmio Bienal de São Paulo, conforme acordo estabelecido entre a Fundação Bienal e o Ministério das Relações Exteriores. Data também deste ano a instituição do Grande Prêmio Latino-Americano F. Matarazzo Sobrinho. Nesse novo esquema, ainda vigoravam os prêmios-aquisição, as menções honrosas e os prêmios especiais. Apenas em 1979 o esquema de premiação será de fato abolido.

Minha comunicação tem por objetivo discutir os efeitos da circulação de agentes culturais e críticos de arte estrangeiros na América do Sul em grandes exposições realizadas durante as décadas de 1950 e 1960, sobretudo no Brasil e Argentina, como as Bienais de São Paulo, as mostras do Instituto Torquato di Tella.³ Mais especificamente, tem por propósito refletir sobre o papel de determinadas instituições e/ou agentes na difusão de certos artistas ou tendências artísticas. Nesse contexto, ressalto a recorrência, no corpo de júri desses eventos, das mesmas personalidades estrangeiras. Em artigo publicado em 1987 Annie Verger já sinalizava que a “relativa homogeneidade dos julgamentos estéticos de diversos palmarès das grandes mostras internacionais realizadas nesse período poderia se explicada pela composição dos júris e das comissões de *experts*” (VERGER, 1987: 113).

Claro que as escolhas não são neutras e refletem os jogos de poder e de interesse então em ação. Muitos desses jurados ocupavam postos importantes no panorama artístico

internacional daquele momento, como a direção de grandes museus e de instituições culturais de relevo, e, por suas alianças, poderiam promover a arte sul-americana no exterior. Ao mesmo tempo, esses agentes também deixavam aqui sua marca, influenciando nas premiações “locais” e muitas vezes reproduzindo e reforçando escolhas dos centros hegemônicos. Em alguns casos, uma premiação relevante em um centro menor parecia compensar uma “derrota” anterior em mostras de maior destaque no cenário internacional.⁴

Sobre o poder de mostras internacionais dessa natureza, Charles Green e Anthony Gardner apontam que:

As Bienais tem atraído profissionais locais para redes ostensivamente globalizadas de atenção e apoio financeiro do mundo da arte, divulgando regiões ou cidades anteriormente consideradas “periféricas” para os centros metropolitanos de Londres e Nova York. Em outro nível, entretanto, tudo isso sugere igualmente que essas exposições podem servir de espelhos, até mesmo de servos, para a disseminação do capital transnacional e de políticas imperialistas associadas com o neoliberalismo globalizado (GREEN; GARDNER, 2016: 3).

Contudo, ao invés de focar minha análise nos possíveis esquemas mirabolantes de promoção de determinados grupos “estrangeiros”, gostaria de assinalar que no imediato pós-guerra (anos 1950), período de intensas transformações geopolíticas, havia forte interesse, por parte do poder público e de setores privados das maiores metrópoles sul-americanas, em promover projetos de caráter internacionalizante. No campo cultural, esses projetos propiciaram uma aproximação em maior escala com o circuito artístico dos grandes centros, gerando intercâmbios e tensões.

Em seu livro *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Andreia Giunta tece um panorama das transformações ocorridas no cenário artístico-cultural da argentina na década 1960 e examina as mais variadas ações de promoção da *nova arte argentina*, no país e no exterior, realizadas no período. Analisa extensamente as redes que proporcionaram a intensa circulação de novos agentes culturais pelo país, em especial por Buenos Aires, após a criação do Instituto Torquato di Tella e da instituição dos prêmios Di Tella e demonstra alguns de seus resultados. Para a autora,

Os projetos de internacionalização da arte argentina não foram o produto exclusivo de uma classe dominante lançada em um mecenato artístico determinado e messiânico; tal feito se deu em um contexto maior, que contou, no campo das produções culturais, com um programa de apoios econômicos, promoções e estímulos destinados a assegurar o caminho de uma transformação definitiva a partir do discurso intensificado e estridente da cultura. (GUINTA, 2004: 33-34)

Criado em 1960 por Guido Di Tella, filho do empresário-colecionador homenageado, o Instituto Torcuato Di Tella (ITDT),⁵ possuía diversos centros de estudos e pesquisa, três dos quais dedicados às artes - Centro de Artes Visuais (CAV), Centro de Experimentação Audiovisual (CEA) e o Centro Latino-americano de Altos Estudos Musicais (CLAEM) -, que funcionaram até fins dos anos 1970, quando o Instituto encerrou suas atividades. Para coordenar o Centro de Artes Visuais, Guido di Tella convidou Jorge Romero Brest, que dirigia o Museu Nacional de Belas Artes da Argentina desde 1955 e era figura conhecida no meio artístico latino-americano e mesmo europeu.

Brest teve papel determinante, tanto quanto crítico como gestor, no processo de renovação cultural argentino 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). Ressalte-se ainda sua participação, como único jurado latino-americano, no Concurso Internacional de Escultura “O prisioneiro político desconhecido”, organizado pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres (ICA) em 1952/53.

À frente do Instituto Torcuato Di Tella, Brest concebeu vários projetos de apoio à arte contemporânea de caráter experimental, entre eles um prêmio anual para jovens pintores argentinos. Este prêmio consistia, inicialmente, na concessão de uma bolsa para que o artista selecionado pudesse residir por um ano em cidade de sua escolha, no exterior, e no apoio estratégico e financeiro para a realização de uma exposição em uma galeria europeia ou norte-americana. Em 1962, é criado o Prêmio Internacional, para o qual poderiam concorrer artistas estrangeiros indicados bem como o artista argentino que conquistara no ano anterior o prêmio nacional. Nesse mesmo ano de 1962, Lygia Clark disputa o prêmio internacional, que acabou sendo concedido à escultora norte-americana Louise Nevelson.

Para compor o júri dos prêmios do Instituto, Brest convidava figuras de grande renome internacional: Lionello Venturi (1960)⁶; Giulio Carlo Argan (1961); Giulio Carlo Argan e James Johnson Sweeney (1962); Jacques Lassaigne e William Sandberg (1963); Pierre Restany e Clement Greenberg (1964); Giulio Carlo Argan e Alan Bowness (1965); Lawrence Alloway e Otto Han (1966); Alan Solomon e E. de Wilde (1967), o que auxiliou no projeto de divulgação da arte argentina no exterior.

Em 1963, por exemplo, Jacques Lassaigne (que será o comissário da delegação francesa na Bienal de São Paulo de 1965) escreve um artigo para o jornal *Le Figaro*, no qual afirma que “não podia imaginar a vitalidade, a amplitude da vida artística cotidiana deste país”.⁷ (apud

GIUNTA, 2004: 262). Em dezembro desse mesmo ano, os franceses poderiam comprovar o vigor da arte argentina recente visitando a exposição *L'art argentin actuel*, organizada pelo ITDT no Museu de Arte Moderna de Paris, da qual participaram 56 artistas.⁸ Em 1965 foi a vez de Pierry Restany escrever um artigo entusiasta sobre o cenário artístico argentino, comparando-o, em termos positivos, ao cenário nova iorquino, e colocando-o em um patamar superior ao brasileiro. Trata-se do artigo “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, publicado na edição portenha da revista *Planeta*, no qual ele escreve:

Buenos Aires me fascinou. No Brasil e na Europa numerosos amigos se surpreenderam com minha reação. E Rio, e São Paulo? Todavia, é muito simples. A mim me encantam as grandes cidades, as verdadeiras metrópoles. Buenos Aires é uma delas; não é o caso de São Paulo, nem do Rio de Janeiro: a primeira, alienada por sua atividade, trepidante de dinamismo, é uma Chicago que ainda não encontrou sua Nova Iorque; a segunda, lânguida, colorida, saborosa, é uma imensa Nice sem Paris. (...) O que me apaixona em Buenos Aires é a envergadura do fenômeno urbano, as dimensões ao mesmo tempo físicas e psicológicas do cosmopolitismo (apud GIUNTA, 2006: 52).⁹

Restany foi um dos líderes do boicote internacional à Bienal de São Paulo de 1969. Durante os anos 1960, veio recorrentemente ao Brasil para acompanhar as edições das Bienais de São Paulo, sobre as quais publicava longos artigos na imprensa internacional. Nunca atuou como jurado nem comissário da delegação francesa nessas Bienais, mas chegou a tentar “influenciar” o resultado de ao menos um palmarès. Como indica Isabel Plante, temeroso de que a delegação francesa de 1967 retornasse sem nenhum prêmio, Restany escreveu para alguns de seus colegas sul-americanos, como Angel Kalemberg, para que colaborassem com sua nobre causa:

Seria uma pena que uma seleção francesa tão brilhante pagasse o preço de uma aliança diplomática entre países subdesenvolvidos! Um palmarès negativo em São Paulo também seria utilizado em Paris por todos os reacionários oficiais como prova da aberração de uma escolha tão atual. (PLANTE, 2009: 300)

Restany também publicou textos sobre a cidade de Brasília, em tom bastante crítico. Na realidade, ele jamais se mostrou entusiasmado pelas experiências construtivas então em curso no Brasil. Segundo Aracy Amaral, o crítico francês, ao visitar o Brasil em 1965, “declarou não ter encontrado nada de interessante em arte do ponto de vista criativo” (AMARAL, 1982: 134). Em 1969, ele foi convidado por Ciccillo Matarazzo para organizar uma sala especial sobre Arte e Tecnologia, juntamente com o artista belga Pol Bury, o que acabou não ocorrendo por conta de seu envolvimento com o boicote.¹⁰

Dos nomes anteriormente citados, que atuaram como jurados nas premiações do

Instituto di Tella, poucos não participaram em uma ou várias edições da Bienal de São Paulo. Giulio Carlo Argan foi membro do Júri de premiação da Bienal de São Paulo em 1963; James Johnson Sweeney das edições de 1953 e 1961; Jacques Lassaigue das edições de 1951, 1957 e 1965; William Sandberg das edições de 1953 e 1955; já Alan Bowness participou da Bienal em 1967.¹¹ Cabe também registrar a participação de Alfred Barr (1957), Bernard Dorival (1953), Jean Cassou (1955 e 1961), René d'Harnoncourt (1951), Umbro Apollonio (1955) e Rodolpho Pallucchini (1953) como comissários de delegações e/ou membros do júri, todos então ligados a instituições de renome internacional, como o MoMA, o Museu de Arte Moderna de Paris, a Associação Internacional de Críticos de Arte, os Arquivos de Arte Contemporânea da Bienal de Veneza. Assinalo ainda a participação de um bom número de críticos e curadores de países da Cortina de Ferro, como Jiri Kotalik, professor da Academia de Artes de Praga (em 1957, 1959, 1963 e 1965) e de representantes de países fora do eixo, como Haim Gamzu, crítico de arte e diretor do Museu de Tel Aviv, Israel (1955, 1959 e 1963).

José Gómez Sicre, o todo poderoso chefe da Divisão de Artes Visuais da OEA (Organização dos Estados Americanos) de 1948 a 1976, também foi presença marcante na Bienal de São Paulo, atuando enquanto jurado nas edições de 1959, 1963 e 1965. Ademais, como aponta Alessandro Armato, Sicre influenciou na escolha dos participantes 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 feitas pelo 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: 33).¹²

As primeiras edições das Bienais de São Paulo (anos 1950/1960) possuíam uma estrutura mais flexível e aberta do que a Bienal de Veneza que, a partir de 1960 limitou seu corpo de jurados a sete personalidades de renome, sendo dois italianos e cinco estrangeiros. Segundo Annie Verger, “é nessa ocasião que apareceram mais claramente [em Veneza] os jogos e as lutas para deter o monopólio da consagração. As polêmicas suscitadas pelos palmarès colocaram em evidência os mecanismos de seleção, em todos os níveis” (VERGER, 1987: 113). No caso de São Paulo, o número de membros de cada júri de seleção e de premiação ficava a critério da Diretoria Executiva da Bienal e em alguns anos chegou a superar a marca de 20 pessoas, em sua maioria estrangeiras. Esta proporção se inverte em 1967, quando o júri é composto por 12 brasileiros e 7 estrangeiros, talvez por conta da situação política. Outra questão importante a destacar diz respeito ao fato de que grande parte dos jurados estrangeiros participava da seleção das representações de seus países de origem ou atuava

como comissário de seu país, o que, se por um lado, facilitava sua presença no evento, por outro, poderia colocar em questão sua imparcialidade.

Embora essencial para promover uma verdadeira revisão de valores¹³ e um reordenamento do campo artístico nacional, a organização de grandes mostras e a circulação de agentes culturais de peso nos anos 1950 e início dos 60 revelaram-se estratégias incapazes de assegurar a legitimação internacional de uma produção oriunda de países (ou de um continente) que continuavam a ocupar um lugar periférico no campo político e econômico. Para a Bienal de São Paulo, a estratégia de convidar agentes internacionais não foi suficiente para alçá-la a um polo cultural promotor de novos valores e, ao final, talvez tenha contribuído mais para a confirmação e legitimação dos valores ditados pelo *mainstream* do que para a confrontação e renovação, que acabou ocorrendo em outros espaços.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale, 1895-1968: from salon to goldfish Bowl*. Greenwich/Connecticut: New York Graphic Society, 1968.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1982.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARMATO, Alessandro. “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, nº 6, primeiro semestre de 2015, pp. 33-43.

BAYON, Damián (org.). *América Latina en sus artes*. Paris (UNESCO): Siglo Veintiuno Editores, 1974.

Cinquenta anos de Bienais de São Paulo. Dossiê Revista USP, nº 52. São Paulo, dez-fev 2001/2002.

FIALHO, Ana Letícia. Are Biennials redefining the art world map?. *Annual Meeting of the American Sociological Association*. Nova Iorque, 2007.

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

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004 (1ª. Ed. 2001).

_____. Arte de los Sesenta en Buenos Aires: palabras, imágenes, fronteras. In: OLEA, Hector e RAMIREZ, Mari Carmen. *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2006.

GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (org.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y La revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

LONGONI, Ana e MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arte. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. In: *São Paulo em perspectiva*, 15 (3), 2001, pp. 18-28.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris dos salões brasileiros nos anos de 1960. In: CAVALCANTI, Ana et al. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. [Com/Con]tradições na história da arte*. Campinas, 2011(a), p. 475-487.

PEDROSA, Mário. A Primeira Bienal. In: *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva, 1981 (org. Aracy Amaral).

PLANTE, Isabel. Pierre Restany et l'Amérique Latine. Un détournement de l'axe Paris-New York. In: LEEMAN, Richard. *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: INHA, 2009.

_____. *Argentinos de Paris*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

VERGER, Annie. "L'art d'estimer l'art [Comment classer l'incomparable?]" In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 66-67, março 1987, pp. 105-121.

GALERIA BOLSA DE ARTE: ESTRATÉGIAS E LUGARES DE ATUAÇÃO

GALLERY BOLSA DE ARTE: STRATEGIES AND PLACES OF WORK

Nilza Cristina Taborda de Jesus Colombo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: Esta comunicação trata da presença em feiras nacionais e internacionais da Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre, com filial em São Paulo. Suas estratégias de atuação no sistema das artes são definidas por uma série de fatores que superam o reconhecimento dos pares. A análise do espaço físico, entre outros elementos, possibilita sua compreensão simbólica, mas não basta para revelar as relações estabelecidas pela Galeria em feiras. É necessária a percepção do lugar como um conjunto de aspectos vinculados ao contexto social, cultural e econômico. Com a pesquisa, pretende-se a verificação dos impactos que as estratégias e os lugares de atuação da Galeria causam no mercado rio-grandense.

Palavras-chave: Galeria Bolsa de Arte. Feiras de Arte. Mercado Artístico.

ABSTRACT: This communication deals with the presence at national and international fairs of Bolsa de Arte Gallery from Porto Alegre with a branch in São Paulo. Its strategies of action in the arts system are defined by a series of factors that surpass the recognition of pairs. The analysis of the physical space, among other elements, allows its symbolic understanding, but it is not enough to reveal the relations established by the Gallery at fairs. It is necessary to perceive the place as a set of aspects linked to the social, cultural and economic context. Through the research, we intend to verify the impacts that the strategies and the places of action of the Gallery cause in Rio Grande market.

Keywords: Bolsa de Arte Gallery. Art Fairs. Artistic Market.

IDEIAS INICIAIS

O campo das artes envolve a participação de distintas áreas de atuação. Ele agrega desde a concepção e execução do objeto artístico até o seu reconhecimento e permeabilidade no meio social. Para Bourdieu

O sistema de produção e circulação dos bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, reprodução e de difusão dos bens simbólicos (2015: 105).

Esse campo é regido por um poder simbólico em que a disputa pelo controle da legitimação cultural e artística passa pelo reconhecimento e aceitação das regras do jogo por parte de seus envolvidos. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1998: 7-8). No sistema das artes, várias são as instituições abarcadas por esse poder simbólico, entre elas as galerias de arte.

Entende-se galeria de arte como o espaço em que as relações artísticas se dão no âmbito cultural e comercial. Bourdieu (2015) entende a obra de arte pertencente ao campo social e ao artístico, imprimindo no objeto o valor simbólico ao mesmo tempo que mercadológico. Neste sentido, as galerias exercem um duplo papel, o de difusor e negociador da arte. Esse fato justifica a relação comercial abraçada pelas galerias, ao mesmo tempo que as dota da responsabilidade da difusão do novo na arte. Para tanto, é incumbência das galerias de arte a organização de exposições, participação de feiras e eventos que promovam e propaguem o trabalho dos artistas parceiros. MOREIRA afirma que “No âmbito das galerias comerciais, a rotatividade das mostras é indispensável para a circulação de clientes e incremento de vendas” (2010: 111).

Historicamente, em Porto Alegre, as primeiras formas de comercialização de obras de arte ocorreram em conjunto aos estabelecimentos comerciais. A necessidade de difusão das artes fora do âmbito acadêmico encontrou no fim do século XIX uma solução que, segundo Athos Damasceno, englobou artistas amadores e profissionais:

Assim, toda vez que entre nós se houvesse expor qualquer trabalho de pintura ou escultura – coisa que para ufanía nossa acontecia com bastante frequência – seu autor – profissional ou amador – a fim de dar a conhecer sua obra e com as excelências dela fazer a deleitação do público, recorria ao único expediente de que podia lançar mão, quer dizer, apelava para as obsequiosas vitrinas das principais lojas da Rua da Praia¹, cujos proprietários, diga-se logo, nunca deixavam de atender aos artistas precisados (1971: 245).

O autor relata o nascimento do primeiro espaço que se aproxima do conceito de galeria de arte na capital do Rio Grande do Sul. “Não se tratava evidentemente de uma Galeria de classe das que falamos no início dessa notícia, mas de um recanto de loja” (idem). Pedro Pôrto & Cia cedeu o espaço em sua firma Ao Preço Fixo localizada na atual Rua dos Andradas.

De 1983 em diante, começaram os artistas a transferirem-se pouco a pouco dos comuns escaparates de beira de calçada para as cômodas instalações da seção de objetos de arte do ‘Preço Fixo’. E afinal, sufragam definitivamente o sítio como o ponto de preferência para suas exposições (DAMASCENO, 1971:246).

Interessante ressaltar que este espaço contava com a presença de Olimpio Olinto de Oliveira², cuja função era analisar e recomendar – ou não – a participação de determinado artista no espaço.

GALERIA BOLSA DE ARTE

A Galeria Bolsa de Arte – tratada nesta comunicação como GBA - tem sede em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Sua abertura se deu em 1980 por iniciativa de Marga Pasquali. Desde a fundação, comercializa arte contemporânea de artistas consagrados no campo regional e nacional, sem, no entanto, deixar de buscar o novo em jovens profissionais. Foi responsável por mais de 250 exposições ao longo da sua história, além da participação em feiras nacionais e internacionais.

A sede se localiza na Rua Visconde do Rio Branco, 365, bairro Floresta na cidade de Porto Alegre/RS e conta com um espaço físico de aproximadamente 800m² distribuídos em dois pavimentos. Em 2014, a galeria expandiu seus objetivos e abriu uma filial na cidade de São Paulo, localizada na Rua Mourato Coelho, 790, bairro Vila Madalena.

FEIRAS DE ARTE

As feiras de arte são eventos temporários em que são apresentados trabalhos de artistas com fins comerciais. Negociar obras de arte é parte integrante do campo das artes e Caldas coloca que “O mercado de arte está fundamentado sobre três pilares ou instâncias: a arte, a política e a economia” (2013:86).

Esses locais reúnem personagens que fazem parte de um sistema com distintas funções. A forma como o assunto arte é abordado em cada uma delas imprime o perfil e o caráter do evento.

A GALERIA BOLSA DE ARTE E AS FEIRAS

A Galeria Bolsa de Arte iniciou sua participação em feiras no ano de 2005. A primeira delas foi a feira de Arte de São Paulo ocorrida de 28 de abril a 01 de maio. Neste ano, participou também da feira internacional Arte Lisboa, ocorrida entre 24 e 28 de novembro. Desde então, participa ativamente desses eventos (Tab. 1), totalizando onze feiras, quarenta e duas edições em doze anos.

Tabela 1 – Participação da Galeria Bolsa de Arte em feiras

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	Edições
SP ARTE	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	13
SP ARTE FOTO				x						x	x	x	x	5
ART DUBAI				x	x	x	x	x	x	x	x			8
ART MIAMI					x	x	x	x	x					5
ART RIO								x	x					2
PINTA LONDON							x							1
PINTA NY				x	x									2
SCOPE BA SEL					x									1
ARTE BA				x										1
ARCO				x										1
ARTE LISBOA	x	x	x											3
Edições/ano	2	2	2	6	5	3	4	4	4	3	3	2	2	

FONTE: PRODUÇÃO DA AUTORA A PARTIR DE DADOS FORNECIDOS PELA GALERIA BOLSA DE ARTE.

A feira com uma maior participação da GBA é a SP Arte. São estratégias, mencionadas ao longo da comunicação, que se aproximam dos objetivos da Galeria Bolsa de Arte. A Art Rio estruturalmente foi pensada nos mesmos moldes da SP Arte. Stocco menciona as semelhanças e diferenças entre elas, e afirma a superioridade em divulgação da Art Rio, o que segundo a autora “acabou envolvendo mais os moradores da cidade com a feira e explica o seu sucesso de público” (2011: 5). No entanto, Marga Pasquali, em entrevista cedida à autora em fevereiro de 2018, acredita no direcionamento por parte dos gestores da SP Arte e na capacidade de concentração de público especializado no evento.

Dentre as feiras fora do Brasil, a maior participação da GBA foi na Art Dubai. Questionado o motivo da interrupção no evento a partir de 2016, após oito participações, Marga Pasquali ressalta a mudança de perfil da feira após a criação da Art Basel Hong Kong, em 2013. Segundo Marga, o público acabou por se dissipar e os custos para tal participação não seriam compensatórios. A Arte Lisboa também deixou de ser atrativa no momento em que Portugal iniciou o seu processo de crise econômica.

Envolver-se em uma feira internacional requer o atendimento de uma série de questões legais burocráticas. A exportação e a venda de uma obra de arte envolvem o contato com diversos órgãos públicos e privados desde a Receita Federal, Banco Central, IPHAN, entre outros. A tributação para tal atividade em determinados objetos acaba por inviabilizar a sua participação no evento, pois como Marga comenta, o envoltório do produto não pode ser mais caro que a obra de arte em si. São questões que fogem ao simbólico, ao conceitual, porém, estão diretamente relacionadas ao campo das artes.

ESTRATÉGIAS DE PARTICIPAÇÃO DA GALERIA BOLSA DE ARTE EM FEIRAS

Para o êxito cultural e econômico das feiras a GBA possui estratégias de colocação em que são eleitos itens específicos. Estes transitam desde a escolha da feira até o tipo de iluminação a ser utilizada no espaço. A afirmativa de participação em uma feira passa pela experiência da proprietária. Marga Pasquali relata que a visita a feiras nacionais e internacionais é parte de seu ofício, e que a análise crítica proveniente dessas experiências a ajudam na definição de qual evento participar.

A **identidade** da feira é analisada para reconhecimento do público que atrai. É de interesse que o participante tenha um nível de envolvimento com a arte, ou seja, capacitado ao reconhecimento da arte contemporânea e seus agentes. É compreensível que o ambiente de uma feira de arte também se preste para a instrução de seu público. Neste sentido, a GBA analisa o envolvimento dos organizadores, a capacidade de gerar momentos de encontros com artistas, visita a galerias e, principalmente, a diversificação dessas atividades. De igual forma, os momentos de encontro entre os envolvidos dos campos comercial e cultural são benéficos para a visibilidade dos artistas e um meio de inserção de suas obras em instituições, coleções e ambientes culturais.

Os **artistas participantes** são exclusivamente os parceiros da GBA. Sem um comprometimento com nenhum deles, a escolha é resultado de uma análise do trabalho recente de cada artista e a identificação de suas obras com o contexto da feira. Os custos da estada em feiras é encargo exclusivo da GBA e os artistas não se envolvem financeiramente com os mesmos.

A visibilidade interna na feira é definida pelo **posicionamento físico** da galeria. Em sua grande maioria, as feiras dividem seus participantes em stands e como nas vias de uma cidade, há variedade de fluxos e tamanhos. A GBA busca pontos de alto trânsito de público com ampla testada expositiva.

A **expografia** é de responsabilidade da própria GBA. Não há terceirização de trabalho e o conjunto de definições para o posicionamento das obras é definido pela equipe de funcionários por meio de projeto. A partir do espaço o local das obras, é definido em função da escala, cores e estudo do percurso do observador. As questões técnicas, relativas à iluminação e elétrica, que, provavelmente, demandariam um projeto específico, são de responsabilidade das feiras.

Dentro do contexto de participação em feiras, o questionamento que se faz presente é com relação aos benefícios, ou ganhos que uma galeria tem através dessa movimentação. O êxito da participação ocorre somente em termos financeiros?

Marga esclarece que os ganhos da participação em feiras na GBA se concretizam no reconhecimento da mesma pelo mercado. A cada edição, as relações são fortalecidas fazendo com que compradores e colecionadores busquem a GBA quando forem comprar uma obra de arte. A presença em catálogos e publicações das feiras contribui para o fortalecimento da galeria enquanto instituição legitimadora da arte.

Outro benefício ressaltado pela proprietária é a possibilidade de proximidade a grandes nomes do campo das artes. Curadores, colecionadores, diretores de museus, muitos são os contatos que como sementes, germinam sem a necessidade de uma previsão temporal.

Porto Alegre não se vê influenciada diretamente pelas edições em feiras nacionais, ou internacionais da Galeria Bolsa de Arte. No entanto, o fluxo de artistas locais nesses eventos acaba os colocando em contato com as ideias que circulam nesses meios e a possibilidade de reflexo em suas obras é evidente.

O êxito da participação em feiras passa pela atenção aos detalhes. A venda de uma obra de arte envolve decisões acertadas desde a definição do artista e seu trabalho até o posicionamento do mesmo no stand. Em quase quatro décadas de atuação no mercado, a GBA demonstra experiência nas estratégias de colocação em feiras nacionais e internacionais.

A GALERIA BOLSA DE ARTE NA SP ARTE

A SP Arte – Feira Internacional de Arte Contemporânea de São Paulo – é considerada a primeira feira de Arte Contemporânea no Brasil. Foi criada por Fernanda Feitosa no ano de 2005 e ocorre em edições anuais. Segundo Stocco (2011):

Ao partir do pressuposto de que uma das características principais de São Paulo é concentrar a riqueza do país, e conseqüentemente, o mercado de arte brasileiro, se o Brasil precisava de uma feira, para promover o seu mercado de arte, a cidade de São Paulo deveria estabelecer-se, segundo Feitosa, enquanto polo de irradiação da arte, uma metrópole que abriga não apenas uma das mais importantes bienais do mundo, mas também a maior feira de arte latino-americana.

Dentre as feiras em que a GBA se faz presente, a SP Arte é a única sem interrupção de participação. Marga Pasquali explica que esse fato ocorre por ser esta feira a mais influente em termos de público e variedade de atividades que ocorrem durante sua edição. Segundo a proprietária, há um contato dinâmico entre os envolvidos no criar, gerir, interpretar, colecionar e negociar a arte. Neste sentido, a feira se coloca como uma plataforma de intercâmbio cultural onde o trânsito da arte é benéfico aos implicados. Este fato pode ser constatado no site³ da feira. Dentre os eventos propostos para esse ano, a programação apresenta visitas a galerias durante a noite, ciclo de debates com artistas, performances e visitas a coleções particulares.

É considerada uma feira em crescimento “A feira de São Paulo registrou ao longo de sua primeira década de existência um crescimento de mais de 200% em termos de números e galerias participantes” (FETTER, 2014: 115). No ano de 2018, o evento ocorrerá de 11 a 15 de abril no Pavilhão da Bienal no Parque Ibirapuera. A agenda de eventos apresenta uma pluralidade de programações que abrange aos diversos agentes das artes.

A participação dos artistas da GBA na SP Arte não é fixa. Conforme já mencionado, a escolha se dá por um conjunto de ações que envolve a proximidade do conceito das obras com as estratégias de colocação da GBA no espaço e principalmente, conforme Marga Pasquali, a capacidade de inovação. O número de artistas presentes na feira ao longo das edições oscila e pode ser observado na Tabela 2.

TABELA 2 – NÚMERO DE ARTISTAS DA GALERIA BOLSA DE ARTE NA SP ARTE

	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	Total
Artistas	14	14	12	9	25	25	34	25	29	14	34	9	7	251

FONTE: PRODUÇÃO DA AUTORA A PARTIR DE DADOS FORNECIDOS PELA GALERIA BOLSA DE ARTE.

Ao longo de treze edições, o trabalho de centenas de artistas do Rio Grande do Sul ficou conhecido em âmbito internacional. Verifica-se que são centenas de profissionais que acabam por qualificar o seu espaço de atuação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Galeria Bolsa de Arte possui um papel de relevância no cenário brasileiro. Presente nas capitais de Porto Alegre e São Paulo, participa ativamente de feiras nacionais e internacionais.

No entanto, quero registrar que a participação poderia ser mais efetiva se houvesse uma revisão das altas taxas e dos entraves burocráticos alfandegários no Brasil. Para isso, as galerias no país poderiam e deveriam reivindicar um tratamento compatível com o produto: uma obra de arte e não um produto seriado. Um trabalho dotado de valor simbólico que não pode ser taxado como um objeto de exportação comum.

Um caminho de fortalecimento das galerias é a participação ativa em associações, porém no Brasil a adesão é baixa. A Associação de Arte Brasileira Contemporânea (ABACT) tem a atuação de aproximadamente cinquenta galerias. A Galeria Bolsa de Arte é uma delas.

REFERÊNCIAS

BOLSA DE ARTE. Disponível em: <http://www.bolsadearte.com.br>. Acesso em: 03 dez. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução Sérgio Miceli. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema das artes mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014. p. 15-43.

CALDAS, Felipe Bernardes. *O campo enquanto mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre*. Dissertação. Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014. p. 105-134.

MOREIRA, Dânia. *Sobre o lugar expositivo: um olhar crítico sobre os espaços de exposição de arte contemporânea em Porto Alegre*. Dissertação. Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

SP ARTE. Disponível em: <https://www.sp-arte.com>. Acesso em: 01 fev. 2018.

STOCCO, Daniela. *SP Arte e Art Rio: duas feiras de arte no Brasil, dois perfis*. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3792127>. Acesso em: 26 dez. 2017.

ABORDAGEM DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS E DE AÇÃO DIRETA NA REALIDADE SOCIAL: AS PROPOSTAS DA ESTÉTICA CONECTIVA, DA NEW GENRE PUBLIC ART E DA ESTÉTICA SOCIAL

APPROACH OF COLLABORATIVE ARTISTIC PRACTICES AND DIRECT ACTION IN SOCIAL REALITY: PROPOSALS OF CONNECTIVE AESTHETICS, NEW GENRE PUBLIC ART AND SOCIAL AESTHETICS

Nicole Palucci Marziale
Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo parte da abordagem de práticas artísticas coletivas e colaborativas junto a comunidades com necessidades diversas, em que a arte se vê em contiguidade com diversas outras disciplinas. Em primeiro lugar, serão elencados movimentos que influenciaram a organização dessas práticas, seguida da observação de dois exemplos. Diante de críticas que sugerem uma falta de qualidade estética nessas práticas, pretende-se desconstruir tal noção, por meio da teoria do “fim da arte”, proposta por Arthur Danto. Por fim, busca-se explicitar e aplicar as propostas da Estética Conectiva, *New Genre Public Art* e Estética Social ao contexto exposto.

Palavras-chave: Teoria de arte. Coletivismo. Fim da arte. Ação direta

ABSTRACT: This article focuses on collective and collaborative artistic practices that deal with necessities of diverse communities, in which art, is merged with many other areas of knowledge. Firstly, we will comment on movements that had influence over the practices under discussion, followed by the observation of two examples. Subsequently, in the face of critics that suggest a lack of artistic quality in these practices, we intend to deconstruct that notion, through Arthur Danto’s theory of “the end of art”. Finally, we seek to clarify and apply the concepts of *Connective Aesthetics*, *New Genre Public Art* and *Social Aesthetics* to the exposed context.

Keywords: Art theory. Collectivism. End of art. Social practice art

O presente artigo parte da observação de práticas artísticas coletivas, voltadas para a ação direta na realidade social, realizadas junto a comunidades e movimentos sociais, a fim de lidar com questões urgentes na sociedade. Nesse contexto, a arte se vê amalgamada a diversas outras disciplinas tais quais educação, informática, ecologia, entre tantas outras. Diante disso, nota-se, no entanto, uma certa dificuldade na compreensão de projetos com base nessas práticas como artísticos, de modo que, muitas vezes, esses são criticados por uma suposta falta de “qualidade estética”. Sendo assim, objetivamos, em primeiro lugar, melhor compreender o surgimento e a configuração dessas práticas, tomando como exemplos os projetos *Árvore Escola* e *Park Fiction*. Em seguida, pretendemos desconstruir a noção de “qualidade estética”, por meio da seminal tese do “fim da arte”, proposta por Arthur Danto, de modo que constataremos mudanças quanto às formas de entendimento e avaliação da arte trazidas pelas práticas de arte contemporânea, a partir dos anos sessenta. Por fim, perceberemos como não há um consenso teórico para tratar das práticas coletivas de ação direta aqui em questão, de modo que analisaremos três propostas: A Estética Conectiva, a *New Genre Public Art* e a Estética Social.

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLETIVAS, COLABORATIVAS, DE INTERVENÇÃO NA REALIDADE SOCIAL

Para esclarecer acerca do surgimento e configuração desse tipo de prática, atentamos para o entendimento de Claire Bishop (2012), que observa o ressurgimento de interesse artístico no sentido da participação e da colaboração, a partir dos anos 1990. São práticas coletivas voltadas para um processo de trabalho politizado, muitas vezes ligado ao ativismo social, e que consistem em ações, em detrimento da elaboração de obras “comercializáveis” (BISHOP, 2012).

Vale destacar que Bishop (2012) refere-se a essas práticas como parte de uma “volta para o social”, já que a preocupação com a participação e colaboração tem precedentes e remonta a três momentos históricos anteriores, sinônimos de levante político e movimentos de mudança social: a histórica *avant-garde* na Europa circa 1917; a então chamada *neo avant-garde*, em 1968; a queda do comunismo em 1989.

Quanto à influência dos movimentos de vanguarda na Europa, Bishop (2012) destaca o papel dos movimentos Futurista e Dadaísta ao a incitar uma relação mais ativa e dinâmica com os espectadores, sendo que o segundo passa a promover experiências participativas no espaço público e extrainstitucional (BISHOP, 2012).

Quanto aos movimentos que Bishop (2012) caracteriza como *neo avant-garde*, de 1968, Jelena Stojanović (2007) atenta para a atuação da Internacional Situacionista (IS), entre 1957 e 1972, que rearticulava os princípios discursivos do Modernismo na prática de vanguarda durante a Guerra Fria (STOJANOVIC, 2007). Vale notar importância do legado da IS para a organização dos eventos de Maio de 1968, de modo que Stojanović (2007) comenta a criação de assembleias de trabalhadores e a ocupação de fábricas parisienses por trabalhadores em greve: coletivos descentralizados baseados na auto gerência e na democracia direta.

Ao final dos anos oitenta, com a queda do muro de Berlim, verifica-se uma mudança no sentido da atuação dos movimentos coletivos e colaborativos, de modo que, o que antes fora primariamente um campo de batalha cultural, travado sobre modos de representação, transformou-se em um confronto direto constituído pela ação coletiva descentralizada (STIMSON; SHOLETTE, 2007). Assim, ainda de acordo com os autores, a única arena remanescente de ação foi o engajamento direto com as formas de produção e o engajamento com a vida social como meio de expressão (STIMSON; SHOLETTE, 2007).

O crítico de arte Boris Groys (2014), ao tratar do ativismo na arte, assinala como tais artistas reagem ao crescente colapso do estado social moderno e tentam substituí-lo e às organizações não governamentais, que, por diferentes razões, não conseguem ou não cumprem devidamente seus papéis. Para melhor ilustrar esse tipo de prática, trazemos como exemplos o projeto *Árvore Escola*, realizado pelo Coletivo Contrafilé junto ao projeto *Campus in Camps*, e o projeto *Park Fiction*.

ÁRVORE ESCOLA

O projeto consistiu na colaboração entre o coletivo brasileiro de arte, política e educação Contrafilé e o programa educativo experimental *Campus in Camps*, baseado no campo de refugiados Deheishe, na Palestina, para desenvolver um projeto para a 31ª Bienal de São Paulo (2014). Por ocasião da mostra, foi produzida uma coletânea de textos a respeito do projeto, colocada junto à instalação produzida pelos grupos para o espaço expositivo: uma muda de baobá centralizada ao redor de pequenos bancos, funcionando como um espaço de reunião e diálogo.

A ideia do projeto era explorar temas como justiça social e igualdade a partir de realidades distantes, porém em muitos aspectos similares, como as vividas por cidades árabes e sul-americanas, bem como seus movimentos de lutas sociais e resistência. Para tanto, os realizadores do projeto partiram de dois espaços, os quilombos brasileiros e os campos de refugiados palestinos (HILAL; PETTI; CONTRAFILÉ, 2014).

Foi realizado um encontro no sul da Bahia, do qual participaram quilombolas, teóricos, artistas e ativistas do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, Contrafilé e *Campus in Camps*, tendo como pauta temas como deslocamento, exílio, direito ao retorno, construção de identidade e subjetivação. Desse modo, formou-se um espaço de produção e troca de conhecimento, no qual os papéis de professores e alunos “variam a cada momento e há uma sombra sob a qual todos podem se sentar para compartilhar a existência” (HILAL; PETTI; CONTRAFILÉ, 2014:4).

PARK FICTION

O projeto surgiu da articulação da comunidade do bairro St. Pauli, em Hamburgo, a partir de 1995, contra a venda, pelo governo a investidores privados, de uma das áreas do bairro para a construção de um oneroso prédio, e em favor da construção de um parque no local. Em 2005, após anos de luta, finalmente o parque foi inaugurado. Durante o processo, foi organizada uma rede de planejamento e troca entre sujeitos da comunidade, provenientes de diferentes campos culturais, como professores, padeiros e artistas. Também foram organizadas palestras, discussões, exposições e exhibições de filmes, nos quais foram empregados conhecimentos locais, potencializando as trocas entre esses atores (PARK FICTION, *online*, 2013).

Entre 2000 e 2010, os alugueis em St. Pauli aumentaram dramaticamente, o que motivou a formação de uma rede de ação contra a gentrificação. Atualmente, trata-se de uma rede que conecta mais de quarenta lutas por espaço. Em junho de 2013, *Park Fiction* passou a adotar o nome *Gezi Park Fiction St. Pauli*, em solidariedade às manifestações antigovernamentais em Istambul, Turquia, que tiveram seu início no Parque *Taksim Gezi* (PARK FICTION, *online*, 2013).

PRÁTICAS EXTRADISCIPLINARES

Como pudemos observar por meio dos exemplos aqui abordados, tais tipos de práticas contemplam diversos aspectos da cultura e da sociedade, abrangendo também diferentes disciplinas e áreas de conhecimento, como educação, direito, urbanismo, entre tantas outras. A esse respeito, Brian Holmes (2008) cunha o termo práticas extradisciplinares.

Nesse contexto, surgem algumas questões que interessam ao presente artigo: em primeiro lugar, a dificuldade em definir tais projetos como “arte”, já que tal disciplina se vê amalgamada a outras. Ainda, de acordo Groys (2014), os artistas ligados ao ativismo querem ser úteis, mudar o mundo e fazer dele um lugar melhor, mas, ao mesmo tempo, não querem deixar de ser artistas. Por outro lado, é comum que tais práticas sejam criticadas por uma

suposta falta de “qualidade artística”, de modo que, ainda de acordo com Groys (2014), muitas vezes alega-se que as intenções moralmente positivas desses projetos tendem a querer substituir tal fator.

Diante dessas questões, pretendemos realizar uma abordagem acerca da seminal tese do “fim da arte”, formulada em 1984 por Arthur Danto e atualizada no livro “Após o fim da Arte: Arte Contemporânea e os Limites da História”, publicado pela primeira vez em 1996. Assim, partir de tal tese, pretendemos observar importantes mudanças no sentido do que poderia ou não ser considerado arte, em direção à flexibilização de seus limites e da ruptura com os paradigmas estéticos modernistas.

O FIM DA ARTE

Assim, em “Após o fim da arte”, Danto (2010) declara o fim da narrativa da arte do modernismo, construída por críticos como Clement Greenberg, e que, por sua vez, havia sido antecederada pela narrativa da pintura representativa tradicional, definida principalmente por Giorgio Vasari. Desse modo, se antes do modernismo os pintores representavam “acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar” (DANTO, 2010:9), o modernismo estabelece um limite a partir do qual “as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto» (DANTO, 2010:9). Vale destacar como o moderno assume “um sentido estilístico e um temporal” (DANTO, 2010:14), “preocupado com forma, superfície, pigmento e coisas afins passíveis de definir a pintura em sua pureza” (DANTO, 2010:18), e que também foi denominado por Danto como a Era dos Manifestos, sendo que a principal crítica feita pelos adeptos de cada movimento era a de que qualquer outro estilo de arte não era o “estilo certo” (DANTO, 2010:42).

Por essas razões, os conceitos de arte “moderna” e “contemporânea”, que outrora haviam convergido, passaram a se distanciar, de modo que “o contemporâneo deixou de ser moderno a não ser no sentido do ‘mais recente’, e o moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960» (DANTO, 2010:13).

Assim, para Danto (2010), em oposição ao engessamento e rigidez que caracterizaram a arte moderna, o contemporâneo é “um período de impecável liberdade estética” (DANTO, 2010:15), no qual “tudo é permitido” (DANTO, 2010:15) e “não há mais qualquer limite histórico” (DANTO, 2010:15), o que, por sua vez, leva o autor a tratar de uma arte pós-histórica.

Um dos fundamentos de Danto (2010) para alegar o “fim da arte”, ao observar as práticas artísticas desenvolvidas ao longo dos anos sessenta, como a *pop*, é o de que “aos poucos, foi ficando claro [...] que não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte” (DANTO, 2010:16), em contraste com o que ele havia designado “coisas meramente reais” (DANTO, 2010:16). Nesse sentido, o exemplo preferido do autor é a *Brillo Box* de Andy Warhol, dada sua equivalente aparência visual com as caixas de sabão *Brillo* do supermercado. O autor ainda acrescenta que “a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual” (DANTO, 2010:16), de modo que “tudo poderia ser uma obra de arte” (DANTO, 2010:16) e, para descobrir o que era arte, seria preciso “voltar-se para a filosofia” (DANTO, 2010:16).

Quanto à questão da “qualidade na arte”, esta consiste no eixo central em torno do qual gravita a filosofia estética de Greenberg. Tal noção deriva da disjunção entre beleza e utilidade, conforme proposto por Schopenhauer e Kant, e que, por sua vez, levaram à discriminação entre arte boa e ruim (DANTO, 2010). No entanto, o autor mostra como, para Greenberg, a arte não poderia ser provada pela lógica ou pelo discurso, de modo a ser regulamentada unicamente pela experiência (DANTO, 2010), o que quer dizer que cabia ao “olho experimentado” do crítico discernir entre a arte boa e a ruim, juízo que se vê bastante arbitrário.

Diante desses entendimentos, Danto (2010) esforça-se em mostrar como tal estética “parece cada vez mais inadequada para lidar com a arte a partir da década de 1960, [...] com a ‘arte depois do fim da arte’” (DANTO, 2010:94). Nesse sentido, o autor nota como, diante da similar aparência visual entre objetos de arte e objetos comuns que caracteriza a arte pós-histórica, nem mesmo o olho experimentado do crítico seria capaz de discerni-los (DANTO, 2010).

Ainda de acordo com o autor, o mesmo valeria para a infinidade de mídias utilizadas na arte das décadas de 1960, 1970 e 1990, como o “feltro retalhado”, o “casal acorrentado” e a “casa partida” (DANTO, 2010:102), que, segundo ele, reduziriam a crítica de arte kantiana ao silêncio (DANTO, 2010). Tudo isso significava, finalmente, que “a arte havia passado por um momento revolucionário, que invalidou para sempre o trânsito fácil da estética para a crítica de arte» (DANTO, 2010:104).

Diante do exposto, tomamos os pontos elencados por Arthur Danto para argumentar quanto à ausência de paradigmas ou uma forma estética definida para caracterizar a arte contemporânea, já vez que, como vimos, tais critérios tornaram-se anacrônicos. Também observamos a desconstrução da noção de “qualidade artística”, que estabeleceria as diferenças entre arte “boa” e “ruim”, de modo que, de acordo com Danto (2010), não cabe à estética

filosófica realizar a apreciação das práticas artísticas, mas sim à filosofia.

Por outro lado, entendemos que a dificuldade ainda encontrada para melhor compreender as práticas extradisciplinares em questão se deve a suposta falta de aplicação de ferramentas mais apropriadas às características desses projetos, uma vez que, após a difusão das teorias do “fim da arte”, e apesar de sua importância, não se chegou a um consenso quanto à melhor maneira de abordá-los, de modo que existe, atualmente, ampla gama de conceitos a esse respeito. Assim, trazemos três deles: a Estética Conectiva, apresentada por Suzi Gablik, a *New Genre Public Art*, por Suzanne Lacy e a Estética Social, por Lars Bang Larsen.

A ESTÉTICA CONECTIVA

No artigo *Connective Aesthetics*, publicado em 1992, a historiadora e crítica de arte estadunidense Suzi Gablik defende o conceito de Estética Conectiva. A autora parte da ruptura com o paradigma do artista individual, de modo a distanciá-lo do mito do “individualista autônomo” responsável por moldar sua identidade no período moderno.

Desse modo, Gablik (1992) pontua como o individualismo e a liberdade, conceitos em voga durante o modernismo, não eram mais uma resposta criativa para as necessidades imediatas daquele contexto, que passou a demandar formas de interação complexas e sensíveis. A autora explica que tais relações passaram a requerer uma consciência que diferia do isolamento estrutural e da autorreferencialidade do individualismo, de modo que a visão de mundo que emergia à época era marcada não pela autossuficiência, mas pela interdependência e interação entre os indivíduos (GABLIK, 1992). Nesse sentido, a autora destaca as propostas de artistas como Judith Baca, Mierle Ukeles, Suzanne Lacy, entre outros, que se utilizam da arte para ampliar seu senso de conexão com a comunidade, utilizando-se do diálogo como conversação aberta (GABLIK, 1992).

Para a autora, tais propostas tornam a arte mais socialmente responsiva, sendo que, para ela, não se trata do ativismo no sentido do velho paradigma, mas um meio empático de ver por meio dos olhos do outro, a fim de criar uma visão mais ampla do mundo. Ela ainda pontua que não sugere que se abandone o caráter de autoafirmação do indivíduo em favor da referida integração, mas que se encontre um equilíbrio entre ambos (GABLIK, 1992).

NEW GENRE PUBLIC ART

No livro *Mapping the Terrain*, publicado em 1994, a artista visual, educadora e ativista estadunidense Suzanne Lacy refere-se ao trabalho de artistas visuais de diferentes contextos, que se assemelham a atividades políticas e sociais, e que, porém, distinguem-se

por sua sensibilidade estética. Lacy (1994) explica que se trata de grupos de artistas que, lidando com questões prementes, desenvolveram modelos distintos para uma arte cujas estratégias públicas de engajamento são uma parte importante de sua linguagem estética. Ainda, de acordo a artista, a motivação para a estrutura desses projetos não é exclusivamente a informação visual ou política, mas, preferencialmente, uma necessidade interna percebida pelo artista em colaboração com seu público (LACY, 1994).

Para abordar esse tipo de prática, Lacy (1994) cunha então o termo *New Genre Public Art*, de modo a distingui-lo tanto formal como intencionalmente com relação à *Public Art*, termo usado à época para descrever a disposição de esculturas e instalações no espaço público. Em suma, de acordo com a artista, a *New Genre Public Art* consiste em um tipo de arte visual que se utiliza de mídias tradicionais e não tradicionais para se comunicar e interagir com um público amplo e diverso sobre questões diretamente relevantes em suas vidas, e cuja base é o engajamento (LACY, 1994).

A ESTÉTICA SOCIAL

O termo Estética Social (*Social Aesthetics*) foi apresentado pelo historiador da arte e curador independente Lars Bang Larsen no artigo “*Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history*”, para a publicação *Afterall*, em 1999. Larsen (1999) observa uma “troca osmótica” entre a arte e outras esferas do conhecimento, possibilitando a criação de novos domínios e articulações de “equivalência democrática”. Ademais, de acordo com o autor, a arte, nesse contexto, torna-se um suporte para atividades que envolvem interação social, sem que haja uma rigidez conceitual (LARSEN, 1999). Desse modo, pontua o autor, o trabalho de arte sob a Estética Social envolve um aspecto prático ou utilitário que provê um senso de propósito e envolvimento direto, e atua como forma de envolver o valor metafórico de conceitos e projetos artísticos em outras esferas profissionais, tais como arquitetura, *design*, estruturas financeiras, etc. (LARSEN, 1999).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar os conceitos de Estética Conectiva, *New Genre Public Art* e Estética Social, pudemos notar vários elementos comuns entre eles, mesmo que varie a ênfase que cada autor dá a cada elemento. Nesse sentido, verifica-se que Gablik enfatiza a importância do senso de comunidade que motiva a realização dos projetos, bem como de elementos como intersubjetividade, conexão e diálogo entre as partes nelas envolvidas. Já Lacy prioriza o termo engajamento para referir-se às práticas que se enquadram na *New Genre Public Art*,

de modo que, como vimos, as estratégias de engajamento adotadas pelos artistas foram, inclusive, importante parte de sua linguagem estética. Outro elemento enfatizado pela artista é o de que as necessidades internas do público são mais importantes como motivação para a realização de um projeto do que a informação visual ou política que se deseja transmitir. Ademais, Larsen, ao tratar da Estética Social, refere-se, como vimos, ao aspecto prático dos projetos, ligados a um senso de propósito e envolvimento direto com o tecido social, além da importante noção de equivalência entre todas as disciplinas envolvidas nos projetos. Cabe destacar, por fim, o envolvimento do valor metafórico de conceitos e projetos artísticos em outras esferas profissionais junto às quais as práticas podem ser desenvolvidas.

Se voltarmos aos projetos aqui citados, *Árvore Escola* e *Park Fiction*, notaremos que os elementos supracitados perpassam todos eles, de modo que esses partem de necessidades e questões urgentes aos membros de cada comunidade, seja quanto à premência de se discutir temas como exílio e construção de identidade ou os perigos da gentrificação e luta por direitos nos centros urbanos, de modo que suas estratégias são voltadas para a resolução dessas questões, não apenas de forma prática, mas também se utilizando da sensibilidade que a arte é capaz de agregar a essas empreitadas.

Para contestar a visão de que falta a esse tipo de práticas uma qualidade estética, pudemos desconstruir tal noção por meio da teoria do “fim da arte”, desenvolvida por Arthur Danto a partir da observação das revolucionárias práticas artísticas em ação a partir dos anos sessenta. Ademais, por meio do entendimento de teorias que tratam especificamente de práticas coletivas, colaborativas e de intervenção na realidade social, pudemos nos apropriar de ferramentas mais adequadas para apreciá-las, percebendo que o caráter metafórico ou sensível agregado pela arte é um diferencial nesses processos, mas que, no entanto, seu resultado visual é menos importante do que a atuação direta junto às comunidades e a resolução das questões sociais envolvidas nesses projetos.

Quanto à falta de consenso a respeito dos diversos conceitos para tratar dessas práticas, que o presente artigo de nenhuma forma esgota, entende-se que essas não competem entre si, mas sim se completam, de modo que, dependendo das características de cada projeto, uma ou outra possa ajustar-se mais adequadamente.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012.

HILAL, S.; PETTI, A.; CONTRAFILÉ. *Chegada na Bahia*. In: *A Árvore Escola*. Campus in Camps e Grupo Contrafilé. 31a Bienal de São Paulo, 2014.

HOLMES, Brian. *Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições*. Traduzido por Jason Campelo. *Concinnitas*, v. 1, n. 12, 2011, pp. 7-13.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

GABLIK, Suzi. *Connective Aesthetics*. *American Art*, Vol. 6, No. 2, 1992, pp. 2-7.

GROYS, Boris. *On Art Activism*. *E-flux Journal*, No. 56, 2014, *online*. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>. Acesso em 19/02/18.

LACY, Suzanne. *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LARSEN, L. B. *Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history*. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 1 (1999), pp. 76-87.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

PARK-FICTION. NET. *Park Fiction – Introduction in English*, 10, dez. 2013. Disponível em: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>. Acesso em: 19/02/18.

STIMSON, B; SHOLETTE, G. *Introduction. Periodizing Collectivism*. In: STIMSON, B; SHOLETTE, G. *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*. University of Minnesota Press, 2007.

STOJANOVIC, Jelena. *Internationalerics. Collectivism, the Grotesque and Cold War Funcionalism*. In: STIMSON, B; SHOLETTE, G. *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*. University of Minnesota Press, 2007.

uma ecologia de práticas na arte contemporânea e depois dela: o experimental, a *account-ability*, os modos de vida & não- vida, o anti-narciso¹ e a liberdade*

an ecology of practices in contemporary art and after her: the experimental, the *account-ability*, the lifestyles & non-life, anti-narcissism, and freedom**

cecilia cavaliere

universidade federal do rio de janeiro

resumo: este ensaio busca começar a rever as divisões ontológicas estabelecidas pela tradição a partir de um novo perspectivismo, rumo à formulação de uma nova ontologia/ecologia das práticas artísticas. trata-se de uma abordagem que problematiza os modos de existência e as formas de vida da obra de arte para além das disciplinas, olhando para uma certa “vida dos objetos”, tomando como base o pensamento contemporâneo de isabelle stengers, bruno latour, eduardo viveiros de castro e elizabeth povinelli, em diálogo com as práticas de artistas como franck leibovici, adriana varejão, constance tenvik e mark tansey, entre outros. ele vai no caminho de aprofundar os parâmetros de uma pesquisa que vincule a arte e a ecologia a partir de uma perspectiva teórica descolonizante, que privilegie uma bibliografia viva – pares, teóricos e informantes com quem tenho tido o privilégio de trocar ideias e impressões acerca deste *corpus*. o trabalho toca na materialidade de ruídos contemporâneos [crises da linguagem, planetária, econômica, política e das ciências], trazendo-as para o campo da arte ao dissecar suas próprias ecologias e fazendo também das ecologias dessas práticas artísticas uma experiência de resistência cosmopolítica/cosmopoética à tentativa de imposição capitalista do seu próprio modo de existência no mundo/mercado da arte. a partir de uma articulação entre trabalho teórico e artístico, o projeto pretende abrir uma fresta na pesquisa acadêmica que não apenas se quer inter ou transdisciplinar, mas indisciplinar, propondo canais de comunicação com os campos das ciências, filosofia, antropologia e política. o trabalho também se dedica a produzir uma “ecologia do sujeito”, diminuindo as fronteiras entre vida e não-vida na produção contemporânea, formulando o que poderia ser uma ecologia de práticas artísticas e os modos de existência da arte no dia de hoje, tomando como ponto de partida a noção de liberdade.

abstract: this essay attempts to start reviewing the ontological divisions traditionally established by artistic practices towards the formulation of a new ontology / ecology of art processes. the essay

* a escrita deste texto em caixa baixa é parte da prática da artista.

** the writing of this paper in lowercase is part of the artist's practice.

inquires on the modes of existence and life forms of the works of art, beyond the disciplinary approach established by the art work discipline. it looks at a certain “life of objects”, taking cue from a certain branch of contemporary thinkers which includes: isabelle stengers, bruno latour, eduardo viveiros of castro and elizabeth povinelli, in dialogue with the practices of contemporary artists such as franck leibovici, adriana varejão, constance tenvik and mark tansey, among others. the essay goes on to deepen the parameters of a research that link art and ecology from a decolonizing theoretical perspective, favouring a bibliography composed of living writers/artists - peers, theorists and informants with whom I have had the privilege of exchanging ideas and impressions about this corpus. the work touches on the materiality of contemporary disturbing noises, as opposed to organized logos, following povinelli’s insight [crises of language, crises in planetary, economic, political and sciences worlds], bringing them to the field of art by dissecting their own ecologies and by also making the ecologies of these artistic practices an experience of cosmopolitan / cosmopoetic approach to the capitalist imposition of their own mode of existence in the world / art market. the essay proposes a theoretical-artistic articulation which intends to open a gap in academic research, seeing itself as more than inter or transdisciplinary but rather undisciplined, it proposes channels of communication with the fields of science, philosophy, anthropology and politics. the work aims also at producing a “subject ecology”, which reduces the boundaries between life and non-life in contemporary production, and formulates what could be conceived as an ecology of artistic practices and modes of existence of art today.

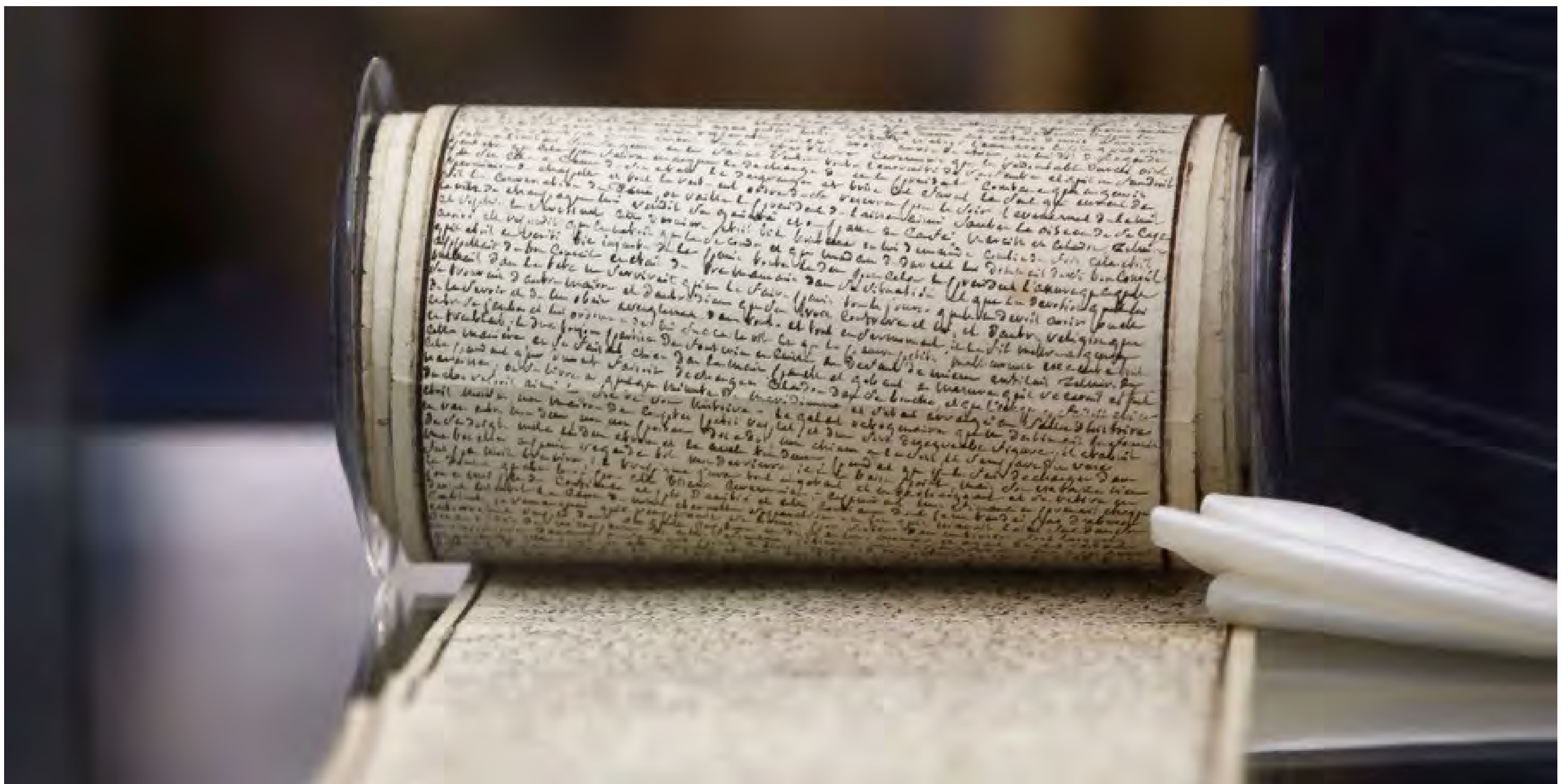
da *response-ability* [ou *account-ability*] e o exercício experimental da liberdade na arte

“ arte é o exercício experimental da liberdade”, escreveu o crítico mario pedrosa, em artigo publicado em 1968, no correio da manhã. aqui é preciso lembrar que, aos 30 anos, mario pedrosa fundou o jornal antifascista o *homem livre*, título que curiosamente vem a calhar com esta conversa, e, que, quando cunha a expressão, já à beira de completar 70 anos e com uma sólida carreira nas costas, o faz se aliando aos processos de jovens artistas como hélio oiticica e lygia clark, nas dobras mais radicais do neoconcretismo, ou seja, é crucial frisar que, entre o *homem livre* e o *exercício experimental da liberdade* de pedrosa, há, além de 40 anos vividos, o conceito, a ideia de *experimental*, a palavra *experimental*², à qual vamos nos apegar desmedidamente neste caminho. para que minha fabulação [o que seria *hipótese* senão *fabulação*?] alce seu voo é preciso levantar alguns pontos:

à arte foi dado o direito de dizer tudo, ou melhor, à arte foi dada autonomia e liberdade para ser e dizer tudo. liberdade sempre foi a palavra-chave usada pela arte para arrombar as portas obscuras do mundo, para questionar e por em crise o *pensamento domesticado* ou tudo aquilo que não é a própria arte. e já que estamos falando em termos levistraussianos, vamos logo inserir uma bifurcação: o problema da *reserva ecológica* e o problema da fagocitação do capitalismo³. mas antes de entender a bifurcação, uma parada no tempo da liberdade:

1784, ano do projeto catapultador da revolução industrial, o do motor a vapor de james watt, engenheiro que procurava uma maneira de aumentar a eficiência do motor [*produzir trabalho* e minimizar os custos com o carvão utilizado como combustível], enfim, é o exato ano sugerido por paul crutzen e eugène stoermer para ser o início do antropoceno. no mesmo ano kant é iluminado por *certas* ideias e publica a “resposta à pergunta ‘o que é o iluminismo?’”, manifesto em que define o programa político moderno do uso público da razão livre e autônoma, a liberdade de expressão, a estruturação da consciência moderna, a conquista do mundo e da natureza pelo homem, etc. neste mesmo ano, marquês sade é transferido para a bastilha, onde concluirá, no ano seguinte, a sua obra magna, *os 120 dias de sodoma*, estabelecendo o paradigma da literatura e da arte moderna: “o direito de dizer tudo” (*a filosofia na alcova*).

tanto kant quanto sade escreveram suas *mansões da liberdade* graças, entre outras coisas, às aves – que antes de se tornarem canetas de pena⁴, com pontas biseladas à direita ou à esquerda, e que eram de fato muito mais livres do que jamais teriam sido eles próprios, kant e sade, uma vez que as fizeram, suas obras, em considerável déficit de liberdade. o primeiro, aprisionado em sua própria rotina, na vida metódica de hábitos autoimpostos bastante rígidos, o cotidiano extremamente regulado cujo cúmulo era o passeio vespertino



120 dias de sodoma, manuscrito de 1785, marquês de sade. musée des lettres et des manuscrits, 2014. fotografia extraída do jornal le monde.

das 15h30 que servia, inclusive, para a comunidade local acertar os relógios, e, tal qual um relógio, ele deu voltas, mas nunca saiu do lugar, literalmente: kant nasceu, viveu e morreu em königsberg (atual kaliningrado), antiga prússia. e o segundo, sade, literalmente encarcerado, aproveitou da privação total de liberdade para escrever sobre essa tal... liberdade. em uma cela na bastilha marquês de sade pariu seus *120 dias de sodoma* em um rolo de papel de 12 metros de comprimento e 11,5 cm de largura que eu mesma tive o gosto de ver de perto, no *musée des lettres et des manuscrits*, em 2014, em paris, quando o manuscrito acabara de ser reavido pela França depois de uma longa e sinuosa trajetória pela europa⁵. o papel, um rolo que caberia em uma mão fechada, escrito em letras mínimas, ficara escondido entre os tijolos da cela de sade, que morreu sem saber que sua ode à liberdade viria à vida e sobreviveria à queda da bastilha.

enfim, essa data, o ano de 1784, lacra o início de um processo irreversível, assim como irreversíveis são os processos da termodinâmica – e voltamos ao motor! portanto, a transformação dos humanos em agentes geológicos, característica do que se convencionou, agora, chamar antropoceno⁶, coincide com a fundação da “mansão da liberdade” [expressão de anísio teixeira], talvez o “tema mais importante das narrativas escritas da história humana nestes duzentos e cinquenta anos” [chakrabarty], e talvez a narrativa mais importante da história da arte. ora é este paradigma que entra em crise terminal nas últimas décadas, quando a liberdade convertida em liberalismo se transforma em projeto neoliberal de gestão

econômica das vidas, e mostra-se o esgotamento do recurso à liberdade tanto na política quanto na arte.

o que acontece em 2018 é que a arte se vê forçada, não sem certo mal estar, a recorrer ao velho direito da liberdade de expressão, que integra o patrimônio da arte moderna com a qual não pode mais se identificar integralmente. então como legitimamente evocar o direito soberano da expressão quando este mesmo direito é roubado de uma fatia significativa de mundos e seus habitantes? diante de um paradigma da arte moderna em ruínas percebemos o incômodo de evocar um privilégio da arte identificada aos 1% do planeta que continua usando abundantemente de combustíveis fósseis e de imensas quantidades de energia.

mas voltemos à nossa bifurcação: o problema da *reserva ecológica* versus a obsessão fagocitatória do capitalismo. para que se mantenha e que se preserve a *reserva ecológica*, ou o parque nacional⁷, é preciso que tudo aquilo que não é *reserva ecológica* exista e a sustente. a *reserva ecológica*, infelizmente, é motor da modernidade assim como a transgressão é motor para o capitalismo. no mundo moderno a *reserva ecológica* ficou relegada ao lugar da arte, enquanto todo o resto, segundo lévi-strauss, foi confinado ao *pensamento domesticado*. mas o que acontece aqui, no momento contemporâneo, é a emersão de uma rede de relações entre humanos e não humanos que até então não era visível – ou era visível porém fora ignorada pelo sujeito cartesiano ou pós-iluminista, como queira. se à arte sempre foi dado o “direito de dizer tudo e de esconder tudo” [derrida, 1994], em uma perspectiva forense e contemporânea o movimento de tornar visível aquilo que é/está invisível/invisibilizado é uma alternativa possível para minimizar o desconforto da arte em relação à maldição de sua herança moderna. nesse sentido, donna haraway salienta a conexão entre responder e responsabilidade, em que esta última deve ser entendida como “habilidade de responder” (*response-ability*); uma primeira consequência do conceito de responsabilidade como “uma relação urdida em intra-ação através da qual entidades, sujeitos e objetos, vêm a ser” [fausto, 2017, p.27]. não é imprescindível tomar o suquinho do contraste para perceber a rede de relações que compõem um objeto no museu, mas talvez os níveis de percepção humanos, que ainda falham miseravelmente nesse sentido, precisem de uma arte que revolva essas camadas sensíveis mais invisíveis.

a história da arte tradicional descreve o artefato [objeto de arte] numa autonomia que o separa do mundo, ligando essa autonomia ao próprio estatuto da obra de arte, em vez de retrair o enorme maquinário estabelecido, e exigindo uma mobilização do mundo inteiro para autonomizar o artefato [objeto de arte]. (leibovici, 2017, p. 222).

mas poderíamos ir além e, a partir dessas emergências e insurgências, pensar uma proposição factível que não seja apenas a habilidade de responder, mas uma possível

habilidade de a arte prestar contas [*account-ability*]⁸ de seus objetos e de seus *modus operandi*, ou tão somente de sua história. vos deixo com a pergunta: “qual é o custo de um louvre?” ou, ainda, “a que custo se tem um louvre?”, ou, “como se presta conta de um louvre?”, ou, ainda, “como não repetir o louvre?”. você pode substituir a palavra louvre por mar ou guggenheim, por exemplo.

o retrato da artista quando china

durante a palestra inaugural do seminário “letras expandidas 2014”, organizado pelos alunos de pós-graduação em literatura e cultura contemporânea da puc-rio, e onde eu estava para apresentar um trabalho sobre a colonização do espaço do céu (*o que esquecemos de tocar quando colonizamos as estrelas*), adriana varejão – uma das artistas brasileiras mais bem sucedidas e bem pagas do *mercado* da arte – explicou, em sua fala, a obra *polvo*: uma paleta com 33 tubos de tintas-óleo e uma série de 33 retratos da própria artista, pintados com a gama de cores que ela produzira em parceria com uma fábrica de tintas óleo a partir de uma pesquisa de campo elaborada pelo ibge [instituto brasileiro de geografia e estatística], em 1976, onde as pessoas autodeclaravam seus tons de pele livremente [daí saíram cores como *moreninho, queimado, branca melada, café com leite, branquelo, azulão...*].

a narrativa sobre seu processo começava a causar certa estranheza e desconforto entre alguns dos presentes quando varejão contou que as telas que a *autoretratavam*, no entanto, foram encomendadas a retratistas chineses, mas não como recurso estético do trabalho. “eles são rápidos, perfeccionistas e bem mais baratos... por isso mandei produzir lá”, comentou a artista durante sua fala no evento. em entrevista à revista tpm [trip para mulher], adriana varejão justificou a escolha por artistas chineses: “nessa série de agora, todos os quadros foram pintados por retratistas.[...]. e estes aqui [mostra a série] foram feitos por retratistas que eu nem conheço. mandei fazer na china. eu precisava de uma base neutra e meio seriada, achei um fornecedor e é sensacional o resultado. a agilidade deles foi o que me permitiu fazer essa obra. 33 quadros é uma quantidade muito grande.”⁹

o release oficial da galeria fortes vilaça, que representa varejão comercialmente, diz que “as pinturas são retratos da própria adriana, porém não são exatamente autorretratos, já que foram executadas por retratistas, sob encomenda. o caráter autoral, no entanto, é resgatado a partir das intervenções e reinterpretações dadas pela artista. a cor da pele permanece neutra, acinzentada, mas a imagem é complementada por uma série de pinturas faciais de caráter geometrizante e inspiração indígena feitas com as 33 cores”. e ainda “o conjunto apresentado mantém estreita relação com trabalhos anteriores da artista que lidam com

questões de miscigenação, colonialismo, cor da pele”.¹⁰

a china não fora integrada ao trabalho por nenhum outro motivo que não o velho conhecido: o da viabilização de um produto com uma boa relação custo-benefício para seu comprador. ora, é sabido o motivo de qualquer coisa produzida na china ser muito mais barata: o desenvolvimento da economia chinesa não está isento de um alto custo social e ambiental para o país e para o planeta. a maior parte das empresas alocadas na china opera sob baixas condições de higiene, segurança laboral e controle de emissão de poluentes. e isso tudo é incentivado pelo governo para atrair investimentos estrangeiros, estimular um mercado competitivo e, conseqüentemente, um produto mais barato a ser consumido. o capitalismo tudo incorpora, inclusive os processos da arte.

não me interessa e nem cabe aqui dizer que a artista deveria problematizar essas questões em seu trabalho, não cabe dizer o que se faz necessário ou não neste sentido, a intenção não é moralizar os processos de varejão e isso sequer se coloca [ou não deveria se colocar] no âmbito da arte, mas no caso deste trabalho em específico, da artista a reprodução capitalista do eu, desses 33 eus, é uma fresta importante para se pensar a ecologia do processo do artista contemporâneo hoje, o que esse trabalho quer dizer, de onde ele vem e em quais contextos ele se insere. em um trabalho essencialmente político, que se quer e se pretende político, abordando questões étnico raciais, como este, *polvo*, que evoca justamente uma das feridas brasileiras mais profundas, a da cor/dor da pele de um po(l)vo brasileiro de tal modo miscigenado [outro conceito problemático abordado francamente pelo trabalho],



polvo, 2014. adriana varejão. óleo sobre tela.

que qualquer taxionomia racial binária se torna inviável, e remetendo à escravidão negra, à colonização e à imigração, varejão oblitera justamente uma outra questão política, a de uma outra escravidão, chinesa pós-globalização, bem como a questão crucial da política, isto é, do lugar de produção da arte. a artista se pensa como um sujeito puro, dono de seus próprios movimentos, mas o que transparece é talvez e tão somente um certo domínio do processo de produção. e quais seriam, digamos, as consequências alegóricas deste pequeno fato? o que significaria a invisibilidade do significado da produção do trabalho ter sido importada da china? o que está visível e invisível neste cenário? a dimensão da ecologia do sujeito, ou a dimensão simplesmente política, ligada à inscrição ou não do lugar de produção e de enunciação da artista?

uma ecologia de práticas artísticas?

ecologia e economia compartilham o mesmo radical grego, *oikos*, que quer dizer “casa”, “morada”. a palavra ecologia aparece pela primeira vez em 1866 em um trabalho do biólogo alemão ernst haeckel, *generelle morphologie der organismen*. sua primeira definição, por assim dizer, seria “a ciência geral dos organismos ou dos corpos naturais vivos do nosso globo terrestre (...) o conjunto das ciências que relacionam os organismos com o mundo exterior”. nessa primeira ocorrência da palavra, onde haeckel discorre sobre as proposições da disciplina “ecologia”, ela não passa de um discurso econômico sobre a ideia de vida e de natureza, ou seja, a ideia de ecologia é, na verdade, uma economia alargada às dimensões da natureza, dos animais e da espécie humana; é uma economia que transborda e excede os limites do homem. [szendy, 2014, p. 2]

franck leibovici é um poeta e artista contemporâneo que tem um dos trabalhos mais fascinantes a respeito do tema. em seu livro *des formes de vie* (2012), que é na verdade um álbum de figurinhas impresso pela panini, leibovici tenta tornar visíveis as formas de vida de cada trabalho de arte que estão invisíveis, não expostas, e que não aparecem na galeria, no museu; aquilo que está no ateliê e faz parte da obra e de seus processos de circulação, em uma espécie de investigação que poderíamos dizer forense. em *des formes de vie* franck convidou vários artistas ao redor do mundo – inclusive brasileiros como ernesto neto – para compor esse trabalho que descreve o que seria a forma de vida de uma obra de arte, ou o ponto de vista do próprio artefato/objeto de arte.

when looking at an artwork, i often ask myself what form of life is behind it. in other words, i wonder what form of life the author has implemented to make the production of such an artwork possible. i also ask myself the opposite question: what form of life flows out of the

*work i am looking at? for example, if it seems like a big production, i imagine it required money and assistants; it may have even been necessary to outsource some of the work. in this case, i imagine the artist at the head of a small business with all of the related costs, financial constraints, working conditions and scheduling issues. does the artist work daily, i wonder, or only on commission, on pieces that have already been financed and which are created with prior knowledge of the exhibition space. when i see a drawing on the other hand, i ask myself if the artist draws every day. he or she only needs a pencil and paper to draw. these are efficient, light technological devices, but ones which also imply a specific way of working, with its own economic model and type of exhibition space. obviously, one practice is not better than another, nor are these two examples mutually exclusive: the same artist can have several practices and work on several scales. [...]*¹¹

fazer uma ecologia das práticas artísticas é também pensar a arte pelo meio, como diria deleuze, tanto no sentido de “por dentro”, ou seja, pelas práticas que fazem da arte arte, quanto no sentido daquilo “que está ao seu redor”, ou seja, as relações com a não-arte que ela precisa estabelecer para ser “arte”. isso que nos leva a pensar o[s] modo[s] próprio[s] de existência da arte, sobre uma ecologia de práticas. explica isabelle stengers:

an ecology of practices does not have any ambition to describe practices ‘as they are’; it resists the master word of a progress that would justify their destruction. it aims at the construction of new ‘practical identities’ for practices, that is, new possibilities for them to be present, or



the raw and the framed, 1992. mark tansey. óleo sobre tela.

in other words to connect. it thus does not approach practices as they are—physics as we know it, for instance—but as they may become” (p. 186). “an ecology of practices may be an instance of what gilles deleuze called ‘thinking par le milieu’, using the french double meaning of milieu, both the middle and the surroundings or habitat. ‘through the middle’ would mean without grounding definitions or an ideal horizon. ‘with the surroundings’ would mean that no theory gives you the power to disentangle something from its particular surroundings, that is, to go beyond the particular towards something we would be able to recognise and grasp in spite of particular appearances. [stengers, 2005, p. 187]

nesse sentido a tela de mark tansey acima, *the raw and the framed*, é praticamente uma alegoria da questão [não] abordada pelo trabalho de varejão, *polvo*, e ajuda a pensar a noção de ecologia de práticas [ou de processos] da arte, evocada por stengers, deleuze e leibovici. no trabalho de tansey, uma tela dividida em duas cenas distintas e ligadas, em que se multiplicam as linhas verticais divisórias de vigas e de pilastras, temos de um lado uma caverna com mineiros em trabalho de coleta e exame de minerais, e de outro o antropólogo claudelévi-strauss¹² e um acompanhante anônimo, provavelmente um *marchand*, examinando um quadro suntuosamente emoldurado, no que parece ser o espaço de um museu. a esteira que remete à linha de produção fordista continua no outro lado em mesas onde os minerais coletados são transformados em quadros enquadrados. a passagem da natureza à cultura relatada em *o cru e o cozido* de lévi-strauss é evocada no título da obra, em que figura o seu autor segurando o quadro, o *frame*, e portanto *framing* o minério dos mineiros, mas cego para o processo que se dá por detrás das paredes permeáveis da usina da arte. a crítica ao estruturalismo e à antropologia estrutural, com sua visão das estruturas totalizantes da vida, revela o ponto cego da junção entre os dois mundos, os dois momentos de um trabalho de arte: o da *produção* e o do *produto*. o antropólogo convertido em *connaisseur* de arte não vê o processo de transformação que se dá por detrás de seus olhos, que realiza a passagem de um ao outro mundo, e que é justamente o que interessa a uma ecologia da obra de arte ou de processos artísticos: a fricção entre mundos.

vida e não-vida: a geontologia do anti-narciso

a separação vida x não-vida poderia ser mais um desdobramento leviano, uma versão *darwiniano-populista* da separação de natureza e cultura, do homem e do animal. a civilização ocidental foi a única que fez isso, no entanto tem sido “salva” e vivido às custas de seus objetos “sem-vida”, “não-viventes”, “inanimados”, “não-humanos”, etc. para além das formas de vida, diferenciar vida de não-vida a partir de parâmetros objetivos [tudo o que é inerte, tudo o que tem apenas atualidade e nenhuma potencialidade, diria um aristóteles moderno,

é não-vida], é um dos temas que elizabeth povinelli levanta em seu recente *geontologies, a requiem to late liberalism* (2016), no qual relaciona coletivos aborígenes australianos com as formações geológicas e o liberalismo tardio e em que aparecem as novas e futuras figuras do biopoder. retomando muito brevemente foucault recorramos à sua noção de biopoder¹³, segundo a qual o poder seria exercido como gestão da vida. mas aqui vem a pergunta: será que na contemporaneidade – e no futuro – essas figuras continuam as mesmas? quem ou o que teria autoridade para dizer se o grafite com o qual desenho tem vida ou não tem vida? para elizabeth povinelli¹⁴ as figuras clássicas do biopoder já foram atualizadas, ela as chama de nova geontologia e adiantou resumidamente, em 2014, o que estaria em seu livro:

há três figuras do poder que eu acho realmente importantes agora, que estão emergindo em nossas estratégias e discursos: o deserto, o animista e o vírus. o deserto é o que teve vida e se tornou despido de vida, portanto, de onde a vida foi retirada e que, com conserto tecnológico, pode ter vida de novo. então, há todo tipo de desertos, há o deserto, há a extinção em massa, mundos pós-apocalípticos em filmes populares, como mad max. animista é a figura de discurso e estratégia que diz que se o deserto é o lugar onde a vida estava mas não está mais, então é o que era vida e agora é não-vida e pode se tornar vida. o animista é a figura na qual colocamos todos os nossos desejos e esperanças de que não vai haver não-vida, pois tudo é vida. então, o animista já sabia que tudo tinha vida: o elástico tem vida, meu cachorro tem vida, árvores, pedras. e a terceira figura, o vírus, é um terrorista, é aquilo que diz “neste ponto, a divisão entre vida e não-vida não é mais relevante”. estas três figuras são manifestações do que chamo geontologia ou poder geontológico, uma formação de poder na qual estamos atualmente, que não é apenas a governança da e pela vida, mas antes é a governança da divisão entre tipos de vida e valores e entre vida e não-vida. [fragmento do vídeo apresentado no colóquio internacional os mil nomes de gaia – do antropoceno à idade da terra. disponível em: www.osmilnomesdegaia.eco.br]

a “geontologia” discute essas novas configurações entre *bíos*, *zoé* e *geo*. a questão é que o que já havia sido problematizado por agamben em *homo sacer*, desdobrando o que problematizara aristóteles na *política* [*bíos* como vida qualificada e *zoé* como vida não qualificada] já não dá mais conta das questões contemporâneas. há relações de intimidade e extimidade entre esses três radicais. a problemática *bíos* x *zoé* é insuficiente porque focaliza única e exclusivamente o ser humano, ela só dá conta das questões do homem. as questões do homem sempre giram em torno do próprio homem ou, como diria kopenawa, *o homem sonha muito, mas apenas com ele próprio*. e quem foi o inanimista que disse “pedra não tem vida”? talvez a única maneira de escapar dessas e de outras dicotomias por uma via da arte seja considerar que tudo o que está contido em um trabalho de arte é vivo, tem vida e agência próprios. se desistirmos de pensar na vida como oposta à morte, de separar aquilo

antropocênica, a arte atravessa sua fase mais inglória: o momento limítrofe da não diferenciação entre o que é arte e o que não é arte, pois a questão da autorização e legitimação da/na arte é se torna cada vez mais questionável e problemática. não se pode mais atrever-se a dizer se isso ou aquilo é ou não é arte, no entanto o conservadorismo – literal, pois, conservação, acúmulo – da arte persiste como um grande banco de investimentos. o acidente ocidental talvez fosse mesmo inevitável. mas artistas *ferais*¹⁶, como hélio oiticica, que desmaterializou a arte, levou a uma radicalização da nova objetividade colocando o gesto em detrimento do objeto e confinando a modernidade contida no objeto à sua insignificância, que colapsou o museu com a transposição da favela para dentro da casa mal assombrada da instituição chutando o império do logos, enfim, essa espécie de *fera* que diz mais do que tudo porém não esconde nada, cujo gesto é a própria *account-ability*, sem metáforas, sem experiência estética com a destruição de mundos, pura fase quatro, sem esperança na ciência, tentacular sobreterrâneo, exoesqueleto penetrável, enfim, esse tipo de artista pós-duchampiano tropicalista, abriu as portas para a arte pensar, entre outras coisas, o seu próprio processo.

experimentando o experimental

a questão experimental que aparece em uma das últimas formulações de mario pedrosa importa, aqui, para pensar o salto de seu homem livre [ou o artista livre], que para exercitar a liberdade precisa lançar mão de algum experimentalismo, não podendo mais se libertar dentro dos esquemas tradicionais que constituem a arte ou usar de artimanhas *varejeiras* que não se sustentam. essa é a minha leitura [não queria me decepcionar com pedrosa, então prefiro pensar com ele e achar que estamos compondo juntos], mas tudo dependerá de como este ensaio se desdobrará no tempo da pesquisa que possa vir a construir a partir dele, cuja metodologia essencialmente *detetivesca* implicaria numa espécie de dissecação de etapas dos processos, buscando tornar visível aquilo que até então estava invisibilizado. o caminho que segue a construção e feitura de uma ecologia de práticas artísticas nesse sentido se movimenta tanto no campo teórico quanto no de uma prática artística, uma vez que dos flancos da arte contemporânea também brotam teorias. a esta proposição básica deve se agregar os aportes da antropologia contemporânea ao situar a vocação essencial da antropologia como “tradução intercultural”, e comparação entre culturas ou mundos, ontologicamente distintos, igualmente dignos, e conseqüente abandono do paradigma culturalista, como essencialmente etnocêntrico (viveiros de castro, 2004, p. 10). uma obra de arte por vezes é um mundo que precisa ser traduzido na língua de outros mundos, outros

sistemas conceituais, sem que essa tradução implique uma estabilização dos conteúdos, mas, ao contrário, um tensionamento entre pertencimentos epistemológicos distintos.

se, ainda segundo derrida, à arte é dado o “direito de dizer tudo e de esconder tudo”, talvez essa arte por vir – e que já veio! – ou hipercontemporânea venha trabalhando justamente em oposição a isso, como se agora ela própria se desse *o direito de não dizer nada, porém de mostrar tudo*, e com isso desdobrar o problema dos processos artísticos contemporâneos e visibilizar uma certa fricção de mundos que dela emerge e que não diz respeito tão somente à arte e às suas instituições, mas à cosmopolítica dos animais, a antropologia e a filosofia contemporânea das coisas, etc., pois os procedimentos mais atuais da arte contemporânea conversam com os grandes temas do debate político atual, o que implica também retirá-la da discussão exclusivamente artística e colocá-la em contato com os temas candentes, os procedimentos insurgentes e as novas urgências da arte. em suma, o que implica um aporte de maior relevância não apenas para os estudos de arte, ele implica também o desdobramento de aspectos do debate político atual, onde a arte é cada vez mais vista em colaboração sistemática com outras disciplinas das ciências humanas, sociais e/ou exatas, e com o esgarçamento de seu procedimento inclusivo [a não existência de uma não-arte, por exemplo], coloca em cheque o paradigma da liberdade na sua fricção com outros mundos e demanda uma revisão de seus conceitos.

nesse sentido este ensaio passeia ante bifurcações e entre reentrâncias prático-teóricas em busca de um meio possível de sair da armadilha humanista¹⁷ em que boa parte de nós, acadêmicos de humanas – e de exatas também! – nos vemos presos historicamente. se passei toda uma vida acadêmica tentando encontrar um aristóteles que justificasse minhas hipóteses, agora busco trair meus informantes para ler essa contemporaneidade atravessada pela arte e seus processos, me inspirando também no pensador indígena davi kopenawa para pensar a floresta de cada um, de cada coisa, de cada objeto arte e as dinâmicas visíveis e invisíveis que possibilitam sua existência, na contramão desse humanismo, digamos, supremacista e supermoderno. sendo assim, e para não esquecer o pedrosa que há em mim e que certamente adoraria esta afirmação essencialmente cosmopolítica, vos deixo aqui com esta povinelli das economias do abandono: *a questão da crítica (ou o devir crítica) não é tornar-se lógos, mas manter-se ruído, uma nuvem de mosquitos irritante, zoante, ligeiramente fora do alcance da mão que esmaga ou do tubo de spray de baygon.*

referências

agamben, giorgio. *homo sacer. o poder soberano e a vida nua i*. trad. : henrique burigo. belo horizonte : ed. ufmg, 2002a.

_____. *means without ends*. trad. vincenzo binetti e cesare casarino. minneapolis : university of minnesota press, 2000.

brown, wendy. *undoing the demos. neoliberalism's stealth revolution* nova york: zone books, 2015.

chakrabarty, dipesh. *provincializing europe. postcolonial thought and historial difference*. princeton: princeton university press, 2000.

_____. *the climate of history: four theses*. in: critical inquiry, vol. 35, no. 2, p. 197-222. 2004.

fausto, juliana. *a cosmopolítica dos animais*. tese de doutorado. programa de pós-graduação em filosofia do departamento de filosofia da puc-rio. setembro, 2017.

hache, emilie; larrère, catherine (orgs.) *reclaim, recueil de textes écoféministes*. traduzido do inglês. émilie notéris. paris: cambourakis, 2016.

haraway, donna. *when species meet*. minneapolis e londres: university of minnesota press, 2008.

_____. *staying with the trouble: making kin in the chthulucene*. [trechos selecionados]. duke university press, 2016.

kopenawa, david; albert, bruce. *the falling sky: words of a yanomami shaman*. trad. nicholas elliot and alison dundy. cambridge: harvard university press, 2013.

latour, bruno. "reflections on etienne souriau's les différents modes d'existence". in : harman, bryant, srnicek (eds.) *the speculative turn. continental materialism and realism*. lelbourne : press australi, s/d.

_____. *enquête sur les modes d'existence. une anthropologie des modernes*. paris : la découverte, 2012.

_____. *war of the worlds : what about peace ?* trad. charlotte bigg. chicago : prickly paradigm press, 2002.

leibovici, franck. *des formes de vie.* paris: panini/questions-théoriques, 2012.

_____. a ecologia da obra de arte ou porque não há metalinguagem na arte. rio de janeiro, rj: arte & ensaios, 2017

massumi, brian. *what animals teach us about politics.* durham e londres : duke university press, 2014.

povinelli, elizabeth. *geontologies. a requiem to late liberalism.* durham e londres: duke university press, 2016.

_____. *economies of abandonment. social belonging and endurance in late liberalism.* durham e londres: duke university press, 2011.

_____. "routes/worlds". *e-flux. journal #27.* setembro, 2011. <http://www.e-flux.com/journal/27/67991/routes-worlds/>.

_____. *geontologias e o imaginário de carbono.* disponível em: osmilnomesdegaia.eco.br/2014/09/24/povinelli-haraway-e-agradecimentos/. 2014.

rancière, jacques. *o desentendimento.* trad : ângela leite lopes. são paulo : ed. 34, 1996.

_____. "ten theses on politics". *theory and event, 5:3,* 2010. disponível em: <http://www.after1968.org/app/webroot/uploads/rancierethesesonpolitics.pdf>.

souriau, étienne. *les différents modes d'existence.* paris: puf, 2009.

shaviro, steven. *no speed limit. three essays on accelerationism.* university of minnesota press, 2015.

stengers, isabelle. *the cosmopolitical proposal.* disponível em: <http://mnissen.psy.ku.dk/undervisning/stengers05.pdf>. 2005.

szendy, peter. *écologie et économie générale.* disponível em: osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/peter-szendy.pdf.

tsing, anna et al. *arts of living on a damaged planet: ghost of the anthropocene, monsters of the anthropocene.* university of minnesota press, 2017.

viveiros de castro, eduardo. *metafísicas canibais. elementos para uma antropologia pós-estrutural.* são paulo: cosacnaify/n-1 edições. 2015.

_____. *o anti-narciso: lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo*. revista brasileira de psicanálise, volume 44, número 4. são paulo: 2010. disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0486-641x2010000400002.

_____. "perspectival anthropology and the method of controlled equivocation". *tipiti* (2004), 2 (1).

ESGARÇANDO FRESTAS: DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES E A NOVA CRÍTICA FEMINISTA EM ARTE

SCRATCHING CRACKS: TRANSDISCIPLINARY DIALOGUES AND THE NEW FEMINIST CRITIQUE IN ART

Thiane Nunes

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: Investigar a influência das relações entre a crítica, os sistemas de legitimação, os estudos culturais e as premissas ideológicas do movimento feminista evidencia uma dinâmica de transbordamento interdisciplinar acadêmico, parte da agenda do panorama revisionista em arte. Buscando compreender modos de interpretação diferenciados, outras linguagens e sujeitos pertinentes, bem como possíveis posicionamentos éticos e políticos - como no caso do ativismo curatorial -, esse artigo tem como objetivo responder à natureza heterodoxa da produção em arte e sugerir novas ações, dentro de diferentes regimes de visibilidade e condições de produção cultural.

Palavras-chave: Cultura e representação. Feminismos. Mulheres na Arte.

ABSTRACT: In investigating the influence of the relations between the critique, the systems of legitimation, the cultural studies and the ideological premises of the feminist movement, a dynamics of academic interdisciplinary overflow is evident, part of the agenda of the revisionist panorama in art. Seeking to understand different modes of interpretation, other relevant languages and subjects, as well as possible ethical and political positions - as in the case of curatorial activism -, this article aims to respond to the heterodox nature of art production and to suggest new actions, within different visibility regimes and conditions of cultural production.

Key words: Culture and representation. Feminisms. Women in Art

INTRODUÇÃO

Na busca de uma compreensão social dos fenômenos artísticos, torna-se importante considerar e aplicar procedimentos e fundamentos de outras áreas e saberes, dilatando seu fazer e lançando mão de critérios provenientes de diversas perspectivas. A intensificação dessas reflexões transdisciplinares evidencia uma dinâmica de transbordamento da crítica ao ambiente acadêmico, uma profissionalização do crítico e a consequente diversidade de seu exercício como professor, editor, teórico, como pesquisador, curador e fomentador de novos debates e leituras.

Buscando compreender modos de interpretação diferenciados, outras linguagens e sujeitos pertinentes, bem como possíveis posicionamentos éticos e políticos, esse artigo tem como objetivo responder à natureza heterodoxa da produção em arte e sugerir novas ações, dentro de diferentes regimes de visibilidade e condições de produção cultural.

CRUZANDO SABERES: INTERSECÇÃO COM O PENSAMENTO FEMINISTA

A influência do ativismo e do debate feminista vem imprimindo um tom mais político à produção artística, além de possibilitar uma leitura ampliada e um novo olhar acerca das artes. Questões ligadas às diferenças culturais, étnicas e de gênero passaram a ser fundamentais nas últimas décadas, desdobrando-se, inclusive, numa crítica institucional à própria arte. Para muitas autoras, como Griselda Pollock, Carol Duncan, Angela Partington, Whitney Chadwick e Patricia Mayayo, o revisionismo através do olhar feminino não significa somente elucidar os diferentes tipos de experiências ao se fazer imagens no passado; é também uma tentativa consciente de transformar as condições sob as quais tais imagens são produzidas e compreendidas na atualidade.

Investigar a influência das relações entre a crítica de arte, os sistemas de legitimação, os estudos sociais e culturais e as premissas ideológicas do movimento feminista, é parte da agenda desse panorama revisionista. Para que esse processo de renovação e debate sobre os fundamentos da produção cultural ocorra, é vital tomar elementos de outras áreas, de forma a enriquecer o diálogo nesse campo.

O ressurgimento das pesquisas de aspectos biográficos e autobiográficos em relação à análise desconstrutiva dos fenômenos de identidade e identificação se converte em um aspecto importante do discurso visual. Além da subversão e inversão de símbolos, recursos e temas canônicos que caracterizam a primeira etapa do questionamento feminista na arte, as estratégias contemporâneas recorrem também à invasão de fronteiras, unindo práticas cotidianas sociais com a crítica política, como procedimento e metáfora, ao interrogar como

se dá a construção do significado dos objetos no interstício entre a percepção individual e a experiência coletiva.

A arte, em suas mais variadas formas, pode ser interpretada como uma prática de autoconstituição de si, sobretudo na contemporaneidade, em que a tarefa do artista ganha contornos autobiográficos; como espaço de expressão de posições éticas, estéticas, políticas e também afetivas (CHIRON; LELIÈVRE, 2012 e ARFUCH, 2010); como um espaço de fala, na medida em que artistas expressam suas percepções e concepções sobre a vida social e seu entorno. Artistas são por si só constituídos por normas de gênero, assim como por referências religiosas, raciais, de classe e geração (POLLOCK, 2007: 48), podendo inclusive confrontar tais proposições e discutir as imposições e modelos binários, utilizando a arte como um espaço de elaboração de suas práticas individuais e coletivas.

A repercussão social da teoria feminista e a aceitação institucional de seus métodos conduzem a uma ampliação de uma postura crítica, ancorada na experiência da mulher como prova de uma alteridade, e a uma análise do gênero como construção social, onde os limites, a validade e as bases conceituais binárias podem ser questionados. Tal postura supõe uma diversificação das diversas áreas de atuação da crítica feminista em artes, a que tomo como metodologia, para que através desse olhar seja possível radicalizar os questionamentos dos universalismos e bases excludentes de conhecimento, e quicá possibilitar um romper das formas de segregação epistêmica que fazem parte das humanidades e ciências, e particularmente, do campo artístico contemporâneo.

SEXISMO NAS ARTES: HISTÓRIA, EXPOSIÇÕES, MÍDIA, CRÍTICA, MERCADO

Maura Reilly, PhD pelo Instituto de Belas Artes de Nova York, escritora, diretora executiva da National Academy of Design e fundadora do Centro Sackler de Arte Feminista no Museu do Brooklyn, insiste em que há uma emergência moral no mundo da arte, e recorre a dados ainda bastante sombrios. Com um livro prestes a ser lançado sobre o que ela chama de *Ativismo Curatorial*, e considerada uma das pessoas mais influentes no mundo da arte de Nova York dos últimos anos, prontamente retornou contato que fiz a respeito desse tema e para esse artigo, com real satisfação em ver que mulheres, latinas, brasileiras, estão atuando na pesquisa sobre o tema do sexismo nas artes. Segundo ela, em seu artigo *What Is Curatorial Activism?*, publicado na Revista *ArtNews* em novembro de 2017,

Adiscriminação precisa ser endereçada abertamente; e acredito que todos nós temos uma responsabilidade ética para enfrentar esse problema. Existe uma necessidade urgente de uma reavaliação da prática tradicional de curadoria (não ativista), em particular. A maioria

dos curadores de hoje não parecem preocupados com a igualdade na representação ou com uma diversidade de vozes. Também não reconhecem que o mundo da arte contemporânea é sexista, racista, opressivo e que eles estão desempenhando um papel crítico neste “sistema centralizado de apartheid”, como Gerardo Mosquera o chama.¹

Apesar de décadas de ativismo e teorização pós-coloniais e feministas, minorias continuam a ser excluídas, sistematicamente. Esta discriminação invade os aspectos do circuito da arte, desde a representação de galerias, diferenciais de preços de vendas, cobertura de imprensa, inclusão em coleções permanentes e programas de exibição individual. Na reabertura em 2016 da Tate Modern, em Londres, dos trezentos artistas representados na coleção permanente, menos de um terço eram mulheres e menos ainda não eram brancas. No Metropolitan Museum of Art hoje menos de 4% dos artistas na seção de arte moderna são mulheres, sem artistas não brancos.

Encerrada recentemente, a exposição no MASP: *Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017*, com curadoria de Camila Bechelany e Adriano Pedrosa, apresentou uma retrospectiva com 116 trabalhos do grupo, incluindo dois novos cartazes brasileiros, baseados nas suas obras mais conhecidas²: *As vantagens de ser uma artista mulher* (1988/2017), *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museum?* (1989) e o recente *MASP?* (2017). Este último (Fig. 1) aborda o contraste entre o pequeno número de artistas mulheres comparado ao grande número de nus femininos da coleção em exibição no MET de Nova York (5% e 85% em 1989, e 4% e 76% em 2012) e no MASP (6% e 60% em 2017).

Brasil, Inglaterra e EUA não estão sozinhos na perpetuação de práticas discriminatórias. Em 2009, o Centro Pompidou organizou uma exposição de quase dois anos, a *ELLES*, na qual



FIG. 1 - IMAGEM FOTOGRAFADA DE CATÁLOGO. ACERVO PESSOAL.

Camille Morineau reinstalou a coleção permanente do museu apenas com mulheres artistas, quando a visitação à coleção aumentou em 25%. Levou seis anos para convencer o então diretor, Alfred Pacquement, de que era uma proposta de exibição válida. A mostra ainda significou que o Pompidou teve que ampliar suas aquisições e obras de mulheres artistas, através de compras e doações. Mas o que se viu em *Elles* não se manteve duradouro. Nas subsequentes exposições permanentes, apenas 10% das obras em exibição são de mulheres - exatamente o mesmo que anteriormente. Além disso, os fundos de aquisição para obras de mulheres imediatamente secou.

Elas também são excluídas de exposições dentro das quais se pensaria que desempenhariam papéis importantes. Enquanto em 2007 a 12ª edição da Documenta, dirigida por Roger M. Buergel, incluiu 53 mulheres entre 112 artistas - um promissor dado de 47% - a edição de Okwui Enwezor, em 2002, elogiada pela sua curadoria pós-colonialista, incluiu apenas 34 mulheres de um total de 118 participantes - 29%. Claro, ainda é melhor do que a edição de 1997 de Catherine David. A primeira diretora feminina incluiu menos de 17% de mulheres, lembrando-nos de que algumas mulheres, mesmo nos mais altos níveis administrativos, parecem fugir de um posicionamento mais efetivo.

Ainda que representem cerca de 40% da população ativa no mundo ocidental, mulheres continuam a ser uma minoria nas posições de gestão e na política, sendo praticamente invisíveis nas posições de topo (Pallarés, 1993; Powell, 1993). De acordo com um estudo de 2014, intitulado *The Gender Gap in Art Museum Directorships*³, conduzido pela Associação de Diretores de Museus de Arte (AAMD), as diretoras de instituições culturais e museus de arte mulheres ganham substancialmente menos do que seus colegas do sexo masculino, e os cargos superiores são ocupados com maior frequência por homens.

A disponibilidade de obras de mulheres artistas nas galerias também mostra desequilíbrio, indicando que o mercado continua a ser uma arena onde elas estão particularmente em desvantagem. Ao contrário de 1986, quando as *Guerrilla Girls* fizeram seu famoso *Report Card*, existem agora algumas galerias de Nova York que representam mulheres 50% do tempo, ou mais, incluindo PPOW, Sikkema Jenkins, Zach Feuer, Tracey Williams, Edward Thorp, Salon 94, e Galerie Lelong - como o coletivo de arte feminista *Pussy Galore* deixou claro em sua "atualização" do cartaz *Guerrilla Girls* (Fig. 2).

Mulheres ainda recebem menos cobertura do que os homens na mídia. Os artistas homens também são apresentados na maioria dos anúncios e nas capas das revistas de arte; em 2014, a *Artforum* publicou apenas uma vez uma artista mulher na capa. Na sua edição de setembro de 2014, que apresentou Jeff Koons na capa, das 73 propagandas de galerias de Nova York, apenas 11 promoviam exposições individuais de mulheres - 15%. É pior

quando se compara artigos e retrospectivas dedicadas a exposições individuais. Na edição de dezembro da *ARTnews*, por exemplo, das 29 matérias, 17 foram dedicadas a exposições individuais de artistas homens e 4 a individuais de mulheres artistas.

Em se tratando de mercado, o preço mais alto pago até hoje para um trabalho de uma artista viva foi de US \$ 7,1 milhões, para uma pintura de Yayoi Kusama; O resultado mais alto para um artista homem vivo foi uma escultura de Jeff Koons, que vendeu por US \$ 58,4 milhões. O mais alto valor pago por uma obra de uma mulher falecida foi de US \$ 44,4 milhões para uma pintura de Georgia O’Keeffe, contra US \$ 142,4 milhões para um tríptico de Francis Bacon.

Esses números contribuem para a forma como as artistas são classificadas, em termos de visibilidade de mercado. A lista anual *Kunstkompass* anuncia “os 100 maiores artistas do mundo”. Os resultados são baseados nas estatísticas sobre a frequência e o prestígio das exposições, publicações e cobertura de imprensa e o preço médio de uma obra de arte. Na edição de 2014, apenas 17 dos “100 grandes artistas” eram mulheres. A *Artfacts.net* faz seu

GUERRILLA GIRLS’ 1986 REPORT CARD

GALLERY	NO. OF WOMEN 1985-6	NO. OF WOMEN 1984-7	REMARKS
Blum Helman	1	1	<i>No improvement</i>
Mary Boone	0	0	<i>Boy crazy</i>
Grace Borgenicht	0	0	<i>Lacks initiative</i>
Diane Brown	0	2	<i>Could do even better</i>
Leo Castelli	4	3	<i>Not paying attention</i>
Charles Cowles	2	2	<i>Needs work</i>
Marisa del Rey	0	0	<i>No progress</i>
Allan Frumkin	1	1	<i>Doesn't follow directions</i>
Marian Goodman	0	1	<i>Keep trying</i>
Pat Hearn	0	0	<i>Delinquent</i>
Marlborough	2	1	<i>Failing</i>
Oil & Steel	0	1	<i>Underachiever</i>
Pace	2	2	<i>Working below capacity</i>
Tony Shafrazi	0	1	<i>Still unsatisfactory</i>
Sperone Westwater	0	0	<i>Unforgivable</i>
Edward Thorp	1	4	<i>Making excellent progress</i>
Washburn	1	1	<i>Unacceptable</i>

Source: *Art in America Annual* 1985-6 and 1984-7
 A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
 133 E. 40th St. New York, NY 10018
 (EMAIL) guerrilla@guerrilla-girls.com
 © Guerrilla Girls 1986

PUSSY GALORE’S 2015 REPORT CARD

GALLERY	% OF WOMEN	GALLERY	% OF WOMEN
303 Gallery	41%	Matthew Marks	16%
Alexander & Bonin	29%	Marlborough	16%
Mary Boone	13%	Metro Pictures	33%
Leo Castelli	15%	Pace	16%
Cheim & Read	36%	Petzel	35%
Paula Cooper	29%	Postmasters	39%
Derek Eller	15%	PPOW	53%
Zach Feuer	50%	Andrea Rosen	29%
James Fuentes	33%	Salon 94	50%
Gagosian	15%	Tony Shafrazi	5%
Marian Goodman	22%	Jack Shainman	26%
Casey Kaplan	23%	Sikkema Jenkins	50%
Paul Kasmin	11%	Sonnabend	31%
Anton Kern	21%	Sperone Westwater	8%
Lehmann Maupin	41%	Edward Thorp	50%
Galerie Lelong	61%	Tracey Williams	58%
Luhring Augustine	21%	David Zwirner	27%

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **PUSSY GALORE** KICKING IDIOCY IN THE ASS
 © Pussy Galore 2015

FIG. 2 - THE GUERRILLA GIRLS’ 1986 “REPORT CARD” ALONG PUSSY GALORE’S 2015 VERSION. ©1986 GUERRILLA GIRLS; ©2015 PUSSY GALORE.

próprio ranking com base nas vendas no mercado de arte. No relatório de 2015, 11 mulheres chegaram as 100 melhores posições. Em 2014, publicou a lista *Top 100 Living Artists, 2011-14*⁴, examinando os últimos cinco anos do mercado, com apenas cinco mulheres listadas. A *Artprice.com* elabora anualmente um relatório internacional sobre o mercado de arte, visto através do prisma de vendas de leilões, e apresenta os 500 melhores artistas de acordo com o volume de negócios. Em seu relatório de 2014, eram apenas 3 mulheres no top 100⁵.

ESGARÇANDO E INVADINDO: ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

O que podemos fazer para promover uma representação equilibrada no mundo da arte? Como podemos fazer o mundo da arte reconhecer que existe, de fato, uma desigualdade profunda que precisa ser abordada? Sinais de melhoria não justificam que a paridade tenha sido conquistada e, se não conseguirmos enxergar os problemas, não podemos sequer começar a corrigi-los.

Faz-se urgente disponibilizar mais facilmente as estatísticas, de modo que os dados empíricos não possam ser rejeitados ou negados. Se, como argumenta Hélène Cixous, “falamos e falamos das mulheres, mas raramente elas são permitidas a falar”, então é imperativo que as mulheres se tornem matérias falantes, em vez de objetos silenciosos (CIXOUS, 1995: 55). Linda Nochlin há anos exorta as mulheres a “serem destemidas, falarem, trabalharem juntas e causar problemas”. Da mesma forma, em seu livro *Women in Dark Times*, Jacqueline Rose argumenta que o feminismo hoje precisa de uma linguagem mais ousada e mais escandalosa - que “não tenta se desinfetar”.

Falar não é apenas uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia a posição de dominação. Discursos que negam a existência de uma hierarquia sexista são encontrados inclusive no meio acadêmico. No entanto, a falta de traduções de textos essenciais da crítica feminista em arte desde os anos 1970 e o pouco espaço dado à publicação de artigos de novas pesquisadoras brasileiras, revelam o contrário, justamente em um campo onde não esperamos encontrar tanto conservadorismo.

Devemos interromper e questionar as *narrativas reguladoras*, termo utilizado pela indiana Gayatri Chakravorty Spivak, uma das mais importantes teóricas da crítica cultural contemporânea. O seu artigo *Pode o subalterno falar?*⁶, debate a questão da mulher como subalterna, e da impossibilidade da fala, quando ao tentar fazê-lo, não encontra apoio ou os meios de se fazer ouvir. Faz ainda um apelo as mulheres pesquisadoras - a elas competiria a árdua tarefa de criar espaços e condições de autorrepresentação, bem como seu próprio lugar de enunciação e cumplicidade no trabalho intelectual. “Se no contexto da produção

colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Podemos continuar a organizar conferências, pesquisar e publicar artigos, lançar revistas, estabelecer e participar de coalizões e iniciativas feministas, como o *Feminist Art Project*, *A.I.R. Gallery* em Nova York; ou a *ff* em Berlim; *Brown Council* em Sydney; *Electra Productions* e *SALT* em Londres; *FAG (Feminist Art Gallery)* em Toronto; e *La Centrale* em Montreal.

Professores podem e devem ensinar a partir de novas perspectivas, a fim de apresentar um cânone mais inclusivo e promover o exercício do olhar crítico diante das tantas possibilidades e interpretações, que o passado androcêntrico negou, ocultou, mentiu ou estigmatizou.

Podemos produzir exposições de arte feminista e de mulheres, a partir da historiografia que há mais de quatro décadas aborda direta ou indiretamente tais preocupações nas artes. Como a partir da década de 1970, quando as publicações *Womanhouse*, *Women Artists: 1550-1950*, *Bad Girls* e *Sexual Politics*, e as mais recentes *WACK!* e *Global Feminisms*, proporcionaram exposições que funcionaram como correções curatoriais.

Curadores e profissionais do circuito de arte devem ser capazes de autocrítica, interrogando voluntariamente o próprio trabalho em termos estéticos ou políticos, num ato de intervenção, promovendo uma atitude saudável de vigilância. Produzir uma exposição com uma diversidade de vozes, como em iniciativas curatoriais feministas como *fCu (Feminist Curators United)* ou o *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Parto f You Revolution*⁷ movem o feminismo acadêmico para a esfera pública. Existem inúmeros “curadores ativistas”, como Jean Hubert Martin, Okwui Enwezor, Rosa Martinez, Jonathan Katz, Camille Morineau, Michiko Kasahara, Paweł Leszkowicz, Juan Vicente Aliaga, Connie Butler, Simon Njami, Amelia Jones, entre outros, que têm dedicado seus esforços quase que exclusivamente à cultura visual dentro ou a partir das margens - isto é, trabalhando com artistas que não são exclusivamente homens brancos euro-americanos.

Colecionadores de arte têm o poder de exigir uma seleção mais ampla do que os galeristas lhe oferecem. Quanto a nós, podemos considerar o envio do cartão postal *Dearest Art Collector*, das Guerrilla Girls (Fig. 3), que diz: “Chegou a nosso conhecimento que sua coleção, como a maioria, não contém arte suficiente feita por mulheres. Nós sabemos que você se sente terrível sobre isso e corrigirá a situação imediatamente”.

Ainda que essas práticas feministas tenham sido muito pouco exploradas pela crítica, curadoria e história da arte no Brasil, já há mudanças. Um foco maior tem sido dado na esfera cultural às exposições de viés questionador e desconstrutivo, como as recentes *Frida Kahlo: Conexões entre Mulheres Surrealistas no México* (Instituto Tomie Ohtake/SP), *Mulheres Artistas:*



FIG. 3 - THE GUERRILLA GIRLS. DEAREST ART COLLECTOR, 2007. POSTER, 43.2 X 55.9 CM.

As Pioneiras (1880-1930) (Pinacoteca do Estado de São Paulo) e *Tarsila e as Mulheres Modernas no Rio* (Museu de Arte do Rio). E, finalmente, precisamos contabilizar os números. Contar e expor dados é, afinal, uma estratégia impossível de rebater.

CONCLUSÃO

Não podemos ignorar o fato de que os terrenos da prática artística estruturam e estão estruturados sob relações de poder. Perceber a especificidade das obras e condições das mulheres artistas, incentivar e promover a equiparação das produções das minorias dentro do campo das artes em geral - seja na historiografia ou em espaços da crítica contemporânea -, bem como compreender a visão das mulheres como consumidoras e expectadoras de produção

cultural, é considerar historicamente uma configuração particular de diferença e promover um novo capital cultural.

Exposições como *Magiciens de la terre*, *Documenta 11*, *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, *Ars Homo Erotica*, *Global Feminisms*, *Women artists, 1550-1950*, *Queer British Art: 1867-1967* e as recentes *Queermuseu - cartografias da diferença na arte da brasileira* e *Histórias da Sexualidade* (MASP) - ajudam a mudar o curso da história da arte, para melhor. Não é de admirar que a maioria dessas exposições tenha sido controversa. Projetos contra-hegemônicos normalmente o são.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BROUDE, Norma and GARRARD, Mary D. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder: Westview Press. 1992.

CIXOUS, Hélène. *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Ana María Moix (prol. e

- trad.), revisão de Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- DEEPWELL, Katy. *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estratégias Críticas*. Trad. Maria Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LELIÈVRE, A.; CHIRON, E. *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* (série X, l'œuvre en procès, Vol. 8). Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.
- LLOYD, Moya. *Beyond Identity Politics: Feminism, Power, and Politics*. London: Sage Publications: 2005.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- PALLARÉS, S. *La Mujer en la dirección*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.
- POLLOCK, Griselda. *Encounters in the virtual feminist museum: time, space and the archive*. London: Routledge, 2007.
- POWELL, G. N. *Women & men in management*. London: Sage, 1993.
- ROSE, Jacqueline. *Women in the DarkTimes*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- SPIVAK, G. C. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

LEITOR-OBSERVADOR, OBSERVADOR-LEITOR: AS REMINISCÊNCIAS TEXTUAIS E LITERÁRIAS NOS LIVROS-OBJETO

READER-VIEWER, VIEWER-READER: TEXTUAL AND LITERARY REMINISCENCES IN BOOKS-OBJECT

Leila de Souza Teixeira
Universidade de Brasília

RESUMO: A partir das análises de Buzz Spector sobre livros-objeto; e de estudos de W. J. T. Mitchell, acerca da impossibilidade do signo artístico apresentar-se como puramente verbal ou puramente visual; o presente artigo busca realizar brevíssima amostragem de diferentes maneiras que as reminiscências textuais apresentam-se em livros-objetos na produção artística contemporânea. Procura, igualmente, demonstrar que, em alguns livros-objetos nascidos a partir de obras literárias, os sobreviventes materiais dos exemplares alterados não se desvinculam dos enredos originalmente contidos nos livros, construindo, entre leitor e observador, a via de mão dupla mencionada por Biagio D'Angelo, na qual se diluem as fronteiras entre visualidade e literatura.

Palavras-chave: Livro-objeto. Visualidade. Literatura. Entrecruzamento.

ABSTRACT: Starting from the analysis from Buzz Spector about book-object; and from the studies of W. J. T. Mitchell on the impossibility of the artistic sign present itself a purely verbal or purely visual; this paper intends to introduce a brief overview of different ways in which textual reminiscences present themselves in book-objects in the contemporary artistic production. It also aims to demonstrate that, in some book-objects born from literary works, the surviving materials of the altered copies do not detach themselves from the plots originally existing in the books, constructing, between the reader and the viewer, the two-way street mentioned by Biagio D'Angelo, where the borders between visuality and literature are diluted.

Keywords: Book-object. Visuality. Literature. Intersection.

LIVROS-OBJETOS

Todo o livro é visual. Todo o livro é, igualmente, tátil e espacial. Tanto os exclusivamente escritos, quanto os constituídos por materiais não-textuais, possuem uma presença física que convida ao manuseio, ao toque e ao olhar (CRESPO MARTÍN, 2012: 2). As capas, a espessura do papel, as dobras, tudo contribui para a experiência que se pode obter com um livro (CRESPO MARTÍN, 2012: 2).

A multiplicidade de formas e a polivalência em termos visuais são características inerentes ao livro chamado “convencional” (SPECTOR, 1991: 38). A vasta gama de métodos de produção de elementos visuais, combinada com a variedade de métodos de impressão, proporcionam tais características. Em toda sua variedade gráfica e estrutural, o livro – esse teatro da linguagem, local onde a escrita traveste-se para a performance, e onde as performances são repetidas a cada nova leitura – funciona porque sua linguagem é pública e pode ser compartilhada (SPECTOR, 1991: 38). A facilidade de circulação do livro esbarra, porém, na questão linguística, pois demanda o conhecimento, por parte do leitor, do idioma no qual foi escrito o texto.

O livro-objeto é uma espécie de obra de arte que se refere às formas, às relações e às configurações do livro (SPECTOR, 1991: 38). Mesmo que conserve a aparência de livro tradicional, o tátil possui mais importância que o conteúdo verbal, o que confere ao livro-objeto um alcance mais amplo que o livro convencional, escrito em um idioma específico. O conjunto do livro enquanto objeto constitui sua mensagem, independente de qualquer conhecimento linguístico.

Buzz Spector (1991: 38) entende que ser visto de forma individuada é o destino do livro-objeto, e que é, exatamente, a singularidade do livro-objeto que o redefine enquanto arte. Para Spector, a singularidade, porém, não devolve ao texto desse livro a condição de manuscrito, pois no livro-objeto, o textual fica em segundo plano, um atributo dentre outros atributos: quando o observador lê as palavras contidas no livro-objeto, não responde a essas, mas, sim, à codificação de suas formas (SPECTOR, 1991: 38). No livro-objeto, transforma-se, portanto, a relação com o objeto: de leitor passa-se a observador, ainda que no livro permaneçam reminiscências textuais.

Dentre a infinidade de formas que um livro-objeto pode assumir, o caráter coadjuvante do texto não ocorre de maneira homogênea. A presente comunicação pretende realizar brevíssima amostragem de diferentes maneiras que as reminiscências textuais apresentam-se em livros-objetos na produção artística contemporânea. Almeja, igualmente, demonstrar que, em alguns livros-objetos nascidos a partir de obras literárias, os sobreviventes materiais

dos exemplares alterados não se desvinculam dos enredos originalmente contidos nos livros, construindo, entre leitor e observador, “uma via de mão dupla, na qual se diluem as fronteiras entre visualidade e literatura” (D’ANGELO, 2013).

LEITOR-OBSERVADOR

Existem duas maneiras básicas de se fazer um livro-objeto: alterar um exemplar pré-existente ou criar uma variável da forma corriqueira de um livro (SPECTOR, 1991: 39). Vários artistas alteram aquilo que Buzz Spector chama de “livros-encontrados”, modificando a forma convencional de exemplares específicos. Intervir sobre um livro preexistente não significa realizar uma réplica de uma forma convencional, mas, tampouco, constitui um novo cenário sem nenhum vínculo com as formas tradicionais (CRESPO MARTÍN, 2012: 10).

Um livro pode ser transformado ou ter suas partes recortadas e usadas para compor um livro-objeto, em um processo que, geralmente, inclui atos de inserção, recorte de fragmentos, apagamentos (CRESPO MARTÍN, 2012: 10). Assim, livros tornam-se quadros (por meio da pintura, perfuração ou uso das capas como suporte pra fixar o livro na posição aberta ou fechada), recipientes (extirpando ou imbricando o bloco de texto), topografias (colando e/ou tingindo páginas de maneira a recobrir o texto com uma meta-narrativa visual) (SPECTOR, 1991: 39). Uma agressividade, uma violação de um texto existente, em um ato gentil para criar uma nova obra (CRESPO MARTÍN, 2012: 10).

Em um livro-objeto nascido de exemplar pré-existente, a presença do livro original pode ser reduzida a quase nada, bem como estar tão fragmentada e reestruturada que chegue a ser irreconhecível (CRESPO MARTÍN, 2012: 10).

É o que ocorre em *Tropos* (1993), de Ann Hamilton (1956-). O público foi convidado a escolher um livro para ser rasurado, a partir de uma seleção de livros usados feita pela artista. Para compor tal seleção, Ann Hamilton apanhou os livros baseada na forma da páginas, indiferente ao conteúdo dos textos. Os livros selecionados não possuem cabeçalhos, nem rodapés. Consequentemente, as páginas não possuem indicação de capítulos, títulos ou autoria. Nelas, consta apenas a numeração. Parte da decisão de Hamilton de escolher livros sem identificar as linhas do texto visa a negar, aos observadores, a possibilidade de identificar o conteúdo dos livros. O visitante, então, foca no ato de ler como algo oposto ao texto em si. Devido ao grande número de livros recriados em um considerável período de tempo, é possível ao observador-leitor enxergar o rastro do tempo no peso da marca das rasuras sobre o papel¹. Nesse trabalho, Hamilton continua sua investigação sobre a leitura como uma absorção e apaga, mecanicamente, as letras². A artista, por meio de gestos repetitivos,

Hamilton, os de *Lineament* são os mais pungentes, e as bolas-livros que compõem a obra consistem em palimpsestos gestuais, local onde as várias narrativas recobertas fornecem ao ato de escrever um eterno tempo presente.

Essas duas obras de Ann Hamilton aproximam-se da categoria mencionada por Bibiana Crespo (2012: 10), na qual o livro-objeto se diferencia muito do livro convencional, pois toma o livro como tema e, por meio de transformações ou destruições do livro tradicional, proporciona um olhar arqueológico sobre o livro, funcionando como variações sobre formas arcaicas e, muitas vezes, como um anti-livro. Tanto *Tropos* quanto *Lineament* convidam a pensar o ato de ler e, portanto, mostra-se irrelevante identificar os textos sobre os quais as obras visuais se constituíram.

Já nos livros alterados por Brian Dettmer (1974-), a identificação do livro original não pode ser chamada de irrelevante, ainda que as reminiscências textuais permanecem bem distantes de uma possível protagonismo. O artista estadunidense, que se auto intitula como Cirurgião de Livros, utiliza pinças, bisturis e outros instrumentos cirúrgicos, para dissecar e cavar livros usados, tais como atlas, enciclopédias, dicionários, livros didáticos, grossos manuais e qualquer outro tipo de livros calhamaços que possam ser transformados em suas intrincadas esculturas (FLINT, 2014: 181).

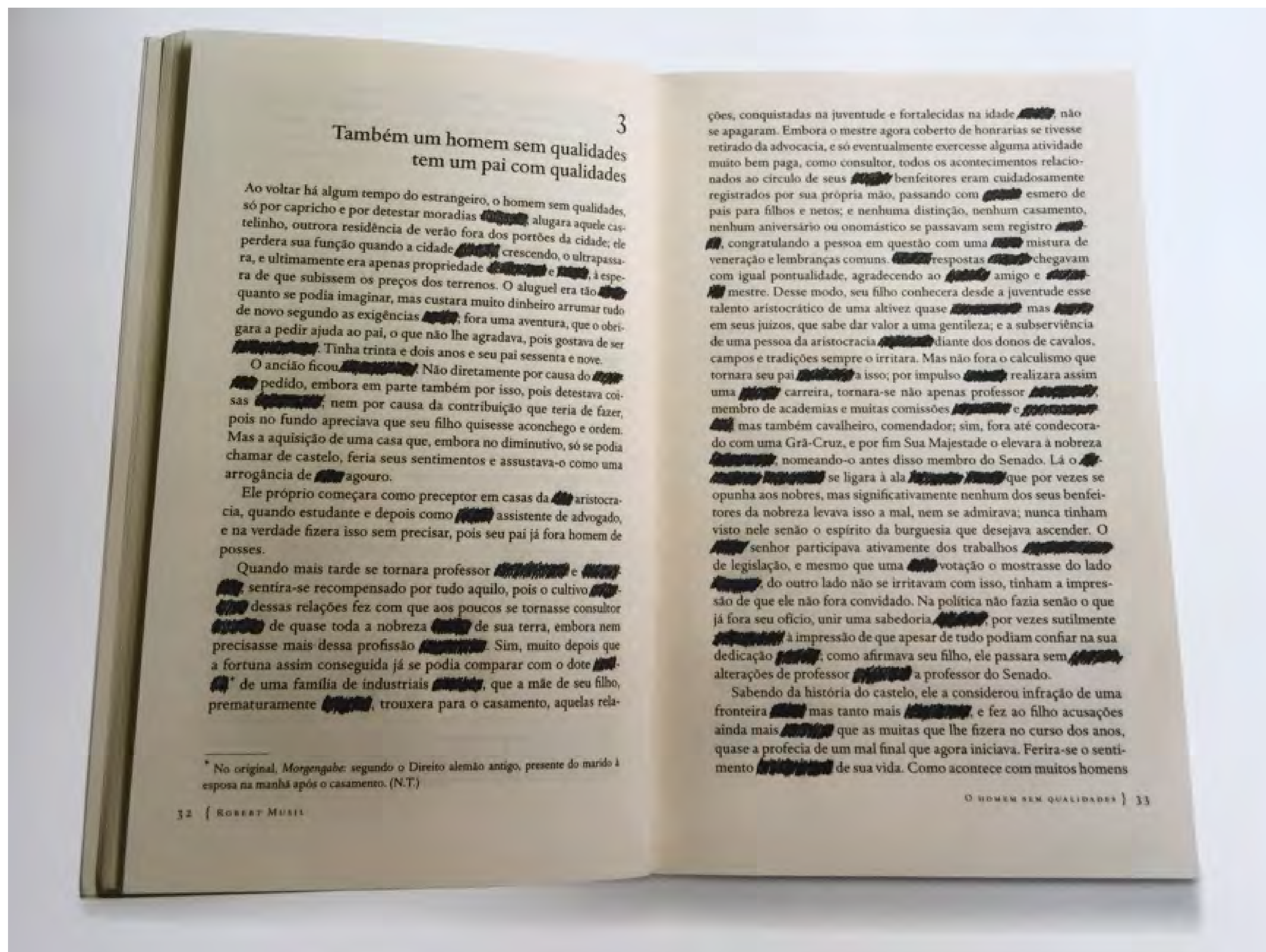
O ambiente de Dettmer é limitado pelas margens e estrutura do livro: lombada, capas e bloco de texto; bem como pelos limites bidimensionais da tipografia e das imagens (SPECTOR, 2012: 1). A profundidade do livros, ou a terceira dimensão desses, é utilizada para adicionar a sutil ressonância das escavações do artista estadunidense (SPECTOR, 2012: 1). Os livros-objeto de Dettmer apresentam-se como esculturas com múltiplas camadas. Em tais esculturas, o cirurgião não adiciona nada (FLINT, 2014: 181): apenas dobra, curva, enrola, empilha, remove. O trabalho de Dettmer é determinado pelas palavras e pelas imagens que o artista encontra durante suas escavações cirúrgicas (FLINT, 2014: 181). Às vezes, ele começa suas escavações pela frente, às vezes pelo lado, trabalhando em torno daquilo que ele achou interessante, extirpando o que julgou desinteressante (FLINT, 2014: 181).

A respeito das reminiscências textuais em suas obras, Dettmer entende que seu “trabalho colabora com o material pré-existente e com quem criou esse material, bem como expõe novas relações entre os elementos internos dos livros exatamente onde eles estiveram desde sua concepção original”⁵. Para Dettmer (DETTMER *apud* FLINT, 2014: 181), já que ele não sabe o que existirá na próxima página enquanto está escavando, o processo de descoberta assemelha-se muito com as descobertas durante a leitura de um livro. Por isso, chama as autopsias que realiza sobre os livros de “leitura”: segundo ele, uma leitura visual e visceral.

OBSERVADOR-LEITOR

Durante a leitura do romance *O homem sem qualidades* (1930), de Robert Musil (1880-1946), Elida Tessler (1961-) ponderou: “o homem sem qualidades é um homem sem adjetivos. Vou ler o livro e tirar de seu texto todos os adjetivos, assim será o homem sem qualidades, mesmo” (TESSLER *apud* NEVES, 2011, p. 40). No processo de retirada dos adjetivos, Elida Tessler suprimiu-os com um risco de caneta esferográfica. Concluída essa primeira leitura do livro de mais de novecentas páginas, surgia a obra *O homem sem qualidades, mesmo*. No título da obra de Elida Tessler, uma homenagem a Marcel Duchamp, um casamento entre o homem sem qualidades e *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (1915-1923), entre o livro do escritor austríaco e o livro do artista francês.

Após, Elida Tessler realizou uma segunda leitura do livro e percebeu que não riscara

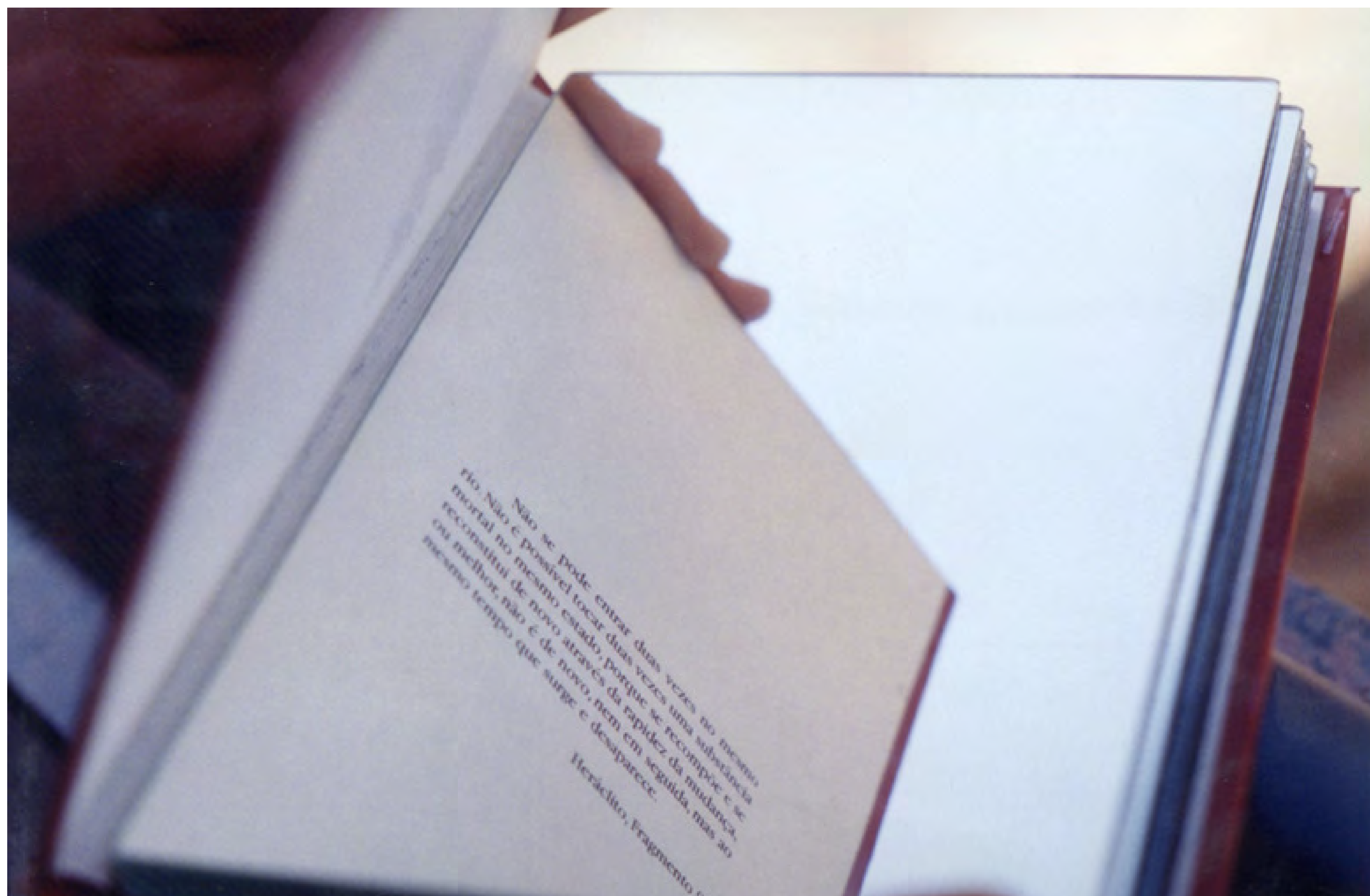


ELIDA TESSLER, HOMEM SEM QUALIDADES CAÇA PALAVRAS, 2007, 134 TELAS (130 X 90 CM CADA) E 4 LIVROS EM 2 ESTOJOS (37 X 12,5 X 22 CM CADA ESTOJO), PORMENOR. FONTE: ACERVO PESSOAL LEILA DE SOUZA TEIXEIRA.

muitos adjetivos, o que foi encarado como um erro pela artista. Os adjetivos esquecidos foram, então, pintados com corretivo líquido branco, Error Ex, para destacar o “erro” da artista. Assim, nascia a continuação da obra, agora chamada de *O homem sem qualidades, mesmo assim*.

Ambos os exemplares alterados acabaram por fazer parte da exposição *O homem sem qualidades caça palavras*, apresentada pela primeira vez em 2007. Sobre as reminiscências literárias presentes nessa obra da artista brasileira, Agnaldo Farias comenta:

(...) segundo os parâmetros da ontologia clássica, o mundo consiste em coisas – pedra, árvore, nuvem, pessoa etc. –, cada qual determinada por suas qualidades. Empreender a subtração de seus predicados, tal como efetuou Musil, equivale a abstraí-las, enfim, levar para o mundo o princípio basilar do mundo moderno, que é, a começar pelo homem, a erosão das singularidades. Empreender, como fez nossa artista, a subtração dos adjetivos do livro de Musil significa levar ao extremo o projeto do escritor, uma ironia da ironia que não sabemos se ele teve a ousadia de pensar, e que merece ser considerado um desdobramento da mais alta importância de seu pensamento e obra (FARIAS, 2013: 68).



MARILÁ DARDOT, O LIVRO DE AREIA, 1999, LIVRO ENCADERNADO COM PÁGINAS DE ESPELHOS, 24 X 16.3 X 3.4 CM. FONTE: DISPONÍVEL EM <https://mariladardot.com/artwork/o-livro-de-areia-the-book-of-sand/>. ACESSO EM: 28 FEV. 2018.

Assim, em *O homem sem qualidades, mesmo; O homem sem qualidades, mesmo assim; O homem sem qualidades caça palavras*; não apenas o título dos trabalhos carrega a poética de Robert Musil para as artes visuais, mas, principalmente, a leitura que Elida Tessler faz do romance *O homem sem qualidades*: se o homem não possui qualidades, não deve haver adjetivos no livro que o qualifiquem. Diante dos exemplares rasurados por Elida Tessler, o leitor é convidado a observar a singularidade do livro-objeto mencionada por Buzz Spector, a individualidade que o redefine, de mídia portadora de texto, para obra de arte. Ao mesmo tempo, o observador é convidado a reposicionar-se como leitor, a questionar-se sobre o que do enredo de Robert Musil permanece na obra visual exposta no museu ou na galeria.

Convites similares ocorrem no trabalho *O livro de areia* (1999) de Marilá Dardot (1973-). O livro-objeto foi concebido a partir da leitura do conto homônimo de Jorge Luis Borges, publicado em 1975.

Na narrativa do escritor argentino, o protagonista adquire um livro, oferecido por um vendedor de Bíblias como um livro infinito. “Disse-me que seu livro se chamava *O livro de areia*, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (BORGES, 2009: 102). Quando o protagonista, atônito, percebe que, de fato, as páginas nunca se repetem, o vendedor confirma: “o número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira: nenhuma, a última. Não sei por que são numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número” (BORGES, 2009: 102).

As páginas do livro de areia de Marilá Dardot são espelhos, e o texto restringe-se às guardas do livro, ou seja, às páginas atrás da capa e da contracapa. Em um dos lados, há o trecho do conto de Jorge Luis Borges, no qual o protagonista abre pela primeira vez o *Livro de Areia*. No outro lado, lê-se o Fragmento 91, no qual Heráclito afirma que não se pode entrar duas vezes no mesmo rio.

No livro-objeto de Marilá Dardot, as reminiscências textuais ultrapassam o título da obra visual e o trecho do conto de Borges.

Ainda que a artista não tivesse incluído a frase de Heráclito por acreditar que esta última conversa com o texto de Borges, visto que “o leitor de um livro também nunca encontrará o mesmo sentido em suas páginas, mesmo que essas permaneçam as mesmas” (DARDOT: 1999⁶), o fragmento do filósofo grego poderia ser lido como uma referência ao escritor argentino. Ao longo de sua carreira, Jorge Luis Borges menciona Heráclito em entrevistas, ensaios e, até mesmo, em suas poesia e prosa. Como ocorre, dentre inúmeras ocasiões, no conto “O outro” que abre o livro ao qual “O livro de areia” dá nome, quando o protagonista narra seu encontro com um rio: “inevitavelmente, o rio fez com que eu pensasse no tempo.

A imagem milenar de Heráclito (BORGES, 2009a: 7).

A presença de espelhos no lugar das páginas, igualmente, remete à poética de Jorge Luis Borges, para quem o espelho é tema recorrente. Questionado sobre a reincidência dos espelhos em seus textos, o escritor responde que eles correspondem “à ideia de duplo, do outro eu; é a ideia do tempo, porque a ideia do tempo é essa, é a ideia do eu que perdura, e de todo o resto que muda. E, no entanto, existe algo misterioso, que é ator e depois espectador na memória” (BORGES, 2009b: 109). Para Borges, os espelhos correspondem à ideia dos vários “eus” que refletimos ao longo da vida: diversos e infinitos como as páginas do *Livro de Areia*.

AS REMINISCÊNCIAS TEXTUAIS

Em sua pesquisa a respeito das interações entre imagens e textos, W. J. T. Mitchell (1994, p. 5) afirma que todas as mídias são mistas, e todas as representações são heterogêneas. Segundo o autor de *The language of Images* (1980) e de *Picture Theory* (1994), professor de Inglês e de História da Arte da Universidade de Chicago, embora o utópico impulso de pureza tenha sido um dos gestos centrais do modernismo, não existe arte puramente visual ou puramente verbal.

Os livros-objetos criados a partir de textos preexistentes exacerbam a heterogeneidade apontada por Mitchell. A aparência do texto é maleável e está sujeita à manipulação por meio dos significados formais (CRESPO MARTÍN, 2012: 2). Os livros-objetos podem ser explorados de múltiplas maneiras e permitem, ao observador e ao leitor, explorar de forma mais profunda as convenções lógicas da linguagem e da racionalidade da página impressa em duas dimensões (CRESPO MARTÍN, 2012: 2).

Nas imbricações entre visualidade e literatura existentes nas obras de Elida Tessler e de Marilá Dardot mencionadas na presente comunicação, não seria correto falar de identidade de estrutura, mas, sim, de identidade de fundo e de percepção (D'ANGELO, 2006). Algo próximo à arte integral defendida por Haztfeld ou da Gesamtkunstwerk de Wagner (D'ANGELO, 2006), onde cada campo epistemológico mantém sua singularidade (D'ANGELO, 2016, p. 265).

Trata-se (...) da concomitância de uma diversidade epistemológica que não apenas sobrevive (...) mas vive de nova vida, antes impensável. Esse binômio – transtextualidade e translinguagem –, feito de “vida nova”, de nova vitalidade, é também um espaço novo em que as Artes dialogam entre elas e com o sujeito produtor e leitor (D'ANGELO, 2016, p. 265).

Para Buzz Spector (1991: 4), o livro-objeto é fundamentalmente alegórico, e seu texto, quando preexiste à obra visual, é uma ruína suplantada pela superabundância de efeitos materiais. Entretanto, tal entendimento parece ser relativizado por alguns livros-objetos nascidos a partir de obras literárias, nos quais os sobreviventes materiais dos exemplares alterados não se desconectam, nem dos enredos originalmente contidos nos livros, nem da poética dos escritores que os redigiram; e nos quais a narrativa literária, portanto, não é suplantada pelo aspecto visual e tátil do livro-objeto. Em tais livros-objetos, a condição de observador e a de leitor podem chegar a ser indissociáveis, construindo a via de mão dupla antes citada, na qual os limites entre visualidade e literatura são relativizados (D'ANGELO, 2013).

REFERÊNCIAS:

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. São Paulo: Hedra, 2009b.

CRESPO MARTÍN, Bibiana. El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y escrituras. In: *Anales de Documentación*, n. 1, Universidad de Murcia Espinardo, Espanha, 2012, pp. 1-25. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/635/63524084006.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2018.

D'ANGELO, Biagio. Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción. In: *Espetáculo*. Revista de estudios literarios, n. 33. Universidade Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>. Acesso em: 03 mar. 2018.

_____. Educação à literatura: uma prática sem adjetivos. In: *Fronteiras*. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, n. 10, PUC-SP, 2013. pp. 32-46. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/15483>. Acesso em: 03 mar. 2016.

_____. O puro impuro. Variações sobre *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk. In: *Organon*, v. 31, n. 61, Porto Alegre, 2016, 2016a, pp. 261-272.

FARIAS, Agnaldo. Tecer, por Tessler. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. p. 68.

FLINT, Kate. The aesthetics of book destruction. In: SMITH, Adam; PARTINGTON, Gill. *Book destruction from Medieval to the Contemporary*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 175-189.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

NEVES, Galciane. O que estava escrito seria... *Tessituras & Criação*, n. 1, pp. 33-45, maio 2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>. Acesso em: 11 set. 2017.

SPECTOR, Buzz. The Book Alone: Object and Fetishism. In: *Books As Art* (catálogo de exposição). Boca Raton: Boca Raton Museum of Art, 1991.

_____. Residual Readings: The Altered Books of Ann Hamilton. In: *The Print Collector's Newsletter*, v. 26, n. 2, maio/junho, 1995. pp. 55-56.

_____. Brian Dettmer: the artist as architect surgeon. 2012. Disponível em: <http://exhibits.haverford.edu/elemental/essay/>. Acesso em: 03 mar. 2018.

SÍTIOS ELETRÔNICOS:

<http://www.annhamiltonstudio.com>

<https://mariladardot.com>

<https://mymodernmet.com>

DISPOSITIVOS DE TRANSVERSALIDADES: IMAGENS EM MOVIMENTO (CINEMA/VÍDEO), FOTOGRAFIA E PINTURA

DEVICES OF TRANSVERSALITY: MOVING IMAGES (CINEMA/VIDEO), PHOTOGRAPHY AND PAINTING

Niura Legramante Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: A comunicação pretende discutir as relações de cruzamentos entre a imagem em movimento, a fotografia e a pintura, por meio de estudos de casos em determinadas produções de arte. A fotografia, o cinema e o vídeo recorrem à *mise en scène* de temas muito conhecidos da tradição figurativa da pintura, como Anunciação e Crucificação. Cineastas como Pasolini, Visconti, Jean-Godard e o videasta Bill Viola trabalham a partir de dispositivos anunciativos retomados de trabalhos pictóricos. Da mesma forma, a pintura e a fotografia utilizam repertórios iconográficos de imagens do cinema. O artigo contemplará referenciais teóricos para questões de migrações de formas, soluções figurativas de representações de cenografias em Jacques Aumont; a mestiçagem com La Plantine, Nouss e Icleia Cattani; a noção de citação, paródia em Dominique Baqué, André Rouillé, René Payant e Marie-France Chambat Houillon, a *mise en scène* com Michel Poivert, dentre outros. Essa abordagem tem despertado cada vez mais o interesse de pesquisadores, curadores e artistas no sistema da arte.

Palavras-chave: Cinema. Fotografia. Pintura. *Mise en scène*. Transversalidades.

ABSTRACT: The communication intends to discuss the crossing relations between the image in movement, photography and painting, through case studies in certain productions of art. Photography, film and video rely on the *mise en scène* of well-known themes of the figurative tradition of painting, as the *Annunciation* and *Crucifixion*. Filmmakers such as Pasolini, Visconti, Jean-Godard and the videographer Bill Viola work from advertising devices resumed from pictorial works. In the same way, painting and photography use iconographic repertories of cinema images. The article will contemplate theoretical references for issues about migrations of forms, figurative solutions of scenography representations in Jacques Aumont; the miscegenation with La Plantine, Nouss and Icleia Cattani; the notion of citation, parody in Dominique Baqué, André Rouillé, René Payant and Marie-France Chambat Houillon, to *mise en scène* with Michel Poivert, among others. This approach has increasingly aroused the interest of researchers, curators and artists in the art system.

Keywords: Cinema. Photography. Painting. *Mise en scène*. Transversality.

O mercado da fotografia comercial, nos seus inícios no século XIX, se vangloriava com a descoberta do novo meio e sua capacidade de representação fidedigna do real, exacerbando as virtudes fotográficas da rapidez, baixo custo e rentabilidade. Não tardou muito para que o fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdéri, no livro *A Arte da Fotografia*, percebesse no novo meio, por seu entendimento de imagem como documento, a possibilidade de utilização como estudo para os artistas dos panejamentos das esculturas do alto das fachadas das catedrais. Outra função fotográfica, era dar conta da grande quantidade de demanda do mercado do retrato, aclamada pela burguesia endinheirada que conseguia pagar por sua imagem, em um daguerreótipo, ainda muito caro para os padrões populares. Enfim, a ciência, a arquitetura, a arqueologia e tantas outras áreas de conhecimento se beneficiaram da imagem fotográfica.

Mas, como grande parte dos inventos, o sistema da arte, muito rapidamente, toma para si, adaptando a nova invenção ao uso de seus próprios códigos. E, assim, tem feito ao longo de sua história mesmo que, para isso, tenha enfrentado os tribunais, como aconteceu num caso de apropriação indevida de imagem, em 1860. O processo de legitimação da fotografia como arte enfrentou um longo processo até que pudesse ser valorizada como obra de arte nos espaços museais, como mostra Diana Dobranszky. O primeiro curador do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art de New York* desenvolveu um programa de exposições e difundiu a fotografia não mais como imagem mecânica e sim como forma de expressão. A “afirmação da fotografia como arte começou a se institucionalizar em 1937”, (DOBANSZKY, 2008, p. 17) com a exposição *Photography 1839-1937*, organizada por Beaumont Newhall e realizada no MoMA e, ainda, em 1940, com a criação de um departamento especializado em fotografia. Embora a fotografia já tivesse aparecido antes de 1937, nas paredes do museu, é com aquela exposição que a fotografia começa a ser legitimada. A exposição de 1937 deu início a uma série de publicações que viriam posteriormente e a implementação de coleções de fotografias, além de todo o trabalho de divulgação das práticas fotográficas históricas e contemporâneas a sua fundação. Esta exposição resultou num catálogo que depois se transformou num livro. Embora Newhall tenha privilegiado a fotografia pura, a *Straight Photography*, por considerá-la a mais fiel como arte, foi um passo importante que definiu a posição do museu legitimando a fotografia como arte.

Se a fotografia, sobretudo, no contexto internacional, começou a entrar no museu a partir de critérios que valorizavam seus propósitos intrínsecos, esta instituição, ao longo do tempo, também passou a abrigar práticas fotográficas expandidas, aquelas que se contaminam de outras linguagens da arte, como por exemplo, a pintura, de forma que a fotografia já não precisa mais lutar por sua legitimação como arte. A pesquisadora Helouise Costa (2008, p.

134) afirma que é partir dos anos de 1980 que o museu passou a valorizar fotografias que tinham o pictórico por modelo: “pelo uso de planos frontais, no estabelecimento de diálogos com a tradição da pintura desde o Renascimento, materializados em fotografia em cor e de grande formato”. E, a defesa pelo modelo pictórico, foi encampada por Jean-François Chevrier, no final dos anos de 1980, por meio da obra de alguns artistas, dentre os quais Jeff Wall. Felizmente, na contemporaneidade a fotografia como arte, não precisa mais disputar territórios com a fotografia comercial.

No universo de mestiçagens da arte, as relações entre diferentes meios encontram-se dispositivos de transversalidades de imagens em movimento (cinema/vídeo), fotografia e pintura. Dominique Baqué e André Rouillé detectam, em determinadas fotografias contemporâneas, o emprego proposital de neopictorialismos, de acentuadas cargas cromáticas, de pastiche, de regastes compositivos de obras do passado. No final dos anos 70, início dos anos 1980, artistas hoje consagrados, como Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Jeff Wall, Yasumasa Morimura criaram suas composições fotográficas revisitando modelos pictóricos e seus trabalhos ajudaram na inserção e na consolidação no mercado de arte, desta tipologia da fotografia, que contraria o que se conheceu por *Straight Photography* e que esteve em voga por muitos anos nos museus de arte. A citação, como se sabe, não é um fenômeno novo. Em diferentes épocas, artistas buscaram referenciais de criação em produções artísticas anteriores ou mesmo concomitantes ao seu tempo. Nos anos 1980, vê-se um recrudescimento de referências à história da arte por meio da citação, o que Antoine Compagnon qualifica como “a mais poderosa figura pós-moderna” (apud LEFEBVRE, 2006, p. 8). Em *Droit de Citer*, os autores René Payant e Marie-France Chambat Houillon afirmam que obras citacionais pós-modernas retomam a imagem ou os fragmentos da imagem, modificando-a, seja por um procedimento utilizado ou por um ângulo de vista apresentado, o que acrescentaria valor discursivo ao original.

Michel Poivert, ao examinar as práticas fotográficas na arte contemporânea a partir dos anos 2000, detecta o uso da teatralidade como um dos emblemas estéticos nas produções dos artistas:

a fotografia “teatral” constitui a parte mais emblemática da fotografia contemporânea dos anos 2000. Quantos artistas não nos levariam ao estranho universo onde a fotografia não cumpre mais seu ofício de janela aberta para o mundo, mas de um espaço cênico? (POIVERT, 2010, p. 210).

O que quer dizer Poivert quando sugere que a fotografia deixou de ser “uma janela aberta para o mundo”? O desígnio nascido com a fotografia de ser um registro de fatos

que acontecem no mundo, de ter compromisso com a verdade e a função de ater-se ao documental é justamente o compromisso que parte da fotografia contemporânea parece não estar interessada em preservar. Essa fotografia contemporânea contradiz a concepção de vincular-se ao instantâneo do momento presente de um fato. É a esse determinismo genético, à sua essência de ser documental, que alguns artistas contemporâneos se opõem. Da dupla natureza da fotografia, “como um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte” (ALINOVI, apud FABRIS, 1991, p. 173), uma parte da fotografia contemporânea parece estar interessada na segunda opção, a de ser “falsa como a arte” a de ser “um espaço cênico”, portanto, a de trabalhar com a questão da representação como num teatro.

Uma potente transversalidade entre os meios tem acontecido entre fotografias, cinema/vídeo e pinturas. Os artistas franceses Bachelot Caron, criam algumas de suas composições fotográficas, que são *remakes* fotográficos de um determinado quadros com temas conhecidos da história da pintura e de fotograma de filme. As fotografias *Holoferne* (2008-2010), e *Judith* (2008-2010), retomam um tema tão recorrente da pintura, mas atualizando as roupas e o ambiente de inserção dos personagens; *Autoportrait* (s.d.) é uma fotografia de um estúdio fotográfico que alude à composição de *As Meninas* (1656), de Velásquez. A série de fotografias *Caniballe* (2008), foi baseada em um fotograma do filme *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, (1989), de Peter Greenaway. Sobre uma mesa, um corpo feminino estendido em escorço, referência também ao escorço do pintor Mantegna, é servido a um grupo de pessoas que começam a comê-lo com muita naturalidade. A luz é bastante teatralizada, como nas pinturas barrocas, e o colorido é veemente, o que torna a imagem acentuadamente pictural. O tema trágico não poderia ser mais apropriado à estética da tragédia de suas fotografias. O filme de Greenaway, por sua vez, recorre à pintura *O Banquete dos Oficiais da Companhia da Guarda de São Jorge*, do pintor holandês Frans Hals (1580-1666), como parte de seu cenário.

O pesquisador Jacques Aumont (2005, pp. 42-77), em *Matière d'Images*, ao falar sobre a relação entre o cinema e a pintura aponta para a problemática do que ele denomina de “migrações (migrações de formas, de soluções figurativas, de ideias sobre a representação)”. Assim como a fotografia busca assuntos bem conhecidos na tradição figurativa da pintura, o cinema também recorre a temas célebres, utilizando a *mise en scène* de obras como *Anunciação*, *Crucificação*, acessórios e simbologias do tema de *Vanités*. Um limão descascado é símbolo do tempo que é encontrado na pintura flamenga do século XVII. As situações dramáticas picturais fornecem elementos de *mises en scène* para os filmes. O autor analisa a cenografia e o encontro de uma figura celestial com uma terrena como sendo “dispositivos anunciativos” retomados no cinema de ficção: em *Faust* (Murnau, 1926); em *Accattone*, de Pasolini, uma

anunciação ao contrário – o anunciador é uma menina, e o anunciado, um menino. *Teorema* e *Édipo* são outros filmes analisados sob essa evocação de tema pictural; em *Édipo*, é uma “Anunciação de um destino atroz por uma mensagem perversa”. Todos os elementos estão presentes: o mensageiro, nem homem, nem deus; o destinatário puramente humano; o mundo dos deuses de onde provém a mensagem; o choque das palavras divinas sobre a pobreza mortal; a ferida simbólica; a transformação do anunciado (AUMONT, 2005, p. 69).

Em *Passion*, de 1982, Godard coloca em jogo a *mise en scène* e a luz ao trabalhar a partir de “quadros que se fazem e se desfazem”, com telas célebres que ele explora, desmontando-as e remontando-as, em operações que Jacques Aumont (2004, p. 218) chama de “cinematização, um devir cinema da pintura”. *Je vous salue Marie* é outro de seus filmes que utiliza o recurso da *mise en scène* do pictural, mas, como Pasolini, assimila uma herança; porém, assimilar, segundo o autor, “não quer dizer calcar, derivar, mas sim refazer...”. O autor acrescenta que se trata da “desmontagem e remontagem consciente, desarticulando a cena em seus elementos, personagens, lugares, acessórios, momentos, mímicas, posturas, para recompor com os mesmos elementos em outra ordem”.¹ Tanto Pasolini quanto Godard têm o cuidado de produzir do figurativo, interrogando uma nova situação simbólica e assim produzindo uma transmigração (AUMONT, 2005, p. 72). O autor compara os três filmes de Godard que dialogam com o pictural: em *Passion*, “trata-se de de *istoria* de grandes máquinas representativas e de temas grandiosos”; em *Pierrot le fou* (1965), “o privilégio está na pintura da virada do século, Impressionismo, Fovismo e Cubismo”, colocando de modo mais cru a questão do material, a questão da cor – o azul puro do rosto do personagem Ferdinand é conjugado com o momento da morte, o desespero que evoca o suicídio do pintor Nicolas de Staël (AUMONT, 2004, p. 222-224).²

Assim como Pasolini, outro cineasta italiano, Lucino Visconti, empregou, no dizer de Laurent Darbellay, “efeitos picturais”, sobretudo nos filmes: *Violência e Paixão*, *O Leopardo*, *Morte em Veneza*, *Ludwig* e *Senso*. As pinturas integram-se no campo fílmico e causam impacto sobre a *mise en scène* por refletirem e acentuarem as situações da história ou por interagirem como personagens. As análises de Darbellay sobre a presença da pintura em cada filme são muito ricas em detalhes e exemplos, podendo-se apenas citar aqui algumas referências. Em *Violência e Paixão*, o personagem é um colecionador de quadros,³ fazendo eco à atividade desenvolvida por seu pai e por ele próprio. Além disso, o filme abre-se sobre uma tela de gênero *Conversazione piece*, que contextualiza a cena de uma conversa de família que acontece no filme; um professor explora a superfície da tela com uma lupa, de forma a valorizar a materialidade da tela, sua dimensão pictural. Em *Ludwig*, o cineasta faz um paralelo entre a cena de uma imperatriz montada num cavalo branco, quando reencontra depois de anos o

seu amor, com grandes telas de cavalos pintados; conforme as narrações da fala, a câmera vai enquadrando detalhes das pinturas – quando a imperatriz declara o seu amor, aparecem dois cavalos brancos correndo lado a lado, reforçando o conteúdo da história e associando corpos reais com corpos picturais. Em *Senso*, as pinturas obscuras que compõem a decoração onde se encontram os personagens remetem à personalidade sórdida e viciada – que provoca a erosão da imagem idealizada de uma mulher sobre a de seu amado. A referência precisa, a pose dos personagens picturais de cena de *O Beijo*, de Francesco Hayez, ajuda a compor a pose dos personagens fílmicos. As reproduções de obras de arte em imagens televisivas ou cópias emolduradas de telas célebres, por serem cópias, evocam a questão aurática de Benjamin e são associadas à falta de moralidade de um personagem no filme *Rocco et ses frères*. Em *O Leopardo*, aparece a pintura *Le Mort de Juste*, de Greuze, onde um personagem é absorvido por uma longa contemplação da obra.

Na arte contemporânea, não é raro encontrar artistas que trabalham com a imagem animada e com fortes relações com *mises en scène* do universo pictural. A título de exemplo, pode-se lembrar de determinados trabalhos do americano Bill Viola que utilizam a teatralidade do pictural. *The Greeting* (1995), apresentada no pavilhão dos Estados Unidos, na Bienal de Veneza, em 1995, tem como fonte icônica o afresco *A Visitação (A Visita da Virgem a Santa Isabel)*, 1528-1529, de Jacopo Carucci, conhecido como Jacopo da Pontormo (1494-1557). A essência do episódio bíblico do encontro entre as mulheres motivado por uma gravidez, as tonalidades alaranjadas e contrastantes do figurino dos personagens e a ideia de *mise en scène* permanecem no vídeo. A contorção das vestes das figuras da pintura é transfigurada pelos tecidos das roupas esvoaçantes e provocada pelo vento nas imagens em vídeo. Como é típico de seus trabalhos, o artista explora um alongamento do tempo numa cena, de 45 segundos para dez minutos, colocando, assim, uma densidade nos gestos corporais e nas expressões fisionômicas, o que resulta numa *performatividade do pictural*. Ele atualiza uma representação pictural antiga com o meio contemporâneo do vídeo e reduz de quatro para três mulheres que protagonizam a cena. Se aqui o vídeo entra no lugar da fotografia, a referência à pintura e ao teatro continua.

A série *The Passion* também foi criada a partir de sua experiência emocional em frente à tela *Mater Dolorosa*, de Dieric Bous, exposta no *Art Institut of Chicago*. Além disso, a representação das paixões faz-se presente em muitas pinturas religiosas da Idade Média e do Renascimento. Nos *making offs* de seus trabalhos, podem-se ver em seu estúdio, espalhadas pelas paredes e pelas mesas, inúmeras reproduções de pinturas, sobretudo do século XIV e XVI, período pelo qual tem especial apreço. Outras vezes, a relação com a pintura é mais direta, como em *The Quintet of the Astonished*, que se originou de *Le Christ au Outrages*, de Jérôme

Bosch, conforme solicitação de criar obras contemporâneas a partir da coleção da National Gallery de Londres, ou ainda *Emergence*, 2002 a partir do afresco *Pietà*, de Masaccio (1424), sobre a ressurreição. Assim, o artista empregou a pintura como fonte icônica e temática para muitos outros trabalhos.

As interfaces entre a fotografia, a pintura e o cinema fazem pensar na noção de mestiçagem⁴ entre a fotografia e a pintura. Laplantine e Nouss (2011, p. 71 e 93) afirmam que “o pensamento da mestiçagem é um pensamento da mediação, um misto, um pensamento em tensão”. A citação, a paródia e o pastiche também são citados como questões próprias de uma visão mestiça.

A pesquisadora Icleia Cattani (2007, p. 30 e 31) mostra algumas noções que são pertinentes a essa questão, como as “apropriações de fragmentos de outras obras”: justaposição de elementos de diferentes origens, ressignificação de relações de espaço-tempo. Outra noção é a das “proliferações e transversalidades”, “obras que dão origem a outras obras, que se abrem a outros modos de expressão, novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas”, e ainda “migrações”.

Essa abordagem de analisar as produções da História da Arte pelo viés do cruzamento de linguagens/meios, têm despertado cada vez mais o interesse de críticos e curadores do sistema da arte. Pode-se considerar que é um campo fértil, porque ainda há muitas investigações a serem realizadas. Sabe-se que, as publicações de livros de história da arte, durante muito tempo, privilegiaram a autonomia no tratamento das linguagens da arte. E, na arte contemporânea, plena de mestiçagens, cada vez se requiere um enfoque nas transversalidades dos meios plásticos.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Matière d'Images*. Paris: Éditions Images Modernes, 2005.

_____. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

BAQUÉ, Dominique. “La photographie au risque de l'art.” in *Une Aventure Contemporaine, la photographie 1955-1995, à travers la collection de la Maison Européenne de la photographie*. Paris: Maison Européenne de la photographie, 1996, pp. 155-179.

CATTANI, Icleia Maria Borsa (org.) *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHAMBAT-HOUILLOON, Marie-France; WALL, Anthony. *Droit de Citer*. Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal, 2004.

CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James "Outra Objetividad." In RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real, debates pós-modernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 240-280

DARBELLAY, Laurent. *Luchino Visconti et la peinture, les effets picturaux de l'image cinématographique*. Paris: MétisPress, 2011.

DOBRANSZKY, Diana. *A Legitimação da fotografia no museu de arte: O Museum of Modern Arte de Nova Iorque e os anos de Newhall no departamento de fotografia, 2008, 2v*. São Paulo, Campinas: Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2008.

FABRIS, Annateresa (org.). "A fotografia e o sistema das Artes Plásticas" in *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

LAPLANTINE, François & NOUSS, Alexis. *Le métissage*. Paris: Téraèdre, 2011.

LEFEBVRE, Claire. *Analyse du phénomène citationnel Dan l'oeuvre Portrait (Futago) de l'artiste Japonaise Yasumasa Morimura*. Montréal: Université du Québec à Montréal, 2006.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Édition revue et augmentée. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2010.

ROUILLÉ, André. *A fotografia , entre documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

TENSÃO DESENHADA: COTIDIANO, CINEMA E PERFORMANCE COMO COMBUSTÍVEIS DE UM DESENHO DESCATEGORIZADO

TENSION DRAWN: ROUTINE, CINEMA AND PERFORMANCE AS FUELS OF A UNCATEGORIZED DRAWING

José Carlos Suci Júnior
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: O presente artigo propõe um desenho autônomo no contexto da arte contemporânea que se coloca de modo descategorizado – isto é, localizado numa posição onde não seja possível estabelecer a classificação de um trabalho artístico em relação a sua modalidade somente a partir dos materiais e técnicas empregadas – a partir da análise de três produções poéticas do autor que estabelecem diálogos entre si (e com a linguagem cinematográfica, a performance e elementos triviais do cotidiano) e das reflexões de Maria Cecília Salles e Rosalind Krauss, destacando um pensamento em desenho que não só tensiona como contamina outras modalidades e linguagens e, por isso, borra as fronteiras trazidas pelas tradicionais categorias vinculadas à produção em artes visuais.

Palavras-chave: Desenho. Processo de criação. Hibridismo.

ABSTRACT: This paper proposes an autonomous drawing in the context of contemporary art that is placed in an uncategorized way - that's located in a position where it is not possible to establish the classification of an artistic work in relation to its modality only from the materials and techniques applied - from the analysis of three poetic productions of the author that establish dialogues among themselves (and with cinematographic language, performance and trivial elements of daily life) and the reflections of Maria Cecília Salles and Rosalind Krauss, highlighting a thinking in drawing that does not it only stresses but also contaminates other modalities and languages and that's why it erases the boundaries brought by traditional categories related to production in the visual arts.

Keywords: Drawing. Creation process. Hybridism.

O desenho, como uma das mais antigas manifestações artísticas, muito anterior à escrita (e aqui podemos pensar que a própria escrita também pode ser vista como um tipo de desenho), ocupa vários papéis ao longo da história: aparece como um modo de representação realista, assume posição simbólica, se coloca como instrumento de comunicação; também existe como processo de busca, de investigação, realização e compreensão artística e estética. Por isso, é possível afirmar que o desenho é elemento estruturante do pensamento visual.

Diante disso, defendo que essa modalidade tão tradicional para realização de imagens que, ao longo da história da arte, dividia-se em dois grandes pólos principais (ação de registro e ato de criação), quando é trazida ao contexto contemporâneo, acaba sofrendo certa descategorização, isto é, assim como as outras linguagens – que após o modernismo sofrem um processo de hibridismo¹ –, o desenho deve ser pensado a partir de todos os seus papéis agora entrecruzados, inter-relacionados e sobretudo móveis (que transitam entre suas funções, seus estados temporais, etc).

E é a partir desse desenho cujos lugares e fronteiras se mostram tensionados é que penso, como pesquisador e artista, minha produção artística que trago no presente trabalho.

FernandoCocchiarale(2006:18),afirmaque,“parasecompreenderaartecontemporânea, deve-se deixar de lado a visão do especialista e tomar partido da arte como uma rede, em que todas as linguagens estão ligadas, dialogando constantemente entre si, tornando-se até interdependentes”.

Na posta reflexão, a arte do desenho, pensada como produto de uma rede (assim como o próprio processo de criação), tem, em suas costuras, a arte cinematográfica, a arte da *performance* e, como não poderia deixar de ser, o entorno cotidiano.

Para dar início a essa discussão, trago o trabalho “Assim falei melhor” (figura 1), para desenvolver pontos recorrentes em minha produção e que, uma vez expostos, sustentarão o desenvolvimento do tema abordado no presente texto. O primeiro item que levanto é a monocromia como preferência estética (tratando da escala cromática em meus trabalhos bidimensionais), cuja principal contribuição para a força poética e discursiva inclusa na própria imagem é a de auxiliar o olho do espectador para o desenho das formas e das ações apresentadas. Em outras palavras, quando temos uma imagem em preto-e-branco, a atenção do público tende a se voltar preferencialmente à situação colocada em imagem. O diretor austríaco Michael Haneke, ao comentar sua obra *Das Weisse Band* [A Fita Branca], de 2009, rodada em filme preto e branco, diz sobre sua opção pela monocromia: “O preto e branco é muito bonito, é rigoroso, não distrai o olho” (2014). Essa escolha tonal que possibilita um foco mais perspicaz à ação exposta é uma defesa trazida por um cineasta (portanto situado,



FIGURA 1. JÚNIOR SUCI. “ASSIM FALEI MELHOR”. IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA E GRAFITE SOBRE PAPEL, 2015. DIMENSÕES: 70 X 100 CM. ACERVO DO ARTISTA.

a priori, em outra modalidade de arte) e que, presente em meus trabalhos, auxilia na fruição dos gestos que trago como vetor principal de minha temática tratada nas produções, já que a *performance* – modalidade que traz à tona sobretudo o corpo e a ação humana de modo presencial e vivo – tem como carro-chefe os gestos humanos colocados como arte. Contudo, para elaborar melhor esse conceito, começo trazendo um outro trabalho no intuito de estabelecer paralelos e diálogos que apontem características e qualidades manifestadas a partir dessa “ideia em desenho” fora de classificação tradicional.

Em “Sem título I” (figura 2), da série “Meus pequenos talentos”, de prontidão, a monocromia também é presente. O gesto, como figura principal (senão a única), é desenhado através da auto-observação, isto é, utilizo meu próprio corpo como modelo – e na medida em que reproduzo, no espaço do ateliê, um gesto visto no cotidiano, penso que faço *performance*. Aqui, temos o “pensamento performático” (com ausência de público) trazido por outra linguagem. É certo que a arte da *performance* presente em outros suportes não é novidade desde seu surgimento (com o registro das ações através do vídeo e da fotografia), no entanto

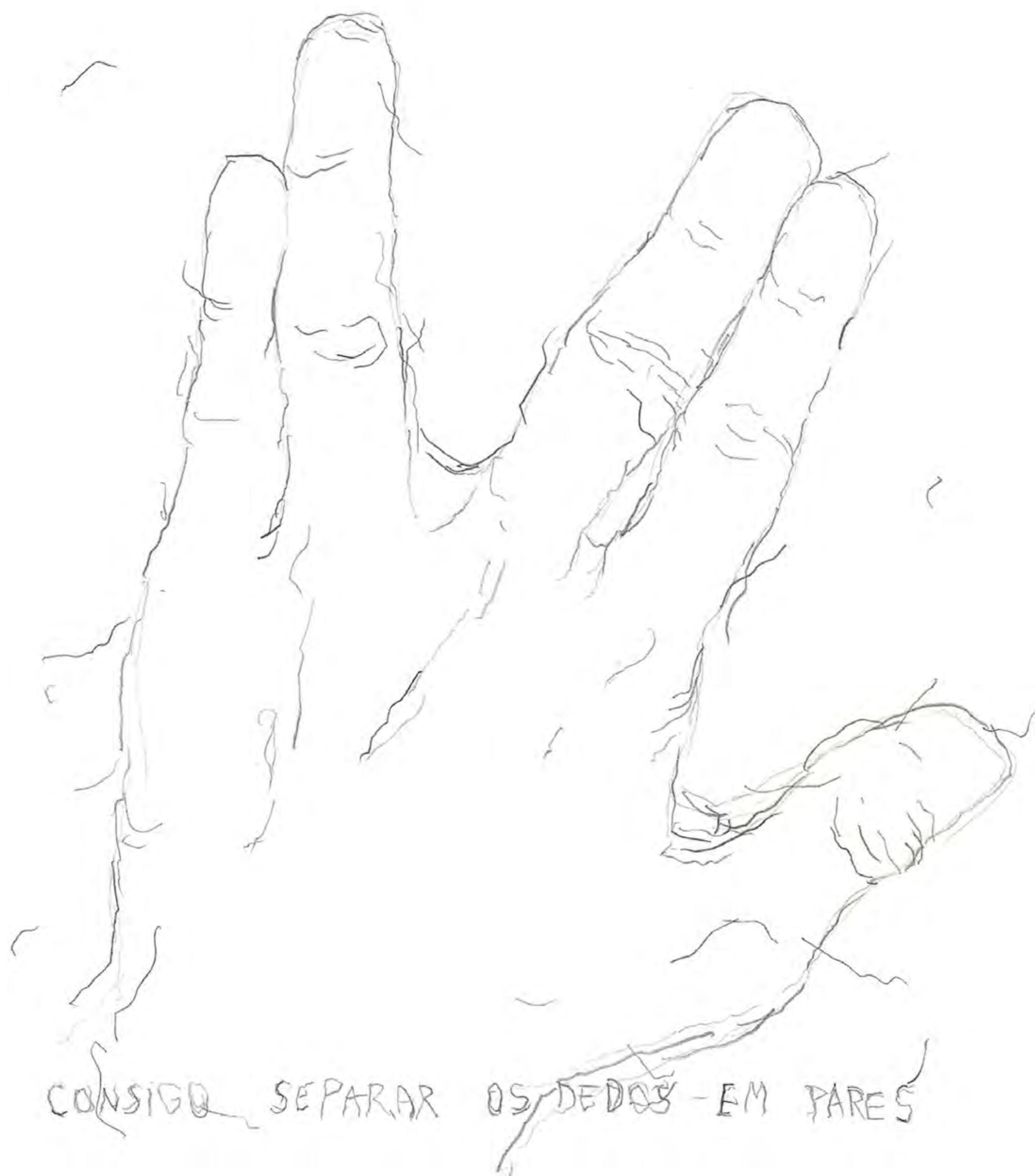


FIGURA 2. JÚNIOR SUCI. "SEM TÍTULO I", DA SÉRIE "MEUS PEQUENOS TALENTOS". GRAFITE SOBRE PAPEL, 2010. DIMENSÕES: 21 X 21 CM. ACERVO DO MAC USP.

construir esse desenho a partir disso e como trabalho autônomo, tendo como finalidade a si próprio a partir de um gesto representado por mim mesmo (concretamente ou mentalmente) é um elemento que deve ser ponderado² quando discutimos o grande valor dos processos de criação em arte na contemporaneidade e suas reais contribuições para as instituições que se propõem a pensar a produção artística atual. Em ambas as imagens que trouxe para

concretizar esse pensamento, portanto, temos o preto-e-branco como um recurso estável para evitar excessos visuais e de informação – em outras palavras, essa monocromia que utilizo evita a criação de ruídos e complexidades visuais ou contrastes tonais que facilmente atrai o olho do espectador para diversos pontos da imagem. Nessas imagens, o corpo está presente como sujeito que age sobre si mesmo ou sobre elementos do mundo: são gestos e situações que observo e anoto advindos tanto do entorno e da rotina (pessoas na rua, indivíduos em grupo) quanto da ficção (representação dos atores), nos filmes assistidos. Gestos corriqueiros, comunicativos, simbólicos, lúdicos ou até supersticiosos são alguns dos combustíveis para meu pensamento criativo. A escolha pelo desenho seria, assim, um acerto coerente, principalmente se levarmos em consideração que o próprio gesto individual e único de desenhar contém em si uma ação e representação ou que “o corpo, lugar por excelência da nossa relação com o mundo e com os outros, é o ponto de partida de entendimento das coisas” (RODRIGUES, 2003: 69). E também:

O tato é o sentido que integra nossas experiências do mundo e de nós próprios. Até mesmo as percepções visuais são fundidas e integradas no *continuum* tátil da identidade pessoal; meu corpo me faz lembrar quem sou e como me situo no mundo (PALLASMAA, 2009: 103).

Se conhecemos, num primeiro momento, o mundo e a nós mesmos a partir de nossas ações e gestos e o desenho contém em si a história registrada do gesto da mão, temos uma primeira visão aprofundada desse desenho que trago como exemplo. As linhas canhestras, distorcidas e vibrantes são marcas do comportamento da mão que traz na imagem a própria tensão contida no gesto registrado. Na primeira figura, o gesto humano aparece através da fotografia (que também tem seu papel de registro) acompanhado de um desenho de objeto. Colocar as mãos em torno da boca para se fazer ouvir melhor, usando o corpo como ferramenta na ausência de uma ferramenta que o auxilie nessa função, é algo corriqueiro, visto e também praticado. Na segunda imagem, separar os dedos em pares (tal qual crianças fazem quando mostram umas às outras o que conseguem com o corpo, realizando caretas, alongamentos, torções) é um ato que prova certas habilidades corporais, e que também são gestos vistos e praticados. Assim, esses dois trabalhos são exemplos desse pensamento de gestos desenhados que dialogam diretamente – mesmo que em diferentes suportes. Sobre esse último trabalho, foi dito: “[As obras] apresentam o artista desta segunda década do século XXI como um indivíduo destituído de qualquer atributo que o qualifique acima de sua condição humana” (CHIARELLI, 2013). Assim, o sujeito exposto na imagem não realiza nenhuma ação especial ou complexa; pelo contrário, vale-se de gestos ligados ao universo

infantil e ao cotidiano do sujeito. É o próprio cotidiano aproximado que funciona como mola propulsora da criação. Já a semelhança plástica mais direta vem marcada, como dito, no ato de registrar, no uso da monocromia e no próprio enquadramento escolhido para que o gesto apresentado seja protagonista dentro do que se vê na imagem. No desenvolvimento criativo desses trabalhos, enquadrar gestos banais vem da influência cinematográfica: tanto no desenho quanto na fotografia, o *close-up* é o tipo de quadro preferido para trazer maior dramaticidade e focar o detalhe da ação do corpo. Assim como o ato de se debruçar sobre um papel em pequeno formato, em meu ateliê, o recorte da cena (e do papel) faz jus a esse trabalho intimista e individual. Como um cineasta,

Quando o artista começa criar uma imagem, ele parte de um plano pictórico, uma superfície. Esta superfície ainda está vazia, não há nada dentro dela, mas ela já constitui uma forma espacial. [...] a superfície tem margens, limites, e, por ter limites, tem uma forma. [...] A partir de limites, portanto, intuimos a existência de uma estrutura interna. [...] [E] só podemos perceber formas ou ordenações que sejam delimitadas. [...] a compreensão depende de limites (OSTROWER, 1998: 174).

Estes gestos simples, presentes nos trabalhos, e à primeira vista tão triviais, necessitam de um enquadramento que seja coerente com sua poética e sua proposta. Se a função do plano-detalle é enfatizar a carga dramática do que é mostrado, essas imagens são pertinentemente construídas dentro desse recorte aproximativo. Para além da própria imagem que se apresenta em detalhe, como um recorte de câmera, temos uma dimensão pequena que exige do espectador a aproximação física com a obra. O gesto do espectador se assemelha, aqui, ao gesto da câmera ativa da aproximação ao objeto. Temos, então, um *close-up* em duas vias: da imagem contida no enquadramento do papel e do olhar do espectador dentro do espaço expositivo, como se o olhar tivesse um papel de *zoom* e de complemento à intenção básica desse plano aproximativo.

Como não poderia deixar de comentar, a presença de um objeto na primeira imagem, apresentada através do desenho, colabora com a discussão desse desenho livre de classificações: o desenho presente no gesto das mãos na boca do sujeito é materializado no quadro ao lado, que traz o desenho de um megafone. (Imagens que, ao se comentar entre si, diante da fissura existente entre ambas, potencializam narrativas possíveis de um trabalho de arte). O gesto do corpo também desenha, mesmo na ausência concreta da forma (desse objeto) tal como ela é compreendida. Um outro trabalho que contribui para essa questão é o recente “Desenho de objeto I”:



FIGURA 3. JÚNIOR SUCI. “DESENHO DE OBJETO I”. IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA E GRAFITE SOBRE PAPEL, 2017. DIMENSÕES: 20 X 40 CM. ACERVO DO ARTISTA.

Me interessa, como já dito, os elementos ao entorno, a banalidade e a trivialidade constante na rotina da maior parte dos indivíduos. “O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade” (SALLES, 2013: 102). Como artista e espectador do mundo, o tenho todo para mim e a minha experiência em relação a ele para tomá-los como matéria-prima e transformar em trabalhos. Essa coleta sensível que os artistas têm em seus processos de criação faz com que os elementos do mundo se eternizem e se transformem através da ação do artista. No exemplo acima (figura 3) temos um trabalho cujo suporte é semelhante ao da figura 1 (impressão fotográfica e grafite sobre papel), que traz também uma imagem em preto-e-branco. À esquerda, um cortador de unhas aparece sozinho em diálogo com a imagem da direita, que consiste em pequenas curvas de grafite. Nesse caso, assim como o gesto do primeiro exemplo, o objeto fotografado guarda um desenho invisível, que só é concretizado no momento em que o objeto exerce sua função (de corte) sobre outro objeto ou superfície. O grafite materializa essa forma, numa correspondência direta do desenho que os objetos fazem no mundo. O trabalho compõe uma série de outros trabalhos que trazem, sob a mesma concepção, outros objetos cortantes (tesoura, faca, alicate, etc) que assumem papel principal na realização de linhas (cortes), entendidas como desenhos. O título, ambíguo, se abre para a compreensão de objetos não só desenhados pela mão, mas desenhos feitos pelos próprios objetos.

A partir dessas descrições, pontuo o eixo central da discussão desse texto com

indagações pertinentes acerca desse desenho contemporâneo: como pensar um desenho fora de categorizações? Como livrar o desenho de seu papel de esboço, de projeto ou de alicerce que servirá de estrutura para outras linguagens? Como entender o desenho presente no pensamento de uma imagem mas sem alterar a classificação (nomeação) da linguagem usada?

Vale dizer que não é intuito, como já mencionado, abordar o hibridismo estético contido nas imagens contemporâneas tampouco destacar o desenho utilizado por artistas e criadores de outras áreas e modalidades expressivas em seus processos de criação e produção (como um pintor que antes de utilizar sua tinta, risca a tela com grafite ou um cineasta que antes de filmar suas cenas as desenham compondo o *storyboard*); mas ao contrário, tentar pensar um campo híbrido para as artes – como defende Rosalind Krauss (1984) – sem classificações tradicionais e consagradas pela história da arte ocidental. E, considerar que o desenho, nessas classificações, se manteve por muito tempo (e até hoje) hierarquicamente abaixo da pintura e da escultura, por exemplo, nos faz trazê-lo para dentro dessa concepção de hibridismo onde é possível reconhecer sua força cognitiva na constituição das imagens. Em outras palavras, se desenho é modo de conhecer o mundo e, sendo uma linguagem-base para o pensamento das imagens, a classificação dos trabalhos (como a dos exemplos trazidos para nossa discussão), na contemporaneidade, deve estar livre de nomeações e categorizações.

Ora, o processo de criação é constantemente um percurso intersemiótico. O cineasta Fellini comenta: “Durante o trabalho de meus filmes tenho o hábito de usar certos discos como fundo; a música pode condicionar uma cena, dar um ritmo, sugerir uma solução ou determinar o comportamento de um personagem” (FELLINI, 1986: 131). Da mesma maneira o escritor Garcia Márquez fala sobre seu trabalho literário “Ninguém escreve ao coronel” lido como se fosse um roteiro de cinema: “Quando torno a ler o livro vejo a câmera” (MARQUEZ, 1982: 36). Essas confissões que assumem entrecruzamentos de pensamentos e procedimentos vão além da influência de algumas linguagens sobre a construção de outras: muito além disso, se fazem presente umas nas outras, sendo difícil distinguir, sob um olhar sensível da obra de arte como contínuo processo, quais agem sobre quais. É a partir desse ponto que posso afirmar que em meu processo de criação, os trabalhos que surgem em outras modalidades (fotografia, vídeo, etc) se dão a partir desse próprio conceito de desenho que desenvolvi ao longo de minha pesquisa acadêmica e da produção artística. Nas três obras trazidas para fundamentar essa reflexão, a presença do meu trabalho que surge no início da produção artística, é a do desenho tal qual é concebido há tempos: grafite ou caneta sobre papel. No entanto, na busca pela expansão do conceito de desenhar e na defesa de um desenho autônomo, o caminho foi trilhado até este lugar presente onde as fronteiras entre os campos

categoricos (que compõem aquilo que chamamos de artes visuais) são, dentro do processo criativo, borrados. Assim, a fotografia impressa do corpo contendo um gesto que “desenha” uma ação e complementada por um objeto desenhado – e que na fotografia estava ausente –, além das camadas de interpretações e sensações que são provocadas, eu tomo como trabalho em desenho. Nas palavras de Rodrigues (2003: 117), “desenhar extrapola toda e qualquer definição para se restringir ao conceito, e o que sobra é uma ‘ideia de desenhar’ em que o instrumento é qualquer, e apenas o gesto permanece”³. Diante de diversos trabalhos postos em conjunto (sobretudo os três no presente estudo), pode-se perceber um “pensamento em desenho”, essa “ideia de desenhar” que se apresenta e possibilita uma unidade plástica (com seus pontos em comum, destacados ao longo do texto), principalmente no que diz respeito a esse gesto, tão caro àqueles que estudam e produzem desenho. Sendo assim, a apresentação do processo criativo das obras presentes neste trabalho norteia a compreensão acerca da produção em desenho contemporâneo como um ato interdisciplinar, o que nos leva a defender que na prática contemporânea de arte, os limites entre as linguagens e estruturas são borradas e as fronteiras entre arte e vida são fluídas, num constante movimento multidirecional, típico do próprio ato criativo, gerador de tensões.

Afinal, a própria arte, como comenta Marcelo Coelho, “é incapaz de responder o que ela própria é”. No limite, é como se o “problema” da definição, do valor e da categorização da arte na contemporaneidade deixasse de ser um problema em si, na medida em que, como poderia dizer Duchamp, (apud CASTRO, 2008: 204), “não há solução porque não há problema”. Suas áreas de indefinição, suas ambiguidades e sua permanente capacidade de escapar a papéis pré-estabelecidos são onde reside suas potências.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Org. Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. Texto integrante da exposição “O agora, o antes”, retrospectiva comemorativa dos 50 anos do MAC USP, em São Paulo, de 06 de abril de 2013 a 01 de fevereiro de 2015.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Massangana, 2006.

COELHO, Marcelo. *Só se define arte quando se experimentou o 'artístico'*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/30/ilustrada/32.html>. 1996

FELLINI, Federico. *Entrevista sobre cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

HANEKE, Michael. *Nazismo e perversões do fanatismo*. Disponível em http://www.dpnet.com.br/includes/imprimir.asp?url=http://www.dpnet.com.br/2010/02/19/viver2_0.asp. 2010.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea, Rio de Janeiro, nº 1, 1984.

MÁRQUEZ, Gabriel G. *Cheiro de goiaba*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1982.

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira. *O que é desenho*. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.

DE COADJUVANTE A PROTAGONISTA: A VIDEOARTE NO FESTIVAL VIDEOBRASIL

FROM COADJUVANT TO PROTAGONIST: THE VIDEO ART AT THE FESTIVAL VIDEOBRASIL

Thamara Venâncio de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: Neste estudo analisamos a trajetória do Festival Videobrasil, tendo como principal recorte a sua organização e o desenvolvimento da produção de videoarte em seu interior, que no decorrer dos anos evoluiu de um segmento periférico, para o foco central do festival nos anos 1990. Nossa abordagem 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, organizamos 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).

Palavras-chave: Festival Videobrasil. Videoarte. Arte Contemporânea.

ABSTRACT: In this study we analyze the trajectory of the Videobrasil Festival, having as main cut their organization and the development of the video art production in your interior, which over the years has evolved from a peripheral segment to the central focus of the festival in the 1990s. was concentrated in the period between 1983, year of the first edition of the event, and 2001, when it already appears consolidated around the artistic production. To better understand this process of transformation, we organized a historical reflection of the festival from three stages and periods: 1st Stage (1983-1985); 2nd stage (1986-1990); and 3rd Stage (1992-2001).

Keywords: Videobrasil Festival. Video Art. Contemporary Art.

A CRIAÇÃO DO FESTIVAL VIDEOBRASIL E SUAS ETAPAS

Em um contexto de abertura democrática, seja no acesso, na produção ou na veiculação da informação, surgem uma dezena de festivais e mostras de vídeo no país. O Videobrasil, um dos primeiros festivais brasileiros de vídeo, foi criado em 1983 para organizar, expor e legitimar a produção em vídeo do país. Concebido por Solange Farkas, juntamente com seu sogro, Thomaz Farkas, o festival de vídeo é criado após uma crise do Super-8¹ e o aparecimento efetivo das câmeras videográficas no mercado brasileiro. É estratégico na divulgação e na legitimação simbólica da rede de lojas Fotoptica – que vendia equipamentos eletrônicos –, ramo de negócios da família Farkas. De acordo com Solange Farkas (2007), o Videobrasil, por quem é dirigido e curado até a atualidade, tem desde os primórdios a capacidade de exibir, premiar, debater e intercambiar trabalhos de arte eletrônica nacional e internacional, tendo aparecido em um momento em que o vídeo ainda procurava um lugar de exibição para sua linguagem.

O festival transformou-se muito ao longo de suas edições, sofrendo grandes modificações no decorrer das décadas. O Festival, em seus primórdios, tem como predominante a capacidade de exibir experiências de uma geração de produtores independentes – que cresceram assistindo TV –, que trabalhavam em um embate contra a televisão brasileira, em um projeto de renovação da sua linguagem. O projeto dos produtores nessa primeira edição explora várias possibilidades expressivas do vídeo, em performances e instalações, para além do uso televisivo, o que insinua a ligação do Festival com o campo das artes (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

De acordo com o estudo realizado na dissertação de mestrado “A videoarte no Brasil: Uma perspectiva histórica”, defendida em 2017, em que analisamos as edições do festival de 1983 a 1989, de forma mais detalhada, e de 1990 a 2001, de forma mais resumida, influímos que o Festival Videobrasil passou por três etapas, partindo de 1983, primeira edição, indo até 2001, momento em que firma o caráter artístico da mostra e afina a concepção curatorial. Nas etapas, segundo a pesquisa, enfatizamos as características e focos de cada fase e o lugar da arte em cada uma delas. As diferentes etapas correspondem 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.

Na 1ª etapa (1983-1985), o foco do festival é voltado para produtores interessados em fazer TV e a arte se evidencia como uma pequena vitrine, com videoperformances na abertura do evento, realizadas por Otávio Donasci, e videoinstalações amadoras, em suma

criadas pelo pessoal da TVDO. A presença artística era pequena, contando com poucos nomes, mas de uma vertente inovadora do campo artístico. O porte do evento é médio e a organização precária, com patrocínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos, sem apoio de leis de incentivo.

Na 2ª etapa do festival (1986-1990), constatamos uma ampliação da vitrine da videoarte, trazendo obras internacionais desse tipo de segmento da arte. O foco da mostra competitiva continua sendo para produtores interessados em trabalhar para a TV, evidenciando a ponte que procuravam fazer com canais brasileiros, embora as obras de caráter experimental e artístico crescessem nesse período. O festival adquire um porte maior, com mostras paralelas da videoarte internacional como vitrine. Com isso, as videoinstalações e videoperformances realizadas fora da mostra competitiva crescem e assumem novas dimensões e preocupações, saindo aos poucos do amadorismo. O patrocínio expande-se, mas ainda com predomínio de empresas e indústrias de equipamentos eletrônicos. Passa a contar com leis de incentivo em 1986, com o advento da Lei Sarney.

Já na 3ª etapa (1992 -2001), o festival opta por produções de caráter artístico e experimental e, em 1994, incrementa a nomenclatura “artes eletrônicas” ao nome do evento. A periodicidade passa a ser bienal e nesse período é criada a Associação Cultural Videobrasil, que coloca o evento no centro de um programa de pesquisa e fomento da produção do Sul geopolítico. É firmada ainda parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc-SP), local em que o evento passa a acontecer. Nessa etapa, as videoinstalações assumem outras dimensões e o festival passa a comissionar obras. A arte vai de coadjuvante para protagonista do evento.

A videoarte na primeira e segunda etapas era secundária, um chamariz, pois o principal objetivo era promover o pessoal da indústria cultural, tanto os consagrados quanto os recém-chegados. A arte é agregada ao festival com finalidade de criar valor simbólico à produção que visavam promover. Por exemplo, o fato de convidarem artistas com grande visibilidade no campo artístico da vertente mais inovadora, a exemplo de José Roberto Aguilar e Otávio Donasci, é estratégico para a legitimação do festival como espaço cultural. E mais, uma vez que espaços de exposição para esse tipo de arte, não tradicional, eram escassos nesse período, os artistas agiam a uma espécie de vale-tudo, afim de realizarem e exibirem suas obras. A liberdade que o festival oferecia, funcionando na contra-mão de circuitos artísticos tradicionais, foi primordial para o crescimento e a visibilidade dos experimentos com a arte do vídeo.

1ª ETAPA (1983-1985)

O festival inaugurou-se com uma programação extensa distribuída em sete dias de evento, com mesa de debates, exibição de tapes em concurso e fora de concurso, premiações, feiras, mostras paralelas, videoinstalações e performances ao vivo.

Uma das performances realizadas no festival, *Cavaleiro do Apocalipse*, criada por Otávio Donasci, ocorreu na noite de abertura do evento. O artista já havia trabalhado com Super-8 no final da década de 1970, e em 1981, aprofundou sua pesquisa advinda da década anterior, trabalhando os entrecruzamentos do teatro com os espetáculos multimídia. Nesse ano ele concebe suas primeiras videocriaturas, desenvolvendo sua poética em torno do conceito teatral de máscaras, por meio de videoperformances interativas.

As videoinstalações foram realizadas pela produtora Videoverso em parceria com a TVDO, que inicialmente tinha o objetivo de criar vídeos institucionais para empresas e emissoras comerciais de TV. A Videoverso, criada em 1982 em São Paulo, pelo economista Eduardo Abramovay, com a ajuda de Gil Ribeiro e do quarteto da TVDO, criou no primeiro Videobrasil seis *videosets*, que compunham uma videoinstalação. Os *videosets* foram intitulados de *Video Fish*, *Video Chicken*, *Video Lareira*, *Ratão VT*, *Fone Video* e *Freezer Vídeo*.

Na segunda edição do Festival Videobrasil, de 1984, foi criado o Vídeo Mercado, devido à necessidade dos realizadores independentes no ano anterior de comercializar os seus tapes. O Vídeo Mercado foi a primeira tentativa organizada que visou a estabelecer uma ponte entre os produtores de videotapes e os interessados em comprar o produto. Os gêneros de ficção e documentário predominaram nessa mostra, principalmente ao que se diz respeito às denúncias de realidades políticas e sociais, que os grandes veículos de comunicação ocultavam.

Parece ser o grande intuito dessa edição colocar esses novos produtores em contato com grandes nomes da televisão brasileira da época². O experimentalismo nessa mostra se evidencia em alguns videoclipes e videoperformances. A abertura contou novamente com uma encenação de Otávio Donasci, intitulada *Vídeo-teatro: A máscara eletrônica*.

Outras videoperformances fizeram sucesso na mostra competitiva, duas delas ganharam premiação. Uma foi o registro realizado por Tadeu Jungle e a TVDO de uma performance executada pelo artista Ivald Granato, em que criticava a intelectualidade paulistana e o mundo das artes contemporâneas.

A videoperformance *Grafiti efêmero* premiada pelo evento, em 5º lugar, foi criada por Marina Abs, que marcava presença pela primeira vez no festival. No vídeo, a autora grava a ação do ator e Dj Theo Werneck empunhando uma espada de luz neon verde no escuro.

Ainda no espaço expositivo do MIS durante o festival, foram exibidas videoinstalações, sendo uma delas a *Nossa Senhora!*, de Tadeu Jungle e Walter Silveira. A obra representa um oratório composto de monitores, reprodutores VHS, velas, e dois genuflexórios, que foram dispostos em um espaço de 9m² em vários planos.

Na terceira edição, de 1985, o festival amadurece partindo para um outro trabalho, dando início à criação de uma Videoteca no Museu da Imagem e do Som. Além de guardar e preservar trabalhos de membros que circulavam, o festival buscou a iniciativa de restaurar e mapear tapes dos pioneiros, a fim de preservar suas experiências. Com a ajuda da Sony do Brasil e patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura e o MIS, foi realizado um rigoroso trabalho de levantamento de acervo, garimpo e arqueologia eletrônica, em que se buscou tais obras, dispersas entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Segundo os responsáveis pela ação³, boa parte das obras encontradas, estavam guardadas em péssimas condições de conservação, em que a maioria estava deteriorada. No entanto, grande parte dos tapes foram restaurados e transcritos para fitas de ¾ de polegadas. Grande parte desses vídeos resgatados foram exibidos na mostra “Pioneiros”, como parte da programação do festival, sob a curadoria de Lucilla Meirelles. A retrospectiva exibiu 35 trabalhos recuperados, realizados em vídeo entre 1974 e 1980.

Ainda nessa edição, o festival passa a excluir obras da mostra competitiva que já haviam sido exibidas pela televisão e, com intenção de atender a uma produção diversificada, opta por criar novas categorias como clipe, documentário, ficção e experimental. No mais, ainda temos a importante presença da Secretaria de Estado da Cultura no evento, que anuncia, junto com o MIS, pela primeira vez a criação de prêmios em dinheiro.

Novamente, quem inaugura a abertura da terceira edição do festival — que teve como sede o teatro Sérgio Cardoso⁴ —, com uma performance pelas ruas de São Paulo, é Otávio Donasci. A performance *Videotauro* vai além de simples atores com cabeça de monitores de 20 polegadas. Dessa vez o artista, além de se fantasiar de videocriatura e se apropriar de uma charrete, o cavalo que a puxava, também estava a caráter, com uma máscara eletrônica acima da cabeça, para espanto dos transeuntes que passavam naquele momento nas ruas do Bexiga.

Já nessa mostra, o júri pende para obras de caráter experimental, premiando três obras nessa categoria. Um dos premiados é o vídeo *Interferência* de Eder Santos, que estaria participando pela primeira vez do festival.

2ª ETAPA (1986-1990)

Farkas constata que o Festival se consolida como um espaço fundamental de exibição de vídeo em 1986, na sua quarta edição. Devido ao grande número de inscritos, essa edição realizou uma seleção mais cuidadosa que a anterior e optou por produções artísticas que envolvem o vídeo. O quarto Festival Videobrasil, de 1986, realizou em parceria com o *Video Data Bank* de Chicago⁵, sob curadoria de Tadeu Jungle, a “Mostra Norte-americana de Vídeo Contemporâneo”.

Outras mostras da videoarte internacional foram realizadas durante o festival em parceria com instituições culturais francesas, canadenses, alemãs e inglesas, que traçaram um panorama atualizado da videoarte. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015)

Muitos artistas puderam presenciar nesse ano a euforia de ver finalmente sancionada a lei de incentivo à cultura, pelo presidente José Sarney, o que acabou sendo importante foco de debates entre os produtores do festival.

Dessa vez, o artista José Roberto Aguilar foi o homenageado da edição e, ao mesmo tempo em que exibiram uma retrospectiva de suas obras em vídeo intitulada “O olho do diabo”, ele comandou uma suntuosa performance de abertura, intitulada *Anti-Christo*, em que embrulhou e desembrulhou o recém-reformado MIS com centenas de metros de plástico preto, em uma citação ao artista búlgaro Christo, que é conhecido pela ação de embrulhar monumentos, pontes, objetos, entre outros.

Na edição de 1987, o Festival aposta fortemente na internacionalização, convidando um dos artistas pioneiros da videoarte para a mostra, o nova-iorquino Ira Schneider. O artista começou a produzir videoarte em 1969 ao ter contato com equipamentos de vídeo portáteis.

Se tornando uma tradição, o Festival Foptica Videobrasil traz nessa edição outra importante mostra internacional, com representantes da videoarte da França, da Alemanha, da Inglaterra e dos Estados Unidos. No entanto, os destaques dessa mostra são os trabalhos em vídeo do artista Nam June Paik, cedidos pelos Instituto Goethe, da Alemanha, e pelo Consulado Geral dos Estados Unidos.

Embora tenha havido grandes elogios à mostra anterior pelas produções experimentais que, de acordo com os organizadores, incidiam a maior qualidade e originalidade, a quinta edição se inauguraria em clima de alvoroço. Muitos realizadores da vertente experimental, com obras barradas da pré-seleção, culpam a organização de privilegiar produções que aspiram à inserção na TV comercial. A maior polêmica gira em torno da obra *Caipira In* de Tadeu Jungle, produzida pela TVDO e protagonizada por Roberto Sandoval, que foi recusada pelo júri por falta de narrativa.

A partir daqui a cisão dentro do festival se tornaria evidente. Era encabeçada pelas duas produtoras mais frequentes: a Olhar Eletrônico, que defendia o privilégio das produções voltadas para a televisão comercial; e a TVDO, que intercedia a favor das produções experimentais.

Em relação às exposições realizadas para o festival, foram exibidas quatro videoinstalações, duas do artista Artur Matuck, *Teleshows by Dr. Sharp* e *Megaan observa um humano*, uma de José Roberto Aguilar, intitulada de *Anavedave*, e uma de Mauro Cícero, *The Uirapuru*. (V FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL, 1987)

Devido à rixa entre vertentes na quinta edição, com produtores indecisos entre fazer TV ou arte, o festival teria que optar entre dar espaço ao jovem produtor ou estimular a profissionalização. Optou-se, na edição seguinte, pela segunda alternativa, escolhendo partir para uma fase mais criteriosa, deixando o amadorismo de lado. Até então, a edição de 1988, foi a mais recheada de convidados internacionais, o que fez com que os realizadores brasileiros entrassem em contato direto com a produção de fora. Dessa política de contato com a produção global, oferecendo aos artistas brasileiros do vídeo oportunidades de aprendizado e troca fora do país, o Festival Videobrasil palpar-se-ia cada vez mais, a cada edição.

Sendo assim, o Videobrasil aproxima-se cada vez mais de se transformar em um festival típico de artes, que se consolidaria em 1994, ao incorporar a expressão “arte eletrônica” ao nome do evento.

As instituições parceiras do festival, Instituto Goethe da Alemanha, *Video Data Bank* de Chicago e *The British Council* da Inglaterra, cederam novamente obras de artistas representativos da produção contemporânea de vídeo. O responsável pela curadoria das mostras alemã e inglesa foi Geraldo Anhaia Mello, que ainda curou as exposições dos dois artistas convidados que marcaram presença no evento, Aysha Quinn e Daniel Minahan.

A presença desses artistas norte-americanos no VI Festival Fotoptica Videobrasil, foi muito importante para estabelecer debates sobre a produção de videoarte e suas dificuldades de inserção em um mercado de arte. Através disso, muitos artistas puderam entrar em contato com uma produção diversificada de obras em vídeo, com diferentes temáticas e fontes de inspiração.

Com o retorno da democracia ao país pela nova constituição aprovada em 1988 que restabelecia as eleições diretas e o fim da censura, a sexta edição recebeu uma grande quantidade de documentários que, de acordo com a Associação Cultural Videobrasil, denunciavam “a homofobia, o avanço das emissoras evangélicas e a fragilidade da herança indígena no Brasil” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015: 77). A videoarte marcou presença com o vídeo “Mentiras e Humilhações”, de Eder Santos, que levou o prêmio de melhor direção.

Dessa vez, quem apresentou uma videoinstalação foi a carioca Sandra Kogut, que havia estreado no festival na edição anterior. A videoinstalação *Cabine de vídeo #2* trata-se

de uma segunda versão de uma série de experiências que a artista chamou de videocabines.

Ademais, o professor de comunicações da PUC/SP e da ECA/USP Arlindo Machado viria a somar nessa edição, com o lançamento de seu livro “A Arte do Vídeo” pela editora Brasiliense, o primeiro da série de ensaios que publicaria sobre o tema.

A sétima edição de 1989 foi pensada de forma a aglutinar e pôr em contato os produtores daqui com grandes representantes de centros de mídia europeus. Por meio de um dos convidados internacionais, o crítico e curador francês Pierre Bongiovani, o festival concedeu à videoartista Sandra Kogut, pelo videoclip “Manuel” (1989) – criado para a música de Ed Motta –, seu primeiro prêmio de residência artística, que realizaria no ano seguinte no CICV (*Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer*⁶, Montbéliard, França).

O programa de residências artísticas passou a ser uma prática recorrente nesse ano e se tornou estratégico para o festival, de forma a proporcionar novas experiências para os artistas participantes ou contemplados. Nessa sétima edição, que recebeu um público recorde de 10 mil pessoas, o Videojornal, criado na edição anterior, ganha espaço com edições de vinte minutos.

A mostra internacional contou com experiências de videoarte de artistas ingleses e franceses em pesquisa de campos como a moda e a dança. Ainda dentro da perspectiva da mostra internacional, foram exibidos na mostra “*Vídeo Hors-concours*” quatro documentários produzidos fora do Brasil por cinco importantes realizadores brasileiros.

A exposição foi composta por três videoinstalações: *Adote um satélite*, de Marcelo Masagão; *O caminho das vertigens*, de Sandra Kogut; e *Oremos*, de Eder Santos. Já na edição anterior as obras da mostra competitiva eram nomeadas com a terminologia “videoarte” no catálogo do evento, não sendo mais intituladas de experimentais. No entanto é nessa sétima edição que são criados prêmios específicos para esse tipo de produção. De nove obras de videoarte aceitas para a mostra competitiva, três ganharam prêmios.

Na sua oitava edição, em 1990, o festival adquire caráter internacional, incorporado ao nome do evento. Com a sua política cultural de implementar produções fora do eixo, o festival abre espaço de sua mostra competitiva para realizadores da América do Sul, Austrália, África e Sudeste Asiático. Segundo a Associação Cultural Videobrasil “o recorte de vocação geopolítica busca criar um lugar para a produção que acontecia fora do circuito principal da arte e do vídeo, ao mesmo tempo em que a protege de concorrência de artistas que usavam o vídeo havia vinte anos” (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015: 97). Contudo, pela primeira vez, convidados internacionais fizeram parte do júri de seleção da mostra competitiva.

Ademais, o festival pausa em 1991, devido a uma crise política da época, de sucateamento, inclusive na cultura, causada pelo governo Collor, e se reformula, criando a Associação Cultural Videobrasil e firmando novas parcerias, como veremos a seguir.

3ª ETAPA (1992-2001)

Após a oitava edição, o festival voltaria apenas em 1992, com significativas mudanças. Nesse ínterim de dois anos, foi criada a Associação Cultural Videobrasil, que inseriu o evento no centro de um programa de fomento e pesquisa da produção do Sul geopolítico. O festival muda a periodicidade anual para bienal, com foco em vídeos de caráter artístico e experimental. Passa a ser realizado no Sesc Pompeia e firma parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo. Nessa edição, o festival comissiona sua primeira obra, *The Desert in My Mind*, de Eder Santos. Em 1994, há novamente uma mudança na nomenclatura do festival, que incorpora a expressão “arte eletrônica”, passando a ser chamado de 10º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

Na edição de 1996, o festival aprimora a ocupação do espaço e recebe um público de trinta mil pessoas, fruto do árduo trabalho curatorial dos anos anteriores, concretizado nessa mostra. Trazem a São Paulo 83 convidados de 15 países, expandindo o Sul geopolítico para acomodar o Oriente Médio. O número de inscritos cresce de forma significativa, assim como o número de obras selecionadas.

A próxima edição, de 1998, como anunciado em catálogo, marca um momento de expansão do projeto. Estende sua presença geográfica e amplifica sua programação para um público ainda mais diversificado e numericamente maior. Divide-se entre a três sedes do Sesc de São Paulo, estendendo para três semanas de apresentação no Sesc Pompeia, Sesc Ipiranga e Sesc Vila Mariana (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015).

Passados três anos após a última edição em 1998, é realizado em 2001 o 13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica. Durante esse hiato, a Associação Cultural realizou a “Mostra Africana de Arte Contemporânea”, no ano 2000, em parceria com o Sesc São Paulo. Com a disseminação de novas tecnologias, a décima terceira mostra revela-se cheia de possibilidades, dividindo-se em duas categorias: vídeos e novas mídias. Houve um aumento significativo de 61% de inscritos na mostra competitiva em relação à anterior, sendo a categoria de competição de vídeos aberta apenas aos países em desenvolvimento e aos de língua portuguesa. Totalmente repaginado e estendendo pela primeira vez por um mês de exibição, é nessa edição (2001) que vemos encerrar a terceira etapa apontada, em que a concepção curatorial se afina, criando projetos arquitetônicos de forma a integrar as áreas expositivas e de convívio. (VIDEOBRASIL; SESC SP, 2015)

As mudanças ocorridas em cada edição do festival foram ao encontro de realizar seu principal objetivo, que é dar espaço e voz aos produtores do Sul Global. Cumprindo o projeto de intercambiar trabalhos de artistas fora do eixo, dando-os oportunidade de expor e entrar

em contato com artistas renomados, o festival oferece subsídio e fomenta a produção em videoarte, presente desde o início de sua trajetória, e outras mídias eletrônicas. Os debates oferecidos pelo mesmo são igualmente importantes, não só para aprimorar a prática artística, mas também para enriquecer a pesquisa crítica sobre o tema. Acreditamos que o Festival Videobrasil seja hoje a principal vitrine da arte contemporânea atual no Brasil, que reúne o que há de mais emergente nas produções do Sul Geopolítico.

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 Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora; 2017.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990

VIDEOBRASIL, Associação Cultural; SESC SP, Serviço Social do Comércio. *Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações*. São Paulo: Sesc SP: Videobrasil, 2015.

V Festival Fotoptica Videobrasil (Catálogo), 1987.

PASSADOS POSSÍVEIS: NEGOCIAÇÕES RECENTES ENTRE ARTE E DOCUMENTO

POSSIBLE PASTS: RECENT NEGOTIATIONS BETWEEN ART AND DOCUMENT

Camila Monteiro Schenkel
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: As transformações recentes nos paradigmas de produção e circulação de imagens ampliaram os recursos para organizar e narrar a realidade, ao mesmo tempo em que diluíram fronteiras entre verdade e ficção. A presente pesquisa investiga a retomada de questões documentárias no campo da arte, considerando sua contribuição tanto para um esgarçamento das discussões da área quanto para a problematização dos processos de construção da memória. Com base em estudos de Olivier Lugon e Maria Lind, toma-se como fio condutor obras de André Penteadó e do coletivo Trëma que revisam e reimaginam o passado e seus efeitos no presente, tensionando as relações entre arte e documento.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Memória. Ficção.

ABSTRACT: Recent transformations in the production and circulation of images have broadened the available resources for organizing and narrating reality and, at the same time, dissolved limits between truth and fiction. The present research investigates the reemergence of documentary issues in the art field, considering their contribution to expand the area discussions as well as to problematize the processes of memory construction. Based on the studies of Olivier Lugon and Maria Lind, it analyzes works of André Penteadó and Trëma which revise and reimagine the past and its effects on the present, stretching the relations between art and document.

Keywords: Contemporary Art. Memory. Fiction.

As reações causadas no campo da arte pela descoberta da fotografia ainda na primeira metade do século XIX são bastante conhecidas. *Apocalíticas* ou *integradas*,¹ mas igualmente marcadas pela passionalidade, elas expressam o sentimento de que a arte, diante daquele impacto, precisaria se reorganizar: ou mudar completamente a maneira como havia sido produzida até então, ou elaborar uma ferrenha resistência à ameaça de rápida corrosão de valores assentados ao longo de séculos, como a originalidade do artista e a singularidade da obra. Entre anúncios de que a pintura havia acabado e decretos de que a fotografia deveria se restringir a um papel serviçal, fornecendo apenas anotações para artistas, ficava evidente que esse novo elemento alteraria completamente as regras do jogo. Mecânica, banal e à primeira vista irremediavelmente presa à realidade, a fotografia provocou e exigiu uma série de transformações no conceito de obra de arte. Assim como o estabelecimento de seu valor de evidência foi resultado de um esforço de décadas, sua instalação no campo das artes foi um processo que se desenvolveu em várias fases e exigiu diferentes esforços.

Jean-Marie Schaeffer define a fotografia como uma arte precária e não-canônica. Precária pela “ausência de congruência entre uma prática e a instituição desses paradigmas estéticos” (1996: 142), como constata ao observar a diversidade que marca as coleções e exposições fotográficas, principalmente as do passado. Não-canônica devido a suas relações conflituosas com o pensamento estético dominante, em grande parte causadas pelo novo problema que a fotografia apresentou ao julgamento da arte: “como distinguir entre o que pertence à imagem e o que pertence propriamente ao real, quando se está diante de uma imagem cuja especificidade consiste em ser apreendida do real?” (SCHAEFFER, 1996: 142-143).

Em uma época de paradigmas ainda românticos, que valorizavam o trabalho do autor, a técnica virtuosa e a subjetividade, a gravação direta da natureza tornou problemático o reconhecimento da invenção como meio artístico legítimo. Para o bem e para o mal, a imagem fotográfica apresentava-se ligada, ponto a ponto, a seu referente.

Cerca de um século depois, os possíveis impactos da fotografia no campo da arte ainda eram objeto de reflexão. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin destaca as possibilidades oferecidas pela fotografia em revelar detalhes não apreensíveis para o olho humano, por meio da ampliação e da câmera lenta, por exemplo, e, acima de tudo, a capacidade de colocar a cópia em situações impossíveis para o original, como estar em vários lugares ao mesmo tempo. Dessa forma, abalaria irremediavelmente o caráter de autenticidade da obra de arte, libertando-a de sua função ritualística ligada à tradição. Para o autor, a polêmica do século XIX em torno de um possível caráter artístico da

fotografia foi a expressão de uma transformação histórica ainda imperceptível no período:

Muito se escreveu, no passado [...], sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se *a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. (BENJAMIN, 1994: 176)

Benjamin vislumbrou nas transformações proporcionadas pelo desenvolvimento das imagens técnicas a possibilidade de uma refundação da arte, que se basearia, a partir de então, na política e no engajamento das massas. A fotografia permaneceria, ainda hoje, nessa posição dialética de outro da arte? Quando penetrou no campo artístico, durante os anos 1960 e 1970, o uso da fotografia, por si só, já se colocava como um gesto crítico. Mas o que aconteceria nos anos seguintes, após o meio ser definitivamente absorvido pelo sistema das artes?

Indicadores como o número de fotografias que compõem as exposições e os acervos das principais instituições de arte internacionais, a variedade de publicações voltadas para o assunto e a quantidade de artistas que eventual ou programaticamente acabam se debruçando sobre o meio, assim como as altas marcas que obras fotográficas têm alcançado em leilões, atestam a importância que a fotografia e seus desdobramentos alcançaram no contexto da arte contemporânea.

A afirmação da imagem fotográfica no campo da arte ao longo das décadas de 1980 e 1990 caracterizou-se como um processo envolvendo diferentes esforços, que culminaria no papel central conferido à fotografia pelas práticas artísticas contemporâneas do final do século XX. Michel Poivert destaca o esforço institucional, realizado a partir do próprio campo artístico, implicado nesse processo. Poivert descreve aspectos de uma operação histórica e teórica que revisou o modernismo, procurando reler os princípios da arte autônoma e aplicá-los à fotografia contemporânea. O grande desafio encontrado para a inscrição da fotografia no campo da arte era fazer com que se aceitasse que uma imagem fotográfica pudesse ser tanto um documento quanto uma obra de arte. Para neutralizar seu valor de uso, ressaltou-se o caráter de representação da imagem fotográfica, acionando o conjunto de parâmetros utilizados pela crítica modernista para avaliar a pintura. Entre as operações de legitimação que permitiram a neutralização de tal ambiguidade, Poivert destaca dois eventos, a missão fotográfica da Datar,² na França (1984-1989), que validou a função documental da fotografia ao lembrar que a pintura, o desenho e a gravura já haviam cumprido esse papel anteriormente, sem que seu estatuto artístico fosse comprometido, e a celebração dos 150 anos da fotografia em diferentes países (1989).

Se por um lado a fotografia do final do século XX precisou se livrar, ou ao menos deixar em

segundo plano suas características de registro, nas últimas décadas observa-se uma especial valorização da fotografia e do vídeo como formas documentárias. Três razões interligadas poderiam explicar tal fenômeno: o contexto globalizado da arte contemporânea, dentro do qual artistas de fora da Europa e dos Estados Unidos assumem posições de destaque em grandes exposições internacionais, trazendo outras referências e posições políticas para o contexto das grandes mostras; o desenvolvimento da tecnologia digital, que permitiu realizar fotografias e vídeos de alta qualidade com custos cada vez mais baixos; e reconfigurações que tornaram os meios de comunicação mais participativos, diluindo fronteiras entre produtores e consumidores de informação e cultura (STALLABRAS, 2013).

A posição de destaque assumida por práticas fotográficas ou audiovisuais que procuram registrar e refletir sobre aspectos da realidade contemporânea a partir dos anos 2000 traz novamente à tona a questão das qualidades e limitações das imagens técnicas como meio de reprodução da realidade. Ao mesmo tempo em que produzem relatos a partir de situações factuais, esses artistas problematizam as formas fragmentadas e mediadas de que dispomos para acessar a realidade, colocando em dúvida não apenas as narrativas oficiais, mas seus próprios relatos.

Por um lado, imagens documentárias são mais poderosas do que nunca. Por outro, confiamos cada vez menos em representações documentárias. Isso ocorre em um momento no qual o material visual documental participa das economias de afeto contemporâneas, embasando desde ajuda humanitária à manutenção da política do medo. (LIND e STEYERL: 2008, p. 11)

A insistência em produções de viés documental está ligada a um desejo de uma arte que se articule com questões pertinentes para a sociedade de maneira mais ampla. O documento parece oferecer, de uma vez só, uma alternativa ao discurso das grandes mídias e um questionamento da autonomia da arte, além de colocar em discussão o processo de construção da memória e da história. Em meio a esse cenário, a produção de muitos artistas atuantes nas primeiras décadas do século XXI propõe uma revisão crítica da tradição documental, abrindo-a para as esferas do ficcional, da metalinguagem, do cotidiano e do engajamento político.

Dentro desse contexto, gostaria de analisar dois trabalhos recentes que recorrem à fotografia para revisitar fatos da história brasileira, um deles recente, relacionado a um grave problema atual, e outro ocorrido antes alguns anos antes da invenção da fotografia. O primeiro deles, *A Tropa de Elite*, foi produzido em 2014 pelo coletivo Trêma³ e tem como ponto de partida o processo violento de reintegração de posse ao qual foi submetida uma ocupação de cerca de seis mil pessoas na zona sul de São José dos Campos. Em um domingo de janeiro

de 2012, às seis horas da manhã, um contingente de 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 (JAKITAS, 2012) chegou à comunidade do Pinheirinho para cumprir uma liminar que determinava a reintegração de posse imediata do terreno. Uma semana antes, circulavam na mídia relatos sobre a organização de uma tropa comunitária para a defesa do território, que contava com moradores armados com armas improvisadas e trincheiras construídas com pneus, telhas, tambores de metal e restos de madeira. A proposta do coletivo foi investigar a situação atual da população despejada e procurar recontar sua história de forma diferente da que circulou nos jornais da época.

A partir do contato com um grupo de ex-moradores que ainda realizava reuniões quinzenais em um bairro vizinho enquanto aguardava a construção das casas prometidas como compensação do despejo, o coletivo chegou a um dos líderes do movimento, Juez Silva dos Reis, e por meio dele até outras cinco pessoas que estavam dispostas a participar do projeto: Cícero de Andrade Santos, Adailton Rodrigues, Gina Maria de Souza Lima, Francinaldo Pereira da Silva e Wilson Louriano da Cruz. Cada um deles foi fotografado em duas imagens de corpo inteiro contra um fundo neutro, na primeira delas com suas roupas cotidianas e na segunda com as vestimentas produzidas para resistir à ação policial. Com exceção dos apetrechos de Wilson e Gina, que haviam sobrevivido à desocupação, os outros precisaram ser reconstruídos.



TRÊMA, A TROPA DE ELITE (DETALHE – FRANCINALDO PEREIRA DA SILVA), 2014.

O resultado final do trabalho são seis dípticos que expressam, como ressalta Gabo Morales, dois pontos de vista contrários sobre o episódio, o do ocupador e o do invasor:

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, alguém que está querendo se dar bem. Mostramos 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...⁴

A comparação entre essas duas faces de uma mesma pessoa é favorecida pelo protocolo adotado para a produção de todas as imagens, que registra o modelo de corpo inteiro contra um fundo claro, de maneira frontal, sob uma luz artificial que garante uma iluminação homogênea. A opção por uma estética aparentemente distanciada e neutra é visível também em outros trabalhos do grupo e tem como objetivo destacar as pessoas e assuntos retratados em detrimento de possíveis marcas deixadas pelo fotógrafo. Por mais que sejam posadas e cuidadosamente planejadas, no entanto, essas fotografias não deixam de cumprir a função de evidência de determinada situação histórica, social e política.

A segunda obra que eu gostaria de abordar chama-se *Missão Francesa* e faz parte da série *Rastros, traços e vestígios*, na qual o fotógrafo paulista André Penteado se volta para a investigação imagética de acontecimentos da história do Brasil transcorridos antes da invenção da fotografia. A proposta de Penteado caracteriza-se por explorar não apenas a memória pré-fotográfica do país, mas também suas conexões com o presente. O livro *Cabanagem*, primeiro trabalho da série, foi finalizado em 2014. A seguir, entre 2015 e 2017, Penteado dedicou-se a revisar um dos acontecimentos fundadores do campo artístico brasileiro, a missão de artistas franceses que aportou no país em 1816 com o objetivo de instalar no Rio de Janeiro uma escola de belas artes nos moldes franceses. Cercada de dificuldades, controvérsias e pontos nebulosos, a iniciativa acabou definindo, no entanto, os rumos de nossa história da arte ao menos até o início do século XX. Revisitando obras, textos de época e produzindo fotografias, o projeto de Penteado tenta colocar esses acontecimentos em perspectiva: o que herdamos dessa missão calcada na importação de um modelo estrangeiro? Qual o papel e atual estado das instituições que resultaram desse processo?

A publicação começa com a fotografia de um homem de costas, de frente para o mar, contemplando a paisagem do Rio de Janeiro em um dia de névoa. A seguir, apresenta uma sequência de registros atuais de locais ligados à missão artística, como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu D. João VI, a Escola de Belas Artes, o Solar Grandjean de Montigny e a Cascatinha Taunay na floresta da Tijuca; fotografias reproduzindo de forma completa ou

em detalhes obras de artistas da missão ou ligados à Academia Imperial de Belas Artes, que expressam a orientação tanto neoclássica quanto romântica do projeto e sua preocupação com a construção de um imaginário nacional; e retratos de descendentes de Nicolas-Antoine Taunay, de funcionários do MNBA e de alunos da EBA e da FAU/UFRJ. A publicação inclui, ainda, um fac-símile de um manuscrito de Joachim Le Breton, diretor da missão, no qual ele descreve o projeto em correspondência para o Conde da Barca.

O livro de capa dura que lembra antigas encadernações manuais contrasta com a estética das imagens, alinhada com a gramática aparentemente neutra da fotografia documental contemporânea. Produzido com tripé e *flash*, o trabalho apresenta imagens frontais, de aparência estática, riqueza de detalhes e luz uniforme – um estilo quase forense, para lembrar a expressão utilizada por Walter Benjamin ao descrever o trabalho de Eugène Atget (BENJAMIN, 1994).



ANDRÉ PENTEADO, SALA DE PESQUISA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (SÉRIE MISSÃO FRANCESA), 2017.

Acima de tudo, o trabalho de Penteado aponta, por meio de uma narrativa fragmentária, calcada em alusões e reminiscências, a distância entre o idealizado e o realizado, assim como a fragilidade das instituições e da memória de nosso país. Nesse sentido, é emblemática a imagem do antigo portal do prédio da Academia, transplantado para o Jardim Botânico após a demolição da sede original, carcomido pelo tempo e invadido pela vegetação. Para Moacir dos Anjos, *Missão Francesa* reabre, sutilmente, “a discussão tantas vezes interrompida sobre as relações entre poder, arte, raça e classe no Brasil” (ANJOS, 2017).

Tanto *A Tropa de Elite* quanto *Missão Francesa* se caracterizam, portanto, pela revisão de narrativas oficiais sobre o passado, seja ele recente ou remoto, a partir da produção e da articulação de novas imagens que não deixam de funcionar como evidência dos fatos ocorridos. Para valer-se do estatuto de documento, ambos os trabalhos assumem uma posição de recuo diante daquilo que é fotografado, procurando recriar a aparente transparência inicialmente atribuída à imagem fotográfica – jogam, portanto, com aquele que havia sido o grande obstáculo para conferir ao meio o estatuto de arte. Para Olivier Lugon, essa posição de recuo diante do assunto fotografado é capaz, ainda hoje, de promover um “novo equilíbrio entre o artista e o mundo, uma renegociação forçada do estatuto do autor” (LUGON, 2006:391). Paradoxalmente, foi justamente com obras que pretendiam apagar as marcas subjetivas do fotógrafo, de Walker Evans a Bernd e Hilla Becher, que a fotografia conseguiu conquistar espaço no campo da arte.

Aprópria categoria fotografia documental, que por um lado assumidamente se afastaria da arte ao renunciar ao aspecto de ficção e de construção (e, portanto, de autoria, se pensarmos no sentido tradicional do termo), por outro, tem sua definição intrinsecamente ligada ao campo artístico. Antes de se tornar um gênero fotográfico e cinematográfico, o adjetivo documental servia para descrever imagens ou textos que forneciam informações. Durante o século XIX, no entanto, quando a própria concepção da fotografia já estava inevitavelmente atrelada à ideia de prova, de evidência objetiva, classificá-la como “documental”, de maneira especial, era pouco frequente (LUGON, 2009). Fotógrafos que produziam imagens para a medicina, por exemplo, não precisaram insistir sobre a natureza objetiva e funcional de sua prática.

Em suas diferentes incidências ao longo da história, a fotografia documental se apresentou como uma forma que critica o isolamento da arte, mas que precisa dela como ponto de referência. Dessa forma, foi justamente no momento quando o pictorialismo, uma prática fotográfica deliberadamente artística, conquistou visibilidade, que o documental se apresentou como uma categoria possível para as imagens produzidas por determinados fotógrafos, deixando de ser uma simples característica intrínseca do meio.

Hubert Damish, em um texto de 1990, fala da fotografia como algo marcado por um discurso sempre de certa forma exterior ao da arte, que opera em espaços discursivos que não são estritamente artísticos, como o da reportagem, da viagem, do arquivo e da ciência. Mesmo que tenha passado por processos de consagração, a fotografia continua a nos atingir em modulações além do discurso da arte:

Acreditamos dispor da fotografia como obras de arte conservadas no museu, quando ela continua evidentemente a dispor de nós, como revela a imagem que nos assalta de repente, nos punge na hora da leitura dos jornais ou quando irrompe do nosso arquivo particular (DAMISH, 2010: 12).

Trabalhos como o da Trëma e de Penteado talvez indiquem que, mesmo diante de sua consagração pelo circuito artístico, a fotografia documentária ainda consegue manter sua característica de imagem que aponta para fora de si, negociando sua circulação entre esferas como o fotojornalismo, a memória social e a arte.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir. *Missão Francesa*, 2015. Disponível em: <http://www.zippergaleria.com.br/pt/exposicao/missao-francesa/>. Acesso em 25/02/2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

DAMISH, Hubert. A partir da fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 7-13.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: OLIVA, Fernando (Ed.). *Caderno Sesc_Videobrasil 6: Turista/Motorista*. São Paulo: Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2011, p. 119-127.

JAKITAS, Renato. PM termina remoção de pessoas de área em São José dos Campos. *G1*, Rio de Janeiro, 22/01/2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/01/pm-termina-remocao-de-familias-de-area-invadida-em-sao-jose-dos-campos.html>. Acesso em: 01/05/2016.

LIND, Maria; STEYERL, Hito. *The Greenroom: reconsidering the documentary and contemporary*

art. New York: Bard College and Hessel Museum of Art, 2008.

LUGON, Olivier. 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.

_____. La estética del documento: la realidad em todas sus formas. In: GÜNTHER, André; POIVERT, Michel (Ed.). *El arte de la fotografía de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lundwerg, 2009, p. 358-421.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary: documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2013.

TRÊMA. Cinco perguntas para o coletivo Trêma. *Site da Revista ZUM*, São Paulo, 20/05/2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/tres-perguntas-ao-trema/>. Acesso em: 01/03/2018.

NOTAS

ARTE ALÉM DA ARTE PERCURSOS DE PESQUISAS

1. GARCIA BULHÕES, Maria Amelia. *Artes Plásticas: Participação e Distinção – Brasil Anos 60/70*. Tese de doutorado USP, 1990, p. 17.
2. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
3. BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1977.
4. DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. Uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
5. MORIN, Edgar. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*, Porto Alegre: Sulina, 1999.
6. LATOUR, Bruno. *Reagregando o social/Bruno Latour*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.
7. GARCIA BULHÕES, Maria Amelia. *O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. Dissertação de Mestrado. 1983. Dissertação (História da Cultura) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. PUCRS.
8. ROSA, Nei Vargas. *Estruturas emergentes do sistema da arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores*. 2008. Dissertação (Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/14945>.
9. RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo de arte*. 2010. Dissertação (Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Acesso em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/24761>. RUPP, Bettina. *Residências em arte contemporânea: espaço, tempo e interlocução*. 2017. Tese (Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/158018>.
10. FETTER, Bruna. *Narrativas Conflitantes & Convergentes: as feiras e os ecossistemas contemporâneos da arte*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. 2016. Texto parcial disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/151264/001010012.pdf?sequence=1>.
11. BULHÕES, M. A. (org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2014.

A BIENALIZAÇÃO DO MUNDO - WHAT'S'S NEXT? DESAFIOS E DEMANDAS DE BIENAS HOJE EM DIA A PARTIR DO EXEMPLO DA BIENAL DE JACARTA 2017

THE BIENNIALIZATION OF THE WORLD - WHAT'S'S NEXT? CHALLENGES AND DEMANDS OF BIENNALS TODAY FROM THE EXAMPLE OF THE JAKARTA BIENNIAL 2017

1. v. site: Biennial Foundation. A Biennial Foundation foi criada em 2009. Sua tarefa consiste na promoção de bienais, bem como na coleta e no registro de informações centrais a respeito de bienais ao redor do mundo através de uma plataforma online.
2. v. sites: Jakarta Biennale e arquivo ivaa; entrevista com Ade Darmawan e Farid Rakun.
3. Uma bolsa de estudos concedida pelo Goethe-Institut em novembro de 2017 permitiu-me viajar à Indonésia e realizar entrevistas com diferentes protagonistas da cena artística local, como Lifepatch, e com figuras centrais da Bienal de Jacarta. O conteúdo dessas entrevistas constitui, juntamente com a documentação das bienais nos catálogos de exposições bem como em seus sites na internet, uma das principais fontes para este artigo.

COLECIONAR HOJE: PERSISTÊNCIAS E RUTURAS NUM MERCADO GLOBAL

COLLECTING TODAY: PERSISTENCE AND FISSURES IN THE GLOBAL ART MARKET

1. Esta pintura-tatuagem foi comprada por Rik Reinking, um colecionador alemão, dealer e curador, cuja coleção inclui obras minimais, do movimento fluxus, da street art (CASCONI, 2017).
2. O aumento do número de milionários nos últimos 20 anos (de 140 em 1987 para 1426 em 2013) ajuda a perceber a facilidade de aplicar valores na ordem dos sete dígitos (VELTHUIS, CURIONI, 2015: 8).
3. Estes valores são referentes ao mercado leiloeiro.
4. Com este poder e características, pode mencionar-se a Gagosian, a Hauser & Wirth, a Lisson Gallery, a White Cube, a Marian Goodman, Thaddaeus Ropac ou a David Zwirner.
5. A China ocupa o segundo lugar, entre os países onde se transacionou o maior volume de vendas de obras de arte; no primeiro lugar mantém-se os EUA (McANDREW, 2018: 15).
6. Os EUA foram pioneiros a desenvolver o mecenato corporativo (WU, 2007).
7. A galeria abriu em 1985.
8. Saatchi teve o aconselhamento de Jay Joplin e de Larry Gagosian, dois influentes art dealers.
9. É de destacar a exposição *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, na Royal Academy of Arts, em Londres, em 1997.
10. Entre diversas marcas poderosas, Pinault controla o grupo Gucci, Saint Laurent, Alexander MacQueen.
11. Pinault tornou-se no maior acionista da Christie's, comprando 29% da empresa, em 1998.
12. Este valor foi atribuído pela Forbes, em 2016 (MARTIN, 2016).
13. Pierre Cabanne refere outros conselheiros, como Dominique Lévy (CABANNE, 2004: 372).
14. Pinault comprou o Mondrian, *Tableau Losangique II*, 1925, num leilão em Nova Iorque por \$8,8 milhões, em 1990, na altura o valor mais elevado para uma obra do artista.
15. Desde 2003 que Pinault demonstra receptividade por arte não ocidental, adquirindo-a (é o caso do artista japonês Takashi Murakami, que entrou na coleção em 2003).
16. Pinault exhibe a sua coleção naqueles espaços, alternando exposições temáticas com outras dedicadas à obra de um único artista.
17. Mário Teixeira da Silva expressou-o publicamente: "O colecionador como flâneur. Mário Teixeira da Silva e Adelaide Duarte. Conversas a partir de coleções particulares", Ciclo Colecionar Arte, Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, em 22 de março de 2017.
18. O Módulo instalou-se em Lisboa a partir de 1979, sendo hoje o seu único local de exposição.
19. Mostrou, por exemplo, artistas internacionais que trabalhavam arte abstrata, concetual e pós-concetual, a land art, questões de género e de questionamento do médium (Robyn Denny, Louise Nevelson, Richard Smith, John Hoyland, Hamish Fulton, Gilbert and George, Michael Biberstein, Roger Raveel, Jochen Gerz), artistas portugueses que também desenvolviam pesquisas experimentais (Ana Vidigal, Ilda David, Manuel Rosa, Pedro Portugal, Pedro Casqueiro, Júlia Ventura, Xana, João Jacinto, Miguel Ângelo Rocha, João Basto, Graça Pereira Coutinho).
20. Exibiu fotografia encenada, concetual, documental, a preto-e-branco e a cor, de autores como, por exemplo, Paulo Nozolino, Jorge Molder, Paul den Hollander, Bernard Faucon, Larry Fink, Bruce Charlesworth, Axel Hütte, John Batho, Mário Cravo Neto, Frank Thiel, e muitos destes autores pertencem hoje à sua coleção.
21. Esta ideia é reiteradamente afirmada pelo próprio.

22. Capelo beneficiou da retração dos valores das obras no mercado da arte, na sequência da crise económica vivida no início dos anos 1990 (Guerra do Golfo de 1992), adquirindo, de forma vantajosa, por exemplo, peças da Pop Art ou Povera (Agnes Martin, Sam Francis, Kiefer, Richter ou Warhol). As galerias de arte onde adquiriu mais obras foram: na Waddington Gallery, na Adrien Mibus, na The Mayor Gallery, na Galerie 1900-2000 e na Lisson Gallery.

23. Muitos outros movimentos e artistas poderiam ser indicados.

24. Desde 1997 que a coleção é pública, por via de protocolos, primeiro em Sintra e, depois, em Lisboa. Em 2016 foi assinada uma adenda ao protocolo por seis anos, renováveis.

25. Como exemplificativas, podemos indicar Gerhard Richter, Andy Warhol, David Hockney, Jeff Koons, Bridget Riley, Franz Kline, Fernand Léger, Alexander Calder, Jean-Michel Basquiat, Roy Lichtenstein, Piet Mondrian, Henry Moore (DUARTE et al., 2016: 113-117).

CRÍTICA A LA INSTITUCIONALIDAD SUR: MICRO Y MACRO EN EL CASO DE LA ABSTRACCIÓN EN CHILE

CRITICISM OF THE SOUTHERN INSTITUTIONALITY: MICRO AND MACRO IN THE CASE OF ABSTRACTION IN CHILE

1. Simon Sheick, "Notas sobre la crítica institucional", 2006, traducción de Marcelo Expósito y Joaquín Barriandos, <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>.

2. Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, en *Artforum*, septiembre de 2005, XLIV, nº 1, págs. 278-283.

3. Manuel Borja-Villel, *¿Pueden los museos ser críticos?*, Revista Carta Nº 1, Museo de arte Reina Sofía, 2010, p.1.

4. Rooseum, KunstWerke de Berlín, Museum of Contemporary Art de Oslo, Contemporary Art Center de Vilna, Kunsthalle de Helsinki, X-room de Copenhague y el propio NIFCA, Rooseum del Moderna Museet de Estocolmo, que está en expansión; Museum of Contemporary Art; en Oslo el National Museum for Contemporary Art, Architecture and Design; el Contemporary Art Center de Vilna.

5. Ver artículo de Nina Montmann del año 2007 en donde detalla alguna de estas situaciones. Se titula: *Ascenso y caída del nuevo institucionalismo Perspectivas de un futuro posible*, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>.

6. El proyecto Las Agencias fue liderado por Jordi Claramonte, integrante de La Fiambrera Obrera. Este Taller de debate e investigación fue fundado el año 2000. Este episodio está en la base de grandes discusiones y prácticas en torno a los límites entre arte y activismo.

7. Recomiendo la lectura de Experimentos para una buena institucionalidad de Jorge Ribalta https://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf.

8. Simon Sheick en el portal EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas) donde participan entre otros Marcelo Expósito, Joaquín Barriandos. En el listado de colaboradores encontramos a Boris Buden, Lina Dokuzović, Andrea Hummer, Bernhard Hummer, Therese Kaufmann, Niki Kubaczek, Isabell Lorey, Birgit Mennel, Raimund Minichbauer, Monika Mokre, Stefan Nowotny, Radostina Patulova, Gerald Raunig y Andrea Salzmann. <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>.

9. De acuerdo a como lo nomina el CNCA en <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/anuario-cultura-tiempo-libre-2014.pdf>.

10. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion-patricia-phelps-cisneros>.

11. Recomiendo la revisión del libro de la exposición: https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/rev_

[formas_ccplm_x_pagina.](#)

12. Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *Chile Arte Actual*, UCV Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1988. <https://es.scribd.com/document/35821559/CHILE-ARTE-ACTUAL-Milan-Ivelic-Gaspar-Galaz>.

13. Algunos catálogos asociados a exposiciones afines que han formado parte del rescate de esta tendencia: *País Geométrico y La Ruta geométrica*, y las exposiciones monográficas de Gustavo Poblete, Ramón Vergara Grez, Matilde Pérez, Iván Vial, Robinson Mora, Alejandro Siña, Elsa Bolívar y Carmen Piemonte, entre otros.

14. http://www.revistasaua.com.ar/03_29/10.html, texto de Jimena Ferreiro.

15. Un ejemplo del colectivo Standart Time del artista Mark Formanek del año 2009 en Rotterdam: <https://www.youtube.com/watch?v=c8UHcyvpLYI>.

16. Octavio Paz, *Discurso tras recibir el Premio Nobel de Literatura*, Estocolmo, Suecia, 1991. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html.

ANOTAÇÕES E DILEMAS PARA UM CURADOR NO BRASIL

ANNOTATIONS AND DILEMMAS FOR A CURATOR IN BRAZIL

1. Cito uma raridade nos dias de hoje que foi a publicação eletrônica, em 2017, de “Acervo: outras abordagens”, dividido em quatro volumes, com organização de Tadeu Chiarelli e Ana Cândida Avelar. Críticos de arte, curadores e pesquisadores de distintas gerações, formações e cidades se debruçaram sobre parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), construindo novas críticas e pensamentos. Em formato *on-line*, aliou qualidade e densidade crítica com os custos baixos de uma publicação eletrônica.

2. Nesse ensaio por conta do limite de caracteres, não analisarei a relação usurpadora que os comodatos podem vir a ter com instituições públicas de arte no país.

3. Segundo o site do PIPA, “o Prêmio PIPA, tem como objetivo apontar artistas vencedores para as seguintes 3 (três) categorias: Prêmio PIPA, PIPA Voto Popular Exposição e PIPA Online” (PIPA, 2018). O terceiro prêmio, PIPA Online, é categoria onde os participantes do PIPA são convidados a concorrer através de votação na Internet. O primeiro mais votado recebe R\$10.000,00, e o segundo, R\$5.000,00 (valores da edição de 2018).

4. Estendo essa discussão sobre a relação especulativa entre arte e economia há o caso do BGA. Nas palavras de Bruna Fetter, “como consequência da significativa elevação de preços de artistas nacionais nos últimos anos, o mercado de arte do Brasil passou a receber crescente atenção por parte de investidores financeiros. Heitor Reis, André Schwartz, Rodolpho Riechert e Raphael Robalinho são os responsáveis pela criação, em 2011, do primeiro fundo de investimento brasileiro em artes, o Brazil Golden Art. Seu planejamento inicial parte de passar os três primeiros anos do fundo comprando obras de arte contemporânea, em sua maioria produzidas no Brasil, para então revende-las no mercado. Contando com 15 investidores, que colocaram inicialmente R\$40 milhões – dos quais cerca de 70% foram direcionados para artistas emergentes –, o fundo já conta com cerca de 600 obras em seu portfólio”. (FETTER, 2014: 123).

5. Segundo o jornal O Globo duas exposições realizadas também no CCBB naquele ano apareceram no top 10 da revista: “Oneness”, de Mariko Mori, com 6.991 visitantes diários (sétimo lugar) e “Eu em Tu”, de Laurie Anderson, com 6.934 pessoas por dia (nona posição). (PORTO, 2012).

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL: ONDE A PUREZA É UM MISTO

EXPERIMENTING THE EXPERIMENTAL: WHERE THE PURITY IS A MIX

1. O programa de extensão Plataforma de Emergência é uma iniciativa do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, em parceria com a UFRJ, UFF, Unirio, Uerj e PUC, através de seus programas de pós-graduação nas áreas das artes visuais, artes cênicas, filosofia, comunicação social, sociologia, antropologia e psicologia. A cada semestre, com o deslocamento das turmas

para o CMAHO, são também oferecidas vagas para a comunidade em geral, ampliando-se a atuação acadêmica da universidade para além-muros.

2. Ver: notas do rascunho do projeto e trocas de correspondências encontradas no arquivo Lygia Pape. A descrição na íntegra do projeto foi localizada na correspondência de Mário Pedrosa e Lygia Pape enviada a Heloísa Lustosa, então diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com data de 19 de dezembro de 1977.

3. Fala de Mário Pedrosa publicada em matéria do *Jornal do Brasil*, em 15 de setembro de 1978.

GALLERY OF LOST ART: O MUSEU VIRTUAL E AS RELAÇÕES ENTRE MATÉRIA E LEGITIMAÇÃO

GALLERY OF LOST ART: THE VIRTUAL MUSEUM AND THE RELATIONS BETWEEN MATERIAL AND LEGITIMATION

1. O espaço mental não tem nenhuma localização no interior do corpo. Entretanto, sem ele, não há nenhuma consciência. Julian Jaynes sugere que o espaço mental é a metáfora-análoga fundamental do mundo (...). Do mesmo modo, a relação entre a memória e a experiência imediata só pode ser tratada aqui como uma ocorrência óbvia. MORRIS, Robert. *The Present Tense Of Space, Art in America*, 1978.

DO CAPITAL SIMBÓLICO AO CAPITAL ECONÔMICO: A PRODUÇÃO DA CRENÇA E NARRATIVAS ARTIFICADAS EM ALEXANDER MACQUEEN, UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

PRODUCTION OF ARTIFICIAL NARRATIVES IN ALEXANDER MCQUEEN, A SOCIOLOGICAL APPROACH

1. Devido à extensão reduzida deste texto, conceitos como o de campo e agente na sociologia de Bourdieu não foram tratados aqui, para mais informações vide a bibliografia disponível ao final deste encerto.

2. Terminologia francesa para Alta-costura, um tipo de moda extremamente exclusiva e que para ser considerada como tal deve seguir uma série de regras como: pelo menos a produção de dois desfiles anuais, mostrando em cada um pelo menos 50 *looks* distintos, para venda, cada *look* só pode ser confeccionado duas vezes e vendidos para clientes de continentes diferentes, etc.

3. Alexander McQueen foi um estilista britânico falecido em 2010, suas roupas altamente experimentais e seus desfiles pouco usuais mudaram o cenário da moda na década de 1990, estando ao lado de outros nomes como Viktor & Rolf, Martin Margiela e Hussein Chalayan na chamada moda conceitual. Mais informações podem ser encontradas em suas biografias escritas por Judith Watt (2012), Kristin Knox (2010) e Claire Wilcox (2015).

4. Em artigo intitulado “Quando há artificalização?”, as autoras Natalie Heinich e Roberta Shapiro explicam assim a diferença entre artificalização e legitimação: “A artificalização de um objeto necessariamente resulta na legitimação deste. Por outro lado, o desejo de garantir a legitimidade para uma prática, (...), pode, por sua vez, impulsionar um processo de artificalização. Não obstante, a artificalização e a legitimação continuam sendo processos distintos; a primeira, enraizada na materialidade, engloba a segunda” (HEINICH; SHAPIRO, 2013, p.18).

5. Dados de 2018, www.alexandermcqueen.com

DAS CONTRADIÇÕES VIVEMOS: A DIMENSÃO CRÍTICA DA FORÇA DE TRABALHO DO ARTISTA.

FROM CONTRADICTIONS WE LIVE: THE CRITICAL DIMENSION OF THE ARTIST'S WORKFORCE

1. Aqui não me interessa discutir a crítica de arte e sua tradição, ou seja, como meio e juízo. No entanto, o que aqui será relatado poderá vir a compor um entendimento sobre aquilo que normalmente é chamado de crítica de arte.

2. Rubens da Silva Mano, São Paulo, 1960. Artista, formado em Arquitetura em 1984, e mestre em Poéticas Visuais pela USP. Participou de importantes mostras no Brasil e fora.
3. Maiores informações em: ANTENORE, Armando. Sob Protesto, Rubens Mano deixa a *Bienal de São Paulo*. In: Folha de São Paulo. Ilustrada: 24 de maio de 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200210.htm> acessado em 09 de fevereiro de 2018.
4. Trecho de entrevista com Theodor Adorno, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skl0JC2s-aU>, acessado em 20 de novembro de 2016. Fonte original, com legendas em inglês disponível em: <https://archive.org/details/RicBrownTheodorAdornoonPopularMusicandProtest>, acessado em 20 de novembro de 2016. Postado por B. Ricardo Brown professor no Departamento de Ciências Sociais e Estudos Culturais, do Pratt Institute, Brooklyn, New York.
5. Expressão de Benjamim utilizada por Foster em *O Artista Como Etnógrafo*, que expressa em certo sentido o ideal almejado e sua impossibilidade.
6. Ricardo Roelaw Basbaum (São Paulo, SP, 1961). Artista e professor. Possui graduação em Licenciatura em Ciências Biológicas pela UFRJ (1982), Especialização em História da Arte e Arquitetura, pela PUC-RJ (1988), *MA in Fine Arts pelo Golsmiths College, University of London* (1994 – Bolsista do *British Council*), Mestrado em Comunicação pela UFRJ (1997, Bolsista CAPES) e Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Possui inúmeras participações exposições de grande prestígio como a Documenta de Kassel (2007) e 30º Bienal de São Paulo (2012), entre outras. Além de diversas publicações que refletem a arte e a ação do artista no mundo contemporâneo.

NA FRONTEIRA ENTRE DOIS MUNDOS: A RELAÇÃO ENTRE MUSEUS E GALERIAS DE ARTE

BETWEEN TWO WORLDS: THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSEUMS AND ART GALLERIES

1. Em 2014, a mesma colecionadora havia doado outra obra de Cuquinha (*Cuba revolucionária Proyecto del Arte Financiero*), adquirida na Amparo 60; desta vez em prol do MAM-RJ.
2. Galerias já envolvidas no processo: Galeria Leme, Galeria Fortes Vilaça, Galeria Carminha Macedo, Galeria Vermelho, Galeria Luisa Strina, Galeria Babel, A Gentil Carioca, Casa Triângulo, Galeria Nara Roesler, Athena Galeria de Arte, Galeria Mezanino, Amarelonegro Arte, Zipper Galeria, Galeria Marília Razuk, Mônica Filgueiras Galeria de Arte, H.A.P. Galeria, Galeria Millan, Galeria Elba Benítez (Espanha), Choque Cultural, Silvia Cintra+Box4, SIM Galeria, Galeria Logo, Luciana Brito Galeria, Galeria Oscar Cruz, Paulo Kuczynski Escritório de Arte, entre outros. Informações colhidas no Site Oficial da SP-Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/programacao/doacoes>; acesso em fevereiro de 2018.

O ARTISTA, O GALERISTA E AS SUAS ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÃO NO MERCADO DA ARTE

THE ARTIST, THE GALERIST AND HIS STRATEGIES OF ACTION IN THE ART MARKET

1. Tradução nossa. Texto original: “El compromiso cultural y el interés económico se dan las manos”. (GRAW, Isabelle, 2013, p. 140)
2. Classificação apresentada pela autora desse artigo em sua dissertação de Mestrado “Considerações sobre as galerias virtuais e as suas relações com o mercado de arte” (SILVEIRA, Andrea A. C. L., 2016).
3. Tradução nossa. Texto original: “Las nuevas posibilidades de relación usuarios/dispositivo habilitadas por la tecnología de comunicación, mediada por los computadores em el ambiente de la red, proporcionan um espacio de comunicación interactivo que permite participar de eventos, experiências de presencia y acción a distancia explorando la sensación de ubicuidade, desplazamiento y simultaneidade.” (PRADO In: GARCÍA, 2005, p. 172).

4. Granet e Lamour citam Charles Saatchi (megacolecionador) e os trabalhos do italiano Sandro Chia como exemplo dessa situação descrita no texto e que revela o poder dos grandes colecionadores sobre o mercado. (2014, p. 106).
5. Fonte: http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL760943-9356,00-LEILAO+DO+POLEMI+CO+DAMIEN+HIRST+DESAFIA+CAOS+FINANCEIRO.html.
6. Em entrevista para Cultura e Mercado. Reportagem de Mônica Herculano (2014) disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/site/mercado/curadoria-em-questao/>.
7. Reportagem de Paula Alzugaray e Luciana Pareja Norbiato (2015), disponível em: <http://www.select.art.br/7067-2/>.

QUANDO AS MARGENS REAFIRMAM O CENTRO? AS PREMIAÇÕES DAS PRIMEIRAS BIENAS DE SÃO PAULO (1951-1965)

WHEN THE MARGINS REAFFIRM THE CENTER? THE AWARDS OF FIRSTS SÃO PAULO BIENNIALS (1951-1965)

1. De acordo com seu primeiro curador e também diretor do MAM, Lourival Gomes Machado (ALAMBERT e CANHÊTE, 2004: 32).
2. A partir da sexta edição do evento, quando as Bienais deixam de pertencer ao MAM São Paulo, os prêmios-aquisição passam também a enriquecer o acervo de outros museus de arte moderna do país, como os de Salvador, Belo Horizonte e Florianópolis, e a coleção da própria Fundação Bienal, recém-criada.
3. Para a confecção da tabela, levamos em conta os grandes prêmios, os regulamentares e a maior parte dos de aquisição. Não foram computados aqueles a princípio destinados a uma nacionalidade específica nem as menções honrosas e os prêmios especiais voltados para categorias específicas, como artes aplicadas, cerâmica, cartazes etc., que eram eventuais.
4. Informações baseadas na tabela de participação de países nas nove primeiras edições das Bienais de São Paulo, apresentada no catálogo da nona edição.
5. A União Panamericana era um órgão ligado ao departamento de Estado norte-americano, sediado em Washington, que tinha um departamento de Artes Visuais dirigido entre 1948 e 1976 por José Gomes Sicre, crítico cubano que residia nos Estados Unidos. Promovia a arte latino-americana e estava relacionada com as políticas de boa-vizinhança implementadas pelos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. Uma de suas ações consistia em expor nas Bienais de São Paulo artistas latino-americanos cujos países de origem não podiam financiar sua representação no evento (MAGALHÃES, 2013).
6. Trecho de carta de Réne Harnancourt ao escritório do diretor da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nova Iorque, 7 de novembro de 1951. Documento pertencente ao arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
7. “Eu acabo de receber sua carta de 27 de agosto que concerne ao júri da bienal. (...) Você sabe bem, meu caro amigo, que eu tenho um espírito combativo. Eu não gosto nem um pouco de deixar uma posição que é tão perigosa -- como a crítica da arquitetura dita moderna. Eu me sinto muito responsável. Se eu aceitei mudar do júri de arquitetura para o júri de artes plásticas da bienal é porque eu sei que um homem como Walter Gropius, no qual eu tenho total confiança, toma a minha posição. Por outro lado, o júri de artes plásticas me parece no fundo mais interessante, mesmo do ponto de vista político. O júri de arquitetura se compõe mais ou menos de amigos pessoais que podem se entender em um mesmo plano. O júri de artes plásticas é um júri político em que cada um trabalha primeiramente pelo seu país. É, portanto, muito difícil trabalhar ali, e é justamente disso que eu gosto. (...)” (tradução nossa). Trecho da carta de Max Bill a Sérgio Milliet, 21 de setembro de 1953. Documento pertencente ao arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
8. GIUNTA (2015), PLANTE (2013) e JAREMTCHUK (2017) demonstram como durante as décadas de 1950, 1960 e 1970 a América Latina obteve maior visibilidade internacional e quais formas a internacionalização da arte argentina e brasileira assumia, tanto no contexto norte-americano quanto parisiense. Em alguns casos,

artistas, críticos e instituições brasileiras e argentinas conquistaram projeção e reconhecimento no exterior.

9. Não queremos dizer aqui que todos os artistas premiados foram consagrados porque suas obras entraram para museus brasileiros. Pelo contrário, a Bienal é só uma instância dentre várias outras. Como lembra Furió (2012), os artistas não são valorados do mesmo modo por todas as estruturas, o que produz reconhecimentos que podem ser profundamente desiguais.

10. Com base nas proposições de Furió (2012) sobre os processos de reconhecimento artístico, discordo aqui da tese de Anthony Gardner e Charles Green (2013), que afirma que as “Bienais do Sul”, em particular as de abrangência regional, podem ser vistas como imagem de resistência cultural. Segundo os autores: *“It is a world picture that the biennials of the South present as double-sided. They had grasped their place in the postwar arc of neo-colonial globalism. But, even more importantly, they then converted that place into the resistant image of cultural, art-historical and international reconstruction. That ongoing process is one in which the biennials of the South still have a significant and creative role to play.”* (GARDNER e GREEN, 2013: 455). Eles chegam a essa conclusão justamente porque a análise que realizam das Bienais regionais, como as de Alexandria, é focada nos discursos dos eventos, e não nas dinâmicas operantes, fazendo com que o artigo resulte numa apologia ingênua dessas bienais. Além disso, ao proporem que as Bienais do Sul são um espaço de troca e resistência cultural das nações “cujas histórias foram marcadas pela tragédia da colonização”, Gardner e Green acabam se vendo obrigados a excluir dessa categoria a Bienal de São Paulo, definindo-a como simples mimetismo da Bienal de Veneza, o que, de saída, já demonstra a fragilidade do conceito.

11. Pintora portuguesa, radicada na França e naturalizada em 1956.

A SOMBRA DA LIBERDADE: REPRESENTAÇÕES FRANCESAS E NORTE-AMERICANAS NAS PRIMEIRAS BIENAS DE SÃO PAULO

THE SHADOW OF FREEDOM: FRENCH AND NORTH-AMERICAN REPRESENTATIONS IN SÃO PAULO'S FIRST BIENNALS

1. Durante essa visita a São Paulo, Barr profere um juízo sobre a arte brasileira que mobiliza Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado como opositores: a arte concretista brasileira e argentina, segundo Barr, não passaria de “Bauhaus exercises”. Esse debate foi objeto de um artigo recente de Ana Cândida Avelar (2012) que desdobra as expectativas do crítico norte-americano sobre a arte brasileira e as respostas de Pedrosa e de Gomes Machado sobre elas.

2. Creio que o principal articulador desse paradigma é Roberto Schwarz (2000 [1973]), que serve de referência, por exemplo, a Rodrigo Naves (op.cit) e a Francisco Alambert (2004). Para uma discussão polêmica sobre o ensaio de Schwarz, *As ideias fora do lugar*. 2000 [1973], confira Maria Sylvia de Carvalho Franco, *As ideias estão no lugar* (1976) e Maria Stella Bresciane, *A construção da cidade e do urbanismo: as ideias têm lugar?* (2012).

3. Minha ideia de “óbvio” acompanha o antropólogo Roy Wagner. Este autor não considera a cultura como um universo oposto (ou construído sobre) à natureza, Roy Wagner não imagina que a natureza seja um fato universal, mas um construto que é “contra inventado” no próprio processo que inventa o que chamamos de cultura. Esse processo de contra invenção é o que ele chama de *obviação*, o ato de tornar algo óbvio, para se construir um ideário sobre ele, ou o ato de criar objetos específicos sobre os quais podemos agir intencionalmente, como investigadores ou como inventores. Cf. Roy Wagner. *A invenção da cultura*. Cf. WAGNER, 2010.

A 1ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA AMÉRICA DO SUL, BIENALSUR, E A POSSIBILIDADE DE LEGITIMAR UMA NOVA CARTOGRAFIA DOS TRÂNSITOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO CIRCUITO DAS BIENAS INTERNACIONAIS

THE 1st INTERNATIONAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART OF SOUTH AMERICA, BIENALSUR, AND THE POSSIBILITY OF LEGITIMATIZING A NEW CARTOGRAPHY OF CONTEMPORARY ART TRANSITS IN THE CIRCUIT OF INTERNATIONAL BIENNALS

1. Órgão vinculado à Unasul

ENTRE POLÍTICAS DE VISIBILIDADE E A RETÓRICA DA “INCLUSÃO”: OUTRAS CARTOGRAFIAS ARTÍSTICAS A PARTIR DA BIENAL DE DACAR

BETWEEN POLITICS OF VISIBILITY AND THE RHETORIC OF “INCLUSION”: OTHER ARTISTIC CARTOGRAPHIES FROM THE DAKAR BIENNALE

1. Essa reflexão, ainda em curso, parte da pesquisa de doutorado que está sendo realizada no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz.

2. No texto *On Alternative Modernities* (1998), Dilip Parameshwar Gaonkar advoga a importância de leituras descentralizadas e plurais das modernidades. Entretanto, os exemplos citados acima parecem sustentar o agenciamento ocidental da modernidade, enquadrando como alternativas formas que escapam a um modelo central e paradigmático.

3. Entre eles, estão as pesquisas desenvolvidas pelo grupo de estudos curatoriais *Mondialités*, levado a cabo pelo Centro Georges Pompidou, ou o *C-MAP (Contemporary and Modern Art Perspectives)*, organizado pelo MoMA de Nova York.

4. Em *Cruzamentos entre as Bienais de Havana e Dakar (1984-2006): Afro-cubanismo e diáspora como eixos discursivos*. In: Freire, Cristina (Org.). *Escrita da História*, 2016, discuto essa questão com relação ao trabalho do artista cubano José Bedia e sua participação na mostra *Retour à Dakar* (2004).

5. Sobre esse processo ver FERREIRA, Roquinaldo. The institutionalization of African studies in the United States: origin, consolidation and transformation. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 30, n. 59, p. 73-90, Junho 2010.

ACROPOLIS REMIX: O LIVRO DE ARTISTA VISUAL COMO ESPAÇO DE EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS E CURATORIAIS

ACROPOLIS REMIX: A VIRTUAL ARTIST’S BOOK AS SPACE FOR CURATORIAL AND ARTISTIC EXPERIMENTS

1. O Festival de Cinema de Cannes incluiu pela primeira vez em sua competição um filme em realidade virtual do diretor Alejandro G. Inarritu, intitulado *Carne y Arena (Meat and Sand)*; na Documenta 14 houve uma exposição com duração de 7 horas da instalação em realidade virtual *Integrated Space Transducer* de MSHR como parte do *Hallucinations / Live / Cinema / Festival*; na 57th Bienal de Veneza, por sua vez, pela primeira vez foi criada uma sessão especial no Festival de Cinema, com a inauguração da primeira competição dedicada apenas a filmes em realidade virtual. O pavilhão russo nessa mesma edição da bienal apresentou a obra em realidade virtual *Blocked Content* do Recycle Group; a Tate Modern usou pela primeira vez em uma grande exposição a realidade virtual como forma de transportar virtualmente o público para Paris no início do séc. XX, contextualizando pedagogicamente a exposição *Modigliani*.

2. A pesquisa recebeu o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

IMAGEM DE SI, ARTE FORA DE SI: FOTÓGRAFOS, FOTOLIVROS E O CIBERESPAÇO

IMAGE OF ONESELF, ART OUT OF ITSELF: PHOTOGRAPHERS, PHOTOBOOKS AND CYBERSPACE

1. O projeto, realizado com o apoio do CNPq, intitula-se *Paisagens do Rio: modos de ver e ler a cidade* e alguns de seus resultados podem ser conhecidos em TURAZZI, 2018.

2. Essas edições, mesmo em língua francesa e com folhas de rosto datadas de 1839, compõem versões ligeiramente diferentes do manual.

3. Disponível em <https://www.gutenberg.org/>.

4. Sobre Jean-Claude Gautrand, ver https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude_Gautrand e <http://www.argentic.fr/exhibition-136.html>.

EXTENSÕES DO SISTEMA PÓS-DIGITAL: FUNÇÕES DE REGISTRO E OPERAÇÕES COMPUTÁVEIS DERIVADAS DOS “ARQUIVOS DE ARTISTAS”

EXTENSIONS OF THE POST-DIGITAL SYSTEM OF THE ARTS: FUNCTIONS OF REGISTRY AND COMPUTABLE OPERATIONS DERIVED FROM “ARTISTS’ARCHIVES”

1. A documentação e as próprias obras do coletivo podem ser acessadas em <http://joid.org/archive/>.

2. <http://www.lucasbambozzi.net>.

3. A dupla de artistas também é conhecida pela sequência numérica adotada como endereço de seu sítio na internet: <http://0100101110101101.org>.

4. O projeto “restaurado” está incluído na Antologia da Net Art da fundação novaiorquina Rhizome. Pode ser acessado em <https://anthology.rhizome.org/life-sharing>.

5. <https://www.bitnik.org>.

6. <http://urnothere.net>.

A CRÍTICA INSTITUCIONAL EM CONTEXTOS INSTITUCIONAIS PRECÁRIOS

THE INSTITUTIONAL CRITIQUE WITHIN PRECARIOUS INSTITUTIONAL CONTEXTS

1. Grifo meu.

COMISSIONAMENTOS E ATIVAÇÕES: MODALIDADES DE APRESENTAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM DJA GUATA PORÃ E WENU PELON

COMISSIONING AND ACTIVATION: FORMS OF PRESENTATION OF CONTEMPORARY ART IN DJA GUATA PORÃ AND WENU PELON

1. O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM, 2007, grifo nosso).

MÁRIO PEDROSA E A 6ª BIENAL DE SÃO PAULO (1961): UMA PROPOSIÇÃO CRÍTICA AO RELATO OCIDENTAL DA HISTÓRIA DA ARTE

MÁRIO PEDROSA AND THE 6th SÃO PAULO BIENNIAL (1961): A CRITICAL PROPOSITION TO THE WESTERN NARRATIVE OF ART HISTORY

1. A partir daqui, usarei a sigla “BSP” em lugar de “Bienal de São Paulo”.

2. O ano de realização da 6ª BSP, 1961, foi também o da tumultuada passagem de Jânio Quadros pela presidência entre a posse em janeiro e a renúncia em agosto. Foi também a última BSP vinculada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), separação que culminaria com a transferência do acervo para a Universidade de São Paulo (USP) e a interrupção do museu. Para uma cronologia dos acontecimentos e revisão bibliográfica sobre o episódio, conferir o subcapítulo “Autonomização da Bienal – divórcio litigioso” em ALAMBERT; CANHÊTE, 2004: 93-104.

3. Este texto, que voltará a ser citado, foi escrito em 1970. A informação se faz relevante por indicar o momento em que Mário Pedrosa realizava um balanço retrospectivo e avaliativo da BSP.
4. Originalmente publicado em: O Estado de S. Paulo, 16 de dezembro de 1961.
5. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2323#posts>. Acesso em: 3 mar. 2018.
6. Lygia Clark foi a premiada na categoria escultura nacional da 6ª BSP.

DELINEANDO TERRITÓRIOS PARA AS ARTES VISUAIS NA BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO (1979 - 1985)

DELINEATING TERRITORIES FOR THE VISUAL ARTS AT THE SAO PAULO INTERNATIONAL BIENNIEL (1979-1985)

1. Esses elementos compunham a instalação (*Ex Tensões y Pontos*) do artista luso-brasileiro Arthur Barrio (2011), resultante do trabalho de dias do artista naquele espaço como seu ateliê temporário. Antes mesmo de ir à Veneza sabia da seleção de Barrio para representar o Brasil, pois o anúncio dessa indicação tinha relação com a 29ª Bienal de São Paulo de que também participara, em 2010.
2. “Mas os artistas latino-americanos fazem arte contra a ditadura até hoje?”.
3. Em referência à exposição *Magiciens de la Terre* integrante da Bienal de Paris de 1989, sob curadoria do crítico francês Jean-Hubert Martin, que reuniu obras de arte contemporânea e obras artísticas categorizadas como *não-ocidentais*.
4. Em diante referida pela abreviação FBSP.
5. Em diante referido por CAC.
6. A referência para essa imagem de “emaranhado” vem a ser a concepção desenvolvida pelo antropólogo Tim Ingold e discutida por outros teóricos, como Bruno Latour. Ver por exemplo: INGOLD, 2012.
7. Ver: SCHOEREDER, 2011.
8. Ver: LODO, 2014.
9. Na contagem, não considerei a mostra de Arte Postal.

HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES: AS BIENAS DE SÃO PAULO (2006-2016)

HISTORY OF ART AS HISTORY OF EXHIBITIONS: THE BIENNIALS OF SÃO PAULO (2006-2016)

1. A pesquisadora Francielly Dossin sistematiza algumas das iniciativas e reflexões que vêm sendo feitas neste campo recentemente. Ver: DOSSIN, Francielly Rocha. Exposições como problema de pesquisa. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 174-186, fev. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/3559>. Acesso em: 17 dez. 2017.
2. O projeto pode ser consultado em: <http://histoiresexpos.hypotheses.org/>.
3. Nos últimos dez anos, novas pesquisas foram editadas, entre as quais: *L'art: une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein (2009); *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History* de Bruce Altshule (vol.1 de 2008 e o segundo vol. referente ao período de 1962-2002, publicado em 2013); *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés* de Jean-Marc Poinot (2008). No Brasil, foi organizado um colóquio, em 2014, pelo Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (Ana Cavalcanti, Maria de Fátima Morethy Couto, Marize Malta e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira) e posteriormente um livro **Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil**, publicado em 2016.

4. Tom Eccles, Charles Esche, Pablo Lafuente, Paul O'Neill, Lucy Steeds e David Morris.
5. Lucy Lippard, Charles Harrison, entre outros.
6. Cypriano afirma que presidente da Bienal “não conseguiu levantar recursos necessários para pagar a 27ª Bienal e passou por uma crise de legitimidade por cometer atos irregulares na presidência.” (CYPRIANO: 2016, 159) Esse fato pode ser comprovado a partir da documentação histórica arquivada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal.
7. 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). Há algo que pulsa entre aprender a *Viver juntos* e aprender a *viver em meio a incertezas*. A exposição de arte contemporânea é construída por essa teia complexa de arremates realizados por curadores, artistas, mercado, instituições, pesquisadores e público.
8. 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.
9. Ao assumir o posto de curadora geral dessa edição da Bienal, Lisette Lagnado reuniu todos os funcionários da Fundação Bienal, desde a equipe de auxílio curatorial e a diretoria até a equipe de manutenção para falar de seu projeto de curadoria e iniciou a reunião mencionando exatamente esse trecho de Roland Barthes. Nessa época eu trabalhava como pesquisadora da Fundação Bienal e participei do encontro.
10. Destaca-se o mesmo contexto e similar preocupação da curadoria nas edições das Bienais até 2016.
11. O projeto do coletivo dinamarquês *Superflex*, por exemplo, selecionado pelos curadores, foi vetado pelo setor jurídico da instituição.

TRANSPARÊNCIA E OPACIDADE NA REGULAMENTAÇÃO JURÍDICA DOS MERCADOS DA ARTE

TRANSPARENCY AND OPACITY IN THE LEGAL REGIMES APPLICABLE TO THE ART MARKETS

1. Em conformidade com o *The Art Market - 2017: An Art Basel & UBS Report*, da responsabilidade de Clare McANDREW, a distribuição do Global Art Market Share by Value in 2016 foi a seguinte: Estados Unidos da América 40%; Reino Unido 21 %; China 20%; França 7%; Alemanha 2%; Suíça 2%; Itália 1%; Espanha 1%; e Outros 6% (p. 32).
2. Um primeiro esboço de uma bibliografia jurídica dos mercados da arte em língua inglesa levou ao levantamento de cerca de cinquenta títulos, distribuídos entre monografias, coletâneas de documentos e de casos, artigos publicados em revistas científicas e capítulos de livros sobre a matéria.
3. No Brasil esta evolução tem a sua concretização na coletânea de estudos intitulada *Direito da Arte*, publicada em 2015, com organização de Gladston Mamede, Marcílio Toscano Franca Filho e Otávio Luiz Rodrigues Júnior. As matérias da regulamentação jurídica dos mercados da arte, com destaque para as matérias da “proveniência, autenticidade, tráfico e Estado cultural de Direito”, serão objeto de uma discussão mais alargada e aprofundada no âmbito da 1ª Conferência Brasileira de Direito & Arte, que terá lugar em João Pessoa, na Paraíba, de 16 a 18 de maio de 2018.
4. No sítio na Internet da *Sotheby's*, além dos dados relativos ao número e valor das obras transacionadas é, ainda, afirmado que “[w]e have the fastest growing private sale segment in the market and will ensure that your private sale experience is met with unrivalled discretion, efficiency and convenience every step of the way” (consultado a 1 de março de 2018).

“CECI N’EST PAS UNE ŒUVRE D’ART”

O JUIZ COMO CRÍTICO E O CONCEITO DE OBRA DE ARTE NO DIREITO

“CECI N’EST PAS UNE ŒUVRE D’ART”

THE JUDGE AS A CRITIC AND THE CONCEPT OF A WORK OF ART IN LAW

1. A cultura popular italiana costuma atribuir a São Francisco de Assis as seguintes distinções: “Chi lavora con le mani è un operaio. Chi lavora con le mani e la testa è un artigiano. Chi lavora con le mani, la testa e il cuore è un artista.” O dito popular italiano pode ser traduzido como “Quem trabalha com as mãos é um operário. Quem trabalha com as mãos e a cabeça é um artesão. Quem trabalha com as mãos, a cabeça e o coração é um artista”.

2. Nesse sentido, a técnica artística pode bem ser entendida naqueles termos indicados pelo filósofo alemão Martin Heidegger na conferência “A Questão da Técnica” (*Die Frage nach der Technik*), proferida no dia 18 de novembro de 1953 no Auditorium Maximum da Escola Superior Técnica de Munique: “A técnica não é, portanto, meramente um meio. É um modo de desabrigar [a verdade]. Se atentarmos para isso, abrir-se-á para nós um âmbito totalmente diferente para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desabrigo, isto é, da verdade. Esta perspectiva é, para nós, estranha. Mas ela exatamente deve estranhar, e se possível por um bom tempo e de modo opressor, para que finalmente também tomemos a sério a simples questão do que diz, pois, o nome: “técnica”. A palavra provém da língua grega. Τεχνικόν designa aquilo que pertence à τέχνη. Em relação ao significado dessa palavra, devemos atentar para duas coisas. Por um lado, a τέχνη não é somente o nome para o fazer e poder manual, mas também para as artes superiores e belas artes. A τέχνη pertence ao produzir, à ποιήσις; é algo poético <Poietisches>. A outra coisa que vale a pena ser pensada na palavra τέχνη é ainda mais importante. Desde os tempos mais antigos até os tempos de Platão, a palavra τέχνη segue de par com a palavra ἐπιδήμη. Ambas são nomes para o conhecer em sentido amplo. Significam ter um bom conhecimento de algo, ter uma boa compreensão de algo. O conhecer dá explicação e, enquanto tal, é um desabrigar. O decisivo na τέχνη, desse modo, não consiste no fazer e manejar, não consiste em empregar meios, mas no mencionado desabrigar; enquanto tal, mas não enquanto aprontar, a τέχνη é um levar à frente. Assim, pois, a referência ao que diz a palavra τέχνη e ao modo como os gregos determinam o denominado por meio dela nos conduz ao mesmo contexto que se impôs quando perseguíamos a questão do que é na verdade o instrumental enquanto tal. Técnica é um modo de desabrigar. A técnica se essencializa no âmbito onde acontece o desabrigar e o desocultamento, onde acontece a ἀληθεια [verdade].”(HEIDEGGER, 2007, p. 380). Para Heidegger, portanto, a techné grega constitui a essência daquilo que hoje chamamos de técnica propriamente dita, mas também de tecnologia e até de arte. A techné abrigaria tanto o fazer e poder manuais como também as belas artes, num sentido que não deixa de ser próximo da mesma definição de “técnica enquanto modo de desvelamento contínuo de uma verdade” – a verdade estética.

ARTE E CIDADE: AS IMPLICAÇÕES JURÍDICAS DO GRAFITE

ART AND CITY: THE LEGAL IMPLICATIONS OF GRAFFITI

1. Tradução livre de: “I have argued that graffiti can be protected under copyright law. When the graffiti work complies with the minimum requirements for copyright protection (it is an original work, fixed in a tangible medium of expression), it should be protected under copyright law despite its illegality. This is because copyright is neutral towards works created by illegal means. As copyright is a right over the intangible aspect of the work only, it does not exclude works created by illegal means. This is true even under an incentive-based copyright system such as the United States Copyright Act: copyright does not give incentives to commit illegal acts; it just gives incentives to create valuable artistic works, regardless of the means with which the work is created”.

2. O debate legislativo não foi unânime no que tange à diferenciação entre pichação e grafite. O deputado Leonardo Monteiro assim manifestou em seu parecer: “Ao compararmos os textos, observamos que no Senado

o dispositivo ganhou melhor contorno jurídico sendo mais direto no que pretende tipificar como crime ao patrimônio e ambiental, a emenda do Senado evitou estabelecer conceitos sobre grafiteagem ou pichação, pois estes conceitos são extremamente controversos no próprio meio social em que são aplicados, e estabelecer um conceito legal sobre estas atividades pode-se gerar mais conflitos do que pacificações ou até mesmo incompreensão na hora de aplicar o diploma legal.” (CÂMARA DOS DEPUTADOS. Projeto de Lei 706-D. **Diário da Câmara dos Deputados**, p.46632, 2007. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/D24NOV2010.pdf#page=385>. Acesso em: 02 maio 2016).

3. Atualmente esse serviço ainda existe, todavia ganhou o nome de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: www.iphan.gov.br

4. O art. 216 da Constituição Federal de 1988 dispõe: “*Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (...)*”. (sem destaque no texto original). É competência comum da concorrente da Art. 23. É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios: III - proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos; IV - impedir a evasão, a destruição e a descaracterização de obras de arte e de outros bens de valor histórico, artístico ou cultural.

5. Art. 215, § 3º, da Constituição Federal de 1988, incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005): A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II - produção, promoção e difusão de bens culturais; III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV - democratização do acesso aos bens de cultura; V - valorização da diversidade étnica e regional.

ENTRE LOS MÁRGENES Y LO GLOBAL: INTERSUBJETIVIDADES Y (DES)LOCALIZACIONES

BETWEEN THE MARGINS AND THE GLOBAL: INTERSUBJECTIVITIES AND (RE) ALLOCATIONS

1. El texto hace parte del Proyecto de Investigación: Arte desde los márgenes: fronteras y otras (des) localizaciones, del Laboratorio de Arte y Subjetividades (UFSM).

2. La I Exposición Internacional de Arte y Género (2013), , bajo la curaduría de Rosa Blanca y, en el marco del Seminario Haciendo Género 10º, ha tenido la participación de artistas como Ale Mello, Alexandra Eckert, Alexandra Martins, Alice Monsell, Andressa Rosa, Barbara Bublitz, Cristhian Cajé, Consuelo Schilchta, Marília Diaz, Dulce Mazer, Edla Eggert, Ivone Junqueira, Elisa Riemer, Elo Veja, Fagnah Puñal, Isabel Sommer, Junior Ratts, Kethlen Kohl, Lehw Castro, Lia Jupter, Lucia Gorosito Guajardo, Luciana Martins Coelho, Lucilia Alencastro, Marcela Alvim, Manuela Venancio, Marcelo Chardosim, Milena Costa, Nadia Senna, Nizael Almeida, Stélio Constantino, Patricia Giseli, Roberta Stubs, Rosana Bortolin, Rosa Santos, RosiMeire da Silva, Sylvana Lobo e Vera Junqueira, Talita Trizoli, Tamires Schmitt e Tati Bafo. En la organización del Seminario Fazendo Género 10, ha sido Luzinete Simões y Cláudia de Lima Costa, quienes han colaborado para el desarrollo de la exposición. Julia Godinho ha actuado como Asistente Curatorial.

3. La II Exposición Internacional de Arte y Género (2017), bajo la curaduría de Rosa Blanca y, en el marco del Seminario Haciendo Género 11º & Women’s Worlds Congress 13th, ha tenido la participación de artistas como Agnes Vilseki, Alexandra Martins, Alice Monsell, Aline Daka, Ana Sabiá, Cheyenne Luge, Clarissa Borges, Cláudia Paim, Consuelo Schlichta, Clarissa Silva e Elisete Machado, Diane Sbardelotto, Elisa Comandulli, Heloisa Angeli, Itamara Ribeiro, Larissa Schip, Letícia Cobra Lima, Lívia Auler, Leli Baldissera, Mirela Ferraz, Nadia Senna, Natália Rosa, Rosana Bortolin, Sophia Pinheiro y Waleska Timmen. Jacks Ricardo Selistre ha actuado como Asistente

Curatorial.

4. Vanilde Rohling Ghizoni, como Coordinadora del MARQUE, abrazó la segunda exposición, así como el Coordinador de la División de Museología: Lucas Figueiredo Lopes. Han sido Cristina Scheibe Wolff, Ana Maria Veiga, Jair Zandona y Carmem Ramos, quienes han colaborado activamente para la segunda edición.

5. En esta exposición, bajo la curaduría de Rosa Blanca, han participado artistas como Carlos Coppa, Domingo Alagia, Eric Markowski, Juan Pablo Martín, Leticia Barbeito, María Alvarado, María Paula Obiña, María Sanquinetti, Mariana Soibelzon, Yamila Vilalba, Andréia Oliveira, Altamir Moreira, Helga Correa, Karine Perez, Lutiere Dalla Valle, Rebeca Stumm, Reinilda Minuzzi, Rosa Blanca, Álex Bolio, Ernesto Alva, Aminta Espinoza, José Porras, Mabel Larrechart, Mike Gómez, Oscar Padilla, Rubén Morales, Sofía Echeverri, Verónica Bapé, Fernando Miranda, Gonzalo Vicci, Karina Perdomo, Marcela Blanco, Micaela Fernández y Yohnattan Mignot. La muestra ha sido organizada por Lutiere Dalla Valle, Carlos Coppa, Mabel Larrechart y Fernando Miranda, ha contado con el apoyo del Programa de Posgrado en Artes Visuales (PPGART) y del Curso de Graduación en Artes Visuales (CAV) de la Universidade Federal de Santa Maria, de la Universidad de la República de Uruguay y de la Universidad Nacional de la Plata. Han participado en la Comisión de Organización: Ana Elisa Belizário, William Silva, Jacks Ricardo Selistre y Denise Losekan, del Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB/UFSM). La exposición ha tenido lugar en el Centro de Convenciones de la Universidad Federal de Santa Maria, en Santa Maria, Brasil, en Octubre de 2017.

O “LOCAL” DO “ARTISTA NORDESTINO”: MOACIR DOS ANJOS E SEU OLHAR SOBRE MAREPE E MARCONE MOREIRA

THE “ARTISTA NORDESTINO” “LOCAL”: MOACIR DOS ANJOS AND HIS LOOK ON MAREPE AND MARCONE MOREIRA

1. O referencial para a discussão identitária de Moacir dos Anjos é aquele denominado pós-colonial, especialmente Stuart Hall (2000) e Homi Bhabha (2013).

2. Cf. FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. In: FREYRE, Gilberto; QUINTAS, Fátima; DIMAS, Antônio. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana 1996. p.47-75.

3. Segundo Albuquerque Júnior, essa foi a primeira tentativa de dar uma definição para o Nordeste que não se restringisse aos âmbitos geográfico, natural, econômico e político, mas que considerasse também aspectos culturais e artísticos (1999: 72).

4. O Congresso foi um misto de encontro artístico-cultural e político. A ideia era unir os membros dos estados daquela região em torno do patriotismo regional. O objetivo do Centro era reunir e congregar “elementos de vida e cultura nordestinas” por meio de conferências, excursões, exposições de arte, uma biblioteca com obras dos intelectuais da região e da edição da revista *O Nordeste* (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 73).

5. Expuseram na I Bienal do Barro os artistas Armando Queiroz, Clarissa Campelo, Daniel Murgel, Deyson Gilbert, Ivan Grilo, Jared Domicio, Jorge Soledar, José Paulo, José Rufino, Laerte Ramos, Leila Danziger, Luisa Nóbrega, Márcio Almeida, Marcone Moreira, Nadam Guerra e Presciliana Nobre.

ESTRATÉGIAS DE INTERNACIONALIZAÇÃO: AGENTES CULTURAIS ESTRANGEIROS NA AMÉRICA DO SUL (ANOS 1950/60)

INTERNATIONALIZATION STRATEGIES: FOREIGN CULTURAL AGENTS IN SOUTH AMERICA (1950/60)

1. Oliveira dedica-se, neste artigo, a discutir os casos dos salões de Belo Horizonte, Brasília, Campinas, Curitiba e Recife.

2. Nos dizeres de Lawrence Alloway, embora a manifestação contra a Bienal se resumisse a um grupo pequeno de estudantes, e não tivesse fins precisos, o receio de que obras estrangeiras, caras, fossem vandalizadas,

levou ao adiamento da premiação. “Obviamente e talvez irresistivelmente, as obras premiadas tornar-se-iam um foco para mais protestos, já que seguramente teriam uma grande cobertura pelos meios de comunicação” (ALLOWAY, 1968: 28).

3. Outra Bienal que vem despertando o interesse de pesquisadores é a Bienal Americana de Arte, promovida pela fábrica de automóveis Kaiser e que foi realizada em Córdoba (Argentina) entre os anos de 1962 e 1966. Por questões de limitação de espaço não tratarei aqui desta Bienal, pela qual também passaram diversos agentes culturais aqui mencionados. Sobre este tema, remeto ao artigo de minha autoria “As Bienais de arte na América Latina na década de 1960: propósitos e repercussões”, publicado nos Anais do 23º Encontro Nacional da ANPAP, 2014, e ao estudo aprofundado de Maria Cristina Rocca. *Arte, modernización y guerra fría: las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2001.

4. Conforme discuti em outra ocasião, a atribuição do Grande Prêmio da Bienal de São Paulo de 1965 para o húngaro Victor Vasarely, que residia na França desde os anos 1930, pode ser compreendida como um feito importante na sustentação da tese da supremacia da arte francesa no cenário mundial, um ano depois do estadunidense Robert Rauschenberg ter obtido a premiação máxima em Veneza. Contudo, o grande prêmio da Bienal de São Paulo de 1965 foi igualmente concedido para o italiano Alberto Burri. Evidentemente, esta premiação dupla, para artistas de linguagens tão díspares, revela possíveis impasses e conflitos do júri, que foi formado por 24 pessoas, entre eles os brasileiros Mario Schenberg, Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida e Fernando Lemos. Ver, a esse respeito, COUTO, Maria de Fátima Morethy. “O material (des)encarnado: a recepção à arte cinética na Europa e na América do Sul dos anos 1960”. *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2017.

5. Torcuato Di Tella foi industrial de grande êxito na Argentina da primeira metade do século XX; amealhou sua fortuna por meio de uma associação bem sucedida de sua empresa familiar, de fabricação de maquinário doméstico e comercial, a congêneres norte-americanas. Quando de sua morte, em 1948, sua empresa fabricava geladeiras, máquinas de lavar, batedeiras, ventiladores, compressores, entre outros produtos.

6. Venturi foi conselheiro em assuntos de arte e amigo pessoal de Torcuato Di Tella, pai de Guido.

7. O título do artigo é emblemático: “Faz-se necessário contar com a pintura argentina”. LASSAIGNE, Jacques. “Il faut compter avec la peinture argentine”. *Le Figaro*, set. 1963.

8. Giunta menciona ainda várias outras exposições organizadas no exterior pelo ITDT.

9. Restany atuara como jurado do Prêmio Torquato di Tella em 1964, ao lado de Clement Greenberg. Seu favorito para o prêmio, o escultor Arman, acabou sendo preterido em favor do pintor Kenneth Noland, que contara com o apoio do crítico norte-americano. Vale lembrar que na Bienal de Veneza de 1964 Robert Rauschenberg conquistara o Grande Prêmio, uma façanha comemorada por muitos nos Estados Unidos, mas igualmente criticada por aqueles, como Greenberg, que ansiavam pela consagração internacional do expressionismo abstrato. Assim, a premiação de Noland, embora ocorrida em um centro menor, não deixava de ser uma vitória para Greenberg.

10. Alguns anos mais tarde, em 1979, Restany lançou o *Manifesto do Rio Negro, ou Manifesto do naturalismo integral*, que ele redigira em uma viagem pela Amazônia juntamente com Krajcberg e Sepp Baendereck no ano anterior, mas o documento foi mal recebido no Brasil. Com efeito, suas ideias jamais produziram o que impacto que ele desejara no Brasil.

11. Quase todos também participaram da Bienal de Paris - Argan (1967), James Johnson Sweeney (1961); Jacques Lassaigue (1961) E. de Wilde (1963) - ou da Bienal de Veneza. Lassaigue, por exemplo, foi o comissário da representação francesa de diversas edições da Bienal de Veneza (1949, 1957 e 1963). Lassaigue, por exemplo, foi o curador de diferentes exposições de arte francesa no exterior e organizou a delegação francesa da Bienal de Veneza em 1949, 1957 e 1963.

12. Armato assinala que a influência de Gómez Sicre sobre o evento brasileiro teve seu ápice na V Bienal (1959) para em seguida declinar progressivamente.

13. Como afirmou Mário Pedrosa em artigo publicado em 1951, a Bienal paulista “trouxe assim ao mundo

artístico e culto do país uma verdadeira revisão de valores. Nisto consistiu a primeira lição que o certame do Trianon veio dar aos artistas brasileiros. A pintura e a escultura ditas modernas no Brasil retardavam de trinta anos. Pararam nos arredores de 1920” (PEDROSA, 1981: 42).

GALERIA BOLSA DE ARTE: ESTRATÉGIAS E LUGARES DE ATUAÇÃO

GALLERY BOLSA DE ARTE: STRATEGIES AND PLACES OF WORK

1. Atual Rua dos Andradas, Centro Histórico de Porto Alegre/RS.
2. Médico e crítico de arte, nasceu em Porto Alegre em 5 de janeiro de 1886 e faleceu no Rio de Janeiro em 22 de maio de 1956.
3. SP Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/programacao/agenda/>. Acesso em: 01 fev. 2018.

uma ecologia de práticas na arte contemporânea e depois dela: o experimental, a *accountability*, os modos de vida & não-vida, o anti-narciso e a liberdade

an ecology of practices in contemporary art and after her: the experimental, the *accountability*, the lifestyles & non-life, anti-narcissism, and freedom

1. a expressão anti-narciso foi cunhada por eduardo viveiros de castro durante uma conferência proferida na sociedade brasileira de psicanálise de são paulo [sbpsp], em março de 2010. o anti-narciso: lugar e função da antropologia no mundo contemporâneo. disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0486-641x2010000400002
2. **experimental**: relativo a experiência; que tem fundamento ou base na experiência; empírico; que deriva apenas da experiência; que usa experimentação (diz-se de pesquisa, estudo, método etc.) (houaiss, 2018)
3. não à toa kopenawa chamaria o homem branco de *o povo da mercadoria*.
4. feitas sobretudo de penas de gansos, as canetas de pluma apareceram no início da era cristã e se tornaram uma importante indústria na europa. foram muito usadas até o século xix, gerando um intenso comércio de penas em todo o mundo. os principais países produtores eram a polônia, a pomerânia e a lituânia. em 1830, a inglaterra importou vinte e quatro milhões de penas e, a alemanha, cinquenta milhões. entre 1800 e 1830, a cidade de são petersburgo, na rússia, chegou a enviar mais de 27 milhões de penas por ano para a inglaterra. e só o banco da inglaterra usou cerca de um milhão e meio de penas em um ano.
5. uma batalha legal de vinte e cinco anos. o manuscrito dos cento e vinte dias de sodoma, foi escondido, roubado, vendido, disputado em tribunal na suíça e na França, comprado por 7 milhões de euros e devolvido para paris para o ano do bicentenário da morte do “divino marquês”. o empresário pagou um total de 7 milhões de euros por este original cobiçado, um dos três manuscritos mais caros preservados na França e que está, agora, segurado em 12 milhões de euros pelos llyods.
6. sobre o dito antropoceno, eu, particularmente, gosto mais da aproximação de donna haraway com seu *capitaloceno*. mas verdade verdadeira é que a meu paladar agrada mais um *mashup* de *faloceno* com *narcisoceno*, que não seria nada mais do que um bom e velho *sujeitoceno*.
7. “mas, seja isso deplorável ou motivo de alegria, conhecem-se ainda zonas onde o pensamento selvagem, tal como as espécies selvagens, acha-se relativamente protegido: é o caso da arte, à qual nossa civilização concede o estatuto de parque nacional, com todas as vantagens e os inconvenientes relacionados com uma fórmula tão artificial; e é sobretudo o caso de tantos setores da vida social ainda não desbravados onde, por indiferença ou impotência e sem que o mais das vezes saibamos por que, o pensamento selvagem continua a prosperar.” (lévi-strauss, 1989, p. 245)
8. me incomoda bastante a ideia de *reserva* em *reserva ecológica*, assim como não me satisfaz o *account* da *account-ability*, termos totalmente capitalistas que precisam ser revistos.
9. <http://revistatpm.uol.com.br/revista/141/paginas-vermelhas/adriana-varejao.html>.

10. <http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2014/402-polvo>.
11. <http://www.desformesdevie.org/en/page/forms-life-franck-leibovici>.
12. aqui ainda tenho dúvidas a respeito, mas me parece evidente se tratar de Lévi-Strauss. precisaria escrever ao artista.
13. Foucault supõe quatro figuras do biopoder: a mulher histérica, o casal malthusiano, o adulto perverso e a criança que se masturba. Foucault, Michel. 1977, pp. 137-138.
14. Elizabeth A. Povinelli é videoartista e professora de antropologia e estudos de gênero na Universidade de Columbia. Sua pesquisa tem focado no desenvolvimento de uma teoria crítica do liberalismo tardio. Mais em <http://elizabethpovinelli.com/>.
15. uma articulação bastante produtiva mas que em meu diagrama particular funciona bem para pensar a obra de arte e uma ontologia contemporânea do objeto, me parece, é aquela realizada entre ecologia, feminismo [um feminismo que incorra em uma gênese das relações de poder e como isso estaria implicado nos processos de produção da obra de arte], aceleracionismo, transgressões abarcadas pelo capital e o alternativo capturável pelo mundo neoliberal, gerando um campo interdisciplinar de leituras: o campo da ecologia e da antropologia contemporâneas direcionado às artes visuais.
16. conceito elaborado por Eduardo Viveiros de Castro, aula de 4/10/2017, a ser melhor desenvolvido no decorrer da tese.
17. Lévi-Strauss diz, sobre o humanismo: “quando Rousseau anuncia ao seu leitor o pavor daqueles que terão a infelicidade de viver depois deles, ele fala de uma certa maneira do nosso mundo, um mundo mais cruel do que nunca, de que ele anuncia o advento. O mundo em que vivemos faz pesar sobre cada um de nós a iminência de medos e de problemas que nos acostumamos a pensar que não nos concerniam. De forma que podemos nos perguntar se o grande responsável, o grande culpado, não é essa filosofia humanista na qual nós somos quase exclusiva e inteiramente fundados. O humanismo constitui o homem como reino separado e, a partir do momento em que aceitamos traçar uma fronteira [entre o homem e o animal, o não-humano, ou o inumano], nós nos damos a prerrogativa de deslocar essa fronteira como quisermos, a fim de reservar o privilégio da humanidade a porções de humanidade cada vez mais restritas que, por sua vez, rejeitarão a animalidade. Temos infelizmente demasiados exemplos históricos recentes presentes na memória, [quando] frações igualmente cada vez maiores dessa mesma humanidade [foram rejeitadas à animalidade]. Me parece que só há uma maneira de escapar desse círculo infernal, de se precaver contra esses perigos, que é considerar que o homem é em primeiro lugar um ser vivo e sofrido antes de ser um ser pensante. E é apenas à medida em que cada um de nós for capaz de preservar em seu âmago interior a lembrança e, mais que a lembrança, a experiência dessa identidade para com tudo o que vive e tudo o que sofre, que o homem poderá se assegurar de não ser tratado como animal pelos seus semelhantes.” transcrição minha, daqui: <http://www.ina.fr/video/CPB84051579>.

ESGARÇANDO FRESTAS: DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES E A NOVA CRÍTICA FEMINISTA EM ARTE

SCRATCHING CRACKS: TRANSDISCIPLINARY DIALOGUES AND THE NEW FEMINIST CRITIQUE IN ART

1. Minha tradução – Disponível em <http://www.artnews.com/2017/11/07/what-is-curatorial-activism/>.
2. As “Guerrilla Girls” se definem como um grupo de ativistas feministas que “são a consciência do mundo da arte”, formado em 1985 em resposta a uma exposição realizada em 1984 no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York. Com o título “International Survey of Recent Painting and Sculpture” e curadoria de Kynaston McShine, a mostra incluía 165 artistas. No entanto, apenas treze eram mulheres.
3. Disponível para download em: http://www.smu.edu/~media/Site/Meadows/NCAR/NCAR_AAMD-Report.pdf.
4. Disponível em <http://www.artnetmarketing.com//top-100-living-artists.pdf>.
5. Relatórios de 2014 e 2015 disponíveis em: https://imgpublic.artprice.com/pdf/rama2015_en.pdf e https://imgpublic.artprice.com/pdf/rama2016_en.pdf.

6. Publicado originalmente em 1985, no periódico *Wedge*, com o subtítulo “Especulações sobre o sacrifício das viúvas”, fazia uma crítica a intelectuais ocidentais, em particular Deleuze e Foucault, a fim de refletir sobre as práticas discursivas do intelectual pós-colonial, além de uma autocrítica ao grupo subalterno de estudiosos, a qual se vinculava. Recebeu notória repercussão, principalmente após sua republicação, em 1998, no livro *Marxism and the Interpretation of Culture*, série de artigos organizados por Cary Nelson e Larry Gossberg.

7. Grupo curatorial de Amsterdã fundado em 2005 por Frédérique Bergholtz, Annie Fletcher e Tanja Elstgeest.

LEITOR-OBSERVADOR, OBSERVADOR-LEITOR: AS REMINISCÊNCIAS TEXTUAIS E LITERÁRIAS NOS LIVROS-OBJETO

READER-VIEWER, VIEWER-READER: TEXTUAL AND LITERARY REMINISCENCES IN BOOKS-OBJECT

1. Disponível em: http://www.annhamiltonstudio.com/objects/tropos_books.html. Acesso em: 19 fev. 2018.
2. Idem.
3. Ibidem.
4. Disponível em: http://www.annhamiltonstudio.com/objects/lineament_bookball.html. Acesso em: 28 fev. 2018.
5. Disponível em: <https://mymodernmet.com/the-book-surgeon-15-pieces/>. Acesso em: 19 fev. 2018.
6. Disponível em: <https://mariladardot.com/artwork/o-livro-de-areia-the-book-of-sand/>. Acesso em: 28 fev. 2018.

DISPOSITIVOS DE TRANSVERSALIDADES: IMAGENS EM MOVIMENTO (CINEMA/VÍDEO), FOTOGRAFIA E PINTURA

DEVICES OF TRANSVERSALITY: MOVING IMAGES (CINEMA/ VIDEO), PHOTOGRAPHY AND PAINTING

1. O *Conturbatio* da Virgem, quando Maria ouve passar um avião e se fixa com um ar perturbado; *humiliatio* e *meritatio* são significados por gestos e ares do rosto da Virgem. A pintura é inundada sob esta remontagem. Há na *Anunciação*, “o anúncio e seu mensageiro, a mensagem e seu destinatário” (AUMONT, 2005, p. 71).
2. Sobre a relação cinema e pintura, para a análise completa, consultar: *Vanité* e *Annonciations* in AUMONT, Jacques. *Matière d`Images*. Paris: Éditions Images Modernes, 2005, pp 42-7; “Godard, ou o penúltimo artista” in AUMONT, Jacques. *O olho interminável, cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 217-237.
3. A educação e a vida de Visconti caracterizam-se pela proximidade com a pintura. Seu pai era colecionador de quadros, e Visconti passou sua infância em Villa Erba, em Cernóbio, próximo de Villa Madame, que tem uma vasta coleção de obras neoclássicas. Ele também tem colecionado arte. Soma-se a isso a admiração por vários artistas (DARBELLAY, 2011).
4. O termo, que vem do latim *mixtus* e significa “mistura”, aparece pela primeira vez em espanhol e em português no contexto da colonização (mulato crioulo e sangue mestiço). A noção se forma “no campo da biologia para designar os cruzamentos genéticos e a produção de fenótipos, isto é, de fenômenos físicos e cromáticos (cor de pele), que servem de suporte para estigmatização e exclusão” (LAPLANTINE; NOUSS, 2011, pp. 7-8). Os autores lembram que essa noção foi deslocada e estendida a outras disciplinas.

TENSÃO DESENHADA: COTIDIANO, CINEMA E PERFORMANCE COMO COMBUSTÍVEIS DE UM DESENHO DESCATEGORIZADO

TENSION DRAWN: ROUTINE, CINEMA AND PERFORMANCE AS FUELS OF A UNCATEGORIZED DRAWING

1. É importante pensar esse hibridismo não somente na mistura de materiais expressivos, suportes e técnicas que embaralham as características padronizadas de cada manifestação artística, mas como um modo de processo de criação e pensamento artísticos que utilizam as propriedades básicas dessas modalidades/linguagens sem categorizá-las no desenvolvimento da produção poética.

2. Ponderado na medida em que, ao desenhar um “ato performático” ou um gesto reproduzido e entendido como “ação performática” cujo público imediato e presencial (intenção maior do artista-*performer* nos primórdios de sua concepção) é inexistente e, portanto, privado de fruição, temos um interessante ponto de discussão acerca da fidelidade do desenho de observação e, principalmente um debate levantado acerca de um desenho que se move entre a representação e a invenção – e por isso entre a realidade e a ficção. Todavia, mesmo citado brevemente no texto, o lugar desse desenho dentre esses dois pólos antagônicos não é o foco central desse presente trabalho.

3. Ana Leonor M. Madeira Rodrigues ainda afirma: “A câmera é o meu lápis, o meu lápis pode ser uma atitude conceitual e já nem gesto é, e, agora, toda a ação pode tornar-se desenho.” (2003: 118)

DE COADJUVANTE A PROTAGONISTA: A VIDEOARTE NO FESTIVAL VIDEOBRASIL

FROM COADJUVANT TO PROTAGONIST: THE VIDEO ART AT THE FESTIVAL VIDEOBRASIL

1. A Kodak para de produzir a película em 1982.

2. Walter George Durst, importante dramaturgo da Rede Globo, foi um dos convidados para integrar o júri da mostra competitiva.

3. Todo o trabalho listado, de levantamento, garimpo e arqueologia foi realizado por João Clodomiro do Carmo, Lucilla Junqueira Meirelles, Tadeu Jungle, Tatiana Calvo Barbosa e Walter Silveira.

4. O Museu da Imagem e do Som (MIS) estava passando por reformas, na próxima edição o festival já voltaria a acontecer em seu espaço recém-reformado, que foi todo pensado para receber um grande público, e o vídeo ganha uma sala para exibição permanente.

5. Fundado por alunos da Escola do Instituto de Arte de Chicago em 1976, abriga hoje 5 mil obras, sendo uma das mais completas coleções de vídeo do mundo.

6. Primeiro centro de arte digital da Europa, fechou as portas em 2004.

PASSADOS POSSÍVEIS: NEGOCIAÇÕES RECENTES ENTRE ARTE E DOCUMENTO

POSSIBLE PASTS: RECENT NEGOTIATIONS BETWEEN ART AND DOCUMENT

1. Tomo emprestada a expressão utilizada por Umberto Eco nos anos 1960 para analisar o desenvolvimento da cultura de massas na era tecnológica. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

2. Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale. A missão Datar deveria contribuir para estabelecer uma representação das paisagens e dos lugares de trabalho do território francês, a fim de dar conta das permanências e das transformações do território depois de trinta anos de florescimento econômico e desenvolver, por meio da fotografia, a sensibilidade do público à qualidade da paisagem.

3. O coletivo Trêma foi criado em São Paulo em 2013, a partir da reunião de fotógrafos que trabalhavam para a Folha de S. Paulo. Composto por Filipe Redondo, Gabo Morales, Leonardo Soares e Rodrigo Capote, a Trêma se apresenta como um esforço coletivo dedicado à fotografia documental e editorial. O grupo desenvolve trabalhos voltados para a discussão de temas da sociedade brasileira, em especial questões de identidade e território.

4. Gabo Morales em entrevista à autora realizada em São Paulo em 15 de dezembro de 2015.

BIOGRAFIAS

ADELAIDE DUARTE

Coordenadora Executiva da Pós-Graduação Mercado da Arte e Colecionismo, FCSH da UNL. Professora auxiliar convidada e investigadora de pós-doutoramento, com bolsa FCT, no Instituto de História da Arte da FCSH-UNL. Membro fundadora do TIAMSA Subcommittee Art Market and Collecting_Portugal Spain and Brazil.

ALEXANDRE MELO

Professor de Sociologia da Arte e da Cultura (ISCTE-IUL, Instituto Universitário de Lisboa), Curador e Crítico de Arte. Colaborador da Revista “Artforum” (Nova Iorque) e “Contemporânea” (Lisboa). Organizou exposições em museus e galerias em Portugal (Museu Gulbenkian, Museu de Serralves, etc), Brasil (Estação Pinacoteca, etc) e outros países. Autor de Filmes e Documentários sobre arte e programas para Televisão e Rádio. Foi Comissário de Portugal à Bienal de Veneza e São Paulo. Sua vasta bibliografia inclui “Arte e Poder na Era Global” e “Sistema da Arte Contemporânea”. Foi Assessor Cultural do Primeiro Ministro de Portugal.

ANDRÉ VENZON

Bacharel licenciando em Artes Visuais (IA-UFRGS); Especialização em Direitos e Políticas Culturais (Universidade de Girona); Mestrando em Poéticas Visuais (IA-UFRGS, Orientadora Sandra Rey). Foi presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. É conselheiro estadual de cultura e atual coordenador da Galeria de Arte da Fundação ECARTA.

ANDREA CAPSSA LIMA

Curadora independente. Mestre em Artes Visuais pelo PPGART/UFSM na linha Arte e Tecnologia com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Bacharel em Artes Visuais pela UFSM. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq e do LABART - Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais da UFSM. Pesquisa as relações das galerias virtuais com o mercado da arte.

BRUNA FETTER

Professora e pesquisadora do Instituto de Artes da UFRGS, Bruna Fetter é Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte. Foi pesquisadora visitante na New York University (2014/2015), possibilitado por bolsa Fulbright. Tem atuado como curadora independente e participado em diversas publicações. É membro da ANPAP, da ABCA e da AICA.

CAMILA PROTO

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando como artista visual. Sua pesquisa contempla os campos poéticos e críticos da instalação, do audiovisual e da interatividade, propondo estudos sobre a imagem e sobre a construção social no âmbito da arte contemporânea.

CAMILA MONTEIRO SCHENKEL

Professora e pesquisadora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui doutorado em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte, com estágio de doutorado-sanduíche no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Bolonha.

CAROLINA VECCHIO

Graduou-se em Arte Visuais pela Universidade de Brasília, no ano de 2011. Atualmente, cursa o mestrado no programa de pós-graduação em Arte, da mesma instituição. É orientada pelo professor Marcelo Mari, na linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

CECILIA CAVALIERI

artista visual e pesquisadora. mestre em artes visuais pelo ppgartes/uerj e doutoranda em linguagens visuais pelo ppgav/ufrj. suas investigações articulam teoria, prática artística e micropolíticas cotidianas em exercícios cosmopoéticos que relacionam arte, ecologia e economia. já expôs em são paulo, rio de janeiro, paris, amsterdã, lisboa, berlim, brásilia e florianópolis.

CELINA FIGUEIREDO LAGE

Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UEMG) e dos Cursos de Graduação da Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Atuou de 2009 a 2012 no Programa de Pós-Graduação em Artes Aplicadas da Universidade Helênica Aberta (Grécia). Pós-Doutorado na National & Kapodistrian University of Athens (Grécia) e na Athens School of Fine Arts (Grécia). Na atualidade dedica-se a projetos de inovação e experimentação em curadoria de arte em novas mídias.

DANIEL HORA

Professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nas áreas de teoria e crítica da arte, tecnologia e mídia, com ênfase em temas relacionados à estética pós-digital, cultura hacker, código aberto e generatividade. Na UFES, É um dos líderes do grupo de pesquisa Fresta: imagens técnicas e dispositivos errantes. Integra também o Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica da Universidade de Brasília.

DANILO XAVIER

Mestrando no Programa dos Estudos Culturais (na área de artes e literatura) na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP; e bacharel em Artes Visuais (História, teoria e crítica da arte) pela Universidade Federal do Rio Grande. Pesquisa os ambientes de formação e profissionalização dos artistas nos anos 70-80 e as relações institucionais na arte contemporânea brasileira.

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Docente e pesquisador no Programa de Pós-graduação em Arte (Teoria e História da Arte) e no Pós-graduação em Ciência da Informação (Organização da Informação), ambos da Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa “História da Arte: modos de ver, exhibir e compreender”. Editor da Revista MODOS. Este texto é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq.

FELIPE CALDAS

Doutorando em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo PPGAV-UFRGS. Suas pesquisas em âmbito acadêmico concentram-se nas relações entre os artistas e os mercados da arte.

FELIPE PRANDO

Professor Adjunto do Departamento de Artes/UFPR. Mestre em Processos artísticos contemporâneos, PPGAV-UDESC e Doutor em Artes, PPGAV-ECA-USP. Atua como artista e pesquisador na realização de projetos sobre crítica institucional em contextos institucionais precários nos campos da curadoria, publicações, vídeo-instalações e fotografia.

FELIPE SCOVINO

Professor e atualmente coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (UFRJ). Também atua como crítico e curador. Recentemente organizou a mostra retrospectiva Abraham Palatnik: a reinvenção da pintura.

FERNANDO LOUREIRO BASTOS

Doutor em Direito Internacional pela Universidade de Lisboa (2005). Investigador Principal do Centro de Investigação em Direito Público (FDUL). Membro fundador do TIAMSA AMC-PSB e do TIAMSA Legal. Diretor de Estudos da SPDI - Sociedade Portuguesa de Direito Internacional.

FRANCISCO DALCOL

Crítico de arte, pesquisador e curador independente. Doutorando em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), com estágio de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Investiga relações entre crítica, exposição e curadoria. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

Arquiteto e Urbanista pelo CES/JF - PUC MINAS, possui formação livre na área de museologia e curadoria pela Central Saint Martins, London College of Arts no Reino Unido. Mestrando do programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, pesquisa temas relacionados à sociologia da cultura focalizando a arte e a moda. Atua como curador independente com projetos assinados no Brasil e exterior.

IGOR MORAES SIMÕES

Doutorando em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, pelo PPGAV-IA-UFRGS, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Blanca Brites. Professor assistente de História, Teoria e Crítica da Arte/Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

IVAIR REINALDIM

Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica da Arte, pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Professor adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. É editor da revista Arte & Ensaios (desde 2017) e atua como curador independente.

JOSÉ CARLOS SUCI JÚNIOR

Doutorando em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição e graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista.

JUAN JESÚS MONTIEL ROZAS

Graduado em História da Arte pelas universidades de Málaga, Barcelona e Roma Tre. Mestrado em História da Arte Contemporânea pelo Museu Reina Sofía e a Universidade Complutense de Madrid. Atuou em distintas instituições tais como Instituto Cervantes de Roma, Museu Reina Sofía e Centre Pompidou Málaga. Atualmente atua como gestor cultural da Embaixada da Espanha no Brasil.

LEILA DE SOUZA TEIXEIRA

Mestranda em Artes Visuais, pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UNB), sob orientação do Prof. Dr. Biagio D'Angelo. Pesquisa, a partir das obras da artista visual brasileira Elida Tessler, as imbricações entre artes visuais e literatura. Escritora, com livros individual e coletivos, possui seis anos de experiência ministrando oficinas de criação literária.

MANOELA FREITAS VARES

Foi professora Substituta de Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria e na Universidade Federal do Rio Grande. É Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFSM, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia. Integrante do Laboratório de Pesquisa em Arte, Tecnologia e Mídias Digitais/LabART, e do grupo de pesquisa Arte e Tecnologia do CNPq.

MARCELO CONRADO

Doutor em Direito das Relações Sociais pela UFPR. Professor Adjunto do Curso de Graduação e do Programa de Pós-graduação em Direito da UFPR. Coordenador da Clínica de Direito e Arte da UFPR. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP.

MARCÍLIO TOSCANO FRANCA FILHO

Professor dos Programas de Pós-Graduação em Direito do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba e da Faculdade de Direito do Recife (Universidade Federal de Pernambuco), além de Procurador do Ministério Público junto ao Tribunal de Contas do Estado da Paraíba. Pós-Doutor (European University Institute, Florença, Calouste Gulbenkian Post-Doctoral Fellow) e Doutor (Universidade de Coimbra, 2006) em Direito. Membro da International Association of Constitutional Law, da International Society of Public Law e do Instituto Hispano-Luso-Americano de Derecho Internacional. Atualmente, é Presidente do Ramo Brasileiro da International Law Association.

MARCOS PEDRO MAGALHÃES ROSA

Mestre em Antropologia pela UNICAMP, autor da dissertação "O Espelho de Volpi: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950". Atualmente, como aluno de Doutorado em História da Arte (UNICAMP), dedica-se à relação entre a arte brasileira e norte-americana na década de 1950.

MARIA AMÉLIA BULHÕES

Doutora pela Universidade de São Paulo, USP (1990), pós-doutorado na Universidade de Paris I, Sorbonne e Politécnica de Valencia. 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.

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

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.

MARIA INEZ TURAZZI

Historiadora, doutora em arquitetura e urbanismo pela USP, pesquisadora do CNPq e membro do CBHA. Entre 1984 e 2014, trabalhou no IPHAN e IBRAM, sendo atualmente professora/ pesquisadora colaboradora da Universidade Federal Fluminense (PPGH e Labhoi) e da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Publicou diversos livros sobre fotografia, patrimônio e história do Rio de Janeiro.

MARIANA LIMA MAIA

Pesquisadora bolsista (PIBIC/CNPQ) dos projetos de pesquisa “Aspectos Jurídicos do Mundo da Arte” (2014-2015) e “Metáforas e Direito: a expansão da linguagem jurídica” (2015-2016). Graduanda do curso de bacharelado em Direito da Universidade Federal da Paraíba.

MARINA MAZZE CERCHIARO

Doutoranda pelo programa de pós-graduação em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Sua tese, orientada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, trata das escultoras brasileiras premiadas nas Bienais de São Paulo (1951-1965). Possui graduação em Ciências Sociais e mestrado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Seus principais temas de pesquisa são: arte e gênero; modernismo brasileiro e escultura.

MICHELE BICCA ROLIM

Jornalista, pesquisadora e crítica teatral, e doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, sob a orientação do Dr. Clóvis Dias Massa. É autora do livro “O que pensam os curadores de artes cênicas” (2017, editora Cobogó).

MICHELLE FARIAS SOMMER

Atua no ensino, pesquisa, crítica e curadoria de artes visuais. É pós-doutoranda na EBA/PPGAV/UFRJ, integrante do corpo docente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e curadora associada do MAR - Museu de Arte do Rio. É mestre em Planejamento Urbano e Regional e arquiteta e urbanista. Em 2017 foi co-curadora da exposição 'Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma' no Museu Reina Sofia (2017), recentemente indicada ao prêmio ABCA pela curadoria da exposição. Contribui regularmente para publicações nacionais e internacionais e livros independentes.

NEI VARGAS

Doutorando em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGAV/UFRGS. Desenvolve pesquisa sobre colecionismo privado e institucionalizado de arte contemporânea no Brasil

NICOLE PALUCCI MARZIALE

Estudante de Mestrado no Programa de Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), orientada pela Profa. Dra. Dária Jaremtchuk; Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

NILZA COLOMBO

Arquiteta e Urbanista, professora dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Design de Interiores, Fotografia e Artes Visuais na instituição FEEVALE. Arquiteta e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Unilasalle. Graduanda do curso de História da Arte na UFRGS.

NIURA LEGRAMANTE RIBEIRO

Doutora pelo PPGAV,UFRGS; Mestre pela ECA/USP. Professora e pesquisadora do PPGAV e dos cursos de Graduação em Artes Visuais e História da Arte, no Instituto de Artes da UFRGS. Realiza curadorias e tem pesquisa na área da Fotografia e suas relações com outros meios. Tem publicações em livros e revistas especializadas de arte.

PAULA GUERRA

Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). É Professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). Faz parte ainda de outros centros de investigação internacionais: Investigadora Associada do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT); Adjunct Associate Professor do Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR). É fundadora e coordenadora da Rede Todas as Artes. Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes (com Glória Diógenes e Lígia Dabul). É coordenadora e fundadora da KISMIF Conference e coordenadora da Secção Temática Arte, Cultura e Comunicação da Associação Portuguesa de Sociologia. Atualmente, é Professora Associada Visitante Estrangeira dos Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL – UFJF) e Ciências Sociais (PPGCS – UFJF) sediados na Universidade Federal Juiz de Fora, Juiz de Fora, Brasil.

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB) na linha de Teoria e História da Arte, elabora tese sobre a construção de uma “nordestinidade” nas curadorias de Moacir dos Anjos sob orientação do professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.

RAMON CASTILLO

Doutor em História da Arte pela Universidade de Barcelona, Espanha. De 1994 a 2010 foi curador de arte contemporânea no Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile. Como curador independente, trabalhou com artistas chilenos como: Matilde Pérez, Iván Vial, Eduardo Martínez Bonati, Raúl Zurita, Enrique Zamudio, Voluspa Jarpa e Fernando Prats. Realizou exposições como “Biblioteca Recuperada: livros queimados, escondidos e desaparecidos quarenta anos após o golpe”; “A peça que falta: impactos de bala contra o Museu de Belas Artes”, 1973 (2014). Foi curador da exposição “Habitar o vazio” com os artistas Alfredo Jaar, Iván Navarro, Fernando Prats e o poeta Raúl Zurita em Barcelona 2016 e recentemente, “A revolução das formas: 60 anos de arte abstrata no Chile” (2017). É assessor de projeto Fundação CIFO-Fontanals, EUA (2014-2017). Desde 2017 é Presidente do Conselho de Administração da Fundação Balmaceda Arte Joven (2017) e, desde 2010, Diretor da Escola de Arte da Universidade Diego Portales.

RENATA ZAGO

Professora História da Arte do bacharelado interdisciplinar em Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutora em Artes Visuais e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp.

ROSA MARIA BLANCA

Docente del Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFSM), Coordenadora del Curso de Artes Visuais (UFSM) y del Laboratorio de Arte y Subjetividades (UFSM). También es miembro de la Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

SABIHA KEYIF

Historiadora e curadora de arte. Ela atualmente trabalha no Departamento de Artes Visuais do Ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) e na Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Ela co-fundou a Galeria da Cidade de Kunstverein Wolfsburg (2012/13) e trabalhou de 2013 a 2017 como curadora e gerente de projeto da ZKM | Centro de Arte e Mídia Karlsruhe (DE). Entre outras exposições e projetos, organizou a exposição “Camadas híbridas” (2017), em colaboração com Peter Weibel, a exposição Exo-Evolution (2015) e organizou várias conferências, entre as quais “Bienais: Prospecto e Perspectivas” (2014). Em 2017, foi produtora e coordenadora da “Under the Mango Tree”, uma reunião de aneducação da documenta 14 (2017) e recebeu uma bolsa de curadores do Goethe Institute Jakarta. Sua prática curatorial envolve principalmente temas socialmente relevantes, bem como a influência das novas tecnologias na sociedade e na vida.

SABRINA MOURA

Curadora, pesquisadora e historiadora. Doutoranda do departamento de história da Unicamp. Graduada em História pela PUC-SP, mestre em estética e história das artes plásticas pela Universidade Paris 8 e direção de projetos culturais pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.

SUSANA JANUARIO

Licenciada e mestre em Sociologia pela Universidade do Porto e Universidade de Coimbra, respectivamente. Actualmente é Doutoranda em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma Universidade. O projecto de investigação que está a desenvolver no âmbito do doutoramento centra-se em torno de manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo em Portugal. Regista-se como principais áreas de interesse de estudo a Sociologia da Cultura e da Arte, Políticas Culturais, Exclusão Social, Políticas Sociais/Públicas, Desenvolvimento, Métodos de Pesquisa.

TÁLISSON MELO DE SOUZA

Artista visual e doutorando no PPG em Sociologia e Antropologia da UFRJ, pesquisando sobre representações da arte da América Latina nas Bienais Internacionais de São Paulo entre 1978 e 1989. Mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF, onde também se graduou bacharel em Artes e Design.

TATIANA DA COSTA MARTINS

Museóloga, graduação: Museologia, (1997) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); mestrado: História Social da Cultura, PUC-Rio (2002); doutorado: História Social da Cultura (2009). Professora: Departamento de História e Teoria da Arte, UFRJ, e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ (2017). Membro do Conselho Internacional de Museus - ICOM (2008); Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes plásticas - ANPAP (2018) - Membro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciência da Informação - ANCIB (2018).

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora e atua como Produtora Cultural na Pró-Reitoria de Cultura da mesma universidade.

THIANE NUNES

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo PPGAV da UFRGS. Investiga questões sobre misoginia e invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros historiográficos, em especial no período que compreende as vanguardas históricas, seu legado e perpetuações contemporâneas.

ARTE ALÉM DA ARTE

COORDENAÇÃO

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões

COMISSÃO ORGANIZADORA

Bruna Fetter

Nei Vargas da Rosa

CONSULTORIA TÉCNICO-INSTITUCIONAL

Alberto Semeler

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Adelaide Duarte (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Prof. Dr. Alberto Semeler (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Profa. Dra. Ana Leticia Fialho (Ministério da Cultura, Brasil)

Profa. Dra. Bruna Fetter (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Prof. Dr. Emerson Dionísio (Universidade Federal de Brasília, Brasil)

Prof. Dr. Jorge Menna Barreto (Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil)

Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves (Universidade de São Paulo, Brasil)

Profa. Dra. Lygia Dabul (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Profa. Dra. Maria Lucia Bueno (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)

Dra. Michelle Farias Sommer (pós-doutoranda com bolsa Capes / PNPd na EBA-PPGAV, Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Nathalie Moureau (Université Paul-Valéry Montpellier, França)

Prof. Dr. Ramón Castillo (Universidad Diego Portales, Santiago, Chile)

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Fernanda Pujol

EQUIPE

Alessandra Greffe Grade

Bettina Rupp

Cristina Ribas

Cristiane Marçal

Denis Rodrigues

Gabriela Cunha

Mirele Pacheco

Zeca Brito

CO-REALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS)

Instituto Goethe Porto Alegre

www.1simposioirsablog.wordpress.com

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-9489-133-4



9 788594 891334

PROMOÇÃO



APOIO



PARCEIROS

