

outro - participante

para codificações figurativas dos
dos idios e dos valores → Hochet

figura enviesada para qual,
falando de uma coisa,
queremos significar outra

Estrutura do Livro

Sinótese + abertura

1. Capítulo: Processos de criação em colaboração
2. Capítulo: Corpo, violência, sociedade
3. Capítulo: Arquivo e Crítica
4. Capítulo: Arte e política na América Latina

historiografia da arte

Arquivo e Arte contemporânea (B. Buchloh)

Paradigma de arquivo (W. Benjamin)

Org.
Sheila Cabo Geraldo
Maria Eduarda Kersting Faria
Tadeu Ribeiro Rodrigues

Escrituras

cadernos de arte, história e crítica

ATLAS MNEMOSINE
Warkburg

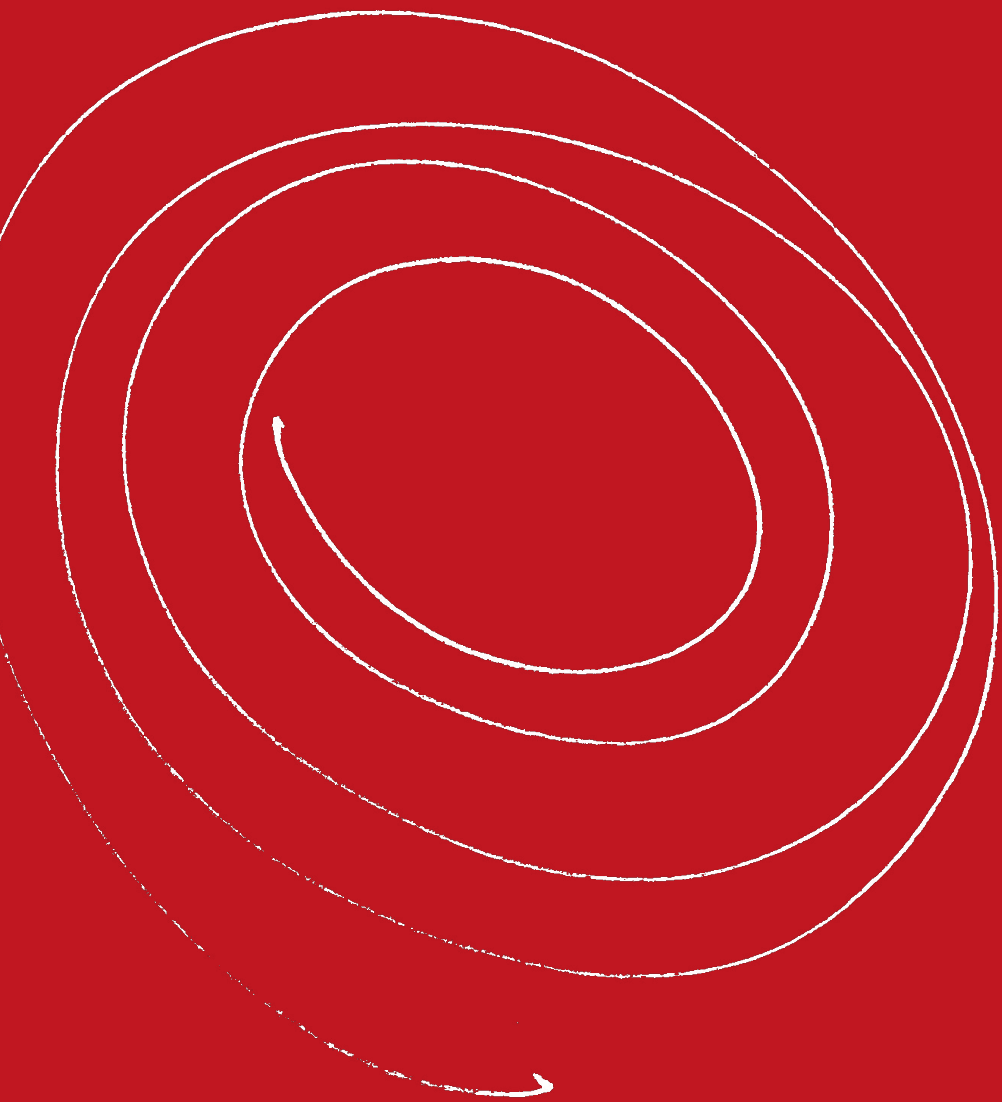
impulso de arquivo

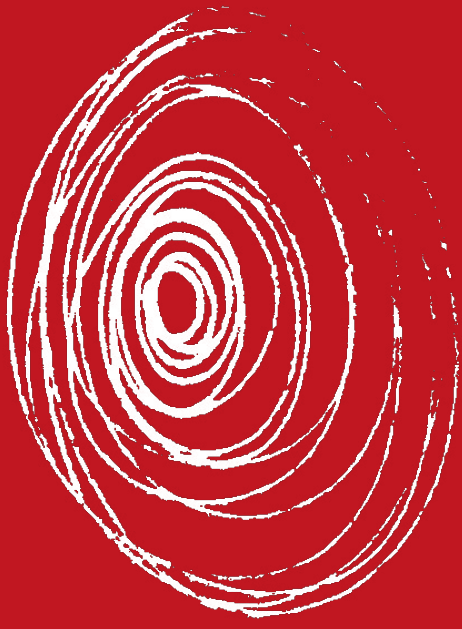
Escritura é o processo de deslocamento da imagem

O que impulsiona esta publicação é, sobretudo, a possibilidade de ~~des~~ deslocamentos de pesquisa em escrituras que estão sempre portadoras de um dever, ou seja, são sempre formas de saberes performativos em arte ~~sempre~~ associados à história e à crítica. Nos reunimos inicialmente atravessados pelo arquivo de imagens e textos dos anos

CADERNO LIVRO
(Artur Barrio)
Do deslocamento
meio ambiente / ~~meio~~
imagens registradas

meio - imagem - corpo





OK



CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

E74 Escrituras: cadernos de Arte, História e crítica [recurso eletrônico / Organizadores Sheila Cabo Geraldo... [et.al.] — Rio de Janeiro: UERJ/DECULT, 2021.
1 recurso online (200p.) : PDF.

ISBN 978-65-89687-01-6

1. Cultura. 2. Artes. 3. História. I. Geraldo, Sheila Cabo. II Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Departamento Cultural.

CDU 008(91)

Escrituras

cadernos de arte, história e crítica

Grupo de pesquisa

Coordenação

Gisele Ribeiro
Sheila Cabo Geraldo

Integrantes

Adalgiso Junior
Bárbara Carneiro
Camila Fersi
Claudia Duche
Cláudia Tavares
Fernando Goffredo
Maria Eduarda Kersting
Paula Trope
Tadeu Ribeiro

Publicação

Organização

Sheila Cabo Geraldo
Maria Eduarda Kersting Faria
Tadeu Ribeiro Rodrigues

Projeto Gráfico

Lucas Albuquerque

Revisão

Maria Eduarda Kersting Faria
Sheila Cabo Geraldo
Tadeu Ribeiro Rodrigues

Realização

ESCRiArte
história
crítica

Apoio



ÍNDICE

- 11 - 14 **Pequena nota para tempos de angústia**
Alexandre Sá
- 15 - 24 **Escritura e o processo de descolonização da imagem**
Sheila Cabo Geraldo
- 25 - 37 **Outras vozes, outras palavras: arte e identidade na América Latina**
Gisele Ribeiro

40 **Processos de Criação em colaboração**

- 41 - 58 **Participação pós-participativa**
Ricardo Basbaum
- 59 - 70 **Relatos: Pequenas histórias dentro da história**
Paula de Lima Trope
- 71 - 80 **Modos de criar em campo aberto**
Camila Ferreira Silva

82 **Corpo, Violência e Sociedade**

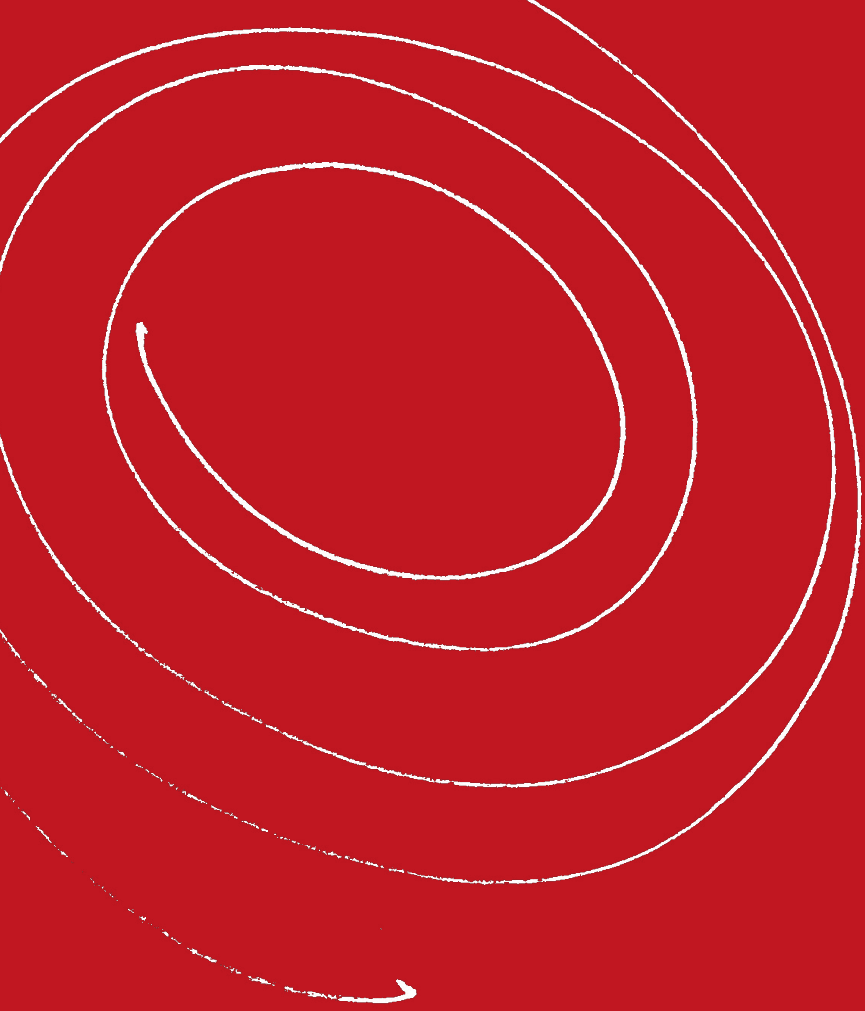
- 83 - 94 **Conjunções disjuntivas na colagem**
Luciano Vinhosa
- 95 - 107 **Corpo estético político performando juventude**
Cláudia Pinto Duche
- 109 - 120 **Corpos, imagens e visualidades: poéticas contemporâneas latino-americanas**
Tadeu Ribeiro Rodrigues

122 **Arquivo e Crítica**

- 123 - 137 **A arte crítica de Fernando Bryce**
Luiz Cláudio da Costa
- 139 - 148 **Institucionalização e crítica: reflexões a partir do Arquivo Barrio**
Bárbara Carneiro Drummond Alves
- 149 - 158 **Situações mínimas como lembrança encobridora**
Fernando Goffredo Rocha Braga
- 159 - 172 **Relações interculturais entre Brasil e Chile: construção de memória**
Claudia Díaz Tavares

174 **Arte/política na América Latina**

- 175 - 188 **Na grande noite das Américas**
Marisa Flórido Cesar
- 189 - 201 ***Nadie olvida nada*: ausência, ditadura e desaparecimento em Guillermo Kuitca**
Maria Eduarda Kersting Faria
- 203 - 215 **Constelações latino-americanas na figuração Argentina-Brasil: anos 1960-70**
Adalgiso Junior "Coruja"





Pequena nota para tempos de angústia

Alexandre Sá¹



¹ Atual diretor do Instituto de Artes da UERJ. Doutor (2011) e mestre (2006) em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ, licenciado em Educação Artística (Habilitação em História da Arte) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002). Contato: alexandresabarretto@gmail.com

“Mas aqui, no interior de nossos muros, o que exatamente se passa? Um amálgama de política revolucionária e anti-repressiva? Uma guerra levada por dois frentes - a exploração social e a repressão psíquica? Uma escalada da libido modulada pelo conflito de classes? É possível. De todo modo, é por esta interpretação familiar e dualista que se pretendeu explicar os acontecimentos destes anos.”

Michel Foucault

Talvez fosse natural começar uma nota como esta de maneira operacional e extremamente burocrática, repetindo de modo consciente um método já institucionalizado de agradecimento e apresentação de um determinado seminário, publicação e/ou produção. Se assim o fizesse, não estaria sendo justo e lúcido com o material que aqui se apresenta por três razões: a primeira, pela qualidade inquestionável das pesquisas aqui reunidas. A segunda, pela memorável insistência na manutenção da realização de um evento acadêmico em um ano no qual estivemos mergulhados em uma situação de horror e desamparo, considerando o quantitativo galopante de mortos por Covid-19 no Brasil e no mundo. A terceira, pelo esforço coletivo de pesquisadores, docentes e discentes que, apesar dos pesares, insistiram na manutenção e continuidade da prática da pesquisa como antídoto à angústia que nos atravessou e ainda nos atravessa.

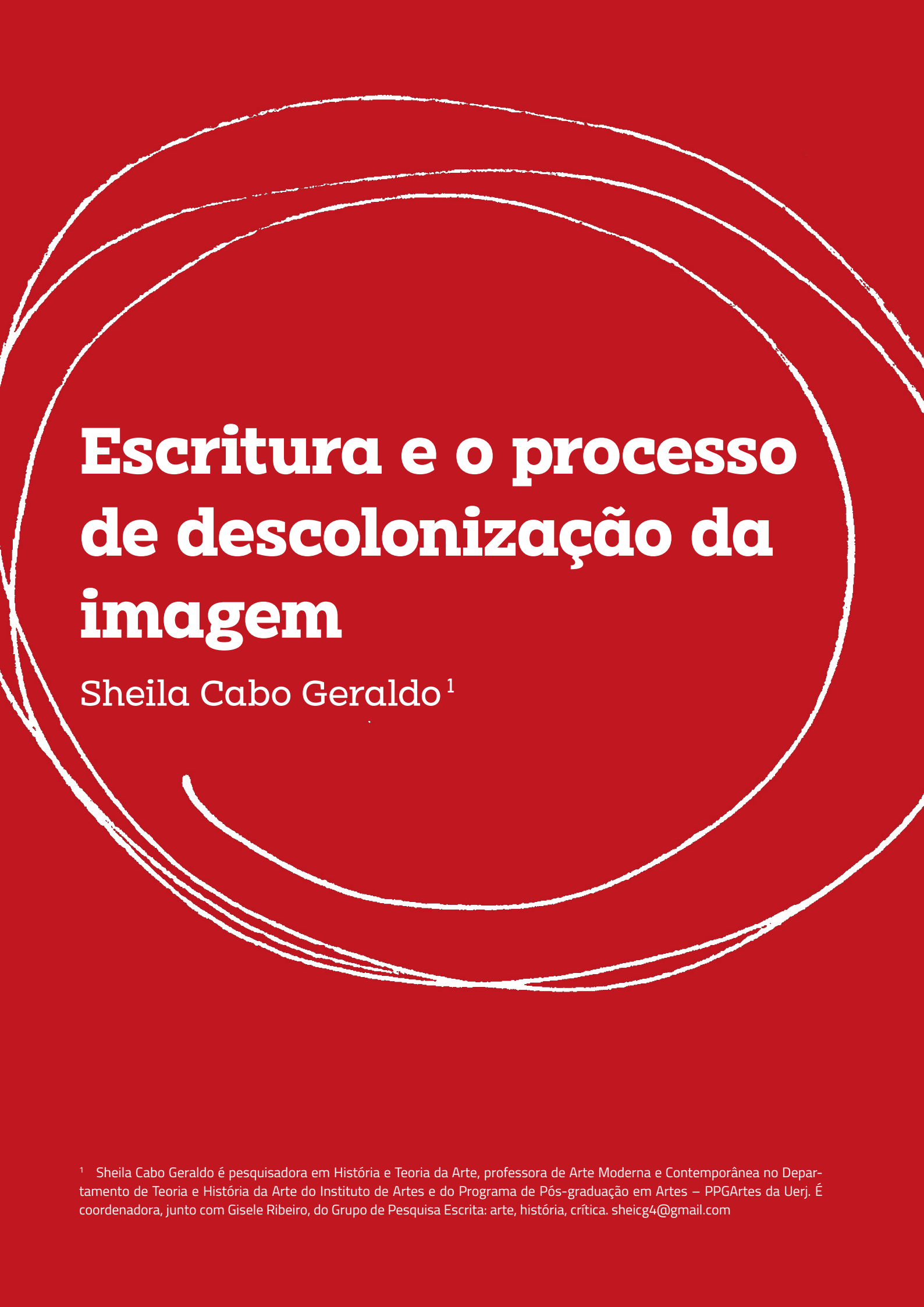
Nesse sentido, embora possa ser questionada a validade de realização de eventos de pesquisa institucionais em um tempo em suspensão, onde a necropolítica termina assumindo seu lugar previamente idealizado e construído por poderes perversamente estruturais da constituição psíquica do Brasil, talvez seja urgente investirmos todas as forças restantes exatamente em seu oposto: continuarmos, apesar de tudo o que se descortina, produzindo eventos, ampliando espaços, fomentando a pesquisa científica e potencializando o diálogo para que possamos propor uma pluralidade de relações, vozes e culturas de modo a resistirmos a um processo bem estruturado de desmonte da universidade pública e gratuita. Trata-se então de um compromisso ético e político, consideravelmente paradoxal, diante de toda a paisagem que goza com a possível e sempre remota desistência.

Os pesquisadores aqui reunidos por certo não desistiram e obviamente foram corajosos o suficiente para enfrentar uma quantidade inimaginável de obstáculos que provavelmente surgiram na idealização e produção deste livro, resultado do 1º Seminário de Pesquisa do grupo Escrita: Arte, História, Crítica. Por mais paradoxal que pareça, pensar, estabelecer vínculos e diálogos, problematizar e aprofundar a crítica de maneira vertical tem sido, ao longo dos últimos anos, um ato de resistência que não poderia ser posto em relação de igualdade com a prática intelectual de forma generalista. Aqui neste caso, a referência é clara ao processo de fragilização voraz da pesquisa e de desconsideração incontestável da ciência como prática poética e política necessária para o fortalecimento da



sociedade e, mais especificamente, do Brasil. Não foram poucas as declarações governamentais que atestam tal desprezo, bem como não são raras as evidências de práticas públicas de demolição das universidades como, por exemplo, a drástica diminuição das verbas de manutenção, o atraso proposital no repasse das mesmas, além da conhecida e não naturalizada prática intervencionista nas reitorias, instituições públicas, espaços culturais e agências de fomento, que interferem diretamente no quantitativo de bolsas, na realização efetiva de editais, na manutenção lúcida da pesquisa e na sobrevivência física e psíquica de pesquisadores e artistas.

Por outro lado, não é possível continuar sem que insistamos em mergulhar ainda mais em uma reflexão sobre nossos devires sociais, compreendendo a necessidade de que a universidade, decifrada aqui como um corpus coletivo, atente para outras urgências que surgiram a partir de uma ampliação de seu público e da democratização do acesso que possibilitou a entrada de grupos minoritários que jamais imaginariam poder estar no ambiente acadêmico. Embora seja imprescindível não esquecer que o investimento libidinal na carreira universitária não é e nem deve ser uma obrigatoriedade, já que de fato não representa segurança absoluta, não se pode desconsiderar o levante vagaroso que tais grupos têm proporcionado a partir de uma prática decolonial, para além da repetição de clichês, que certamente minaram e destruirão vagarosamente uma tradição falocêntrica e não menos perversa, temperada por algum regime discursivo de poder eventualmente estruturado pelo medo e pelo subjugo, na qual as perspectivas individuais ignoravam a responsabilidade pública da produção de um saber compartilhado e não necessariamente hegemônico. E é a este pequeno conjunto de revoltas micropolíticas, atravessadas por algum som e fúria novos, que humildemente, devemos sempre agradecer.



Escritura e o processo de descolonização da imagem

Sheila Cabo Geraldo¹

¹ Sheila Cabo Geraldo é pesquisadora em História e Teoria da Arte, professora de Arte Moderna e Contemporânea no Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes da Uerj. É coordenadora, junto com Gisele Ribeiro, do Grupo de Pesquisa Escrita: arte, história, crítica. sheicg4@gmail.com

O livro *Escritura: cadernos de arte, história e crítica* é uma forma de tornar públicas as pesquisas desenvolvidas e apresentadas no seminário do grupo de pesquisa Escrita, formado pelas pesquisadoras Sheila Cabo Geraldo, da Uerj, e Gisele Ribeiro, da Ufes, pelas discentes de doutorado Camila Ferzi e Paula Trope, e pelo doutorando Tadeu Ribeiro Rodrigues. Dele também participam as mestrandas Claudia Duche e Maria Eduarda Kersting Faria e o mestrando Adalgiso Junior, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes, bem como as estudantes bolsistas de iniciação científica Bárbara Carneiro e Claudia Tavares, e o formando em História da Arte no Instituto de Artes Uerj, Fernando Goffredo.

No seminário e na elaboração do livro, contamos com a preciosa colaboração dos pesquisadores convidados Luciano Vinhosa, da UFF, Luiz Cláudio da Costa, da Uerj, Marisa Flórido, da Uerj, e Ricardo Basbaum, da UFF, a quem agradecemos imensamente. A sensível abertura do livro é do professor Alexandre Sá, diretor do Instituto de Artes, que nos honrou com seu texto.

O que impulsiona esta publicação é, sobretudo, a possibilidade de desdobramentos de pesquisas em escrituras que estão sempre postas em devir, ou seja, são sempre formas de saberes performativos em arte associados à história e à crítica. Nos reunimos inicialmente atravessados pelo arquivo de imagens e textos dos anos 1960, 1970 e 1980 pertencente ao artista luso-brasileiro Artur Barrio, que, embora contendo considerável número de documentos, tem como pressuposto a incompletude. Trata-se de um grupo, como é o arquivo, em permanente formação e transformação, e que se abre em desenho rizomático, absorvendo inscrições e desdobrando-se. Dessa maneira, para pensar o arquivo, assim como para pensar a existência de nosso coletivo, é imperativo que esse arquivo absorva novas imagens e que o grupo produza novas escrituras – no sentido de alcançar e interferir no que Hal Foster (2021, p.06) chamou de tempo da “arte depois da farsa” –, mas que, por outro lado, nos lance, como Joaquin Barriendos (2019, p.38) teorizou, para as imagens-arquivo, ou seja, “imagens cuja capacidade condensadora e catalisadora” as torna “depositárias de outras imagens” – o que nos faz pensar nesse arquivo não só enquanto lugar de deposição e identificação, mas também de consignação, que implica a coordenação de um *corpus* dentro de um sistema, como escreveu Derrida (2001, p.14), sistema esse plausível de desconstrução, ou sistema enquanto campo de porosidades. Assim é que, partindo do arquivo, mas também das imagens-arquivo, formadas por múltiplas representações superpostas e sedimentadas, nos sentimos impulsionadas/os a ampliar o pensar as imagens e a arte para o debate necessário do discurso da decolonialidade, ou seja, nos sentimos instados a pensar alternativas em imagens-arquivos – e em escrituras – que sejam plataformas para imaginar novos futuros.

Os arquivos e a arte

Boa parte da historiografia da arte contemporânea obedeceu ao desejo de analisar o presente a partir da constatação de sobrevivências e indícios do passado, que por meio do arquivo se introduziram nas narrativas como “febre arquivística”, segundo Ana Maria Guasch (2012, p.45). A partir dos pressupostos sobre a relação entre a escrita – e nesse caso me refiro à escrita da história e da crítica de arte – e o arquivo, parece importante lembrar que um dos primeiros historiadores a estudar as relações entre a arte contemporânea e o arquivo foi o crítico alemão, residente nos Estados Unidos, Benjamin Buchloh, para quem, na arte contemporânea, além do paradigma moderno de vanguarda – que oscilava entre o choque e a montagem –, constitui-se um “paradigma de arquivo”, tal como identificara nas fotografias do casal Bernd & Hilla Becher, cuja sequência e uniformidade analisa, comparando com o arquivo de fotografias de Gerhard Richter, que é heterogêneo e descontínuo. São estratégias que Buchloh (2009, p.195) vai identificar como pioneiras de uma estética de “organização administrativa”, própria do impulso de guardar, que Derrida (2001) tratara em seu artigo seminal “Mal de arquivo”.

Nas sociedades ocidentais, o sentido de arquivo, vindo do *arkheion* grego, não é outro senão o de residência, lugar de consignação e de lei, em que todos os documentos oficiais são depositados sob a guarda dos *arcontes* – aqueles que comandam –, mas são também coordenados em sistemas, reunidos como consignação. Como explica Derrida (2001, p.14) o princípio arcôntico de arquivo nasce do propósito de coordenar um *corpus* dentro de um sistema. Para tratar do “paradigma de arquivo” na arte contemporânea, porém, é necessário entender que, se colecionar significa designar um lugar para depositar algo, seja um objeto ou uma imagem, arquivar implica necessariamente um sistema discursivo, estabelecendo novas relações de temporalidade, posto que o arquivo não está no passado, está na inscrição que aponta para o futuro.

Desde o início do século XX o conceito de “paradigma de arquivo” já se anunciava no trabalho que Walter Benjamin iniciara com *Rua de mão única* (1928) e *Passagens*, (1927-1940), quando o crítico e historiador elabora um “método de arquivo” aplicado à análise cultural. Também a partir do “método de arquivo” foi que Aby Warburg preparou o *Atlas Mnemosine*, na década de 1920, criando a montagem visual como uma forma de escritura histórica. Entendendo esses arquivos como correspondentes aos de procedência, homogeneidade e continuidade, como o das fotografias do casal Becher, há que reconhecer, a partir de Derrida, que, derivado da pulsão de consignar, de guardar, que visa à preservação

e à memória, há o que o teórico franco-argelino chamou de “febre de arquivo”, que é a pulsão destruidora, força anarquivística, como a pulsão de morte em Freud, capaz de causar erosão no principal do arquivo, podendo chegar à supressão dos registros, que provoca o esquecimento, a *hipomnésia*, podendo chegar à *amnésia*, a aniquilação da memória.

Pode-se, entretanto, dizer que a crescente produção contemporânea de arte, sobretudo após 1990, que tem como premissa a coleção, o registro e a consignação, enquanto dispositivos na criação de atlas, álbuns ou inventários, seja uma contraofensiva diante da ameaça da pulsão destruidora ou do esquecimento. Assim, ao apostar na abertura dos arquivos de Artur Barrio, nos lançamos em um emaranhado de imagens e discursos, e, seguindo o sentimento instável da noção do próprio arquivo, deslocamos imagens, fatos, registros, documentos, rastros, memória, história e coleções, imbuídos da vontade de potencializar um futuro para a arte e a história da arte.

Abrindo arquivos

Nessa abertura de arquivos do grupo Escrita um dos projetos dizia respeito a elaborar uma abordagem de alguns trabalhos que, como se observa na obra de Artur Barrio, não fosse um arquivo de obras que estivessem estruturadas segundo o paradigma de arquivo, como Buchloh descreveu, mas, antes, uma consignação de registros de obras, de fotos de instalações, de acontecimentos, fotografias de desenhos em grande formato, mas também manifestos impressos, projetos, cadernos e cartas. Essa conformação consignada nos permitiu arriscar a identificação de imagens-arquivo, sobretudo quando Barrio explora a relação entre a imagem e a palavra enquanto discurso de arte, relação que se apresenta como uma das formas de ação poética por ele desenvolvidas desde os anos 1960.

A abordagem que parte do grupo empreendeu fundamentou-se no material do arquivo e fez um exercício de desdobramento e agrupamento seguindo o princípio segundo o qual a escritura é tratada em sua obra como uma forma de pensamento vivo, sobretudo quando há diálogo entre as imagens fotográficas e os textos, o que acontece mais claramente nos CadernosLivros. Na ativação desses cadernos, que constam no arquivo na forma de fotografias, os livros foram identificados não como lugares de projetos, mas sítios nos quais a prática de reflexão em escrita e imagem os transforma em discursos de arte, em que há, peremptoriamente, a instauração de um modo de arte-arquivo que se recusa ser só visibilidade em arte. São, como foram os cadernos de guerra de Brecht, um campo de batalha por sentidos.

papelões. Passou-se, assim, a estabelecer um campo de ativações do arquivo – já agora no modo digital – no qual se ensaiou a compreensão dos desenhos como trabalhos em que a escrita se constitui como imagens e, como em Mallarmé nas subdivisões prismáticas (CAMPOS, 2013, p.23), o discurso elabora-se entre signos linguísticos e visuais, reforçando uma potência disruptiva de camadas sintagmáticas. É isso que acontece nos trabalhos do projeto VÊ-Lo-Ã, como *A orelha de Apolo, Proteu à praia, My head is empty/My eyes are full* e *Entrada de ar*. Nesses desenhos-escrituras ler ou ver a imagem é um processo ambíguo que aciona histórias da visualidade, da cultura e da própria arte, as quais nos jogam mais uma vez para as camadas de sobreposição simbólica dos arquivos-imagens e, assim, para camadas de memória.

O grupo Escrita, porém, não se dedicou só ao arquivo Barrio. A relação entre arte, imagem e escrita nos permitiu também desdobrar pesquisas para além das formas já identificadas e consignadas. Tendo como referência o envolvimento de muitos teóricos e críticos no debate sobre os arquivos e a memória na última década do século XX – como foi o caso

Fig. 2

Rosana Palazyan. *Uma história que eu nunca esqueci*. 2013-2015



de Hal Foster ao identificar o que chamou de “impulso de arquivo” (FOSTER, 2016, p.13.) nos trabalhos de Tácita Dean, Douglas Gordon, Thomas Hirschhorn, Pierre Huyghe e Philippe Parreno -, passou-se, assim, a reconhecer que os arquivos contemporâneos funcionam por meio de duas máquinas ou *modus operandi*: a primeira centra sua ênfase no princípio regulador do nomos, ou lei da ordem topográfica, como arquivo de procedência, homogeneidade e continuidade; a segunda máquina, no entanto, age de acordo com processos derivados das ações contraditórias de estocar, guardar, mas também de esquecer e destruir pegadas do passado. Nos trabalhos de Tacita Dean e Hirschhorn, Hal reconhece que os arquivos são como uma espécie de emaranhado descontínuo de lembranças, intervalos e falhas mnemônicas. São arquivos permeados pela história e pelo pensamento ocidental, mas também pelas histórias pessoais - é onde se pode entender “a prática artística como uma invenção idiossincrática de figuras, objetos e sucessos particulares em arte, filosofia e história moderna” (FOSTER, 2016, p.103). Mencionando especialmente o trabalho em vídeo de Tacita Dean, Hal Foster (2016, p.113) entende sua obra como uma “alegoria de trabalho de arquivo, às vezes melancólico, frequentemente vertiginoso, sempre incompleto”.

Também como uma espécie de “alegoria de trabalho de arquivo” é que se pode pensar a instalação de imagens encadeadas em *Uma história que eu nunca esqueci*, de Rosana Palazyan, neta de armênios que chegaram ao Brasil na década de 1920 fugidos do massacre que seu povo sofreu. Com base nas reflexões sobre história da arte que se configura como um espaço aberto, sobreposto, multidimensional, em que cada imagem, porque dialética, possui um adensamento de tempo, como uma rememoração no agora, é que se passa a olhar os arquivos de objeto e imagens acionados por Palazyan nessa instalação. Rosana parte de um lencinho bordado pela avó durante o acolhimento na Grécia, onde sua família ficou refugiada até a viagem para o Brasil. O vídeo, que começa com a imagem de um barquinho de dobradura feita com o pequeno lenço da avó, guardado como lembrança de sua estada na Grécia,² desenvolve-se em sequência de imagens de violência e sofrimento a partir dos relatos e documentos de arquivo, assegurando que a memória é um processo e não um resultado. É em tímidas aparições desenhadas, bordadas e impressas em hóstias que se pode vislumbrar as cenas presenciadas pela

2 Rosana Palazyan. *Uma história que eu nunca esqueci...* (n. 2, 2016). O vídeo é parte do trabalho comissionado e apresentado na Bienal de Tessalônica, na Grécia, em 2013, e foi reapresentado na Bienal de Veneza em 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wNrNMyaCHtw>. Acessado em 8 maio 2021.



Fig. 3

Rosana Paulino.
Das Avós. Video-
 instalação. 2019.

avó, cenas de massacre, de degredo, refúgio e viagem; cenas de trauma revivido, mas agora de forma simbólica.

Reviver o trauma é um dos principais tópicos da obra de outra Rosana, mas dessa vez o trauma é aquele lembrado nas gravuras, montagens e instalações realizadas por Rosana Paulino, que traz para o discurso da arte o trauma vivido por seus ancestrais negros que enfrentaram a diáspora forçada da África para o Brasil. Na aproximação dos trabalhos dessa artista paulistana, abriu-se um entrelaçamento entre as imagens de arquivo histórico e fotográfico, ativados em suas montagens impressas, e os textos do teórico e médico psiquiatra martinicano Frantz Fanon, cuja obra teórica tem como um dos focos exatamente o discurso entre lembrar e esquecer. O trabalho em videoinstalação *Das avós*, apresentado por Rosana Paulino na Bienal VideoBrasil de 2019, é especialmente um trabalho sobre ancestralidade e sobre a permanência das estruturas de violência contra as mulheres negras, que está, também, no apagamento das histórias e das imagens pessoais e familiares.

No vídeo, a *performer* Charlene Bicalho traz embrulhadas em um pano branco imagens de mulheres negras impressas em superfícies de papel semitransparente, imagens de sua ancestralidade, de mulheres escravizadas, cuja história muitas vezes é desconhecida - quase sempre apagada -, mas que permanecem como imagens arquivadas, recuperadas enquanto processo mnemônico, e que a *performer* traz para a história e para vida por intermédio de seu corpo. Pelo resgate simbólico de memórias que foram usurpadas das mulheres negras, tenta reconstruir os laços perdidos. Como a própria Rosana explica, ao costurar as

imagens em sua roupa branca, essas imagens deixam de estar no registro da transparência – que, como explicou Édouard Glissant (2008, p.34), é o registro do desaparecimento – e tomam lugar na opacidade, que é presença, reafirmando seu lugar.

A psicanalista Alice Lino³ chama atenção para o cuidado da *performer* com essas imagens, a paciência que tem ao manipulá-las e o afeto que esse gesto paciente carrega. Como diz, ali há a reconstituição da vida pelo afeto dirigido à mulher negra. Os gestos da *performer*, que incorporam imagens dos antepassados, costumam em si a sua história e acabam sendo gestos de autoconhecimento, mas são também gestos políticos na sociedade brasileira, na qual permanecem as estruturas racistas e segregacionista, desde que o regime escravista forçou o apagamento de grande parte das línguas, das religiões, das histórias das famílias, do fazer das mulheres, evidenciando um forte processo de colonização dos corpos e do pensamento, processo que nos incita ao debate sobre a descolonização.

O processo de descolonização, iniciado na segunda metade do século XX, tem como marco fundante, de acordo com Walter D. Mignolo (2011), a Conferência de Bandung, na Indonésia, em 1955. Esse movimento é contemporâneo do crescimento que alcançavam o feminismo das mulheres, as políticas sexuais dos gays e lésbicas, as lutas antirracistas dos negros, a organização dos antibelicistas e dos pacifistas. Walter D. Mignolo, filósofo e teórico argentino, argumenta que, embora tenha em Bandung uma referência importante, o conceito de descolonialização se alastra efetivamente a partir do então chamado Terceiro Mundo, com sua diversidade de histórias e tempos locais. Importa ressaltar que, segundo Mignolo (2011), a descolonialização não consiste em um novo universal, que se apresenta como verdadeiro, superando todos os previamente existentes. Sua episteme, que o autor chamou de pensamento fronteiriço, possibilita a abertura para novas subjetividades, assim como para alternativas de convívio comum, o que abarcaria entre nós, sobretudo, a instauração do conhecimento pela presença do corpo negro e do corpo indígena, mas também pelas transversalidades sustentadas por aqueles que habitam as fronteiras.

Dessa maneira, com Rosana Paulino, não só se recupera um arquivo de imagens que estão no curso do esquecimento histórico e cultural, mas,

3 Alice Lino comenta *Das avós*, de Rosana Paulino. O vídeo é parte da série Acervo Comentado, que convida artistas, curadores e intelectuais para comentar obras do Acervo Histórico Videobrasil. Disponível em [.youtube.com/watch?v=5SgsPThMtlQ](https://www.youtube.com/watch?v=5SgsPThMtlQ). Acessado em 10 maio 2021.

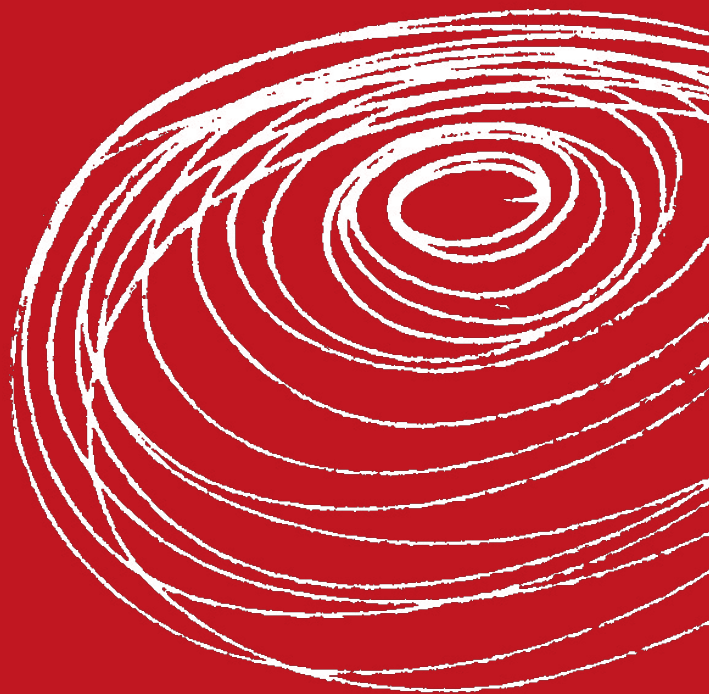
sobretudo, essas imagens são ativadas, inscritas, pela arte, em uma narrativa capaz de ações transformadoras.

Referências

- BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual epistêmico. *Epistemologias do Sul*, v.3, n.1, p.38-56, 2019.
- BARRIO, Artur. No hemisfério sul. Entrevista com Artur Barrio. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n.17, 2008.
- BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n.19, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FOSTER, Hal. El impulso del archivo. *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, La Plata, n.3. Septiembre 2016. Disponível em <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>. Acessado em 30 maio 2021.
- GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. *Criação e Crítica*, n.1: 53-55, 2008. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102/66809>. Acessado em 08 jun. 2021.
- GUASCH, Ana Maria. Tipologias e discontinuidades nas práticas arquivísticas. In: Geraldo, Sheila Cabo; Costa, Luiz Claudio da (org.). *Narrativas, ficções, subjetividades*. Rio de Janeiro: Quartet, 2012.
- MIGNOLO, W. *Geopolítica da sensibilidade y do conhecimento: sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. Eipcp, 2011. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>. Acessado em 08 jun. 2021.

Outras vozes, outras palavras: arte e identidade na América Latina

Gisele Ribeiro¹



¹ É artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da UFES. Com Pós-doutorado em Artes (PPGARTES / UERJ - 2019), Doutorado em Arte e esfera pública (UCLM, Espanha - 2010) e mestrado em Linguagens Visuais (EBA / UFRJ - 2002). O artigo decorre de pesquisa desenvolvida inicialmente no estágio pós-doutoral realizado na UERJ sob a orientação da professora Sheila Cabo Geraldo, com bolsa de Pós-doutorado Sênior e vem sendo levada adiante na UFES, com a colaboração da aluna bolsista PIBIC, Kamila P. Bodevan Peixoto, desde 2020. Contato: gisele.ribeiro@ufes.br

Introdução

A princípio, este texto deveria servir como uma introdução à publicação que o abriga, já que tem como motivação minha participação na abertura do 1º Seminário de pesquisa do Grupo Escrita: Arte, História e Crítica. O evento contou com as pesquisas dos orientandos de pós-graduação da Prof^a Sheila Cabo Geraldo no PPGARTES e com intervenções críticas de investigadores experientes que contribuíram de modo preciso com apontamentos extremamente relevantes, ampliando as discussões, e que também fazem parte desta publicação. No entanto, como minha relação com as pesquisas apresentadas é tangencial, atravessada por interesses comuns ao grupo Escritas, considereei oportuno expor aqui as bases e uma parte da pesquisa que venho desenvolvendo recentemente, na esperança de assim poder construir um diálogo mais equilibrado e aberto com as demais investigações do que permitem as ocasiões e rituais de apresentação.

Posso dizer, de início, que a pesquisa vem sendo desenvolvida com diferentes focos ao longo dos últimos anos, mas que em seu estado atual propõe uma reflexão sobre as dimensões políticas da arte por meio de debates sobre os caminhos traçados pelas práticas artísticas ligadas à crítica institucional na América Latina no que diz respeito à fase considerada como uma “terceira onda da crítica institucional”. Nesta prevalece, segundo hipótese, o debate em torno de processos identitários que acredito em vigor até hoje. A implicação da arte nesses processos demanda, portanto, uma reflexão que envolve abordagens coloniais e patriarcais, bem como suas relações com o político, os espaços públicos, a ideia de identidade e suas especificidades quando entendidas sob perspectivas de gênero, sexualidade, étnico-raciais e suas interseccionalidades.

No que concerne ao enquadramento de práticas artísticas como ações ligadas à “crítica institucional”, vale recordar que estas sofrem uma série de reduções e ataques que merecem revisão. O que seria uma ação involucrada na “crítica à instituição arte” tornou-se, para muitos, um ramo artístico, como tantos outros, facilmente superável (tanto mais por incomodar o âmbito institucional). Deste modo, segundo Andrea Fraser (2008), produções artísticas ligadas à crítica institucional vêm tendo o mesmo destino que outras práticas: engavetamento. Reabrir a discussão proposta por essas ações permite resistir à catalogação, ao fechamento e a sua fácil assimilação como mercadoria, não mais como problema específico de objetos- produtos vendáveis (acusação constante contra as práticas conceituais), mas como produto simbólico.

A partir desse terreno de contornos políticos sempre em disputa, na etapa atual da pesquisa me baseio nos desdobramentos da crítica



institucional nas práticas artísticas recentes, no âmbito daquilo que algumas autoras consideram “terceira onda de crítica institucional”, que se dariam não em fuga (*exodus*) da instituição arte – tal como defendido por Gerald Raunig em *Instituent Practices* (2009) – mas na ampliação e reconfiguração dos debates institucionais tomados a partir de pontos de vistas transversais relativos a processos identitários. Tais processos seriam informados, já desde a “segunda onda” de crítica institucional, tanto por debates feministas, como no caso da crítica feminista da representação, quanto por outros questionamentos movidos por lutas identitárias como aqueles do movimento negro e da crítica pós ou de-colonial. Com relação à emergência das lutas de gênero no âmbito da crítica institucional, a historiadora e crítica Rosalyn Deutsche argumenta que:

(...) diferentemente da primeira geração, as feministas pós-modernistas foram influenciadas pela psicanálise e reconheciam em vários graus a importância política de articular relações entre os âmbitos psíquico e social. (...) elas abordavam as instituições de exposição estética não apenas como produtoras de ideologia burguesa, mas como espaços onde se solidificam perigosas fantasias masculinistas. (DEUTSCHE, 2009, p.66-67, tradução nossa)

Em *Agorafobia*, artigo escrito nos anos 1990, Deutsche (2018) sustenta que a crítica feminista da representação seria levada a cabo como crítica institucional, tomando a perspectiva feminista imersa nos debates em torno dos processos de construção de identidade de gênero como forma de, não simplesmente produzir uma imagem positiva da “mulher”, mas desestabilizar a lógica moderna prevalente em torno da neutralidade visual:

(...) essas artistas exploravam o papel da visão na constituição do sujeito e, mais ainda, na contínua reprodução desse sujeito por formas sociais de visualidade. (...) Com isso, essas artistas tratavam a própria imagem como uma relação social e o espectador como um tema construído pelo mesmo objeto do qual anteriormente afirmavam distância. O deslocamento visual e seu corolário, o objeto de arte autônomo, surgiram como uma relação de externalidade mais do que dada, construída, uma relação que produz – e não é produzida por seus termos: objetos discretos, por um lado, e sujeitos completos, por outro. Esses temas não são ficções inofensivas. São, ao contrário, relações de poder – fantasias masculinas de completude alcançada pela repressão de diferentes subjetividades, pela transformação da diferença em alteridade, ou subordinando o outro real à autoridade de um ponto de vista universal que supostamente seria, assim como o espectador de arte tradicional, indiferente a questões de sexo, raça, um inconsciente ou história (DEUTSCHE, 2018, p. 137-138).

Nessa mesma direção, em produções recentes, a artista Grada Kilomba e a teórica Djamila Ribeiro vão, a partir de debates em torno do feminismo negro, considerar fundamental a emergência de lutas identitárias a fim de descolonizar o conhecimento e desmascarar as falsas suposições sobre a neutralidade dos discursos e, conseqüentemente, de lugares de fala. Segundo Kilomba:

(...) todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os *brancas/os* afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder (KILOMBA, 2019, p.58).

A importância da investigação sobre processos de construção de identidades políticas também é justificada pela resistência em se pensar as identidades nos espaços públicos políticos que apostam na centralidade da luta de classe. Neste sentido, Djamila Ribeiro comenta que:

É comum feministas negras, como bell hooks, serem chamadas de “identitárias”, assim como vemos no debate virtual pessoas dizerem coisas como “os movimentos identitários não discutem questão de classe”, “violentos identitários” e por aí vai. Pessoas que se consideram progressistas se utilizando desse tipo de “crítica” para pessoas ligadas a movimento negros, feministas, LGBTT (RIBEIRO, 2017, p.28).

No entanto, para além dos embates entre “movimentos identitários” e “marxistas ortodoxos”, devemos considerar que no âmbito da produção artística na América Latina, tanto os escritos de Nelly Richard (2013), a partir do Chile, quanto o texto-manifesto de María Galindo do coletivo Mujeres Creando (2013), na Bolívia, discutem a ideia de identidade e consideram os debates identitários possíveis debilitadores no processo de aliança política dentro da luta feminista. Contudo, em ambas as autoras, o que desponta como problema é a maneira como tais identidades podem vir a se apresentar caso concebidas de modo essencialista. Nesse sentido, torna-se importante uma reflexão sobre os processos de identificação e sobre como as identidades políticas estão implicadas na arte e na constituição política dos espaços públicos. Em *Prácticas artísticas y democracia agonística*, a teórica política Chantal Mouffe (2007) discute esse processo relacional, enfatizando o papel do antagonismo e do dissenso na constituição das identidades, e reiterando a necessidade de tomada de posição na arte.

A questão efetiva refere-se às formas possíveis de arte crítica, as diferentes formas através das quais práticas artísticas podem contribuir à impugnação da hegemonia dominante. Se aceitarmos que as identidades

nunca estão dadas de antemão, mas que são sempre o resultado de processos de identificação, que estão construídas discursivamente, a questão que se coloca diz respeito à que tipo de identidade as práticas artísticas críticas devem ser encaminhadas a fomentar. Está claro que quem propõem a criação de espaços públicos agonistas, nos quais o objetivo é revelar todo o reprimido pelo consenso dominante, vão conceber a relação entre as práticas artísticas e seu público de forma muito diferente daqueles cujo objetivo é a criação de consenso, mesmo quando o consideram crítico. (MOUFFE, 2007, p.67, tradução nossa)

No que se refere à maneira ambígua com a qual as diferenças identitárias vêm sendo tratadas, Stuart Hall chama a atenção em *Que "negro" é esse na cultura negra?* (2003) para o modo como temos presenciado, a partir de finais dos anos 1990, um fascínio "pós-moderno" acrítico, uma administração da diferença que não produziria diferença alguma, uma cooptação de diferenças tornadas mercadorias (o que hoje parece fazer parte do que é chamado "apropriação cultural"). No entanto, ainda assim, teríamos que reconhecer que os espaços dominantes foram forçados a se abrir a uma "ocupação dos de fora" (HALL, 2003, p.338). Tal ocupação seria "resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural". Segundo o autor, isso valeria "não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural" (ibidem).

O processo pelo qual tais etnicidades ou identidades políticas se afirmariam na tensão com espaços dominantes é articulado também por Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), a partir do dissenso, do antagonismo e da guerra de posições. De acordo com Bhabha, "o trabalho da hegemonia é ele mesmo o processo de iteração e diferenciação. Ele depende da produção de imagens alternativas ou antagônicas que são sempre produzidas lado a lado e em competição umas com as outras. É essa natureza paralela, essa presença parcial, ou metonímia do antagonismo, e suas significações efetivas que dão sentido (literalmente) a uma política da luta como *luta de identificações* e à guerra de posições" (BHABHA, 1998, p.56).

Entendemos, portanto, que as autoras e os autores acima citados compartilham, em seus argumentos, da necessidade de reflexão crítica sobre a ideia de identidade política, dando especial atenção aos antagonismos inerentes aos processos de identificação, à articulação hegemônica na constituição dos espaços públicos, às lutas travadas no simbólico para além da centralidade da luta de classe e, conseqüentemente, ao papel da cultura e da arte nestes processos.

Práticas artísticas e políticas sexuais no Chile dos anos 1980-1990

Do ponto de vista do debate identitário aberto por práticas artísticas latino-americanas a partir dos anos 1980, vale pontuar os enquadramentos de gênero e de sexualidade a partir das produções de Gloria Camiruaga e do coletivo Yeguas del Apocalipsis, atuantes no Chile. Para além dos escritos artístico-feministas de Nelly Richard do período, merecem atenção as propostas em vídeo de Camiruaga e as ações e performances do coletivo Yeguas del Apocalipsis, por justamente dedicarem suas produções ao debate de gênero e sexual, sem que percam de vista o contexto ditatorial (e as falácias da suposta transição democrática) dos anos 1980 na América Latina. Formado por Pedro Lemebel e Francisco Casas, o Yeguas del Apocalipsis teve uma importante atuação no Chile, do final dos anos 1980 aos 1990, com intervenções performáticas enquadradas tanto como produções artísticas quanto como ações políticas, enfrentando as políticas sexuais e de gênero no contexto latino-americano, a emergência e implicações políticas da AIDS, a violência sexual, a vivência trans; ou seja, uma abordagem política da arte que não separa seus corpos, experiências e vozes da arte e da política. Ao tomar a palavra e as estratégias de nomeação como ações políticas fundamentais na revisão da linguagem e sua violência identitária, Lemebel muda seu sobrenome, tardia e deliberadamente, como “un gesto de alianza con lo femenino, inscribir un apellido materno, reconocer a mi madre huacha desde la ilegalidad homosexual y travesti” (LEMEBEL apud BLANCO; GELPÍ, 1997, p 4).

Em entrevista realizada na época de uma de suas primeiras performances, intitulada *Bajo el Puente*, de 1988, Lemebel e Pancho Casas já miram as disputas que envolveriam suas ações durante toda a década seguinte:

Nós somos um coletivo, um coletivo homossexual. *Las Yeguas del Apocalipsis* é o nosso nome. Bonito, não? As éguas. Por que éguas? Porque... por conta da AIDS, do Apocalipse, mas não somos os cavaleiros... somos as éguas. (...) a gente decidiu formar um coletivo e tentar falar com o resto das bichas, que estão se cobrindo, que se escondem (...). A gente reivindica a “bicha” [“el coliza”]. A gente não gosta da palavra “gay” (...). Não se adapta ao que é um homossexual pobre de Chile... Ou seja, a gente reivindica a louca, a louca de San Camilo, a louca, o boiola, cara, a que se joga do 10º andar por que busca amor, que é massacrada por cafetões, sabe? Que não lhe dão uma facada, mas leva dez facadas. Uma facada pela fome, a outra pelo isolamento... nós, bichas, pagamos por tudo isso.² (YEGUAS DEL APOCALIPSIS apud GARIBALDI, 2019, transcrição e tradução nossa)

2 Parte dessa entrevista pode ser vista no filme Lemebel (2019) de Joanna Reposi Garibaldi e pertence ao arquivo de Patricio Alarcón.

Ao final desta mesma entrevista aparece uma das preocupações atuais mais relevantes no que se refere à sobrevivência da comunidade LGBTQIA+: a passagem pelo ambiente escolar.

Veja, estão sempre falando das bichas de vinte, trinta, como nós de trinta anos, mas o que dizer dos meninos homossexuais? No garoto que, neste momento, estão se fodendo com seis anos, com dez anos, quem pensa neles? Na vida de merda que o cara tem que aturar na escola... Quem pensa nessa porra? Nós somos as bichas velhas. Há garotos, há crianças, cara! E sob essa perspectiva é que, sim, tem que ter mudança, tem que se fazer algo! (YEGUAS DEL APOCALIPSIS apud GARIBALDI, 2019, transcrição e tradução nossa)

Interessante a reverberação dessa preocupação em nosso momento atual, no Brasil, quando Jota Mombaça, em *Pode um cu mestiço falar?* (2015), aborda a relação da escola com um regime político da heterossexualidade, citando Berenice Bento (2011) a partir daquilo que denomina "heteroterrorismo":

A escola, que se apresenta como uma instituição incapaz de lidar com a diferença e a pluralidade, funciona como uma das principais instituições guardiãs das normas de gênero e produtora da heterossexualidade. Para os casos em que as crianças são levadas a deixar a escola

Figs. 1 e 2

Yeguas del Apocalipsis,
*Refundación de la
Universidad de Chile*,
1988. Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/



por não suportarem o ambiente hostil, é limitador falarmos em 'evasão'. (BENTO *apud* MOMBAÇA, 2015, p. 3)

Neste sentido, como logo em seguida elabora Mombaça, se a frequência escolar já se torna "inviável, dadas as inúmeras violências físicas e simbólicas às quais essas pessoas estão expostas nos espaços de estudo que frequentam" (2015, p.3), as dificuldades de escuta de vozes trans nos ambientes acadêmicos, além de prévia e estruturalmente cerceadas, se agravam. Parece ser justamente nesta direção que as Yeguas propõem, em 1988, *Refundación de la Universidad de Chile*, sua cavalgada pela instituição acadêmica.

"Arte pública não é mais um herói montado a cavalo", diria Arlene Raven (*apud* MITCHELL, 1992, p.2) sobre os desdobramentos dos debates em torno da arte pública que levaram à noção de "arte e esfera pública". Aqui, as Yeguas tomam como referência justamente o monumento de Pedro de Valdivia (a cavalo), "fundador da cidade de Santiago", para construir sua ação-penetração na universidade, montados sobre uma égua.

Implicados na luta sexual contra o "heteroterrorismo" reinante, investindo em operações de dissidência epistemológica (MIGNOLO, 2008) de gênero a partir da arte, um ano depois, o coletivo produz com Gloria Camiruaga a performance *La última cena* (1989) e o filme *Casa Particular* (1990) em mais um gesto de aliança entre artistas e travestis, entre arte e políticas sexuais.

Fig. 3

Yeguas del Apocalipsis,
La última cena – vídeo
Casa particular, de Gloria
Camiruaga (filme *Casa
Particular*, cor, 9:30 min.,
1990), 1989. Fonte:
[www.youtube.com/
watch?v=u872fSJJ-OU](http://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU)



Na performance realizada em San Camilo, a partir da vivência de pessoas trans que habitam e trabalham na região, a “última ceia” é enquadada sob o enquadramento de Camiruaga. Com a censura do filme pela mostra Museo Aberto, de 1990 (MAZA, 2006), a crítica da instituição arte torna-se mais contundente e provoca, como estratégia de repúdio, outra importante ação do Yeguas del Apocalipsis, a *Estrellada San Camilo* (1989), realizada também em San Camilo³.

Casa Particular não foi, contudo, a primeira aproximação de Camiruaga com espaços segregados da cidade e com a vivência de trabalhadoras sexuais. Em *Performance San Martin-San Pablo* (1986-1988) realiza uma aproximação delicada do vídeo com as experiências de vida relatadas por algumas mulheres em situação de prostituição em Santiago do Chile.

Em 1999, produz um de seus trabalhos mais relevantes, o filme *La venda*, baseado no testemunho de dez mulheres torturadas pela ditadura militar chilena. Entre visões, vendas, vozes e silêncios, o filme promove o reencontro de mulheres torturadas sob a ditadura de Augusto Pinochet nos anos 1970, valendo-se da produção de um vídeo de 30 minutos composto por (entre outros planos urbanos e rurais) testemunhos orais e suas reuniões. Encapuzadas, com suas visões subtraídas, o contato entre essas mulheres durante as sessões brutais no “subterrâneo do horror” se dava, segundo suas próprias narrações, sonoramente. O intenso processo de identificação estabelecido era proporcionado pelos sons. Vozes e ruídos. Ouvir, desde nosso momento político atual, 2021, mais uma vez as vozes e os aterrorizantes relatos de aparentemente tão distintas mulheres pode permitir o acesso a um mundo por trás das vendas que seguem tapando-nos os olhos? A constantemente apagada e rasurada memória histórica latino-americana dá suas voltas e retorna, como um disco, ainda que nunca soe exatamente igual. Segundo Lemebel em seu ensaio sobre *La venda*:

Lo que se puede mostrar, oralizado por las voces deshilachadas de sus protagonistas. Apenas un retazo menstruado por el vacío abyecto de su narración. El resto, lo que sigue o lo que queda, ninguna emoción comprensiva puede ahondar en el descalabro de estos hechos, sin volver a mirar el país simuladamente democratizado en que se vive, sin volver a sentir que parte importante de su población, por miedo, seguridad o

3 Por falta de espaço aqui não entro nesta ação, realizada na Calle San Camilo, Santiago, na noite de 25 de novembro de 1989, aniversário de Augusto Pinochet. Nela, as Yeguas convocaram o “jet cultural” para fazer das ruas do bairro um ambiente cinematográfico, pintando estrelas (hollywoodianas) no asfalto com material fosforescente. Uma estrela para cada travesti. Próximo ao fim da performance, um apagão provocado pela FPMR [Frente Patriótico Manuel Rodriguez] deixou Santiago às escuras, exceto pelas estrelas que brilhavam em San Camilo. (YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 2018).



Fig. 4

Gloria Camiruaga.
still do documentário
La venda, cor, 32
min., 2000. Fonte:
[https://youtu.be/
K62TVhq39w4](https://youtu.be/K62TVhq39w4)

indiferencia, se tapó los oídos, cerró los ojos y asumió la venda como reemplazo a un ciclo arañado por los ecos huérfanos de su torturada contorsión. (LEMEBEL, 2000, s.p.)

O filme situa assim a repressão militar, e sua resistência, sob a perspectiva de gênero⁴ dos anos 1970 aos 2000 (época de seu lançamento) até nossos dias e ganha importância renovada frente às violações sexuais perpetradas por policiais às mulheres durante as manifestações no Chile em 2019. Tais ocorrências desencadearam uma retomada da memória e do debate em torno a práticas estatais, especificamente patriarcais, de subjugação da desobediência feminina que se estenderam por toda a América Latina. Neste sentido, as apresentações artístico-performativas organizadas por coletivos feministas a partir do Chile, e realizadas também no Brasil em 2019, sobre a cultura do estupro dentro do Estado são ações que implicam diretamente a arte hoje, tornando extremamente atual o debate aberto pelo filme de Camiruaga e suas implicações políticas.

A dimensão política inerente às práticas artísticas demanda, portanto, análises que considerem as diversas políticas de resistência e lutas que ocorrem nos espaços públicos políticos no contexto latino-americano, onde questões identitárias são ineludíveis. Pretendi, com este breve

⁴ Pouco conhecido no Brasil, o filme de Camiruaga tem sua reverberação no recente filme brasileiro *Torre das Donzelas* (2018) de Suzanna Lira.

caminho traçado aqui por algumas experiências chilenas, trazer à memória e à escrita práticas artísticas que, em sua crítica socioinstitucional, levantam o debate em torno do gênero e da sexualidade a partir do contexto latino-americano.

Referências

- BHABHA, Homi. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLANCO, Fernando; GELPÍ, Juan. El desliz que desafía otros recorridos: Entrevista con Pedro Lemebel. *Revista Nómada: creación, teoría, crítica*. San Juan, Puerto Rico, n. 3, p. 93-98, junho 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. In: *Arte&Ensaio*. Revista do PPGAV – EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 36, p. 116-173, dezembro 2018.
- DEUTSCHE, Rosalyn. The rude museum of Louise Lawler. In: RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice: reinventing institutional critique*. London: MayFly Books, 2009, p. 63-77.
- FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: *Concinnitas* Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, v. 2, n. 13, p. 174-187, dezembro de 2008.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LEMEBEL, Pedro. "La venda", un video de Gloria Camiruaga (O dar vuelta la página, hacer como que nada, soñar como que nunca). In: *Punto final*, supl. El país de Lemebel. Santiago de Chile, Chile, n. 473, ano 34, s.p., 2 de junho de 2000. Disponível em <http://www.puntofinal.cl/000616/artetxt.html>. Arquivo consultado em maio de 2021.
- LLANOS, Bernardita. Memoria y Testimonio Visual en Chile: el documental "La Venda" de Gloria Camiruaga. In: *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. Arizona: Arizona State University, v. 39, n. 2, p. 42-53, novembro 2010. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41340868>.

- MAZA, Gonzalo. Gloria Camiruaga (1941-2006). In: *ADOC Chile: El blog de la Asociación de Documentalistas de Chile*. Disponível em: <https://adocchile.blogspot.com/search?q=Camiruaga>. Arquivo consultado em 30 de maio de 2021.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Revista Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.
- MITCHELL, W. T. J. (ed.) *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago, 1992.
- MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar? In: *Medium.com*. Disponível em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> Arquivo consultado em 30 de janeiro de 2021.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.
- RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice: reinventing institutional critique*. London: MayFly Books, 2009.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 155-163.
- YEGUAS DEL APOCALIPSIS. *Archivo Yeguas del Apocalipsis*. Santiago do Chile, 2018. Disponível em <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>. Arquivo consultado em maio de 2021.

Referências filmográficas

- CASA PARTICULAR (1990). Direção Gloria Camiruaga. Edição Francisco Casas e Gloria Camiruaga. Santiago de Chile: Gloria Camiruaga. vídeo, cor, 9:30 min. 1990. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> . Arquivo consultado em 14 de janeiro de 2021.
- LA VENDA (1999). Roteiro e direção Glória Camiruaga. Santiago de Chile: Gloria Camiruaga. vídeo, cor, 32 min. 2000. Disponível

em https://www.youtube.com/watch?v=K62TVhq39w4&list=PLtDcwWbgxys08ITnF_PyW-Bjqv4HpBMOr. Arquivo consultado em 20 de novembro de 2020.

LEMEBEL, UM ARTISTA CONTRA A DITADURA CHILENA (2019). Roteiro e direção Joana Reposi Garibaldi. Santiago do Chile: Companhia de Cine / Soltia Producciones / Señal Colombia RTVC, 2019. 1h 36 min., cor. Disponível em www.youtube.com/watch?v=KOrO-LXrBM8. Arquivo consultado em 10 janeiro de 2021.

estruturalismo
e antropologia

Participativo

X

Pós-participativo

culminática

Tópico de Vanquar

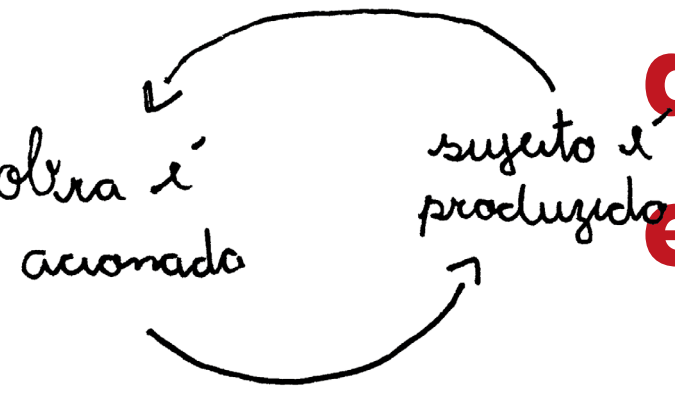
outro-participante

os artistas não concluem sua prática
em gesto ~~de~~ direcionado a
algum outro: bastava que a obra
fosse completada e que tivesse seus

conceitualismo
+ sistemas
+ mapas
+ diagramas

Capítulo 1

Processos de Criação em Colaboração



processo de produção do
espectador esperado

"Quando convidei pessoas para tomar parte das
minhas proposições, o que estou oferecendo a elas e
o que se espera delas, de mim, para elas, para
mim?" Esta deveria ser uma pergunta básica
endereçada a processos participativos, e que ajudaria
a indicar com maior precisão como cada projeto
constrói a imagem do artista e do seu outro, o
outro chamado "participante". Houve um tempo
em que os artistas não concluíam sua prática



Participação pós-participativa

Ricardo Basbaum¹

¹ Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961). Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista, pesquisador e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Exposições individuais recentes incluem sistema-cinema: êxtase & exercício (Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2018) e nbp-etc: escolher linhas de repetição (Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro, 2014). Participou da 30ª e 25ª Bienal de São Paulo (2002, 2012) e da documenta 12 (2007). Teve seu trabalho incluído no 35º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2017) e na 20ª Bienal de Sydney (2016). Autor de Diagrams, 1994 – ongoing (Errant Bodies Press, 2016) e Manual do artista-etc (Azougue, 2013). Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013). Professor Titular-Livre do Depto de Arte da Universidade Federal Fluminense. ricardobasbaum@gmail.com

"Quem, eu?"

"Sim, já estávamos lhe esperando."

"Quando convido pessoas para tomar parte de minhas proposições, o que estou oferecendo a elas e o que se espera delas, de mim, para elas, para mim?" Esta deveria ser uma pergunta básica endereçada a processos participativos, e que ajudaria a indicar com maior precisão como cada projeto constrói a imagem do artista e do seu outro, o assim chamado "participante". Houve um tempo em que os artistas não concebiam sua prática como um gesto direcionado a qualquer algum outro: bastava que a obra de arte fosse completada e que tivesse seus aspectos internos resolvidos. Não havia sequer espaço para a interpretação: antes do modernismo, a "leitura" de uma obra apontava para narrativas sem qualquer ambiguidade. Durante o modernismo, entretanto, a estrutura mesma da linguagem artística passou a garantir que a obra de arte funcionasse corretamente quando apontasse para o futuro, trazendo à tona, dessa maneira, tópicos críticos avançados. Mas, por alguma razão, mudanças ocorreram em meados da década de 1950 – na direção de uma "condição participativa" da sociedade contemporânea – no sentido de descentralizar o gesto artístico e adicionar um novo papel ao circuito ou sistema de arte: aquele do participante ativo, uma figura de alteridade que se tornará não apenas cada vez mais relevante para os processos artísticos, mas que também influenciará decisivamente, no final do século XX, o deslocamento das práticas críticas em direção às práticas curatoriais.

Sim, Marcel Duchamp levou em consideração o modo como a recepção de seu trabalho influenciaria seu significado; mas estava mais preocupado com o impacto que uma massa generalizada e anônima de pessoas (isto é, "o público") teria sobre o seu lugar reservado na *história*. Duchamp não escreveu especificamente sobre a produção ou negociação da condição do sujeito – esta seria uma discussão que somente apareceria muito mais tarde no debate geral da arte, nas conversas durante a década de 1980 em torno da micropolítica e políticas da produção de subjetividade. Portanto, embora seja verdade que sua famosa *Mariée* representa de fato um processo de subjetivação (*ela* e seus incansáveis celibatários) – há um fluxo de desejo que energiza *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) [A Noiva despida por seus celibatários, mesmo, 1915–23] e as páginas de *The Green Box* [A Caixa Verde, 1934] – nossa posição ao olhar para o vidro é análoga à posição de quem senta em uma sala tradicional de cinema: a trama e os processos acontecem em algum outro lugar, não estabelecendo qualquer relação direta conosco (enquanto voyeurs), a menos que nós (enquanto pensadores obsessivos)

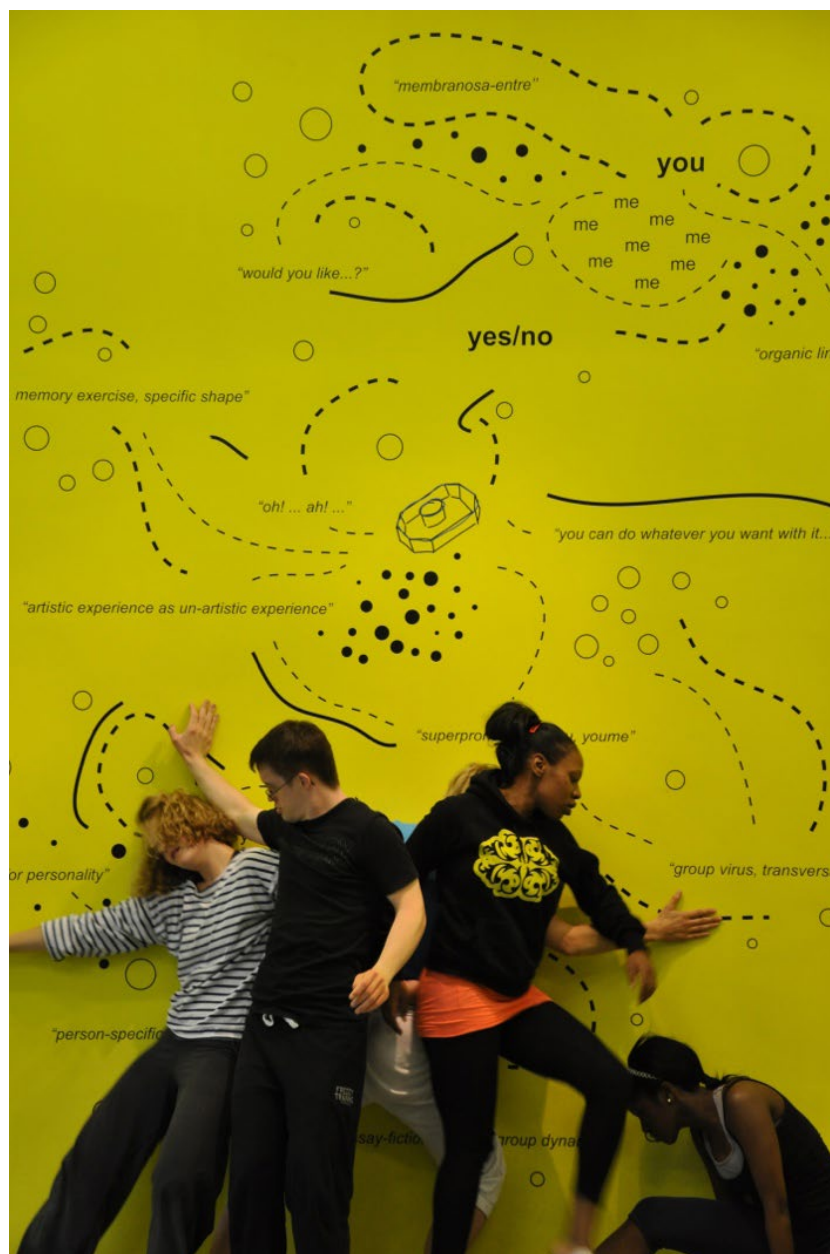


Figura 1

Ricardo Basbaum, [pequeno evento operístico] Você gostaria de participar de uma experiência artística?, 2010, com Joyce Gyimah, Dance Physics and Bruce Nockles. Diagrama em vinil adesivo sobre fundo monocromático, objeto de ferro pintado, dança, som, leitura evento no The Showroom, Londres. Foto Daniela Mattos

integremos o mecanismo do vidro a nós mesmos. Mas isso só iremos propriamente fazer mais tarde, como participantes contemporâneos: um dos principais aspectos dos protocolos de participação, ainda não implementados nesse momento, refere-se à reencenação do processo do trabalho pelo espectador, como um processo paradoxal de internalização, em que a subjetividade do/a espectador/a é construída pelo trabalho de arte – o qual é ao mesmo tempo ativado por ele ou ela. Apesar disso, sim, "Doutor MD"² estava de fato um passo à frente de seus colegas e,

² É assim que Allan Kaprow se refere a Marcel Duchamp em um de seus textos. Ver: KAPROW, Allan. "Doctor MD", In: KELLEY, Jeff (org.), *Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1993, pp.127—29.

efetivamente, abriu um espaço em sua prática em que o outro, afinal, se tornou, ainda que fraca e parcialmente, visível – sombra pálida ou espectro, que no futuro se agigantaria, tornando-se impossível ignorar.

Tal mudança significativa, trazida na segunda metade do século passado, pode ser delineada a partir de pelo menos três diferentes origens, cada uma delas afetando o campo do simbólico e modificando o “pacto” que determina o campo da arte e seus papéis – no sentido de que foram afetadas, e precisaram ser reconfiguradas, não apenas as posições do artista e do espectador, mas também aquelas do crítico, do historiador, do curador, etc. Por um lado, o estruturalismo e a antropologia descentralizaram o papel do produtor e receptor de conhecimento, que havia sido sempre tipicamente exercido pelo homem branco europeu; era evidente que grande parte do planeta já havia reagido contra o Eurocentrismo, com o desenvolvimento de outros modernismos, mergulhando, assim, diretamente na discussão acerca de centros alternativos de poder. Ao mesmo tempo, as Macy Conferences sobre Cibernética, em Nova York (1946–53), estabeleceram uma compreensão proto-diagramática dos padrões relacionais e comunicacionais das sociedades humanas, instituindo uma zona de mediação na qual corpo, seres vivos, máquinas e artefatos culturais compartilhariam linhas de contato e camadas em comum.³ De acordo com os temas propostos nessas conferências, percebe-se que a experiência sensorial é tomada como um gesto que não retornaria diretamente ao eu interiorizado, mas, ao invés disso, viria à superfície sob a forma de camadas externas e linhas que poderiam ser prospectivamente modeladas – podemos ver a “linha orgânica” de Lygia Clark, um conceito que ela inicialmente articulou em 1954, como estando relacionada (embora indiretamente) a esse desenvolvimento, uma vez que ela “descobriu” a linha de fronteira ou de mediação enquanto resultado do contato entre duas superfícies distintas: corpo e objeto ou obra de arte.⁴ Finalmente, podemos

3 Para N. Katherine Hayles, as Macy Conferences foram “radicalmente interdisciplinares”, pondo lado a lado “pesquisadores de uma ampla variedade de campos — neurofisiologia, engenharia elétrica, filosofia, semântica, literatura e psicologia, entre outros”. Alguns de seus temas centrais envolviam “como provar que humanos e máquinas irmanavam-se, possuindo muito em comum” e agir “como entrecruzamentos para o movimento entre modelos cibernéticos e artefatos”. Hayles organizou os argumentos das Conferências ao longo de “três frentes”: “a construção da informação como entidade teórica”; “a construção das estruturas neurais [humanas] [...] como fluxos de informação”; e “a construção de artefatos que traduziam fluxos de informação em operações observáveis”. Ver: HAYLES, N. K. *How We Became Posthuman*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

4 A linha orgânica é uma linha que não foi traçada ou forjada por ninguém, mas que resulta do contato de duas superfícies diferentes (planos, coisas, objetos, corpos ou mesmo conceitos). Segundo Guy Brett, Lygia Clark gostava de exemplificar a linha orgânica como aquela que podemos ver “entre a janela e o batente, ou entre os ladrilhos do piso”. Ela dizia que a linha orgânica apareceu pela

também nos referir a Umberto Eco e seu livro *A Obra Aberta* (1962), bem como à estética da recepção (*Rezeptionsästhetik*) de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, no final dos anos 1960, na Literatura, que definiu um papel concreto e definitivo para o agente receptor na produção simbólica de um texto, argumentando que o autor meramente indica um processo por vir, já que a realização da experiência literária somente se dará através do gesto “criativo” do leitor/espectador, que completa a obra e sem o qual esta permanece apenas uma promessa em potencial.

Claro, poderíamos acrescentar aqui outros aspectos que também contribuíram para este momento de mudança, mas o que aqui se compartilha é uma atenção à desconstrução de certos modelos dominantes, e por longo tempo imutáveis, de subjetividade e, subseqüentemente, à condução dos próprios mecanismos deste processo para o campo da arte. Ao mesmo tempo, houve ainda o avanço da implementação de um modelo comunicativo (bem como uma reação a este) que trouxe para o mapa (ou diagrama) do campo da arte novas posições (ou pontos) relacionadas às interfaces entre arte e seu contexto (sociedade, ciência, o sujeito, o público, a economia etc.) – definindo o circuito ou sistema de arte em termos ainda mais explícitos. De fato, tornou-se lugar comum hoje em dia referir-se ao sistema ou circuito de arte como uma entidade natural, tão habituados que os praticantes de arte (nós) se tornaram em lidar com as camadas de mediação: qualquer gesto requer estar associado a um projeto; ter um orçamento; buscar publicidade, imprensa, taxas de licenciamento; engajar-se com a museologia, segurança etc. Em outras palavras, fazer arte acarreta um estado permanente de negociação com os muitos nós constitutivos do enradamento do circuito – de modo que chegar a alcançar e estar em contato de fato com um trabalho de arte só seria possível depois de ultrapassar mediador após mediador, camada após camada; afinal, o que pode ser considerado um trabalho de arte seria, na realidade, um agregado de interesses múltiplos e explícitos, incluindo, felizmente, as propostas dos artistas.

Alguns claros momentos neste processo da metade do século passado podem ser encontrados entre os diversos gestos que caracterizaram

primeira vez em 1954, quando observou a linha que se formava onde uma colagem emoldurada tocava o papel do passe-partout. Escreveu: “Deixei essa pesquisa de lado por dois anos porque não sabia como lidar com este espaço libertado”. Apud BRETT, Guy. “Lygia Clark: The Borderline Between Art and Life”, In *Third Text*, no.1, Autumn 1987, p.67. Ver também: BASBAUM, Ricardo. “Within the Organic Line and After”, In ALBERRO, Alexander; BUCHMAN, Sabeth (org). *Art after Conceptual Art*, Vienna and Cambridge, MA and London: Generali Foundation e The MIT Press, 2006, pp.87—99.

os vários conceitualismos (incluindo a arte Conceitual ortodoxa), então correntes através do mundo: este foi um momento particular e altamente influente de pensamento coletivo, referenciado completamente no território já conquistado (mas ainda aberto e cheio de potencial) da presença do outro-participante – ali, a maior parte das proposições lidava diretamente com modelos e padrões discursivos (anda que alcançados por elementos materiais claramente definidos), lançados ao espectador como um desafio, uma tarefa, um problema a ser resolvido – isto é, ele ou ela eram convidados a se engajar em tarefas complexas para fazer o trabalho produzir sentido. O Conceitualismo tornou claro que o espectador produzido pela operação artística não era um agente simples, ordinário ou neutro: os artistas compreenderam que uma de suas principais funções seria trabalhar na direção da modelagem do sujeito que receberia sua produção. Este *imperativo* (isto é, a demanda da obra de arte pelo seu outro) foi de fato percebido como algo demasiado importante e decisivo para ser simplesmente deixado nas mãos do mercado, do consumo e de outros processos sociais dirigidos. O sistema de arte (e de fato o Conceitualismo sempre se dedicou a esboçar sistemas, mapas e diagramas) tem, desde então, incluído este *lugar* do esperado outro – que também possui diversos níveis de *especificidade*⁵. Diferentes momentos da arte contemporânea podem ser revistos em termos de seu investimento naquilo que podemos chamar de *processo de produção do espectador esperado* – embora este não seja um campo de resultados causais e lineares (que, por sua vez, pode ser tomado de modo muito ingênuo, diante da complexidade e importância do problema).

Nos anos 1950, no Brasil, os Movimentos Concreto e Neoconcreto estabeleceram suas principais linhas conceituais sob a nova condição epistemológica que considerava a presença do espectador ou leitor como parte da poética deflagrada pela obra de arte. Não que houvesse uma especial percepção do problema entre artistas e intelectuais brasileiros (na mesma época, na França, Yves Klein propunha *Le Vide* [O Vazio, 1958], que continha uma preocupação similar com a dissolução de tudo que antecederesse a recepção do trabalho, forçando o espectador ou espectadora a se reconstruir em contato direto com a obra),⁶ mas alguns aspectos particulares

5 O autor faz aqui um jogo de palavras, em inglês. Primeiro, com a expressão “expected other” (um “esperado outro”), mas cujo som em inglês também parece evocar o “espectado/r” [spectator]; e, imediatamente, um jogo com a expressão “site specificity” (lugar, e especificidade). (N.T.)

6 Na realidade, Klein estava mais preocupado com as camadas “imateriais” de mediação do que com o toque direto da obra no corpo. O título completo do trabalho é *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* [A Especialização da Sensibilidade no Estado Material Bruto na Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O Vazio].

daquele momento são importantes para a paisagem de hoje e merecem ser examinados com maior profundidade. Ambos os grupos, em diferentes momentos, reconheceram seu débito para com o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade: não restam dúvidas de que esta forte proposição moderna foi decisiva para a reconfiguração da cultura local enquanto internacional, no sentido de reconhecer a diferença, alimentando-se dela e produzindo o novo – não mais como um outro subserviente, mas como uma voz autônoma carregada de potencial de invenção.⁷ Não é incorreto aproximar esta peça de resistência modernista (uma vez que vários outros artistas e escritores modernos brasileiros, da mesma época, se voltaram para posições mais conservadoras) a uma sensibilidade particular, direcionada ao envolvimento mais próximo e direto do espectador e do leitor em termos de uma ativação do trabalho de arte: se, por um lado, o poeta e ensaísta Haroldo de Campos foi reconhecido por Umberto Eco como tendo antecipado ideias similares sobre a incompletude da obra (que mais tarde resultaram nas teorias da tradução de Campos), por outro, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica envolveram-se em pesquisas altamente inventivas e experimentais – o que indica que eles avançaram pelas décadas de 1960 e 1970 já com uma ampla consideração do participante como parte necessária do gesto artístico. Mas, ainda um outro ponto deve ser notado: ambos os movimentos viam a si mesmos como atores de impulso vanguardista, organizando suas ações e proposições em manifestos e lutando por seus lugares corretos na história – isto é, defendendo uma verdade final no campo na arte moderna (Concretos e Neoconcretos foram notórios por suas batalhas). Nesse sentido, é importante enfatizar

7 Suely Rolnik defende, de modo preciso, esse ponto de vista: “A noção de ‘antropofagia’ [...] proposta pelos modernistas [brasileiros] refere-se à prática dos nativos Tupinambás [...], um ritual complexo, que poderia durar meses, e até anos, no qual inimigos capturados em batalha seriam mortos e devorados; o canibalismo é apenas uma de suas etapas”. Outra etapa envolvia o executor do ato mudar seu próprio nome e escarificar seu corpo com o nome do inimigo: “A existência do outro [...] era portanto inscrita na memória do corpo, produzindo imprevisíveis devires da subjetividade”. Assim, ao “propor a ideia da antropofagia, a vanguarda modernista brasileira a extrapola da literalidade da cerimônia indígena, de modo a extrair deste ritual a fórmula ética que o permeia da existência inevitável de uma alteridade em si mesmo, fazendo-a migrar para o terreno da cultura. Com este gesto, a presença ativa desta fórmula no modo de produção cultural praticado no Brasil desde a sua fundação ganha visibilidade e é afirmada como um valor: a devoração crítica e irreverente de uma alteridade sempre múltipla e variável”. Rolnik também propõe uma importante atualização: “Nós definiríamos a micropolítica cultural antropofágica como um processo contínuo de singularização, resultando da composição das partículas de um sem número de outros devorados e do diagrama de suas respectivas marcas na memória do corpo. Uma resposta poética — com humor sarcástico — à necessidade de confrontar a presença impositiva das culturas coloniais [...]; uma resposta [...] à necessidade de lidar com, e positivar, o processo de hibridização trazido pelas ondas sucessivas de imigração, que sempre configurou a experiência viva deste país”. Ver ROLNIK, Suely. “Politics of the Fluid, Hybrid and Flexible: Avoiding False Problems”, SUM magazine for contemporary art, Copenhagen: The Royal Academy of Fine Arts, n.2, Summer 2008.

que a assim chamada *participação* entrou na discussão como um tópico de vanguarda, e, como tal, foi modelada – particularmente no Brasil nesse momento histórico – sob a influência da “pedagogia das vanguardas”: sem qualquer concessão ao público em geral, ao lugar comum ou ao mercado. O espectador, aqui, é compreendido como alguém a quem se oferece um engajamento integral em torno de todos os aspectos radicais do novo e, logo, como tal, ganhará acesso, através de seu contato com o trabalho de arte, à possibilidade de real emancipação e autonomia.

Temos discutido até aqui a presença do “participativo” como uma condição geral e epistemológica dos últimos cinquenta anos da arte contemporânea. Esta condição vem sendo apropriada de diferentes maneiras, em camadas e papéis diversos, em variados eventos e obras, assim como por agentes e forças que compõem o circuito de arte: não seria difícil enxergar, portanto, como também o mundo corporativo da arte, por exemplo, vem lucrando com tal condição, propagandeando grandes e espetaculares eventos de arte como momentos especialmente participativos, ou como a sociedade vem injetando em todos nós a temporalidade do consumo como um gesto de vontade e desejo, tal qual descrevem Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua análise veemente e precisa dos fundamentos do capitalismo, em *Capitalisme et Schizophrénie* (Vol. 1, 1972; Vol. 2, 1980). Apontar a demanda pelo outro, como parte de uma plataforma de vanguarda, pretende trazer alguma luz a esse processo enquanto elemento verdadeiramente constitutivo do artefato contemporâneo – obviamente, o termo “formal” não cabe aqui, uma vez que não se trata mais de composição plástica, mas, antes, de um problema de conceito e sensibilização. Como conceber algo (um objeto, um evento, um filme, uma imagem etc.), que possa funcionar como um trabalho de arte, no sentido de deflagrar a produção de novas camadas sensoriais? E, além disso, que tome estas dinâmicas particulares como um agenciamento corporal (obra de arte + participante) em que o sujeito é reconstruído e o simbólico reescrito, como um processo simultâneo e bidirecional? Tais questões aparentemente se apresentam de modo incômodo; pois, para produzir sentido, a obra de arte deveria (não exclusivamente, claro, esta é apenas uma possível face do problema) ser tratada pelo *informe*, pela ideia de jogo (não necessariamente a partir da *game theory*, mas sim através de uma área ligada à história dos jogos na cultura e na política), e pelo enquadramento da bio- ou micropolítica. Respectivamente, tal borramento do formal e de categorias previamente estabelecidas, assim como a manutenção de um espaço para a conversação aberta e a problematização pública de sujeitos e corpos, tornaria produtivo o problema de produzir arte de modo participativo, uma vez que estabeleceria linhas de resistência contra a instrumentalização e outras formas de apropriação

manipulativa. Artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas também David Medalla, Antônio Dias, Luis Camnitzer, Lygia Pape e Cildo Meireles, por exemplo, ajudaram (de diferentes modos e por distintas estratégias) a construir a espessura desta zona de contato, transferindo responsabilidade para o espectador e estabelecendo o duplo agregado 'corpo sujeito + obra de arte' como um aspecto indispensável do contemporâneo.

*

Tal capital pedagógico das vanguardas, em termos de práticas participativas, mostrou-se decisivo no contexto dos anos 1980 e 1990, quando a sociedade brasileira passou do controle ditatorial militar para a economia de mercado neoliberal, seguindo a expansão do capitalismo mundial integrado. Comecei a trabalhar sob estas condições sociopolíticas e desenvolvi minha prática na direção de uma combinação de estratégias artísticas e comunicacionais – no sentido de organizar aspectos conceituais e visuais de modo que fossem capazes de fluir perceptivamente com facilidade, através de certas redes: utilizando signos, logotipos, diagramas, refrões e outras formas de comunicação gráfica que pressupunham contato direto com o observador. Entretanto, houve um momento em que uma decisão precisou ser tomada: em 1990, reduzi todo o meu trabalho a um simples desenho, concebido como partícula de fácil memorização, e desenvolvido (na forma de diagramas, objetos, instalações e desenhos) como um veículo ou um tipo de vírus, para circular em seu corpo (apontando, portanto, diretamente para o observador ou leitor). A *metodologia artística* adotada sugeria o uso da teoria do contágio,⁸ junto à repetição de refrões visuais.⁹ Após algumas experiências iniciais como artista, na atmosfera expansiva da redemocratização,¹⁰ tornou-se possível – como no caso de outros artistas do mesmo período (entre outros, Alexandre Dacosta, Alex Hamburger, Márcia X. e Mario Ramiro)

8 Sobre a “teoria do contágio” [“contagion theory”], Ver PARIKKA, Jussi e SAMPSON, Tony D., *The Spam Book*, Creskill: Hampton Press, 2009; e as obras de SAMPSON, Tony D. *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012 e *The Assemblage Brain: Sense Making in Neuroculture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. Em conversa pessoal com Tony D. Sampson (Londres, julho de 2013), este reconheceu as relações do projeto NBP com a teoria do contágio, alinhando este gesto à prática da “arte pós-conceitual, que procura criar novas ferramentas para resistir à sociedade de controle”. Cf. *The Assemblage Brain*, op.cit., p. 22. [N. do A. para esta publicação]

9 Ver BASBAUM, Ricardo. “O que é NBP?” Manifesto, 1990, disponível em: <http://www.nbp.pro.br/nbp.php> (acessado em 15 de Abril de 2010).

10 A primeira eleição presidencial no Brasil, após o fim da ditadura, ocorreu em 1989.

– compreender que o circuito de arte e a economia neoliberal estavam desenvolvendo novos e complexos padrões de relacionamento, e o faziam de modo cada vez mais rápido e agressivo: os artistas da década de 1980, que emergiram globalmente sob o signo do “retorno à pintura”, moldaram-se muito bem a estas novas dinâmicas e foram rapidamente promovidos a representantes do período. Tal sobrecarga de práticas estratégicas e promocionais, porém, encontrou resistência entre os artistas cujas pesquisas combinavam arte e ciência (Eduardo Kac, Ramiro) e aqueles que pesquisavam ações performativas (Dacosta, Hamburger, Márcia X.) – assim como dentro do campo da arte “participativa”. Como já indicado, a economia corporativa organizava seus programas de gerenciamento de maneira a engajar o sujeito em práticas produtivas e criativas.¹¹ Não é por coincidência que os trabalhos de Oiticica e Clark ressurgiram justo neste contexto, após décadas de existência lateralizada e quase *underground* (ou “subterrânea”, como preferiria Oiticica): quando o jogo da arte corria o risco de se perder em uma espécie de bolha especulativa, em que o tecido institucional via-se incapaz de atribuir valor a uma obra além daquele validado nas operações do mercado de arte, a presença de dois artistas que deliberadamente posicionavam seus trabalhos e a si mesmos à parte dessas dinâmicas (a prática de ambos se iniciou no final dos anos 1950, ainda sob impacto do modernismo), de alguma maneira restaurava algum valor concreto à ação artística de viés crítico. Essa emergência (claro, urgente e necessária) – exemplificada pela primeira retrospectiva internacional de Hélio Oiticica, organizada no Witte de With, em 1992, por Luciano Figueiredo, Guy Brett, Chris Dercon e Catherine David¹² – figura como sintoma do fervor da disputa entre os universos corporativos e institucionais da arte – necessária para agregar valor crítico e intelectual à prática contemporânea – assim como para indicar a força dos interesses e dos agentes (instituições e artistas, mas também bancos

11 Ver HOLMES, Brian, “The Flexible Personality: For a New Cultural Critique”, disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>; e também ROLNIK, Suely, “A Geopolítica da Cafetinagem”, disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> (ambos acessados em 15 de Abril de 2018).

12 A crítica de arte Glória Ferreira organizou a primeira retrospectiva do trabalho de Clark e Oiticica em 1986, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. A exposição “Lygia Clark e Hélio Oiticica” teve “um recorte muito particular, [...] a <participação do espectador> [...] como desdobramento das questões em comum a ambos durante o período Neoconcreto”. Ver FERREIRA, Glória., “Terreiro do Paço: cena para Lygia Clark e Hélio Oiticica”, In *Lygia Clark e Hélio Oiticica, Sala Especial do 9o Salão Nacional de Artes Plásticas*, Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1986. Clark ainda estava viva e frequentou a exposição diversas vezes. As discussões que ela manteve com colecionadores sobre os originais de seus *Bichos*, uma série de esculturas do anos 1960 que estava incluída na exposição, tornaram-se memoráveis: embora ela convidasse o público a manipular as esculturas, os colecionadores donos das peças proibiam qualquer manipulação.

e outras companhias internacionais de finanças e de comunicação) que continuam a se posicionar em linha com o tópico das “estratégias participativas”. Sim, era importante enfatizar que um comprometimento artístico, crítico e intelectual deveria se mostrar viável e adequado para estratégias de resistência (ainda, sem dúvida, a ser melhor exploradas), antes que o lugar do sujeito se dispersasse e diluísse de modo generalizado, a partir dos interesses da nova economia da cultura. A rapidez da aliança entre arte e práticas neoliberais também indica o quão ambíguas têm sido as conexões que existem entre os herdeiros dos artistas dos movimentos Concreto e Neoconcreto e o mercado da arte atual¹³ – porque de fato é quase impossível fazer trabalhos que funcionem, ao mesmo tempo, voltados para o mercado e em ativação dentro do campo pedagógico, sem compreender claramente as complexas implicações de ambos os campos (basicamente, reconhecendo o quanto é difícil para mercado e campo pedagógico se relacionarem sem fortes conflitos). Quando iniciei o projeto NBP (Novas Bases para a Personalidade, 1990-atual), tratava-se de um gesto para localizar o trabalho em linha com estratégias transformacionais,¹⁴ em contato próximo com o outro e atuando de modo a envolver e modelar o sujeito: “NBP é um programa para súbitas mudanças. Quais? Como? Quando? Deixe-se contaminar: elas serão fruto de seu próprio esforço”.¹⁵ Houve o reconhecimento, através deste projeto em particular, da existência de um lugar de potencialidade próprio à obra de arte contemporânea e, ao mesmo tempo, da necessidade de ocupar esse lugar conceitual e sensorialmente¹⁶ – buscando tornar o trabalho

13 Não é coincidência que os espólios de três dos principais artistas Neoconcretos (Clark, Oiticica e Pape) são gerenciados por suas famílias, sob o modelo de associações culturais privadas. Este gesto justifica-se pela falta de apoio das instituições governamentais e de museus brasileiros à arte contemporânea em geral (com raras exceções). As associações privadas precisam buscar financiamento nos mercados corporativos e da arte, às vezes assumindo posições que contradizem diretamente os gestos defendidos pelos próprios artistas quando vivos. Não é necessário dizer que tais conflitos e contradições expressam veementemente aspectos da atual economia da cultura. Ver Projeto Hélio Oiticica, fundado em 1981 (<http://www.heliooiticica.org.br>); Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, fundada em 2001 (<http://www.lygiaclark.org.br>); e Associação Cultural Projeto Lygia Pape, fundada em 2004 (<http://www.lygiapape.org.br>) (todos acessados em 11 de Julho de 2011).

14 Por “estratégias transformacionais” refiro-me aos diferentes programas e projetos que objetivam engajar ativamente o outro (espectador ou participante) em um processo intensivo em relação ao trabalho de arte, enfrentando um “campo problemático” e deflagrando um processo de subjetivação. Ver DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition* (trans. Paul Patton), New York: Columbia University Press, 1994, p.246.

15 BASBAUM, Ricardo. “O que é NBP?”, *op. cit.*

16 Este aspecto dos trabalhos de arte contemporâneos é desenvolvido em meu texto “Quem é que vê nossos trabalhos?”, Seminários Internacionais Museu Vale 2009, Museu Vale, VilaVelha, ES, 2009.

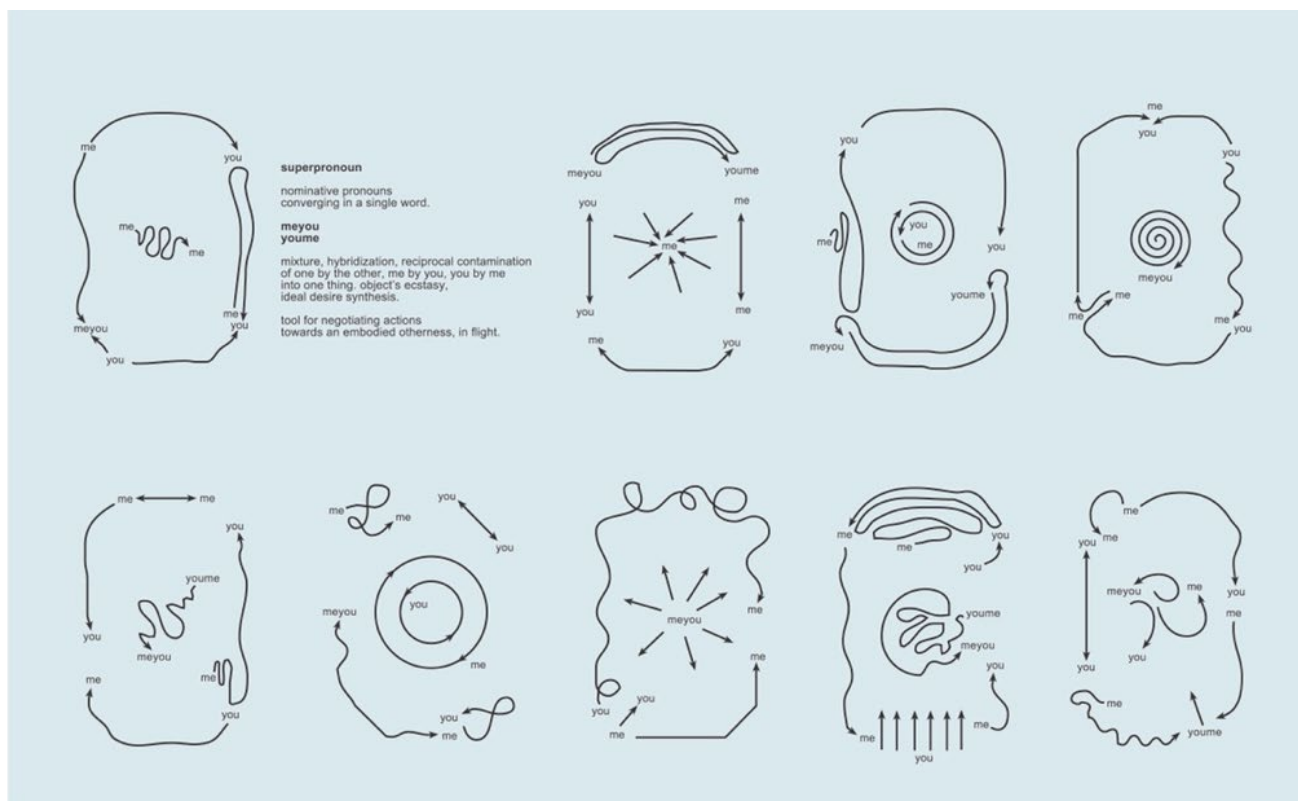


Figura 2

Ricardo Basbaum,
diagramas para
coreografias, 2008,
impressão digital
56 x 86 cm

de arte produtivo e adotando procedimentos que trouxessem para o primeiro plano o capital pedagógico das vanguardas como meio de resistir ao capitalismo especulativo do mercado de arte privado (afinal, a única camada ativa da esfera comercial da arte brasileira: nunca houve, até hoje, uma iniciativa pública regular e constante de apoio à formação de coleções fora do setor privado).

O signo que adotei como ponto de partida, e que repeti de modos diversos nos anos que se seguiram, tem conexões com a estratégia reducionista de Daniel Buren, no sentido de estabelecer uma estrutura icônica para jogo contínuo: “a repetição que nos interessa é a repetição de um método e não de um maneirismo (ou truque): é uma repetição com diferenças”.¹⁷ Mas uma particularidade metodológica importante e significativa em *NBP* indica outra posição estratégica: o signo *NBP* não parte diretamente da pintura (como em Buren); ao invés disso, assume um perfil comunicacional e viral, que não só funciona como veículo ou mediador, como também o situa como emblema que aponta simultaneamente

17 BUREN, Daniel. “Beware”, In *5 Texts*, London e New York: John Weber Gallery e Jack Wendler Gallery, 1973, p.17.

para o visual e o discursivo.¹⁸ Esse duplo vínculo deflagra todo e qualquer desdobramento de *NBP*, incluindo, de 1991 a 2000, uma série de objetos escultóricos que lidam com a escala do corpo humano e, desde 2001, uma série de estruturas arquitetônico-escultóricas; tal desenvolvimento é acompanhado por diagramas e textos, além de algumas videoinstalações em circuito fechado, ao vivo. O projeto não vê o discurso apenas como ferramenta explanatória ou o visual apenas como gadget puramente sedutor e hipnótico, mas cuidadosamente procura articular os dois universos como camadas mutuamente implicadas em contato permanente, uma com a outra. Se esta condição faz com que a recepção de *NBP* (o contágio



Figura 3

Ricardo Basbaum, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, trabalho em progresso desde 1994, objeto de ferro pintado, experiência 125 x 80 x 18cm, participação grupo Laranjas, Porto Alegre, Brasil, 2003. Foto enviada pelas participantes

18 Se me refero a uma *estratégia viral* para o projeto *NBP*, quero enfatizar a relação particular que o projeto estabelece com aspectos de *replicação*, *contato* e *contágio*: o trabalho (situações relacionais, objetos e instalações) busca uma contínua re-encenação do desenho inicial da forma-específica, sempre com diferenças, investindo em um tipo de condição tátil/háptica, na qual o corpo está sempre fisicamente envolvido. Os efeitos propostos podem ser organizados em torno da “virologia” de Jacques Derrida: o filósofo argelino-francês “inicia um empreendimento filosófico que procura *inocular o Outro no Eu*: uma redefinição do sujeito. Eventualmente, esta ‘inoculação’ torna-se ‘infecção’, e o Outro é radicalmente reformatado como vírus.” Citado em BARDINI, Thierry. “Hypervirus: A Clinical Report” *CTheory*, vol.29, no.1—2, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=504> (último acesso em 15 de Abril de 2018). Grifos no original.

por contato direto mente a mente, corpo a corpo) flua mais lentamente do que em esforços similares, onde estratégias relacionais e participativas são organizadas mais pragmaticamente e mais orientadas ao mercado – já que o leitor/espectador de *NBP* irá basicamente seguir tanto campos visuais quanto verbais – ao mesmo tempo também produz um interessante campo de ação, no qual gestos podem ser replicados sensorial e conceitualmente; é possível ‘ver’ como estruturas visuais se acoplam de modo complexo a conceitos, e experimentar a produção de um “espaço de problemas sem solução”, onde questões são trazida como dispositivos para abrir espaços e criar conexões. O sujeito é confrontado com a produção de discurso, como consequência do seu envolvimento intensivo e sensorial com estruturas visuais/conceituais.

Projetos como *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (1994–atual) e *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* (1997–atual) são concebidos como métodos para o envolvimento do outro através do trabalho de arte, mas de modo que o sujeito possa tomar parte das situações propostas e produzir algo através dessas situações – seja fala, imagens, proposições escritas, movimentos coreográficos, eventos, experiências etc. Isto é, ao sujeito é dado espaço para organizar a si mesmo, em termos de um envolvimento visual e verbal. Dinâmicas de grupo são importantes para o modo como essas situações se desdobram, particularmente nas ações de “*eu-você*” – uma série em desenvolvimento em torno de coreografias, jogos e exercícios, que venho realizando com diferentes grupos de participantes e que em geral acontece em espaços públicos ao ar livre, sem qualquer audiência específica – os eventos aqui ocorrem quando os participantes, inicialmente sem qualquer relação entre si, passam a se comportar como uma mesma entidade orgânica e afetiva, um tipo de exame frágil e local, mas ao mesmo tempo vigoroso e volátil.¹⁹ Esse aspecto traz para o trabalho um tipo de autossuficiência, que não requer a presença do público habitual de arte (assim como nas “*activities*” de Allan Kaprow)²⁰; os jogos se desenvolvem dentro do grupo e os resultados são

19 Para uma descrição das ações de “*eu-você*”, ver meu texto “Diferenças entre *nós* e *eles*”, disponível em <http://rbtxt.files.wordpress.com> (último acesso em 15 de Abril de 2018). Originalmente publicado em Becky Shaw e Gareth Woollam (ed.), *Us and Them — Static Pamphlet Anthology 2003—04*, Liverpool: Static Gallery, 2005.

20 O desenvolvimento do trabalho de Allan Kaprow (1927–2006) é em geral considerado a partir de três séries sequenciais e complementares: “*environments*” [ambientes], “*happenings*” [acontecimentos] e “*activities*” [atividades]. As últimas, criadas após os anos 1970, consistiam em conjuntos de ações e gestos cotidianos a serem performados por pequenos grupos de voluntários a partir de instruções escritas ou roteiros do artista. As atividades nunca eram documentadas para posterior

visíveis publicamente apenas quando o vídeo é exibido. O leitor/espectador/participante e a proposta artística são suficientes para deflagrar uma situação e fazer a poética do trabalho funcionar: aqui, o agregado “obra de arte + sujeito (coletivo)” é a unidade básica submetida à dinâmica transformacional (poderíamos acrescentar, a esse aglomerado, ‘o artista’, já que estou incluído nas experiências, e, ainda, em certos casos, também o ‘parceiro institucional’). A condição participativa não é proposta como mero entretenimento (embora a diversão possa, é claro, fazer parte do processo) ou como produção vazia em si ou para si mesma, mas como o momento em que sujeito e obra de arte são levados a um estado liminar, um pressionando o outro, rumo a uma situação de mistura em que sujeito e trabalho de arte se sobrepõem e criam regiões comuns, membranas e dobras. Não apenas a peça artística é concebida para ser ativamente acionada, como também o sujeito é conduzido a ser produzido em modo diferente, em contato próximo com a obra, reinventando-se a si mesmo, ali. Tal condição não é facilmente alcançada sob o funcionamento padrão do sistema de arte: afinal, onde e em que momento, nesse processo, poderão as instituições, os colecionadores e o mercado de arte acessar o trabalho e torná-lo disponível para o chamado grande público?

Sob a “onda” participatória que balança a economia, os artistas têm antecipado – desde a década de 1950 – certos efeitos, e se dirigido à multiplicidade de maneiras diversas: os desenvolvimentos sensoriais-conceituais propostos pelos artistas têm se tornado, agora, úteis e estratégicos. A condição desta operação pode ser tornada pedagógica se o esforço em curso envolver a produção do sujeito e da obra de arte ao mesmo tempo, como parte do processo mesmo da experiência estética (a qual deve ser inseparável da consciência de seu lugar institucional). Visto da perspectiva da modificação da economia da cultura, na última década do século XXI, o aspecto pedagógico – conforme proposto pelas vanguardas, em termos do compartilhamento público dos aspectos sensoriais e conceituais das proposições artísticas e da produção de um novo sujeito a partir desta confrontação – é reconhecido como uma das regiões que podem ser ocupadas por estratégias de resistência, que valorizam o *contato* como meio de trazer a *diferença* para o primeiro plano, em termos

contato com o público, já que eram ações que deveriam ser realizadas – e posteriormente discutidas – apenas dentro do grupo de participantes. Na fase final de sua vida, Kaprow encorajava os interessados a criarem novas versões de seus trabalhos “a partir de três princípios formulados pelo artista: especificidade do local, impermanência e dúvida na arte”. Ver o guia de exposição publicado para acompanhar a mostra “Allan Kaprow: Art as Life”, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 23 de Março - 30 de Junho de 2008, disponível em www.moca.org/kaprow/GalleryGuide_Kaprow.pdf (acessado em 1 de Agosto de 2011).

de subjetivação e dinâmicas transformacionais (isto é, resistência). Hoje, este aspecto tem sido também altamente disputado pelos agentes dos jogos macroeconômicos – e este é um sintoma abertamente presente do quanto tal aspecto é agora significativo: seria importante não apenas prestar atenção ao micro-sensorial²¹ (as camadas de percepção ativadas pelo contato com a proposição artística), como também ocupar este espaço com estratégias sensoriais e discursivas duplamente vinculadas. A pedagogia das vanguardas indica como produzir membranas que geram contato e potencializam a experiência: *tornar-se outro com a obra de arte* aponta na direção de um modelo para a ação, para a modelagem do sujeito, sendo transformado por ela, além dos limites formais. Como artista, tenho focado neste cenário para a transformação da arte e de seus atores – trazendo propostas que possam contribuir com esta mudança geral em termos da produção conjunta do sensorial e do discursivo. Novas imagens para os artistas estão sendo continuamente forjadas e coletivamente modificadas, enfatizando mais do que nunca o ato de escuta, a estar atento a qualquer trepidação, toque, arranhão e sinal, produzido em contato próximo ou distante.


Assim, trabalhar como artista nos anos vindouros (isto é, olhar à frente a partir da condição atual), parece gerar algumas questões particulares e específicas: o campo da arte contemporânea está diariamente se tornando mais integrado à pragmática da economia regular da cultura, forçando o circuito de arte a mudar algumas de suas práticas para encontrar espaços mais próximos da indústria cultural. Se um crescimento do número de artistas praticantes ativos pode ser esperado, talvez também esteja em processo uma melhor e mais generosa distribuição do capital conceitual e pedagógico da arte – rompendo com algumas, ainda presentes, barreiras de classe, econômicas e culturais, e também apontando para mudanças inevitáveis em seus conceitos, modos de produção e de recepção. Mas ninguém tem o direito de especular de dentro do campo da arte; este não é um lugar a partir do qual se olha para o futuro – o artista contemporâneo vive e produz problemas como parte de um presente radical que não é facilmente acessível, e trabalhar por sua emergência é uma das principais tarefas da contemporaneidade. Entretanto, como você participa de algo – uma ação ou processo – quando seu corpo já está *lá*, antes mesmo de você responder ‘sim’ ou ‘não’? As práticas artísticas mais interessantes de hoje podem nos levar para mais perto desse paradoxo: mobilizar o

21 Ver GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

outro como uma extensão de você mesmo e mobilizar você mesmo como extensão do outro – onde a alteridade é mutuamente reforçada e onde 'eu' e 'você' são continuamente substituídos por uma ampla e exterior área de contato. O que nós podemos fazer, senão viver fora de nós mesmos?

Referências

- BARDINI, Thierry. Hypervirus: A Clinical Report. *CTheory*, v. 29, n.1-2, 2006. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=504>. Acesso em 15 abr. 2018.
- BASBAUM, Ricardo. *O que é NBP? Manifesto*, 1990. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/nbp.php>. Acesso em 15 abr. 2010.
- BRETT, Guy. Lygia Clark: The Borderline Between Art and Life. *Third Text*, n.1, outono, 1987.
- BUREN, Daniel. Beware. In: _____. *5 Texts*. Londres e Nova York: John Weber Gallery; Jack Wendler Gallery, 1973, pp. 10-22.
- FERREIRA, Glória. Terreiro do Paço: cena para Lygia Clark e Hélio Oiticica. In: FUNARTE. *Lygia Clark e Hélio Oiticica, Sala Especial do 9o Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1986.
- HAYLES, N. K. *How We Became Posthuman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- KAPROW, Allan. Doctor MD. In: KELLEY, Jeff (org.). *Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993, pp.127-29.
- ROLNIK, Suely. Politics of the Fluid, Hybrid and Flexible: Avoiding False Problems. *SUM magazine for contemporary art*, Copenhagen, n.2, verão 2008.



Relatos: pequenas histórias dentro da História

Paula de Lima Trope¹



² Doutoranda em História e Crítica de Arte no PPGArtes/UERJ. Mestre em Técnicas e Poéticas em Imagem e Som na ECA/USP. Graduada em Cinema no IACS/UFF. Aluna na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Contato: trope.paula@gmail.com.

Construir novamente as leis da vida e do agir – para essa tarefa nossas ciências da fisiologia, da medicina, da sociedade e da solidão não se acham ainda suficientemente seguras de si: e somente delas podemos extrair as pedras fundamentais para novos ideais (se não os próprios ideais mesmos). De modo que levamos uma existência provisória ou uma existência póstuma, conforme o gosto e o talento. O melhor que fazemos, nesse interregno, é ser o máximo possível nossos próprios reges (reis) e fundar pequenos Estados experimentais. Nós somos experimentos: sejamo-lo de bom grado!

Friedrich Nietzsche

Relatos – pequenas histórias dentro da História é um trabalho de caráter experimental, de natureza conceitual e poética, que tem como cerne a questão da alteridade. Como introdução ao conceito de alteridade, recorreremos, neste primeiro momento, a uma perspectiva epistemológica da antropologia, reconhecendo o papel essencial da alteridade para esse campo teórico. O antropólogo François Laplatine, em *Aprender antropologia*, explica que

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) levam-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos “evidente”. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de “natural”. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento antropológico da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única (2003, p.12-13).

Sem pretender esgotar a complexidade desse conceito, trabalhamos no cruzamento de distintas abordagens para a concepção de alteridade, como tentativas de aproximação de campos de conhecimento que se encontram entrelaçados na experiência da arte.

A pesquisa se constitui como um arquivo audiovisual², associando vídeo, fotografia, desenho, pintura, colagem e escritura, e se fundamenta na ação participativa de jovens, com idades entre 12 e 18 anos, em situação de vulnerabilidade emocional, psíquica, econômica e social, acolhidos por organizações governamentais em favor da infância e da adolescência na cidade do Rio de Janeiro.

2 As discussões em torno do conceito de arquivo estão presentes na investigação de inúmeros artistas na contemporaneidade. A esse respeito, o teórico e crítico literário Márcio Seligmann-Silva (2009, p. 65-66), em A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno, comenta que “A história como arquivo é um tema fundamental em nossa era, que já foi denominada de pós-moderna e pós-histórica, mas que, na verdade, é simplesmente uma era de arquivos e das querelas em torno deles”.



Figuras 1 e 2

Meu nome é Criatividade, aos 13 anos. Nas mãos, auto-retrato em carvão. Ao fundo, auto-retrato fotográfico. Still de vídeo. Relatos – pequenas histórias dentro da História, 2021. Paula Trope, com a colaboração de adolescentes das Casas Vivas da SMASDH/RJ.



A noção de vulnerabilidade social³ pode ser tomada, dentro de uma lógica conservadora reatualizada, como intrínseca a uma situação de pobreza e ao mesmo tempo atávica a determinados indivíduos, grupos ou populações, reforçando processos de subalternização e dependência. É essa concepção, que tende a se sobrepôr aos adolescentes como um estereótipo, o ponto de ruptura e de virada que *Relatos* examina mais de perto, reconhecendo a força, a singularidade e a vontade de potência⁴ implicadas nas manifestações de vida dos jovens envolvidos no projeto.

O trabalho se conduziu a partir de uma perspectiva efetivadora de direitos, de modos de resistência materiais e simbólicos, de favorecimento da autonomia, investindo na transitoriedade dos sujeitos, em vez de se apoiar na ideia de identidades congeladas, apostando também na problematização das regulações, dos acertamentos, dos riscos e das faltas nos contextos, como condição para sua compreensão e possível superação da situação de exclusão.

Relatos – pequenas histórias dentro da História buscou estimular os participantes a vivenciar, por meio da experiência da arte, a descoberta de si e do mundo como exercício emancipatório na constituição de subjetividade⁵. Os adolescentes atuaram na construção das imagens e sons que constituíram a obra, como protagonistas de suas histórias. Tal participação foi a motivação mesma desta investigação.

3 A expressão vulnerabilidade social vem sendo utilizada por cientistas sociais de diferentes disciplinas desde os anos 1990, a partir do esgotamento da matriz analítica da pobreza, que se reduzia a questões econômicas. Trata-se de um complexo e dinâmico campo conceitual, por isso mesmo em construção, constituído por diferentes concepções e dimensões que podem voltar-se para o enfoque econômico, ambiental, de saúde, de direitos, entre tantos outros. Nesse sentido, a vulnerabilidade passa a ser compreendida relativamente a determinadas condições e circunstâncias, de diferentes naturezas, sejam elas econômicas, culturais ou sociais, que podem ser enfrentadas e revertidas, e não mais entendida como uma essência ou algo inerente a algumas pessoas ou comunidades (MONTEIRO, Simone Rocha da Rocha. "O marco conceitual da vulnerabilidade social", *Sociedade em Debate*, Pelotas, 17(2): 29-40, jul.-dez./2011.

4 Motivamo-nos aqui por Friedrich Nietzsche, que, ao longo de sua obra, como em *A gaia ciência* (2001), *Além do bem e do mal* (2005), *Crepúsculo dos ídolos* (2006), entre outros livros, propõe uma cosmologia, uma visão ontológica da existência em que tudo são forças, afirmativas ou reativas, em luta constante, e que proclama o desejo e a vontade de potência criativa como forças propulsoras da liberdade e da vida.

5 A noção de constituição de subjetividade é aqui problematizada a partir da perspectiva da linguagem, como pensada por Mikhail Bakhtin (1997) em *Estética da criação verbal* e por Roland Barthes (1977), principalmente em *Roland Barthes* por Roland Barthes. Da filosofia, buscamos o modo como o conceito de constituição de subjetividade foi desenvolvido por Michel Foucault (1992, 2006a e 2006b em *A escrita de si*, *A ética do cuidado de si como prática da liberdade* e *A hermenêutica do sujeito*, entre outros escritos, em geral reconhecidos como de sua "fase ética", em que investiga a estruturação ética do sujeito, procurando pensar o que é o sujeito, seus modos de subjetivação, para que possa tornar-se sujeito legítimo de conhecimento.

Compreender em maior profundidade a temática da infância e da juventude em um contexto de precariedade econômica e social e investigar as possibilidades de enfrentamento desse estado de coisas por meio da arte como exercício de prática de liberdade apresentam-se como as questões de maior relevância desta pesquisa.

A metodologia do trabalho se baseou em estratégias artísticas de cunho dialógico⁶, criando uma espécie de jogo entre artista e participantes, com a intenção de produzir compartilhamento de vivências e possibilitar a fruição de trocas sociais, materiais e simbólicas: entre os próprios jovens, entre a artista, equipe e os adolescentes participantes e, numa esfera posterior, entre o que a obra poderá comunicar a quem a experimentar. Trocas simbólicas é a expressão utilizada pelo sociólogo Pierre Bourdieu e pelo artista e ativista Hans Haacke em *Livre-troca* (BOURDIEU, HAACKE, 1995), ao discorrerem sobre os benefícios que as trocas de bens simbólicos acarretam objetivamente no cotidiano, atuando em defesa do multiculturalismo em oposição a um ponto de vista absoluto e universal, ou seja, em defesa da liberdade. Bourdieu e Haacke entendem o papel da arte e de outras áreas de produção de conhecimento – ciências sociais, filosofia, literatura etc. – como discursos autônomos, capazes de gerar uma reflexão crítica em sociedade, considerando toda a rede de relações econômicas, sociais e políticas em que estão inseridos.

Mediante a articulação de diferentes instâncias de linguagem, procurou-se criar espaços de significação na construção dos discursos, de modo que os protagonistas dessas histórias pudessem elaborar suas experiências. Os adolescentes foram encorajados a se apropriar dos recursos disponibilizados em função das demandas e intenções que apresentaram, para atuar no processo de realização do trabalho. A proposta era que os jovens produzissem imagens de seus assuntos de interesse, pelo uso da fotografia, de colagens, desenhos, escrituras.

Ao mesmo tempo, foram convidados a criar aproximações dessas imagens com suas histórias de vida em narrativas poéticas, ressignificando, com seus depoimentos gravados em vídeo, suas vivências nas instituições, em família, na rua etc. Dessa forma, atuaram duplamente como sujeitos: produtores de linguagem e colaboradores da obra. O termo sujeito utilizado aqui é considerado tal como proposto pelo filósofo e psicanalista

6 Para o filósofo Mikhail Bakhtin (1997), o dialogismo é um princípio constitutivo da comunicação. A linguagem dialógica seria uma construção das relações entre os índices sociais de valores que constituem o enunciado, compreendido como a unidade da comunicação discursiva e da interação social. A todo enunciado corresponderia um processo de trocas, réplicas, intervenções, marcas da alternância dos sujeitos falantes, produtores do discurso. Essa seria a natureza das unidades da língua enquanto sistema.

Jacques Lacan (1998). De maneira simplificada, o sujeito lacaniano está subjugado à linguagem, que é a base de todas as suas formas de organização pessoal e social. Para ele, a condição de existência do inconsciente só existe no sujeito falante. Não se trata, portanto, de uma identidade congelada, mas de um sujeito em eterno processo de constituição e de desfazimento.

Nesse sentido, a questão da alteridade foi alicerçada sobre os recursos técnicos e estratégicos que compuseram a metodologia da pesquisa. E passou a ser também objeto de investigação, posto que se buscou analisar a efetividade do trabalho na atribuição de sentidos sobre o mundo, pela perspectiva daqueles que são o motivo deste estudo. Igualmente, as diversas instâncias abordadas (a família, a escola, as instituições de acolhimento, a rua) passaram a ser matéria de observação, a partir das histórias narradas pelos adolescentes, assim como o seu trânsito por esses diferentes espaços.

Objetivou-se, portanto, compreender as experiências vividas num determinado contexto material e simbólico, a fim de romper paradigmas e estereótipos. Tal iniciativa se faz cada vez mais urgente, considerando o acirramento recente dos abismos e processos de exclusão social, com a ascensão de Estados de natureza fascista e eugenista que atingem, principalmente, aqueles mais vulneráveis: pobres, negros e jovens.

Relatos propôs ainda uma investigação do vídeo e da fotografia como sistemas simbólicos, considerando suas especificidades técnicas e de linguagem, na produção de sentidos. O trabalho fez uso de dispositivos diversos na captação de imagens fixas e em movimento, desde celulares a câmeras digitais de baixo custo, fora de uso, aliados ao desenho, à colagem e à escritura. Os aparelhos sofreram alterações variadas em seus programas, de modo a produzir imagens que fugissem aos padrões da chamada boa imagem fotográfica e videográfica, dando a ver aspectos pouco mostrados e pensados pelos jovens. O tratamento e a edição final das fotografias e vídeos foram feitos por processos digitais. Dessa forma, a questão tecnológica - as relações entre *thécne* e *práxis*⁷ - se converteu também em objeto de estudo, numa investigação de linguagens. Essas manipulações, por outro viés, garantiram a preservação da identidade dos participantes, assim como dos locais em que as imagens foram capturadas.

7 Tomamos como referência para *práxis* da arte o conceito tal como desenvolvido por Theodor Adorno, em *Teoria Estética* (2011). Para o autor, a obra de arte contemporânea é um ser vivo, não apenas um artefato. Como um ser vivo, à semelhança de uma mônada, carrega em si uma história, a história de sua época, e, nessa dimensão, se caracteriza como a historiografia inconsciente de seu momento.

O estreitamento das ligações entre a fotografia e o vídeo no desenvolvimento do trabalho acarretou ainda discussões sobre a natureza desses meios, as vinculações e distinções entre eles. A isso, juntou-se o caráter híbrido dessas realizações, que se dão na fronteira entre subjetividade e realidade, íntimo e cotidiano, privado e público, ficção e documentação.

Ao propor refletir sobre a juventude em situação de vulnerabilidade e seu entorno social, *Relatos – pequenas histórias dentro da História* extrapola os campos tradicionais de atuação da arte. Nesse sentido, problematiza a discussão sobre a atitude do artista e sobre a inserção da obra no sistema de arte, uma vez que propõe, pelo deslocamento de sua atuação para fora do circuito convencional, a expansão do gesto artístico e a produção de um novo sentido.

Como atitude do artista, referimo-nos à prática artística compreendida a partir da superação da noção tradicional de obra de arte na cultura ocidental. Principalmente com as neovanguardas e a arte conceitual – nos anos 1960, quando a arte passou a ser considerada ideia e pensamento –, que têm como referência primeira os *ready-mades* de Marcel Duchamp e as vanguardas históricas do início do século XX (WOOD, 2002).

Empregamos o termo gesto em confronto com o entendimento modernista do gesto criador do artista, como marca de sua singularidade e autenticidade. Ao mesmo tempo, é uma menção à noção brechtiana de *Gestus*. Para Brecht (1978), interessa enfatizar, via seu teatro, aqueles gestos que se articulam com a rede de conexões sociais e sustentam as relações entre os homens, como procedimento social: “O *Gestus* social é o *Gestus* relevante para a sociedade, o *Gestus* que deixa inferir conclusões sobre as circunstâncias dadas de uma determinada sociedade” (BRECHT, 1978, p.306).

Por se tratar de pesquisa que envolve seres humanos, foi necessário submetê-la aos Comitês de Ética da UERJ, da Secretaria Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos – SMASDH e da Secretaria Municipal de Saúde – SMS, através da Plataforma Brasil. Como parte desse processo, foi preciso elaborar documentação conceitual e jurídica, por meio das quais os adolescentes, assim como as instituições de acolhimento parceiras, seriam esclarecidos sobre todas as etapas de participação no projeto. Tal perspectiva faz parte do caráter experimental do trabalho. Após espera de onze meses desde essa submissão, depois de uma primeira negativa por parte da Secretaria Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos, foi emitido o deferimento para realização da pesquisa na rede dos Centros de Atenção Psicossocial Infantil – CAPSi, vinculada à Secretaria Municipal de Saúde, e o contato com os adolescentes foi autorizado

pela direção do CAPSi para começar a partir de março de 2020. Parece importante observar a situação ainda inabitual de submissão de projeto pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ e aprovada pela Plataforma Brasil, abrindo um precedente para outras investigações envolvendo distintas redes institucionais e áreas de conhecimento (artes, academia, ciências humanas e ciências sociais).

O trabalho de campo teve um breve início em um dos CAPSi da SMS e precisou ser adaptado aos jovens (moças e rapazes) que frequentavam a instituição para atendimento de questões psíquicas e/ou emocionais de ordens diversas, principalmente autismo (que não eram consideradas no foco original do projeto). Ainda em março, entretanto, foi suspenso em decorrência da paralisação dos CAPSi motivada pelo surto da covid-19. Em função dessa inesperada interrupção da pesquisa, a proposta precisou ser reelaborada para que pudesse acontecer em outra rede de atenção à juventude: as Casas de Acolhida da Secretaria de Assistência Social e Direitos Humanos, a Secretaria que inicialmente indeferira o projeto. Por essa razão submetido a novo processo de avaliação, oito meses depois, em outubro de 2020, foi finalmente emitido o parecer positivo dos Comitês de Ética.

A pesquisa foi retomada em novembro de 2020, em duas Unidades de Recepção e Reinserção Social da SMASDH, denominadas Casas Vivas, uma para rapazes e outra para moças. Os adolescentes, que se encontram em situação de acolhimento institucional, tiveram o isolamento social intensificado pela pandemia. Num primeiro momento, a pesquisa se desenvolveu de forma virtual, para proteção dos participantes em relação à crise sanitária. Um mês após iniciado, o trabalho na casa de acolhida das meninas foi interrompido, pois as jovens que frequentavam os encontros haviam evadido. A pesquisa teve continuidade, portanto, apenas na unidade dos rapazes. No curso do projeto, as atividades presenciais foram retomadas, observadas as medidas de segurança de saúde recomendadas. Nesse percurso, cada encontro foi único, intenso. Foram momentos de trocas e reconhecimento mútuo, entre os jovens participantes, entre mim como artista-propositora-pesquisadora, os artistas-pesquisadores Gabriel Martinho e Joana Cseko, assistentes na pesquisa, e a equipe técnica da Casa Viva. Um trabalho que só foi possível nessa articulação em rede. Construção de linguagens, afetos compartilhados, constituição de vínculos foram as matérias-primas desse processo, que compreende a arte como fenômeno vivo.

Concluindo uma primeira etapa da pesquisa, uma montagem do material produzido pelos jovens, além dos videodepoimentos, foi organizada na Casa de Acolhida, como um platô inaugural para a observação e para a

convivência dos adolescentes com suas realizações, modificando concreta e simbolicamente o lugar em que vivem, estimulando e potencializando-lhes a autoestima, a noção de identidade e o sentimento de pertencimento.

As imagens e os vídeos produzidos foram organizados numa espécie de memorial, capaz de assumir diferentes formas de visualização e interatividade, como um registro poético que é também documento. Esse conjunto, junto ao texto teórico sobre o processo de realização do trabalho, compõe a tese de pesquisa e de criação para o Doutorado em História e Crítica de Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, da qual este artigo se originou.

Posteriormente, a apresentação de *Relatos* em uma instituição de arte, que possa abrigar o trabalho e as questões que o atravessam, possibilitará aos jovens um olhar ampliado e aprofundado sobre esses resultados (ainda que provisórios) como produtos do investimento simbólico, material e afetivo que realizaram. Esse deslocamento poderá friccionar os diferentes espaços institucionais que enredam a pesquisa e ampliar as discussões que permeiam o tema da juventude em situação de vulnerabilidade e exclusão, como testemunho vivo de situações, sujeitos e grupos historicamente invisibilizados, emudecidos e ocultados pela sociedade.

Assim, *Relatos* pretende ser uma fissura, abertura para a vida, cristais de realidade. Fazemos aqui uma referência indireta a uma determinada produção imagética do domínio do documentário, que adquire o que Pascal Bonitzer (1985) chamou de grão de real – imagens que são metamorfoses entre os que são filmados e seus filmadores, entre ficção e documentação, e que, por isso mesmo, criam uma janela para o mundo.

Dessa forma, *Relatos* se constitui como uma operação num tempo dentro do tempo, ao construir cenas pontuais na trajetória de vida de um grupo de jovens, num momento e num lugar determinados. Transpostos em objeto artístico, esses acontecimentos se transformam em alegorias de uma atitude e de uma situação, espécie de ação poética em busca das pequenas histórias dentro da História.⁸

8 Em *Manobras radicais*, Heloisa Buarque de Hollanda (HOLLANDA, HERKENHOFF, 2006, p. 24) observa que “após uma fase de conquista dos direitos fundamentais de igualdade e do direito de livre expressão, a mulher impõe a si outra tarefa não menos histórica: o direito de reler a história, de reler a epistemologia moderna, demasiadamente masculina, fática, e que, quase sempre, ainda é o quadro de referência e de valores do pensamento ocidental”.

Figura 3

Auto-retrato, de um jovem chamado Orgulho, aos 15 anos. Serigrafia com tinta *spray*. Díptico. *Relatos – pequenas histórias dentro da História*, 2021. Paula Trope, com a colaboração de adolescentes das Casas Vivas da SMASDH/RJ.



Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BONITZER, Pascal. "Le Grain du Réel". In *Décadrages - Peinture et Cinéma*. Cahiers du Cinéma. Paris, Editions de l'Étoile, 1985.
- BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans. *Livre-Troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa & HERKENHOFF, Paulo. *Mano-bras Radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor*. Lisboa: Vega Passagens, 1992.
- "A ética do cuidado de si como prática da liberdade". In: *Ditos&Escritos V*. 2006a.

----- . *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAPLATINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, (2003).

MONTEIRO, Simone Rocha da Rocha. "O marco conceitual da vulnerabilidade social", *Sociedade em Debate*, Pelotas, 17(2): 29-40, jul.-dez./2011

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

----- . *Além do bem e do mal*. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

----- . *Crepúsculo dos ídolos*. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Modos de criar em campo aberto

Camila Ferreira Silva¹

¹ Bailarina, pesquisadora e professora de dança formada em Artes Corporais pela UNICAMP/SP, mestre em Artes Cênicas pela mesma universidade e doutoranda em Artes na UERJ. Atuou em diversas cias de dança e desde 2012 circula com seus próprios trabalhos pelo Brasil. O mais recente é o solo COISA e a organização da mostra de trabalhos artísticos, MONSTRA, ambos desdobramentos do CAMPO ABERTO, projeto central deste artigo. Contato: camilafersi@gmail.com

Numa rapidez selvagem

O presente artigo tem como questão central a experiência intitulada *Campo Aberto* enquanto processo de criação de danças iniciado em abril de 2020 e que acontece através da improvisação e composição. A escrita é um desdobramento da tese de doutorado que está sendo desenvolvida no PPGArtes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ orientada pela Prof^a. Dr^a. Sheila Cabo Geraldo. Na referida pós-graduação, nossa hipótese condutora é o entendimento de que a prática da dança composta nestes encontros são, também, levantes, (des) dispositivos no combate às políticas de silenciamento, na educação, nas artes e nas culturas. Políticas que, de certo modo, sempre fizeram parte da história brasileira, mas que se intensificaram desde o golpe midiático de 2016 e que foram agravadas pela maior crise sanitária dos últimos tempos, causada pela COVID-19. A escrita deste texto se faz, portanto, engendrada ao contexto pandêmico e carrega as condições radicalmente alteradas de espaço e tempo durante esse período.

O corpo, nossa experiência sensório-motora foi privada de muitos movimentos, alguns deles que inclusive não nos damos conta e que, no entanto, nos constituem. Por exemplo: andar numa calçada cheia e desviar das pessoas para não trombar; frear o movimento de descida da calçada por escutar o barulho de um carro vindo; andar mais rápido para entrar no metrô; parar para falar com alguém. São alguns dos milhares de movimentos básicos e complexos que fabricamos no trânsito pelas cidades; movimentos que, além de ativarem nossa coordenação motora fina, solicitam musculaturas que auxiliam nossa saúde física e emocional.

Após quinze meses de medidas restritivas, podemos perceber a falta que esses movimentos nos fazem. Por outro lado, outros experimentos renascem, são experimentos históricos e sociais que estão acontecendo agora e, por menor que sejam, constituem os grandes movimentos históricos. Como as pequenas peças, que são a engrenagem de peças maiores, como as sementes, como a gota d'água.

É sabido que as práticas artísticas estão sempre entrelaçadas aos movimentos da sociedade e a sua época. Tratar das metamorfoses nas artes é também tratar as transformações na vida em sociedade. Podemos dizer que o ano de 2020 foi avassalador: uma das principais mudanças foi o ambiente virtual que se acoplou às nossas atividades do ambiente real; a casa, que sempre esteve na esfera do privado, tornou-se também laboratório de ensaio, teatro, ateliê; a câmera passou a ser mediadora não só da nossa imagem, mas do nosso discurso e do contato com o outro. Essas são algumas das relações que acabaram por alterar tanto os modos de vida, quanto os modos de criar.

Avalanches de ações virtuais. Eventos artísticos, intelectuais e de entretenimento inundaram as redes sociais numa rapidez selvagem que dura até os dias atuais, tornando praticamente impossível acompanhar tudo que nos interessa. Fomos aprendendo, ao longo desses quinze meses de vida *online*, certo tipo de agenciamento das atividades, mas não necessariamente acertando, tampouco sabemos o que de fato esse modo nos trará a médio/longo prazo. Por outro lado, é irrefutável que esses eventos são sociais e, portanto, históricos. Nesta perspectiva, o *Campo Aberto* é um deles e, em seu modo de fazer insistente, tornou-se regular, caminhando para um ano e três meses de existência contínua.

Campo Aberto Prática Insurgente

O *Campo Aberto*² é uma ação ainda em execução. Escrever sobre ele neste momento é escrever em situação de imersão, ou seja, algo que não se tem distanciamento, fazendo parte de seus processos e camadas. Contudo, considerando seu tempo de existência, um ano ininterruptamente, já é possível perceber as oscilações entre as características que marcam seu início e o que ele está se tornando.

Na tentativa de explicar o que é tal atividade, podemos explicar que é uma prática artística, política e social, um encontro de muitas casas, câmeras e pessoas que, no ambiente real das suas vidas se põem a criar danças, composições e ações que formam, no ambiente virtual, no espaço da tela do computador, uma dramaturgia rebelde. A experiência começou sob a perspectiva da dança e junto com o período de isolamento social no Brasil. Driblou a impossibilidade dos encontros presenciais e possibilitou um trabalho alternativo ao cenário que se impôs às artes da cena.

Inicialmente habitado por um grupo de pessoas que faziam dança, a experiência tendia a se fixar nesse saber e a manter apenas uma maneira de fazer. Não existia um nome. Ele passa a existir da necessidade de desarranjar o que, sem planejamento, se arranjava. Percebendo isso, fiz o convite aberto a todos nas redes sociais e, a partir daí, lancei o nome *Campo Aberto* e teve início o processo de atenção e cuidado constantes que se deve ter quando se faz uma proposição aberta.

O projeto, portanto, situa-se na tangência entre os campos das artes, não se interessa em manter ou fixar a linguagem da dança como central,

2 www.youtube.com/c/CampoAberto; https://www.instagram.com/campo__aberto/?hl=pt.

pelo contrário, interessa-se pela elasticidade do termo “aberto”. Ação social, pesquisa em artes, experiência em dança, resistência política, reflexão sobre a existência durante a sobrevivência.

Não há uma preocupação com ineditismo ou de vínculo com a escolha do nome *Campo Aberto*. Porém, é importante destacar alguns termos correlatos presentes no curso da história das artes. A partir da dança, não poderia deixar de trazer os termos *Cena Expandida*³ e *Corpo Expandido*, pelos quais têm se desenhado as dramaturgias contemporâneas (ou também, expandidas) no campo das artes da cena. Podemos lembrar, também no campo das artes visuais, que o debate por categorias esticadas foi reivindicado no texto de 1979, *A Escultura no Campo Ampliado*⁴, de Rosalind Krauss. Todos os termos acima referem-se a artistas e abordagens que não se interessam mais pelos limites que protegem tais campos. Referem-se àqueles que se renovam no imbricamento com o mundo de forma ampla e irrestrita. Dessa forma, o *Campo Aberto* se coloca junto desses movimentos e tenta conjugar campos de conhecimento, domínios do saber, esferas de ação. Arrisca-se à elasticidade entre as linguagens, entre as esferas sociais, artísticas e políticas, entre os gestos cotidianos, performativos, teatrais e dançados e cuida, com equidade dos participantes, promovendo saúde nesse complexo período pandêmico.

Lia Robato⁵ conta que, há pouco tempo, na ditadura do Brasil, a dança passava despercebida nas censuras (exceto, claro, os nus que sempre foram tabus em qualquer linguagem). Os censores, por não entenderem absolutamente nada sobre a potência do movimento dançado, sobretudo sua dimensão política, deixavam as obras de dança circularem e partiam ferozmente para cima dos textos teatrais. Para além da importante reflexão sobre como a linguagem da dança comumente é entendida como adorno, dócil, estéril de opinião, como modo de harmonizar e embelezar o gesto, que esse testemunho evoca. Abre-se como possibilidade movente de sentido e ideias

3 São muitas versões entre a dança, o teatro e a performance sobre o surgimento do termo *Cena Expandida*. Deixo aqui uma referência instigante e polêmica em torno dessa questão e que pode ser o início de uma investigação mais profunda: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/20620>, acesso em 11/3/2021. Loie Fuller - Artista precursora da *Cena Expandida* de Gabriela Lírio Gurgel Monteiro.

4 Ver mais em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=240>, acesso em 27/04/2021. Reedição e tradução para o português: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf acesso em 27/04/2021.

5 Coreógrafa, bailarina e professora doutora da UFBA em entrevista: atarde.uol.com.br/cultura/teatro/noticias/50-anos-do-golpe-danca-dribla-a-repressao-1577216 Acesso em 12/08/2019.

a existência negada de quem está à margem. É de difícil conexão com a ordem vigente porque exige vivência. Porque se demonstra diametralmente oposta ao discurso hipócrita, porque exige conexão entre teoria e prática.

Colocar-se como prática insubordinada é uma preocupação em relação ao *Campo Aberto*: do contrário, o que estaríamos fazendo se não reproduzindo práticas dominantes? Os processos de conscientização, crítica e liberdade são centrais, sejam para a produção de arte ou para construção de cidadania, e nesse sentido, está na mira o termo dispositivo.

Para esclarecer o conceito supracitado, convoco para o diálogo dois filósofos que se debruçaram sobre ele. O primeiro é Michel Foucault (1926-1984), professor e filósofo francês que, dentre suas fases de estudos, chega a um entendimento sobre as práticas discursivas e não-discursivas criando o termo dispositivo (2010, p.244). Brilhantemente, ele faz a relação entre os discursos e os saberes que os envolvem, e o poder, ou melhor, as práticas dominantes que, por sua vez, capturam as subjetividades, determinam saberes e calam os desejos.

O segundo filósofo é Giorgio Agamben (1942): considerado *foucaultiano*, o italiano coloca que dispositivo é qualquer coisa capaz de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos” (2009, p.40). E segue apontando a profanação como um gesto que reúne tudo aquilo que foi separado do uso comum dos homens pelos dispositivos. Portanto, a profanação é um contra-dispositivo “que restitui ao uso comum o que foi separado e dividido” (ibidem, p.45) pelos dispositivos inseridos nos mecanismos dos jogos de poder.

A partir desses conceitos podemos considerar que as práticas artísticas também correm o risco de tornarem-se dispositivos que determinam saberes. Por isso, atenção e brincadeira no trato com as palavras é uma possibilidade de criar estranheza aos termos conhecidos, permitindo variações que possam arejar seus significados, conferindo mais liberdade ao pensar e ao criar. Lembrando⁶ agora que talvez um bom prefixo seria o trans, transdispositivo, assim como outras palavras que o invocam: transdisciplinar, transmutação, transitoriedade, transversal. Um prefixo que permite atravessar, não ser uma coisa e também não ser a outra. Palavras que encaram o paradoxo e não aceitam os binarismos. E, claro, manteriam em aberto as outras ideias, do início do artigo de Anti, Des, Contra dispositivo. O *Campo Aberto* vai nessa direção: assim como este texto, aponta para uma sinfonia

6 Ideia trabalhada pelo Prof. Dr. Ricardo Basbaum no curso Conceitualismo, Pós-conceitualismo e Formas de vida, que está sendo ministrado nesse primeiro semestre de 2021.

multilinguagem ao estilo Jonh Cage (1912-1992), que vivia sua música misturada ao mundo, falava de ecologia, política, cogumelos, economia e acontecimentos triviais extraindo poesia de tudo e de nada (CAGE, 2013, p.23).

O que experimentamos no *Campo Aberto* é um processo de criação aberto, sem instrução, em várias direções e de estrutura elástica. A produção de sentidos acontece nas esferas da arte e/ou da vida. Todos participam, todos produzem, todos estão comprometidos com o jogo, porém, com modulações e intensidades distintas. As diferenças, que são de muitas ordens, são nesse processo característica dramaturgica, marca de uma abordagem rebelde que opta por escolhas não homogeneizantes ou não pasteurizantes ou, ainda, que não buscam ordenar os fazeres.

Para caminhar para as considerações finais levantando as pistas sobre essa experiência e arriscando vias possíveis de produção de danças, trazendo junto os aprendizados desses tempos pandêmicos, gostaria de propor um inventário. Esse inventário contém apontamentos e não pretende, neste artigo, aprofundar-se porque isso demandaria mais espaço-tempo.

Inventário Pistas Futuros Possíveis

Regularidade e aprofundamento – Evento que acontece todas as sextas feiras, às dezoito horas, com duração de aproximadamente quarenta minutos. O convite é anunciado toda semana pelo perfil no Instagram do *Campo Aberto*, que conta com um rodízio entre oito participantes que se dispuseram a movimentar e alimentar a rede social. Acontece pela plataforma Zoom e qualquer pessoa que solicita o link de entrada o recebe no dia, a sala virtual fica aberta permitindo entrada e saída de acordo com as necessidades/desejos.

Arte, convívio e cuidado – O *Campo Aberto* revela relações diferentes no contato com as pessoas, algumas pessoas estão voltadas para a pesquisa e criação em arte; outras estão ali porque faz bem estar com tantas pessoas, ouvindo músicas, sem ter que falar sobre; outras estão ali ora para ver as pessoas, ora para ouvir músicas, ora para dançar ou mesmo porque não sabem o que fazer. Dessa forma, é um campo de convivências entre relações de intensidade, interesses e vivências diferentes.

Diversidade – São de muitas ordens e vão se revelando ao longo dos encontros: casas e corpos; relação com os dispositivos; interesses e relação com a experiência. É interesse dessa pesquisa dedicar um capítulo sobre as cartografias que são pesquisadas ao longo deste ano. Uma delas é sobre a pesquisa musical que já conta com mais de 400 músicas que alimentam

tanto o pensamento dramaturgico quanto o imaginário dos participantes ao trazer à tona artistas, lugares e capas de discos. Este trabalho é feito em parceria com um dos improvisadores do campo.

Transitoriedade – Espaço de passagem ou de permanência. Existe um coletivo de pessoas que optaram pela imersão e constância na pesquisa e percebem na improvisação um elemento tão mutável e instável que convoca a insistência e assiduidade da prática. Considero esse grupo o pulmão do projeto, o que mantém o acontecimento respirando e é também o que permite o ir e vir dos tantos nômades que optam pela passagem esporádica pelo evento.

Pistas para a pesquisa em arte – A partir daqui a tenção se volta para a experiência artística, que é meu maior interesse e onde, de fato, tenho alguma gerência sobre os desdobramentos que ocorreram ao longo desse período.

O Outro - A entrada do outro como participante traz inúmeras questões para o rearranjo da prática. A abertura do *Campo Aberto* não é uma exibição, não há formalmente um espectador, há quem queira fazer de sua participação um ato de esperar. O Campo se abre para se nutrir ao alimentar. E com isso traz à tona disparadores, (trans) dispositivos dramaturgicos, a saber: dentro e fora; centro e periferia, superfície e profundidade; local e global; parte e todo e por aí vai. "A dramaturgia está na base de toda criação artística. Lidamos o tempo todo com dramaturgia, até quando não lidamos com ela. É uma continuidade" (KERKHOVEN, 2016, p.181).

Obra Aberta – Enquanto artista e diretora, vejo o *Campo Aberto* como uma obra que se faz no momento em que acontece, com todas as intensidades e nuances que aparecem sem combinações prévias. Porém, não é possível afirmar que é uma obra de arte sem que todos os envolvidos concordem com essa afirmação. Como já foi dito, os interesses e as relações com o campo são muito diversas e para que não seja preciso alterar esse fato, ou seja, para manter o acontecimento aberto se faz necessário desdobrá-lo em outras ações. Assim, é possível, numa escala menor, fazer acordos com algumas pessoas interessadas em outro tipo de trabalho voltado para uma conversa com o mercado das artes. E isso já está em curso.

Considerações finais de ações inacabadas

O *Campo Aberto*, aquele do início do artigo, que é prática social, política e artística, segue em sua regularidade, todas as sextas feiras, às 18 horas, possibilitando a transitoriedade de pessoas, ideias e sonhos.

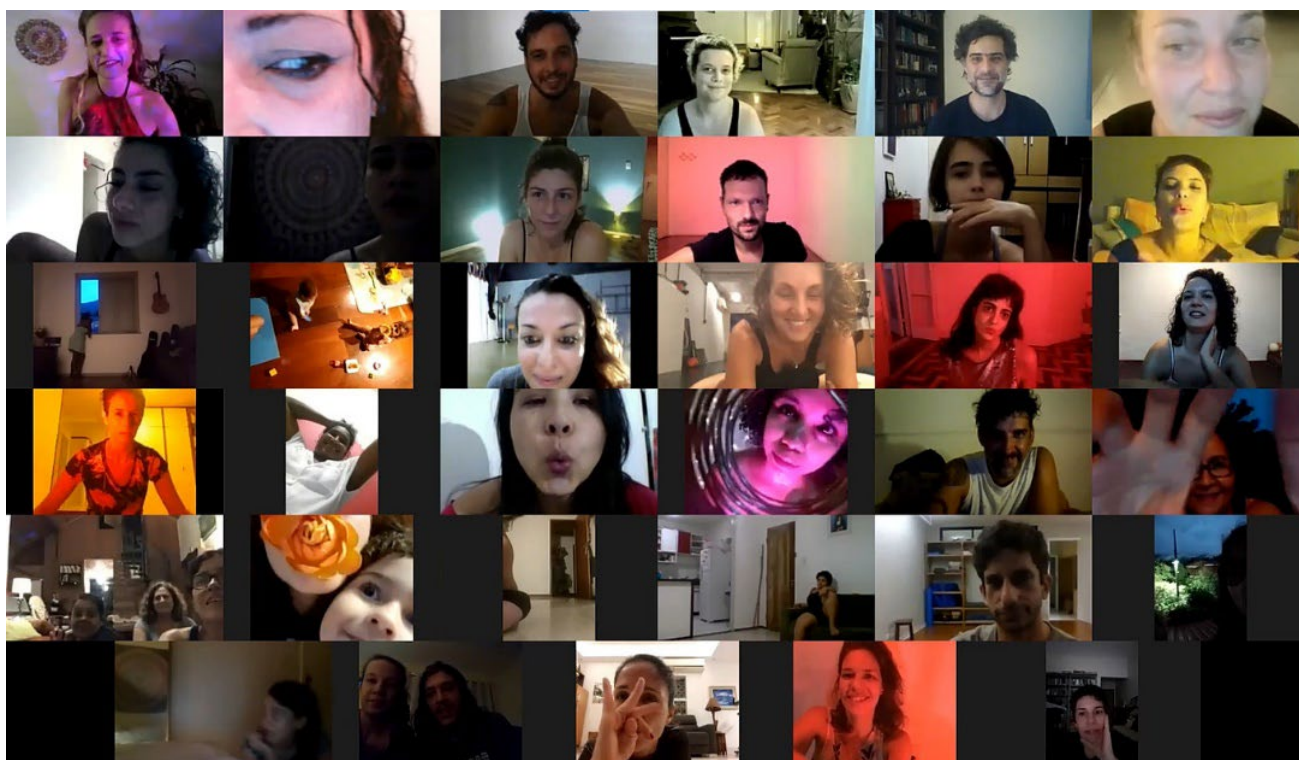


Figura 1

Acervo Instagram
 Campo Aberto, Print
 de tela por Camila
 Fersi, 2020.

Percebemos que as pessoas estão tristes e não é fácil fazer um movimento que vá contra o que nos empurra, mas foi e é preciso. Essa micropolítica ativa⁷ acabou por gerar um movimento maior, de convívio, de experiência sensível, de redescoberta das casas, de invenção de corporeidade e pulsação da arte. Uma ação política poética contra o embrutecimento da vida.

Sou bailarina há mais de vinte anos, passei por diversos processos de criação em companhias de dança que me proporcionaram vias de aprendizado que são ativadas para cuidar desse novo projeto. Essas vivências me possibilitaram criar uma rede não só de profissionais que me inspiram, mas de amigos que me dão fôlego, conversas e ânimo para levantar e manter essa ação durante esse período tão duro e angustiante que nos encontramos. O *Campo Aberto* é minha ação social, política e artística que só é possível se feita a várias mãos, cabeças, pés, troncos. Oferenda ao mundo.

O *Campo Aberto* versão obra de arte já faz parte de alguns festivais de Dança e de Artes Integradas e conquistou prêmios nessas duas categorias. Pelas mãos de uma das improvisadoras, a artista Gabriela Jung, especialista em videoarte, vem também circulando festivais nacionais e internacionais de vídeo dança e videoarte. Sabemos que uma criação artística não pode

7 Termo usado pela Prof^a. Dr^a. Suely Rolnik na palestra intitulada - À escuta de futuros em germe - no canal Agenciamentos: <www.youtube.com/watch?v=4yZRBY8eFXc&t=1718s> . Acesso em 26/04/2021.

Figura 2

Acervo Instagram
 Campo Aberto,
 desenho de Patrícia
 Reinheimer, 2021.



ser imposta sem que as pessoas que a compõem estejam conscientes e desejanter desse projeto, por isso nunca inscrevemos o *Campo Aberto* em um edital como obra de dança sem o comprometimento e consentimento de todos que o fazem.

É a partir destes desdobramentos que estou seguindo outras experiências e produzindo outros trabalhos, ações que paulatinamente se tornam ideias conceitos, com potência dramatúrgicas e que, portanto, são centrais no pensamento que desenha a artista/pesquisadora que vou me tornando. Cada vez mais, busco espaço e tempo redefinidos/insubordinados; simultaneidade dos ambientes reais e virtuais, diversidade nas casas/corpos, recortes, ruptura, não continuidade, imagens invertidas, proximidade e distanciamento. Cada palavra dessas convoca uma forma para se pensar as cenas, são pistas para uma obra possível que está por vir. Deixo aqui essa via aberta porque fechá-la agora seria parar um movimento que está em curso. O artigo é interrompido aqui e continua vida e pesquisa afora.

Referências:

ARAUJO, Lauana Vilaronga Cunha de. - Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança estratégias poéticas em tempos de ditadura. Salvador, Editora: EDUFBA, 2012.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado – reedição e tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de

Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, (87-93), em 1984.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios, Chapecó (SC), editora Argos, Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 2009.

CAGE, John. De segunda a um ano. Novas conferências e escritos de John Cage. 2º edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CALDAS, Paulo e GADELHA, Ernesto (orgs). Dança-Dramaturgia. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos: fragmentos do que nos subleva – In. Levantes. Org. DIDI-HUBERMAN, Georges. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

----- . Sobrevivência dos Vaga-Lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FREIRE, Paulo. A educação e mudança. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1981.

PELBART, Peter Pál. O Avesso do Niilismo – Cartografias do Esgotamento. São Paulo: N-1 Edições. 2ª edição, 2016.

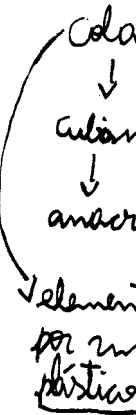
→ representação x sentido
Alegoria encena uma imagem
da codificação figurativa dos sentidos,
os idíios e do valor → Huchot

figura enverçada pela qual,
falando de uma coisa,
queremos significar outra

com Pollock a pintura
o salto p/ a vida

salto para o
vazio
x
salto para a
vida

simplesmente factual. Uma arte fotografada
interesse para a nossa pesquisa por se tratar
performance para e, desde o início, como
Em nossos termos, uma fotoperformance.
técnicos empregado para se conseguir o efeito
foi a colagem.



Capítulo 2

Corpo, Violência e Sociedade

Conjunções disjuntivas na colagem:
fotoperformance e arracaramismo

Colagem

Domingo, 27 de novembro de 1960, Yves Klein coloca
em circulação no festival de arte de vanguarda ~~em circulação~~

Domingo, 27 de novembro de 1960, Yves Klein coloca em
circulação ~~no~~ festival de arte de vanguarda
e journal d'un seul jour, exemplar único de um
álbum de quatro páginas. Na realidade, uma espécie
de manifesto em que as diferentes colunas e blocos de notícias
apresentam textos do próprio artista. Se levantamos encontramos
na manchete de maior destaque, do lado esquerdo, no
topo da página, expressa em caixa alta: **THEATRE DU VIDE** → Teatr
do
de
de resumiria ~~em~~ bem todos os assuntos ~~abordados~~ no jornal,
enfaticamente os princípios operários de uma prática que em parte
pretende evocar uma certa presença material do invisível
mas se o vazio estivesse virtualmente cheio [de imagens?].

Conjunções disjuntivas na colagem:

Luciano Vinhosa¹



¹ Artista visual e teórico da arte. Professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Bolsista de Produtividade em Pesquisa, CNPq. Este ensaio integra a pesquisa Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação financiada pelo CNPq, a quem devo meus agradecimentos. Contato: lucianovinhosa@id.uff.br

Em destaque entre os textos, ocupando quase a metade da página à direita, vemos a fotografia do célebre *Saut dans le vide*. Tendo como cenário a rua tranquila de um subúrbio qualquer, Klein se joga da água-furtada de um sobrado visto na imagem em segundo plano. Projetando todo seu corpo em uma horizontal ligeiramente ascendente, ele se lança em *contre-plongée* no espaço vazio [em realidade, cheio de ar], ocupando o centro da imagem. Mais do que o risco iminente de queda, a situação sugere que o ar é matéria densa, um meio ambiente em que seria possível flutuar. O gesto corporal do artista evoca os vôos que fazemos em sonhos – lugar imaterial, todo ocupado pelas imagens de nosso inconsciente. Sabe-se que esta é uma trucagem feita a partir de dois negativos superpostos, mas que aposta na crença comum de que o registro é simplesmente factual. Uma tal fotografia guarda interesse para a nossa pesquisa por se tratar de uma performance pensada para e, desde o início, como imagem. Em nossos termos, uma fotoperformance. O recurso técnico empregado para se conseguir o efeito desejado foi a colagem.

Cabe ressaltar que, para fins metodológicos e bom uso das ferramentas conceituais, estamos fazendo distinção entre montagem e colagem. Termos muitas vezes empregados pelos teóricos da arte de forma pouco rigorosa como se tratassem de técnicas reversíveis e sem maiores consequências analíticas. Se para montagem tomamos anteriormente como modelo conceitual a técnica cinematográfica que dispõe lado a lado quadros de imagens em justaposição, estabelecendo entre eles relações arbitrarias de continuidade para induzir uma narrativa², para colagem são as experiências plásticas realizadas por Picasso e Braque na segunda década de 1900 – entre 1912 e 1914, curto período de tempo em que fizeram suas experimentações – que estão sendo levadas em consideração. Neste caso, ao lançar mão de materiais heterogêneos como pedaços de jornal, de papel de parede, rótulos de mercadorias e achatá-los temporalmente em um mesmo espaço pictórico de modo concorrente, a colagem cubista engendra uma entidade autônoma em que os fragmentos de signos verbais/visuais, desapropriados de seus significados e contextos originais, rearticulam simultaneamente novas associações plásticas, formais e significantes no interior da composição. Ao mesmo tempo, esses mesmos fragmentos conspiram com a heteronomia por estarem, desde seu advento, aderidos ao mundo, à vida cotidiana, à sociedade do consumo e aos fatos sociais diversos e atuais.

Figura 1

Yves Klein, *Le journal d'un seul jour*, 1960.
Fonte: <http://www.laboiteverte.fr/les-coulisses-du-saut-dans-le-vide-yves-klein/>

2 Luciano Vinhosa. Fotoperformance em montagem: entre ficcionalidade e ficção. In: Anais do 25º Encontro da ANPAP. Porto Alegre : UFRGS, 2016. p. 1019-1038.

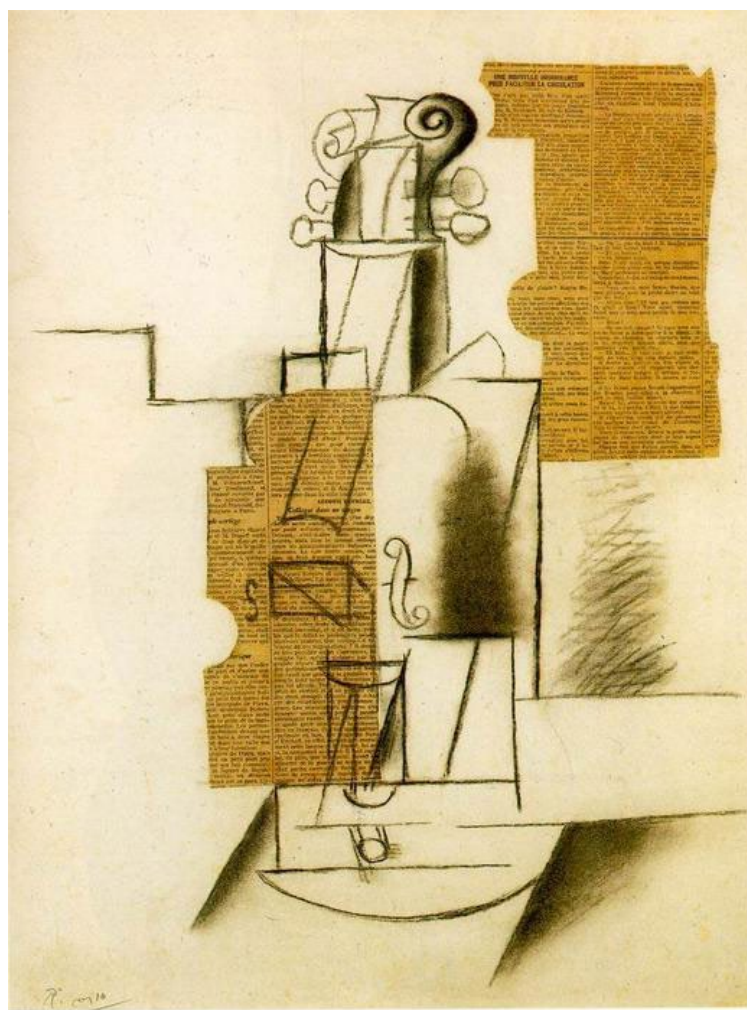


Figura 2

Pablo Picasso,
Violino, 1912. Fonte:
 Colagem e desenho
 sobre papel. Fonte:
 Os papéis de Picasso
 (KRAUSS, 2006, p. 47)

Rosalind Krauss (2006), ao analisar os papéis de Picasso, chama atenção ao fato de os recortes, apropriados diretamente de jornais e magazines, recombinarem-se, cambiantes, em vários níveis significantes. Propriedade constituinte da colagem que a autora qualifica como sendo a *circularidade do signo*. Assim, retirados do contexto de informação e adulterada a estrutura semântica da linguagem, desfeitos os elos de espaço e tempo, dois fragmentos de impressos, formando um par positivo/negativo, por exemplo, distribuídos na superfície que os suporta – o papel –, são, cada um para si, instâncias de um signo material qualquer. Rebatidos em simetria de eixo vertical de forma invertida e desencontrada no plano, eles formam um jogo de pares opostos complementares que estruturam o espaço abstrato, puramente visual, da composição. Ao mesmo tempo em que se insinuam como sombra ou segmento de textura em alternância plástica com as nesgas brancas que se recortam e emergem do fundo, cada um dos fragmentos, dando lugar a uma figuração, recombina-se no encontro com o outro, em solidariedade às curvas de um violino sobre o tampo de uma mesa. Se um integra a forma cheia, sólida e positiva do objeto, o outro o reforça e o destaca quando para ele faz fundo. Nesse jogo de instabilidade,

entre avanços e recuos espaciais, trocando incessantemente de lugar, a percepção das partes e do todo vacila entre o plano e o volume que as colagens de Picasso reforçam ao mesmo tempo em que os negam.

O universo que as motiva abrange um número limitado de objetos: garrafas de vinho, de água mineral, xícaras, taças, copos, instrumentos musicais e, sobretudo, jornais, literalmente espalhados sobre as mesas. Por se tratar de fragmentos de notícias diversas, os papéis colados também apontam para o espaço social de onde emerge um mosaico de vozes plurais, impessoais e concorrentes. Sem hierarquias, elas estão justapostas em um mesmo plano espaço-temporal do quadro que também poderia ser aquele dos cafés parisienses. Ali dispostos em zigue-zague, sugerem a polifonia de conversas desconexas, mas consonantes como o murmurinho do ambiente. De modo fragmentado, as diferentes vozes anônimas que nos contam os *faits-divers* foram achatadas e amalgamadas na ordenação do espaço plástico – em uma espécie de acordo no desencontro entre autonomia e heteronomia, o que estamos chamando de *conjunções disjuntivas*. Essas temporalidades anacrônicas, esses estilhaços de ocorrências que cada signo carrega em si e que a colagem forçosamente faz emergir na rearticulação de um todo – sobre as mesas dos cafés e diante de nossos olhos – é o que a qualificaria como uma alegoria da vida moderna (BENJAMIN, 1987).

Do princípio anacrônico da colagem

Como exemplificado e argumentado, o que, para nós, caracteriza a colagem é a superposição de elementos de diversas ordens, uns sobre e contra outros, em competição temporal, mas aplainados espacialmente na concorrência de um mesmo espaço plástico.

Apropriar-se e aproximar objetos ou signos de naturezas e temporalidades diferentes, reinserindo-os em um novo rearranjo de sentidos tem sido recorrente na história da arte. Em *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), por exemplo, ao tratar de um episódio da vida moderna, um piquenique no parque, Manet realiza operações de apropriação não só de figuras, mas da estrutura de composições bastante clássicas, de Giorgione, Rafael e Ticiano³. No entanto, eliminando as nuances de claro-escuro, Manet as pinta como se o grupo representado na imagem tivesse posado para o

3 Manet adota em seu *Déjeuner sur l'herbe* a disposição triangular do Renascimento. Submetidas à um esquema geométrico rígido, as personagens em questão não se agrupam em torno de conteúdo narrativo claro.

instantâneo fotográfico, daí o tratamento estético tipicamente realista da pintura. O que nos chama atenção e constitui o traço de modernidade em *Déjeuner* é um certo *élan* de incomunicabilidade entre as personagens, como se cada uma delas gozasse de existência alheia às demais. Assim, embora submetidas a uma mesma ordem compositiva, elas não corroboram o fluxo da representação uma vez que não estão mobilizadas em torno de um núcleo narrativo coeso. Por esta razão, as pinturas do artista, sobretudo aquelas de retratos de grupo, foram acusadas por seus contemporâneos de não possuírem unidade, coerência psicológica e suficiente cooperação das personagens em prol de um todo que constituísse com clareza o “quadro”. Em outras palavras, as partes não se deixam absorver⁴ pelo assunto localizado no interior da obra – o tema tratado. Conspirando contra a unidade, cada figura, por mais bem executada que esteja, parece conclamar autonomia e competir umas com as outras, negando disposições e hierarquias necessárias para se obter “obra”. Segundo a crítica da época, as pinturas de Manet não seriam mais que amontoados de partes desconectadas entre si (FRIED, 2000).

O caráter dispersivo da pintura realista em geral, em parte para evitar as composições e posturas corporais forçadas da arte acadêmica, em Manet ganha mais uma dobra, essa da citação histórica. Esse encontro quase chocante entre a tradição e a vida contemporânea, notado em *Le déjeuner sur l’herbe* e em outras de suas primeiras realizações, confere às suas personagens um tom distante e anacrônico. Por outro lado, ao reduzir ao mínimo o conteúdo informativo da narrativa, Manet, embora de forma ainda incipiente, traz o fundo para frente da pintura e quebra a ordem de lugares que separava grupos de pessoas e cenário, nivelando-os em valores plásticos. Esse procedimento, que estamos qualificando de *disjunção conjuntiva* do signo visual, faz com que suas pinturas sejam antes operações de aproximação de heterogêneos em prol de uma circularidade significante das partes, a qual põe em tensão arte e história, tradição e inovação, passado e presente, antecipando o modo operativo das colagens cubistas. Justamente o abandono da coerência narrativa cede lugar, em Manet, à alegoria. Neste caso, os signos estão abertos aos livres jogos de representação e de associações significativas.

Alberto Tassinari (2001), ao analisar a pintura moderna, chama a atenção para a radicalidade das colagens cubistas que, sendo um agregado de partes em que figura e fundo trocam constantemente de lugar, afirma

4 Este conceito – *absorbément* –, caro a suas teses sobre antiteatralidade da arte moderna, Fried o toma de empréstimo a Diderot.

que seu espaço está disponível virtualmente ao espectador para determinadas operações plásticas. Esse aspecto observado pelo autor lhe permite generalizar o conceito de colagem e colocá-lo *avant la lettre* em modos de pintar, por exemplo, de um Cézanne. Igualmente generalizando-o, mas nos servindo do conceito de modo mais próximo ao do que Krauss (2006) define como sendo a *circularidade do signo*, iremos lançar mão da colagem com o intuito de compreender certas operações de significações próprias da fotografia quando a imagem final amalgama objetos, corpos e coisas disparatadas em uma mesma superfície espaço-temporal.

A colagem como alegoria

Benjamin (1987), ao refletir sobre a alegoria barroca, chama atenção para as relações dinâmicas entretidas entre ideia e forma artística. Se na ideia repousa um universal abstrato e inapreensível diretamente pelo conceito, ela se corporifica, por outro lado, nos fenômenos. Esses, históricos e materiais, sua ordenação e compreensão estariam subordinadas à linguagem que os representa. Neste sentido, o autor acredita que seria possível evocar o universal barroco através dos conceitos que reagrupam e compreendem os fenômenos artísticos. Esta contingência temporal dos fenômenos faz com que a crítica seja sempre um ato interpretativo determinado secularmente, mas referenciado à uma essência. Assim, a ideia de barroco seria trans-histórica e genérica enquanto sua forma, histórica e parcial.

É função dos conceitos agrupar os fenômenos, e a divisão que neles se operam graças à inteligência, com sua capacidade de estabelecer distinções, é tanto mais significativa quanto tal divisão consegue de um golpe dois resultados: salvar os fenômenos e representar as ideias. (Benjamin, 1987, p.57)

Em seu sentido próprio, alegoria é uma figura enviesada pela qual, falando de uma coisa, queremos significar outra. Desta feita, ela é um jogo de possibilidades interpretativas em atenção tanto ao momento histórico em que o objeto se ancora como à forma artística que o estrutura internamente. Um se transfigura no outro compondo uma imagem caleidoscópica, aberta aos jogos de sentidos. Veja aqui por que na colagem cubista os fragmentos de notícias cooperam nas composições de naturezas mortas rebatidas em planos abstratos ao mesmo tempo em que acenam para fora, para o espaço social onde a informação circula ligeira como boato ou rumor.

Os papéis colados de Picasso nivelam em um mesmo plano assuntos graves, como a guerra dos Bálcãs, e trivialidades do dia a dia. Funcionam

como alegoria de um mundo prosaico, agitado pelas conversas dos encontros sociais que assolam as relações cotidianas permeadas por frivolidades⁵. No murmurinho agitado dos cafés, a conversa representa a necessidade de relação pelo relacionamento. Um campo puramente de sedução e interação através da circulação de notícias, de opiniões e de palpites. Constituindo-se como um jogo entre *personas* que se comprazem em contar histórias umas para as outras por detrás de suas máscaras sociais, as colagens fazem referência a uma vida urbana atravessada pelas relações superficiais. Refletem, por um lado, o fenômeno moderno da sociabilidade que forçosamente confronta em uma distância íntima sujeitos que mal se conhecem. Por outro, ela é um instrumento crítico desta mesma sociedade quando a expõe de forma apodítica e distanciada.

Stéphane Huchet (2005), ao elaborar uma crítica da instalação, a toma como um espaço cênico alegórico. Nesse caso, ao comentar a alegoria tradicional e transpor seu princípio para a instalação, o autor a aproxima de um texto semiótico a ser interpretado:

Ela [a alegoria] sempre desempenhou o papel de '*mettre en scène*' (encenar) uma imagem pela codificação figurativa dos sentidos, das ideias e dos valores veiculados na representação e sintetizados no título ou na vinheta abaixo da imagem. Mais: a imagem alegórica (pintura ou escultura) era cenográfica porque dava corpo às noções de jogo, porque providenciava o pequeno teatro bidimensional, convencional e intelectual desejado. (Huchet, 2005, p.71)

O aspecto retórico que Huchet observa na alegoria tradicional, ele o reconhece também nas instalações as quais colocam o espectador no centro de um teatro em que ele se vê obrigado a relacionar as partes disjuntivas e com o todo significante. À diferença que, na arte contemporânea, os códigos interpretativos não são mais convencionais como nas pinturas alegóricas da tradição das belas artes, mas ancorados em uma certa competência associativa do sujeito. Nesse caso, a instalação é tanto uma ambiência plástica restrita, lugar de uma experiência visual e espacial específica, como aberta ao mundo. Ao considerar tanto o aspecto cenográfico geral – a ambiência – como as articulações de significantes das partes, o conceito tradicional de alegoria vai ao encontro daquele proposto por Benjamin.

5 “Fragmentadas demais para representar na forma corporal o mundo dialógico dos romances, elas [as colagens] decretam a pura circulação da própria sociabilidade, a forma de jogo da ‘declaração’ que ainda não foi plenamente pronunciada”. (KRAUS, 2006, p.79).

Da pintura à performance

Sabe-se que a performance se elabora como categoria expressiva, ainda que incipiente, no seio das artes plásticas a partir da compreensão da pintura como gesto expandido. O texto inaugural que problematiza a questão é de Allan Kaprow: *O legado de Jackson Pollock* (FERREIRA; COUTRIM, 2006).

Kaprow percebe que o modo como Pollock executava suas obras se aproximava do ritual. Adotando grandes dimensões e deitando a tela sobre o chão, o artista se via literalmente obrigado a “entrar” na pintura quando a executava, ajustando todo seu corpo ao ritmo do trabalho. O resultado obtido não estava separado dessa *mise-en-scène*, procedimento que levou o crítico Harold Rosenberg (1974) a designar o método de *action painting*.

O fato de a tela ser atacada a golpes por suas quatro bordas deixava o espaço da pintura sem um centro, figura ou fundo. Com efeito, no lugar de revelar uma trama interna, em profundidade, ela se insinuava no espaço real do espectador. No conjunto, quando expostas lado a lado, suas telas, em grande escala, se comunicavam umas com as outras, formando uma ambiência inseparável da experiência da arquitetura. Se a perspectiva nos dá a impressão de continuidade entre o nosso espaço e o da representação, ela somente consegue esse efeito graças a ilusão de profundidade que projeta o espectador para o ponto de fuga, no interior da representação. Mas, através do artifício da moldura, ela deixa bem claro os devidos lugares de cada um: o espaço real do espectador e o ilusório da representação. Kaprow chega à conclusão última de que com Pollock a pintura abandona a ilusão do quadro e dá um salto para a vida.

Desde o momento em que ela se lança no espaço do espectador e ali se integra, todo objeto que nos cerca pode ser incorporado à experiência artística. O cotidiano, em todos os seus aspectos – gestos, ações, hábitos culturais –, passa a ser uma reserva inesgotável à disposição da criatividade, bastando para isso ser convocado pelo artista. Kaprow chamou esse vir a ser da vida arte de *happening*. Libertando-se do meio que a fragmentava em pintura, escultura, gravura ou, mais ainda, a separava em grandes categorias expressivas como a das artes plásticas, do teatro, da dança, a atividade artística seria apenas arte e o sujeito, qualquer sujeito, artista.

É diante desse quadro teórico que a performance foi formulada e se consolidou como prática corrente nos anos 1970. Em comum com os diferentes grupos de artistas que a praticaram e ainda a praticam, atravessando-os, teremos o uso da fotografia ou do vídeo ora como simples documento, ora assumidamente como suporte de uma representação conceitual, sendo esse o caminho que percorremos para chegar a nossa hipótese de trabalho.

É, portanto, à luz do esgotamento da pintura ilusionista de cavalete e da entrada da vida na cena artística que os debates se adensam em disputas, tensionam-se, contradizem-se e, por vezes, conversam entre si, abrindo definitivamente lugar para a emergência de novas experimentações que farão fundo a todos os discursos de ruptura com a representação clássica.

As práticas consequentes da experiência norte-americana sofreram influência não só de Kaprow, mas também das experimentações plásticas de Raushenberg, cujos conglomerados de materiais vieram a ser constitutivos daquilo que designou-se pinturas/asmblages. O ateliê como espaço experimental indissociável da vida do artista vai fazer figura de proa nas investigações primeiras das quais emergirão a performance.

O ateliê é o mundo

Influenciada pelas teorias de Kaprow e pelas pinceladas fortes que marcaram as mulheres de De Kooning, mas também pelas assemblages de Raushenberg, a artista Carolee Schneemann, radicada em Nova Iorque, desenvolveu, entre os anos de 1962 e 1963, uma experimentação, a série *Eye Body*, encenada em seu ambiente de trabalho, e na qual seu corpo, assimilando-se ao espaço do atelier e ao da pintura, participava de uma espécie de colagem generalizada que, em seguida, era enquadrada por uma fotografia em preto e branco. Digo colagem porque suas pinturas, tratadas a golpes de pinceladas disseminados por todo o ambiente, por cima e por baixo das coisas e do corpo da artista, reunindo materiais e objetos heteróclitos, foram posteriormente achatadas em um mesmo plano da imagem. Neste caso, a fotografia, mais que simples registro, é ferramenta para a formalização e representação da ideia de pintura como colagem expandida. Como se tratasse de um amálgama conceitual, ela funde, no mesmo plano plástico da imagem, tinta, objetos e sujeitos, absorvendo-os em seus valores de cinzas, pretos e brancos (DELPEUX, 2010).

No conglomerado abstrato dos materiais colados uns sobre outros, no plano cinzento de indistintas coisas, sujeito e objeto não mais se pensam de forma separada, mas como totalidade de um mesmo espaço da representação que vem a ser a imagem. Imagem que se oferece como chaga aberta engolindo a própria artista, ocupando o lugar de seu corpo, transforma o mundo em coisa manipulável pela pintura. Diante dela nos perguntamos se "pintar" não seria apropriar-se de um certo repertório gestual já disponível culturalmente. Se arte e vida tornam-se, de alguma forma, indistintas, a intenção que a fotografia parece afirmar enquanto traço do real não é a de um sujeito que pensa a pintura colocando-se de fora, mas que se dobra a ela ao tornar-se seu próprio objeto de reflexão.



Figuras 3 e 4

Carolee Schneemann.
Eye Body – 36.
Transformative Actions,
1963. (Ação para
Câmera. Fotografia:
Erró). Fonte: Sophie
Delpeux, 2010, p. 29

Em contrapartida, é mister lembrar que o resultado dessa série conserva a distância crítica necessária para que a pensemos como conceito generalizado. Uma representação que dá forma à ideia de pintura quando esta se expande no mundo que, nesse caso, coincide com o ateliê da artista. Aqui, como em todo outro lugar, a fratura entre arte e vida torna-se apenas metafórica, uma vez que seria impossível acionarmos certos sentidos artísticos da imagem simplesmente nivelando-a à vida. Este fato ao encontro do que Arthur Danto (1989) afirmou sobre a constante frustração em se preencher o fosso que se abriu, desde que a arte é arte, entre ela e a vida. Para o autor, olhar um objeto ou ação como arte é já perguntar-se sobre o seu propósito, quer dizer, sobre suas intenções. Nivelando os dois planos de realidade, o da vida com o da arte, o que foi extirpado da representação clássica foi a ilusão.

Referências:

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo : Brasiliense, 1987.

----- . *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo : Brasiliense, 1989.

DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris : Seuil, 1989.

DELPEUX, Sophie. *Le performer et son corps*. Paris : Textuel, 2010.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2006.

FRIED, Michael. *Le modernisme de Manet*. Paris : Gallimard, 2000.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. *In: Arte & Ensaios* n 12. Rio de Janeiro : PPGAV-EBA-UFRJ, 2005.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo : Iluminuras, 2006.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo : Perspectiva, 1974.

TISSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo : Cosacnaify, 2001.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance em montagem: entre ficcionalidade e ficção. *In: Anais do 25º Encontro da ANPAP*. Porto Alegre : UFRGS, 2016.

Corpo estético político performando juventude

Cláudia Pinto Duche¹

¹ Cláudia Pinto Duche (Fundação de Apoio à Escola Técnica – FAETEC), graduada em Educação Artística/Artes Visuais pela Universidade Estácio De Sá, especialista em Teoria da Arte: Fundamentos e Práticas Artísticas pela UERJ, mestranda em Artes pela UERJ, professora de Artes Visuais e Coordenadora do Núcleo Pedagógico Cineclubes Olho na Cena, na Escola Técnica Adolpho Bloch – ETEAB. Contato: claudiaduche@hotmail.com.br

Introdução

Hoje estou no palco através do ensino das artes visuais. Performance experimental contínua. Algo sempre muda. Partilho atuação, às vezes educadora, outras aprendiz. Ensino é matéria criativa, sou artista educante em devir.

Esse modo reverbera em Eus de imagens, palavras, ações, atuações, diante do outro ou na ausência. Tal qual vida, ginga, roda, tudo muda, processo. O texto é memória próxima. Não há objetivos, desconfio de competências, duvido das minhas habilidades. Trouxe autores, artistas, me permitindo ser autora, artista. O registro é diário, não o de cobrança e controle, mas de afeto. Lembranças cotidianas. Atuação múltipla de muitos coletivos.

Investigo a atuação estético política performativa, especialmente do corpo juvenil feminino, na escola onde trabalho, desde 2010. Parto da observação. Por se tratar de uma escola pública de ensino médio técnico, ocorrem semelhanças. Faixa etária entre 16 e 18 anos; renda econômica familiar baixa ou média-baixa; predominância de alunos negros ou com familiares negros; e, como descrito acima, o foco da pesquisa é o corpo feminino². São alunas que residem em bairros distintos e distantes no Grande Rio. Há diversidade de experiências e trânsitos.

Colhi depoimentos em entrevistas individuais, para orientação e proximidade com o tema. A violência era fala constante. Assédio psíquico ou físico vivenciados fora e dentro da escola, de forma sutil, simbólica ou incisiva. Testemunhos da dor, espectros na palavra ou na ação, que reverberam fantasmas do mundo na forma de trauma.

A partir dos depoimentos, percebi a necessidade da criação de um curta-metragem³. Na edição, compreendi que a aparente irreverência das jovens reflete dúvidas e questionamentos. A desconstrução performativa de gestos, atitudes e roupagens, espelha inquietação, ao mesmo tempo atua como não sujeição. Não há consciência da atuação corporal no mundo, mas indício de desconforto, gerador da necessidade performativa. "A desconstrução, se é que isto possa se dar, busca traços a partir destes ecos singulares que as racionalidades tão bem sabem governar" (DERRIDA,

2 Nesta pesquisa 'corpo fêmeo' aborda questões de gênero no corpo cis. Foi mantida a escrita tradicional para facilitar a compreensão do texto.

3 Corpo Estético Político Performando Juventude. Cláudia Duche. Rio de Janeiro, 2019, 4'42".

2017, p.41). Um limiar entre o rastro fantasmagórico e o desejo do porvir contínuo. A grande certeza é o que não se quer, mesmo ocorrendo incertezas sobre o que se quer.

O indício do saber-se o que não se quer é uma quebra do feito e efeito cíclico. Re-existência desperta pela reflexão e atuação performativa. Um desejo, uma decisão, um levante!

Risco oculto

Era o segundo semestre de 2019, eu substituía uma colega. Turma do primeiro ano, formação técnica em audiovisual. 7h20. Primeiro dia numa sala adaptada como espaço de cinema. Turma pequena, 25 alunos.

Sonolentos, sentaram-se no fundão. É comum o acanhamento. Tal qual um jogo de times opostos, de um lado 'turma', do outro 'professor'. Trouxe fotografias⁴ que fogem ao apelo estético tradicional (composição, figura-fundo...). Ligo o projetor. A luz atravessa o ambiente. Projeto a primeira imagem. Peço que descrevam.

"Mal tirada; fora de foco, ângulo ruim; uma floresta?; péssimo fotógrafo!"; risos. A fotografia gerou frustração, que gerou desinteresse. Mostro a segunda imagem.

"Mesma floresta; tem gente pelada lá. O que é isso?". Risos. "Um monte de gente pelada!" Gargalham e falam alto. O tabu sobre o corpo predomina, diante da nudez habitualmente reprimida, o riso oculta a vergonha e escancara a moralizante percepção do primeiro indício de se estar no mundo: o corpo nu.

"O que fazem? Não enxergo". "Se aproximem", sugiro. "Deixem a imagem falar!" Indago que é preciso imaginar. "Costumamos pensar que a imagem deve mostrar o reconhecível, mas elas são mais do que isso. São gestos, atos de fala", insisto⁵.

4 A quarta imagem foi revelada ao final da aula.

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto. In: O Globo, 16 de março de 2003. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html>, Acessos em 14 de maio de 2021.

Motivados pela curiosidade, à medida que comentam se levantam para descobrir algo que surpreenda. Todos próximos, dialogando com a imagem, apesar do foco, do ângulo, de tudo.

Surge o senso coletivo, motivados pela mesma ideia. “Foi mal”, à medida que um faz sombra por se posicionar entre o projetor e a tela, entre a realidade e a imaginação. “Vamos sentar no chão para todos verem”, alguém sugere.

Estou junto, sento-me ao lado, não sou mais a outra. Vozes num tom baixo, se escutam. Todos têm algo a ser dito, algo em comum. Comunhão. “Pois a comunidade, ou melhor, o em-comum, [...] depende também da possibilidade, sempre retomada, da partilha sem condições de algo absolutamente intrínseco, isto é, incontável, incalculável e, portanto, inestimável” (MBEMBE, 2020, p. 7). Mostro a terceira imagem.

“Fumaça?; Corpos empilhados. Estão mortos?; Pessoas fardadas?; Cenas de guerra?”. Enfim, revelo, tal qual memória revivida. São fotografias capturadas no crematório V, em *Auschwitz-Birkenau*, agosto de 1944, por membros do *Sonderkommando*. Judeus sob pena de morte, obrigados a “direcionar os recém-chegados às câmeras de gás, recolher seus ‘pedaços’ [...], arrastá-los aos fornos crematórios, limpar os dejetos e dispersar as cinzas” (FELDMAN, 2016).

O trauma remeteu ao próximo e ao que carregamos na memória, rastros, fantasmas. A imagem cumpriu seu testemunho. Trouxe ao encontro histórico e social o despertar, “caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance” (BENJAMIN, 2018, p.660).

Silêncio, fluxo de pensamento em busca da origem dos saberes. Essa conexão não é conhecimento distante, mas tem forma e visibilidade entrelaçadas com a memória próxima. “A memória não é um instrumento para exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência” (BENJAMIN, 1987, p. 239). Havia um despertar e uma sobrevivência traumática. Até que a fala de uma jovem rompe o ar, tal qual rajada. “Parece quando me escondo em dia de tiroteio! Fico em casa escondida com medo”. Nos demos conta de que a janela no primeiro plano da imagem era a do crematório V, estávamos dentro do crematório, a casa daquela menina também estava dentro do crematório, a rua daquela menina era *Auschwitz-Birkenau*, os homens fardados daquela imagem eram os soldados nazistas ou do tráfico ou do Estado.



Fig. 1

Autor desconhecido, Fotos do *Sonderkommando*, 1944. Fotografia em preto e branco. Arquivo: Auschwitz Resistance 281. Fonte: Domínio público.

A poeira de luz que pairava no ar carregando a imagem a imaginar, atravessava a inimaginável cena testemunhada pela sobrevivente e de tantos outros naquele quarto escuro. A menina não estava só. Outros testemunhos traumáticos foram revelados como algo banal. "Parece quando me escondo...", o jogo agora era outro, não era cabra cega ou pique esconde ou qualquer outro possível a uma jovem, mas por mais inimaginável que fosse era diário.

Brutalismo sobre corpos marcados. Um despertar cruel caía, como a poeira insistente. A luz atravessava o ambiente, como tentativa de

recuperação da memória política. Corpos que estiveram próximos à morte, “não é somente ‘ter sobrevivido a uma desgraça, à morte’, mas também ‘ter passado por um acontecimento qualquer e subsistir *muito mais além* desse acontecimento’, portanto, de ter sido ‘testemunha’ de tal fato” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.80).

Através do duplo testemunho, imagético e imaginário, daqueles que estiveram no fato, diferentemente daqueles que ouviram falar ou daqueles que assistiram, fomos remetidos aos sobreviventes e induzidos à dupla cena histórica. O testemunho nos conduziu ao trânsito entre aqueles que descreviam no presente o tempo vivido ao tempo do fato ocorrido, através do caminho da memória e da reconstrução da história. A imagem, projetada por feixe de luz, iluminava muito além. “O essencial, no entanto, é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho, assim como não se pode separar historiografia da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.81). No encontro entre história e memória, entre passado e presente, real e simbólico.

A aula acabou, mas o despertar continuou atuante no imaginário. Apreensão dos saberes foi resgatada pela memória e incorporada aos gestos, falas, movimentos. Processo mnêmico no despertar do sujeito. Fez-se o instante mágico entre arte e vida, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p.16). Através da experiência estética houve ativação do sujeito político.

Declaro, não havia trilha, talvez passos. Era preciso o entrelace de saberes. Isso só se daria se eu não fosse infiltrada ou indesejada. Corria-se o risco, tal qual atuação performática que não prevê reação. Planejei palco, cenário, havia texto pré-estudado, mas faltava o domínio inter-relacional. O planejamento não presumia *síntese sobre os corpos em cena*. Não era atuação demarcada, mas relação performática de sujeitos atuantes, onde a “estética da presença se instaura” (FÉRAL, 2009, p.209).

Ao trazer essas fotografias, eu pretendia a provocação da experiência, entendendo sua atuação subjetiva. A experiência é algo que nos toca. Eram alunas de produção audiovisual, tinham aulas de fotografia, iluminação, cinema, câmera... Por isso corri o risco da imagem inimaginável, exceto por seu efeito de presente-passado em forma de testemunho. Não pretendia a imagem histórica, passado distante, fato definido. Queria tremores, aquele ponteiro sísmico que indica abalo ou descontinuidade no tempo. Não era informação sob a ótica positivista, com pretensão de acúmulo ou

geradora de opiniões rasas. “Bonito, feio, gosto, não gosto” e no minuto depois outra informação ou nova tarefa causadora do apagamento instantâneo. Quando as convido a dialogarem com a imagem, pretendo despertar o “sujeito da experiência” como “território de passagem”. Abertura em se permitir à experiência daquilo que afeta. Ser ao mesmo tempo sujeito e, ao deixar-se levar, objeto transitório dos sentidos. Travessia e perigo ao “sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera” (BONDIA, 2002, p. 25). Será o risco oculto, que permitirá o despertar.

Fig. 2

PAULINO, Rosana,
Assentamento, 2013.
Instalação em técnica
mista (impressão digital,
desenho, linóleo, costura,
bordado, madeira, paper
clay e vídeo). Dimensão
variável Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tag/assentamento/>

Entre rastros e assentamentos

“Aonde fomos no domingo?”. Escuto numa manhã de 2019. Outra turma do primeiro ano, formada predominantemente por meninas. Lembro que são do ensino médio técnico, assistem a disciplinas em horário integral de segunda a sábado. Sobra pouco tempo. “Fomos à exposição da Rosana Paulino, artista da aula passada.”



A aula foi revivificada em ensinamentos no intra e extramuros. Ir além da cultura dos meios de comunicação, além da procrastinação dos games, desejos de saberes num domingo ao MAR⁶.

Há muito a se colocar no lugar ⁷ nos corpos daquelas meninas. Histórias ocultas por trás de uma verdade imposta. Escavação profunda em camadas de soterramento, para conectar passado e presente.

Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação (BENJAMIN, 1987, p. 239).

O terreno a revolver é composto por acúmulos. Não são de origem única. Falo do corpo temido e brutalizado. São meninas pobres racializadas. Temas de múltiplos caminhos. Não tenho a pretensão de percorrer todos, mas também não posso permanecer no essencialismo sincrético.

A história sobre o corpo feminino é um construto, a história do corpo feminino racializado é outra. São fluxos de rastros traumáticos e lacunas silenciadoras. Corpos temidos como entidade mítica, por diferentes razões. Sofreram com o brutalismo repressor daqueles que coagem à regulação. Corpos violados. Pensando em tudo isso, questiono: como se deu o temor sobre esses corpos? A rotulação, o disciplinamento, a modulação do comportamento, a construção do corpo ideal ou, ainda, a naturalização da violência ou do descarte desses corpos? A outrização se deu na construção do o/objeto. Para assentar, é necessário remover camadas. Desconstruir.

São histórias diferentes, mas isso não impossibilitará a costura. O tempo já foi linha, daquelas que apontam. E o sentido do tempo já foi a solidez dos marcos. Há quem conte o tempo pelos grandes feitos, para toda liquidez das entrelinhas, pressa. Das mãos da artista, com nome de flor, Rosana, a linha vira trama. Das minhas mãos, autora, artista, a linha vira palavra imagem. O que se tece está no ir e vir do fio, o movimento do tempo. Linha que se exhibe pelo ponto corrente, atrás, ziguezague... volta e meia o nó, a vírgula, a letra. Lembrando que o tempo vai, vem, curva, vira, gira. Lembrando que toda dor fecunda cura. Assenta.

6 Museu de Arte do Rio (MAR) expôs: Rosana Paulino: A Costura da Memória, entre 13 de abril de 2019 a 25 de agosto de 2019.

7 “Assentamento” significa colocar no lugar, do latim ADSENTARE, de AD, junto a, mais SENTARE, alteração de SEDERE, sentar.

Nesse emaranhado revelo ocultamentos deixados pelo catecismo branco e abafamentos da diáspora negra. Não há intenção hierárquica ou comparativa de dor. Nessas poucas linhas, remonto partes. Corro o risco da acusação ontológica, para depois buscar epistemes não lineares. Entrelaço-me em radículas rizomáticas.

Meninas de subjetividades. Cis, mas de diferentes gêneros; racializadas, vivem numa estrutura marcada pela diferença, algumas brancas, outras negras; em comum, a violência. Por isso é importante

saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas [...] da mesma forma que é preciso saber diagnosticar as doenças do corpo, os estados de fraqueza e de energia, suas rachaduras e suas resistências (FOUCAULT, 1992, p.19).

A trajetória hierárquica dos sexos, que num contexto inicial se dará na tal Era da Razão, remeterá a fluxos refluentes. Traumas doentios reproduzidos de forma sintomática em terras decoloniais, nos corpos dessas meninas. Pontuo alguns momentos fundamentais para o entendimento da causa feminista, percebendo que sexo, desejo, maternidade, falocentrismo, temor, imaculação, responsabilidade e liberdade serão moduladores do discurso do patriarcado.

Retorno a uma suposta verdade iluminista, à racionalidade mecanicista cartesiana. Cabe realçar que o homem será tratado como exemplar humanitário a ser observado, já que a mulher se supõe *costela*⁸. O intuito está condicionado à perfeição divina, onde o corpo representa Sua máquina primorosa, como morada da alma. Ao contrário, a alma é pura, essência imutável, por isso é preciso monitorar e controlar suas virtudes.

O corpo feminino difere do Uno e, portanto, a Ele. É imagem desse-melhante. Assujeitado, passa pela submissão do poder através do domínio. Domesticação da natureza 'instintiva', trato pressuposto àquela chamada de irracional. Ao Uno árido, o corpo feminino é comparável à planta, só tem serventia quando germina. Aplica-se a dor. Estratégia bruta para se obter

8 O pensamento litúrgico tradicional supõe que a fragilidade ou a compreensão de que a mulher é um subproduto do homem determina a categoria das mulheres, não discrimina gênero e em nenhum momento o contingente de mulheres negras foi incluída, pois este "não tem Adão. Originárias de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva [ou] coisa do diabo" (CARNEIRO, 2013), o feminismo negro exige não apenas uma luta de igualdade no sistema histórico masculino opressivo, mas superar "ideologias complementares desse sistema de opressão, como é o caso do racismo".

mansidão, docilidade. Contrassenso neurótico de uma sociedade que se supõe racional e doentia. Manuseio e controle do corpo/objeto.

(Construo esse parágrafo sob suspeita, assumo. Pergunto aos homens da psiquê, donos do saber do (in)consciente, com seus discursos de pênis castrado, úteros histéricos: Será a objetificação do outro fetiche⁹?)

O gozo falocêntrico vem do desejo sobre o corpo inanimado. Corpo sem sexo, desejo ou gozo. Gozo perverso que não prevê gozo do outro. Na dialética neurótica, este corpo objeto inanimado mantém alma virtuosa. Mulher é mãe, mãe é santa! Paraíso eterno destituído da presença em vida. Macula-se o corpo castrado, mantendo-o casto. Imagem imaculada.

Por outro lado, há nesse trajeto a revivificação do medonho encantado, este corpo que transborda fluxos será punido. Corpo diabólico que goza, transa, trepa, fode, fornicava e sangra sem prenhez será purificado pelo fogo luciferiano. Hereges!

Mulheres que não agiam de acordo com a doutrina litúrgica eram acusadas de bruxas, numa campanha de terror misógina, sobretudo contra as mais pobres, debilitando a capacidade de resistência.

A caça aprofundou a divisão hierárquica, insuflando nos homens um coletivo de medo e crença associado às práticas femininas. Tal qual história mal contada, gerou preconceitos. A repetição reforça o estereótipo. É método utilizado como "estratégia discursiva, uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre 'no lugar', já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido" (BHABHA, 2003, p. 105).

De luciferianas a personagens infantilizadas, novos métodos foram instituídos. Leis que extraíam o direito de responderem por seus atos. Tornaram-se incapazes de se governar. Surgiu a mulher ideal, religiosa, maternal, cumpridora de tarefas, submissa, dócil. A rainha do lar!

E às mulheres negras, imputadas da liberdade, marcadas pela opressão interseccional? Sem direito ao corpo, ao ventre, à família, ao lar. Sem dúvida, na escrita dos marcos, é o que mais "oculta, para além do que mostra" (GONZALEZ, 1984, p.224). A indagação através do corpo negro traz à

9 Fetiche descrito sob o ponto de vista lacaniano, insistindo que "ao tomar o outro como um objeto de gozo, ele se situa de forma precária no que diz respeito ao registro das trocas e da experiência, na medida em que não se reconhece faltante. Isso, por sua vez, leva-o ao exercício de uma forma de violência que pode se materializar através da usurpação e coisificação do corpo do outro" (ROSA JUNIOR & POLI, 2012, p. 675).

tona uma entidade mítica encantada, imposta a uns e adotada como crença a outros, o mito da democracia racial. O racismo, conscientemente naturalizado, aliena o saber como opção ideológica. Encobre conscientemente a consciência. Enquanto a memória atuará no seu oposto, será a lembrança do não escrito, restituição da ficção. Esse embate onde um exclui o que o outro inclui alimenta um discurso que não é conscientemente dito, mas falado a todo instante.

Na cultura neurótica ao mesmo tempo em que a mulher negra desperta o desejo no maior evento litúrgico da carne; torna-se no ceio da família a entidade ocultada (GONZALEZ, 1984). Objetifico o desejo, ao mesmo tempo que o descarto.

O conjunto de danos atua como eco tóxico na interdição ao insurgente. Rastro traumático. Apenas no século XX movimentos feministas questionam a institucionalização de práticas misóginas. O corpo passa a ser existência, abrindo espaço para alternativas de subjetividade. Será pertinente questionar: Mulher, sou eu este nome?¹⁰ Somos sínteses universais? Iniciam-se novas marchas de lutas.

Métodos contraceptivos colocam em xeque a necessidade de associação entre sexo, desejo e função reprodutiva. A maternidade deixa de ser obrigação matrimonial, dando início à escalada de direitos sobre o corpo feminino. Houve ativação do sujeito no campo político jurídico. Conquistas abriram espaço para reflexões sobre múltiplos sujeitos. Coletivos identitários negam o modelo universal, ao mesmo tempo em que não se veem alienados ao comunitário. O saber-se de si como sujeito de muitas coletividades possibilitou a fala de vozes não mais submissas.

A resignificação do corpo feminino performará em composições estéticas variadas. *Piercing* que atravessa, penugem solta, colorida, gestos em busca da consciência e re-existência política. Corpos/imagens que são atos de fala, inclusive nas meninas não *infans*, que foram ao encontro da arte, da vida e de si mesmas. Pensando nisso tudo, ouvindo-as, me junto a Rosana: "Quem é a pessoa retratada nas imagens? Trata-se de pessoa desconhecida?"¹¹

10 RILEY, Denise. *Am I that Name?: Feminism and the Category of Feminist Women in History*, Nova York: Macmillan, 1988.

11 "Quem é a pessoa retratada nas imagens? [...] Penso que é importante refletirmos sobre o fato de que a população negra não tem, na grande maioria dos casos, como traçar sua origem. Portanto, a mulher retratada na imagem poderia, quem sabe, ser uma parenta distante da artista, por

Conclusão

Parti do ensino da arte para trazer o despertar do corpo feminino. Com a proposição de que é preciso imaginar a imagem através de gestos e atos de fala na experiência intramuros, ocorreu ativação de fluxos entre Imagem e Sujeito extramuros. Escavações cautelosas, camada a camada, que revelam o reconhecível através do irreconhecível, o presente através do passado, a memória através da história. Dentro-fora interligado.

É implícito o devir do caminhar no mundo. Fluxo de saberes. Rastro instituído que se dá pelo entrecruzamento de experiências e aproximação dos contrários. O presente ao vivo e o passado vivo conduzirão ao ato performativo.

A atuação busca subjetividade, como não sujeição performativa em re-existência. Composição estética política no nem isso nem aquilo. Há no corpo feminino juvenil aquilo que se deseja e refluxo no que não. Insurgência cotidiana ativada por estímulos. Desejo de cura incorporado, como rejeição ao silenciamento.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2018.
- BHABHA, Homi. *A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Portal Geledés*, [S.I.], 2013. Disponível em <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na->

-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/, acessos em 17 de maio de 2021.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FELDMAN, Ilana. Imagens Apesar de Tudo: Problemas e Polêmicas em torno da Representação, de Shoah a O Filho de Saul. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 135-153, 2016.

FERÁL, J. Por uma Poética da Performatividade: o teatro Performativo. *Sala Preta*, [S. I.], v. 8, p. 197-210, 2008.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução: Roberto Machado. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 15-37.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, [S.I.], p. 223-244, 1984.

MBEMBE, Achille. *Direito Universal à Respiração*. Disponível em www.ihu.unisinos.br/78-noticias/598111-o-direito-universal-a-respiracao-artigo-de-achille-mbembe, acessos em 29 de abril de 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. 2ª ed. São Paulo: EXO Experimental, 2009.

ROSA JÚNIOR, Norton Cezar Dal Follo; POLI, Maria Cristina. Feticchismo: Falo Materno e Gozo diante do Inanimado. *Revista Mal Estar e Subjetividade – Fortaleza*, v. XII, n. 3-4, p. 663-682, dezembro 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a Política da Memória: O Tempo depois das Catástrofes. *Proj. História*, São Paulo, 30, p. 71-98, junho 2005.

Corpos, imagens e visualidades: poéticas contemporâneas latino-americanas

Tadeu Ribeiro Rodrigues¹



¹ Tadeu Ribeiro é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense e bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: tadeu.ribeiro.rodrigues@gmail.com

Mirar es situarse em una posición indigna: la del espectador
que asiste pasivamente a la desgracia de otro.²

Tomando a noção de visualidade como ponto de partida, o objetivo deste texto é articular um conjunto de referenciais teóricos em torno de possibilidades metodológicas para a pesquisa em artes visuais. O termo visualidade é aqui empregado em caráter preliminar, compreendido como a diversidade de dispositivos visuais e epistêmicos que condicionam o olhar do sujeito diante da imagem, isto é, a estrutura através da qual se inscrevem os processos de observação e produção de sentidos e que, a despeito de sua arbitrariedade, é frequentemente tomada como neutra. A escolha desse vocabulário surge da percepção dos limites implicados no conceito de imagem (em especial à noção moderna europeia de imagem como inscrição numa superfície e seu funcionamento no interior de uma lógica de documento, arquivo, registro, preservação e exposição). Nossa intenção é explorar outras experiências possíveis da visualidade que tensionem o circuito olhar/imagem a partir de um breve recorte da produção artística contemporânea na América Latina. Para isso, pretendemos demonstrar como a apropriação de técnicas e enunciados eurorreferenciados, ao ser operada a partir de territórios pós-coloniais, menos que representar (como conteúdo) imagens disruptivas, tem como estratégia perverter a lógica subjacente à visualidade moderna colonial. Para desenvolver nossa argumentação, apresentaremos os conceitos de enquadramento – proposto pela filósofa estadunidense Judith Butler – e de colonialidade do ver – elaborado pelo historiador da arte mexicano Joaquín Barriandos. Na parte final, tomaremos a obra *El Objetivo*, apresentada em 2017 na Alemanha pela artista guatemalteca Regina José Galindo, como elemento disparador das tensões que se estabelecem entre imagem, visualidade e corpo no contexto latino-americano contemporâneo.

Pretendemos com isso examinar certa noção de neutralidade não apenas das imagens propriamente ditas, mas também – e sobretudo – dos modos de ver implicados na relação do observador com o observado. Se a afirmação de que determinadas imagens não são ingênuas ou neutras tornou-se usual para além do campo das artes visuais, dos estudos culturais e da semiótica (através, por exemplo, da crítica à publicidade e à cultura de massa), nosso propósito é investigar as lógicas segundo as quais tais modalidades de olhar têm operado nas poéticas latino-americanas. Didi-Huberman, ao refletir sobre o argumento de que determinadas imagens seriam pejorativamente manipuladas, afirma que

2 GALARD, Jean apud DIDI-HUBERMAN, G. In: Alfredo Jaar: *la política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, p.56.

é especialmente absurdo tentar desqualificar algumas imagens sob o argumento de que elas aparentemente foram ‘manipuladas’. Todas as imagens do mundo são o resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário em que a mão do homem intervém (mesmo quando se trata de um artefato mecânico). Somente os teólogos sonham com imagens que não foram produzidas pela mão do homem (...). A questão é, antes, como determinar, a cada vez, em cada imagem, o que exatamente a mão fez, como foi feito e com que propósito, com que propósito a manipulação ocorreu. Para o bem ou para o mal, usamos nossas mãos, golpeamos ou acariciamos, construímos ou destruímos, dar ou receber. Na frente de cada imagem, o que devemos perguntar é como (nós) olhamos, como (nós) pensamos e como (nós) tocamos ao mesmo tempo³. (2013, p.13)

O conceito de enquadramento proposto por Judith Butler é ferramenta profícua para enfrentar tais questões. Em sua obra *Quadros de guerra* (2015), Butler retoma a discussão formulada alguns anos antes em *Vida precária* (2019) acerca das vidas passíveis de luto. Interessa-nos aqui sua elaboração das estruturas de enquadramento que não apenas permitem a apreensão dessas vidas, mas condicionam nosso reconhecimento delas como vidas passíveis de comoção frente ao extermínio. Segundo a autora, “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (2015, p.13). Butler tensiona, assim, o estatuto de neutralidade dos enquadramentos produzidos, por exemplo, por imagens midiáticas de guerra, de modo a argumentar que a forma através da qual apreendemos uma vida é condicionada por determinados enquadramentos que, ainda que operem desde o nascimento de cada indivíduo, são encarnados de forma explícita nos discursos e imagens de extermínios. Para a autora, a ontologia do corpo é, sobretudo, uma ontologia social: isto é, cada corpo é condicionado – num processo que nunca é concluído – por uma modelagem social que implica exigências de linguagem, normatividade, trabalho, desejo etc. O enquadramento epistemológico do que é uma vida (ou seja, os critérios segundo os quais reconhecemos uma vida) estão determinados por uma norma (e poderíamos acrescentar aqui: um regime de visualidade). Se uma vida não cumpre determinadas exigências normativas para ser enquadrada como vida, não seria equivocado afirmar que não há trabalho de luto social possível: não há luto para o que não é vida.

“A condição de ser reconhecido precede o reconhecimento” (2015, p.19): as perguntas que derivam dessa problemática orbitam em torno da

3 Tradução livre do autor.

identificação dos critérios e normas segundo os quais uma vida é mais facilmente reconhecida (e, por conseguinte, passível de luto e comoção) que outras. Desse modo, o intervalo entre o enlutamento por vítimas de um ataque terrorista em países europeus e as vítimas de uma guerra civil ou da repressão de Estado na América Latina, por exemplo, nos impõe uma diferença epistêmica do reconhecimento de vidas num e noutro contexto. Ao investigar como são constituídos os critérios de validação de uma vida passível de luto, coloca-se a questão ética da distribuição da precariedade. Há, nesse sentido, critérios de inteligibilidade que distinguem valores entre diferentes indivíduos e grupos. Em resumo, “não há vida nem morte sem relação com um determinado enquadramento” (ibidem, p.22). Assim, ao apreender um registro de violência, devemos nos perguntar não apenas o que tal enquadramento escolheu evidenciar, mas também o que está fora do quadro, o movimento centrípeto que nos convoca a refletir sobre aquilo que o enquadrador escolheu *não mostrar* e para quais visualidades a imagem se endereça.

Como sabemos, *to be framed* (ser enquadrado) é uma expressão complexa em inglês: um quadro pode ser emoldurado (*framed*), da mesma forma que um criminoso poder incriminado pela polícia (*framed*), ou uma pessoa inocente (por alguém corrupto, com frequência a polícia), de modo que cair em uma armadilha ou ser incriminado falsa ou fraudulentamente com base em provas plantadas que, no fim, ‘provam’ a culpa da pessoa, pode significar *framed*. Quando um quadro é emoldurado, diversas maneiras de intervir ou ampliar a imagem podem estar em jogo (...). Esse sentido em que a moldura direciona implicitamente a interpretação tem alguma ressonância na ideia de incriminação/armadilha como uma falsa acusação. Se alguém é incriminado, enquadrado, em torno de sua ação é construído um ‘enquadramento’, de modo que o seu estatuto de culpado se torna a conclusão inevitável do espectador. Uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação leva a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação. Mas como sabemos por intermédio de Trinh Minh-há, é possível ‘enquadrar o enquadramento’ ou, na verdade, o ‘enquadrador’, o que envolve expor o artifício que produz o efeito da culpa individual. (ibidem, p.23).

Enquadrar o enquadramento pressupõe expor as estruturas que compõem determinada estratégia de produzir e apresentar imagens. Desnaturalizar a imagem como superfície neutra através da qual acessamos um conteúdo “não manipulado”; pôr em evidência as estruturas de visualidade sonegadas como membrana transparente. Pensemos, por exemplo, em como a revolução fundamental da sistematização da perspectiva renascentista no século XVI seja, talvez – menos que a unificação do espaço em proporções que buscam reproduzir certo olhar humano –, criar determinado dispositivo que proporciona um modo de olhar para determinados sujeitos e objetos. Em outras palavras, o que a pintura renascentista inaugura de fato é o *quadro* – ou o enquadramento da imagem – como janela

tridimensional e narrativa para um espaço fora do espaço, um tempo fora do tempo contido na moldura. Sobre isso, Butler afirmar que

questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapa-lha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas (ibidem, p.23-24).

É também através da investigação crítica dos regimes de visualidade ocidentais – dispositivos cujas primeiras formulações na modernidade colonial continuam operando de modo mais ou menos hegemônico na contemporaneidade – que Joaquín Barriandos propõe o termo *colonialidade do ver* como ferramenta analítica que amplia as discussões do grupo Modernidade/Colonialidade⁴ em torno dos conceitos *de colonialidade do poder, do saber e do ser* (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2003; MALDONADO-TORRES, 2008). Barriandos propõe uma investigação acerca dos imaginários transculturais cujas origens situam-se nas representações da alteridade indígena do “Novo Mundo” durante os primeiros séculos da modernidade e que, no entanto, sobrevivem na contemporaneidade através de marcadores de diferença como “o canibal, o primitivo, o selvagem e o antropófago”⁵ (2019, p.39). Segundo o autor, desde a circulação na Europa de imagens e textos produzidos por cronistas das Índias e protoetnógrafos, mantém-se ativa uma “sublimação da diversidade cultural por meio da representação de seus estereótipos visuais” (GIROUX *apud* BARRIANDOS, 2019). Em outras palavras, a gramática que orienta a representação dessas populações não-europeias racializadas – desde a invenção da América Latina – é reatualizada como dispositivo de produção de corpos e identidades sociais (a despeito, por exemplo, de uma suposta intenção de integração nacional e do discurso da democracia racial, no caso brasileiro).

Se o grupo M/C elabora, ainda na década de 1990, articulações que

4 O Grupo Modernidade/Colonialidade surge na década de 1990 a partir da articulação de teóricos latino-americanos de diversos campos, entre eles: Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel e Nelson Maldonado-Torres.

5 O conjunto de estereótipos racializado é extenso e varia segundo cada região da América Latina. No contexto brasileiro, além das célebres figuras do malandro e do preguiçoso insolente, Lélia Gonzalez aprofunda a análise em torno dos diferentes estereótipos da mulher negra: a mulata, a mucama, a mãe preta, entre outros (ver *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, publicado por Gonzalez em 1984).

reconectam a modernidade europeia à colonialidade escravagista na América Latina, demonstrando o vínculo umbilical entre racialização e divisão de trabalho a partir de 1492, Barriendos aponta para a presença de determinadas lógicas de visualidades que criam e reiteram essa produção de diferenças. Exemplo cabal disso é o surgimento de alguns tipos de composição em imagens-arquivos que buscavam descrever características físicas e culturais das populações indígenas (tal como as paisagens do “novo” território) através de fórmulas etnocêntricas – os canibais de Hans Staden representados com fenótipos europeizados – e exotistas – como nos monstros e quimeras do além-mar que povoam as cartografias náuticas do medievo e da primeira modernidade. É importante destacar, com efeito, que a invenção desse “Novo Mundo” a partir de imagens, o Outro por excelência, é seguida nos séculos seguintes pela invenção da própria Europa como unidade territorial coerente (DUSSEL, 2005). Nesse sentido, a alteridade radical instaurada pelo contato com os povos originários latino-americanos e a posterior chegada de etnias africanas escravizadas impõe uma exigência não apenas econômica de divisão de grupos (e a distribuição de seus poderes e riquezas), mas também produz um regime de visualidade inédito até então.

O reconhecimento da atualidade da colonialidade do ver não sinaliza, no entanto, o fortalecimento da interculturalidade como um diálogo universal abstrato entre iguais, nem ruma à restituição de nenhum tipo de imaginário visual global compartilhado, mas, de fato, vai em direção a uma melhor compreensão dos problemas epistemológicos e ontológicos derivados da pretensão de estabelecer um diálogo visual transparente entre saberes e culturas diferentes: isto é, avança para a problematização dos acordos e desacordos que se estabelecem entre grupos culturais e subjetividades diferenciadas, os quais, mesmo que pertencentes a tradições epistêmicas e imaginários visuais distintos, estão circunscritos à mesma lógica universalizante da modernidade/colonialidade (BARRIENDOS, 2019, p.42).

A proposição de Barriendos tem como eixo central o tensionamento dos argumentos universalistas em torno da racionalidade moderna ocidental, assumindo a direção de um “diálogo visual interepistêmico entre os regimes visuais canonizados pela modernidade eurocêntrica e as outras culturas visuais que foram racializadas e hierarquizadas pelo projeto da modernidade/colonialidade” (idem). O que se coloca em jogo aqui são os limites de uma tradução transparente de imaginários não-europeus que foram soterrados pela “fome de alteridade” colonizadora e pensar o epistemicídio como ataque a essas visualidades racializadas. Desse modo, o autor questiona o que chama de “reativação dos regimes visuais e disciplinamentos iconográficos” (idem) que, gestados no tráfico humano transatlântico e nas disputas de comércio e território, permanecem como estrutura

hegemônica dos imaginários sobre a América Latina. É importante afirmar, contudo, que a proposta de uma colonialidade do ver não se restringe às imagens – ou, ao menos, a determinada concepção de imagem – mas, antes, ao vasto campo das visualidades; as estruturas e engrenagens que determinam nossos modos de ver e sermos vistos: *imaginar* como dispositivo de criação de outras realidades.

A “crise epistemológica do ocularcentrismo”⁶ (ibidem, p.43) à qual Barriendos se refere implica repensar genealógicamente os dispositivos epistêmicos e visuais que sustentam o “olhar panóptico colonial” (ZAVALA apud BARRIENDOS, 2019, p.43). Em outras palavras, é necessário colocar em questão o modo como a invenção da América Latina pela Europa é a outra face daquilo que Michel Foucault descreveu como instituições disciplinares: o esquadrinhamento do espaço e do tempo, a matriz binária de gênero, classe, raça, sexualidade etc.

Para desmontar o padrão de poder sobre o qual se estabelecem as atuais trocas migratórias, econômicas e simbólicas na região cultural euro-latino-americana dos nossos dias (...), é necessário estabelecer, primeiramente, uma clara correlação entre os seguintes elementos: a origem eurocêntrica do saber etnográfico, o peso das retóricas cartográficas imperiais no processo de consolidação das hierarquias etnoraciais e o racismo epistemológico como elemento constitutivo da formação e da metamorfose do sistema capitalista moderno/colonial. (...) A colonialidade do ver consiste em uma série de superposições, derivações e recombinações heterárquicas, que em sua descontinuidade interconectam o século XV ao século XXI, o XVI ao XIX etc. A heterogeneidade histórico-estrutural desmonta, portanto, a ideia progressista que afirma que a transformação histórica do visual se estrutura por fases que vão das menos complexas e modernas às mais complexas e desenvolvidas. (BARRIENDOS, 2019, p.43).

O exercício de uma arqueologia da colonialidade do ver aponta como direção a escavação dos sedimentos que produziram tais imagens e visualidades desde o século XVI e a identificação de como tais enunciados continuam operando nos séculos XX e XXI. Desse modo, as contribuições de Joaquín Barriendos nos interessam frontalmente como instrumentos de análise que permitem perceber não apenas que as imagens não são ingênuas, mas que tampouco os esquemas de visualidades nos quais elas funcionam o são.

6 Barriendos refere-se aqui ao que James Clifford denomina como “crise pós-colonial da autoridade etnográfica” (CLIFFORD apud BARRIENDOS, 2019, p.43).

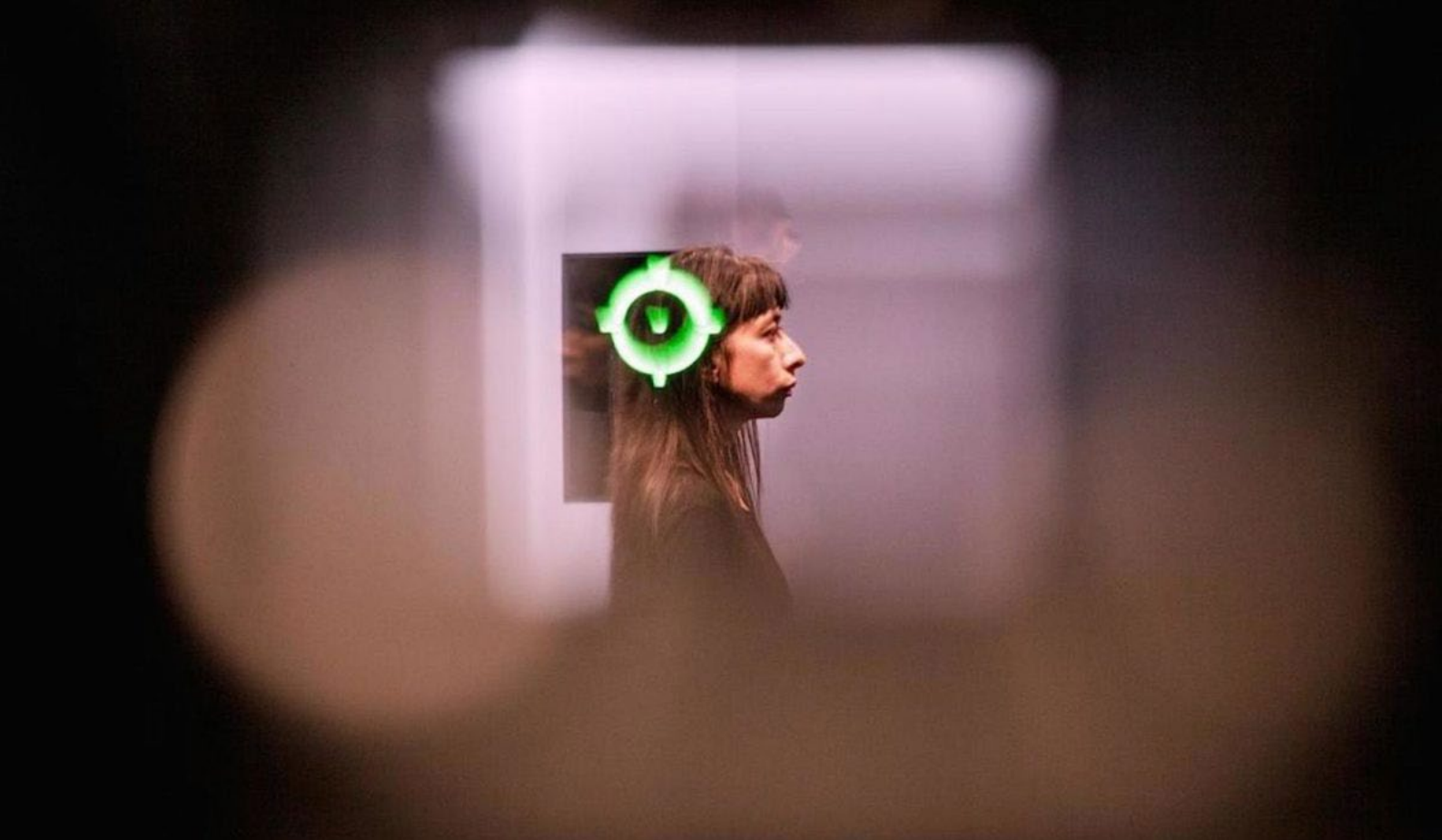


Fig. 1

Regina José Galindo,
El Objetivo, 2017.

Em 2017, por ocasião da *Documenta 14* em Kassel, a artista guatemalteca Regina José Galindo apresenta um conjunto de três obras cuja poética elabora questões em torno da violência das visualidades e de suas relações com um “fazer-se presente” do corpo. A décima quarta edição da mostra internacional de arte contemporânea teve como mote “aprender com Atenas”, sendo, pela primeira vez, exibida também fora de sua sede na Alemanha. É na capital grega, portanto, que Galindo apresenta a performance *Presencia*, ação realizada numa rua ateniense onde a artista permanece imóvel trajando o vestido de uma vítima de feminicídio. Em Kassel, duas outras obras são exibidas: a vídeoperformance *La Sombra*, na qual Galindo aparece sendo perseguida por um tanque de guerra, e *El objetivo*, da qual iremos tratar brevemente.

Numa câmara de paredes brancas – possível referência ao familiar cubo branco instaurado pela arte moderna como arquitetura neutra na qual se organizam as obras fora do mundo cotidiano –, a artista se posiciona de pé durante uma hora. Descalça e trajando um vestido preto simples, o diminuto corpo de feições indígenas encara um dos cantos do cômodo como numa fotografia de registro etnográfico ou prisional. De cada uma das quatro arestas do cubo, são posicionados fuzis G-36, cujas miras são a única maneira através da qual é possível observar Galindo. A escolha desse modelo de arma não é fortuita: o rifle, produzido pela companhia alemã *Heckler & Koch* e exportado em grande escala para os países ditos em desenvolvimento, sobretudo da América Latina, revelam o entrelaçamento geopolítico da indústria da violência. Se a própria cidade

de Kassel, que abriga edifícios como o *Stadtmuseum* – museu onde a ação da artista acontece –, é também cenário da indústria de armas de fogo, chama a atenção que um país como a Alemanha, onde o porte de armas é proibido, lucre com a exportação de artefatos de guerra para regiões como a Guatemala. Em entrevista, Galindo conta que, entre 2006 e 2010, a Alemanha exportou cerca de dez mil fuzis G-36 para seu país natal. As consequências disso são a alimentação da violência estatal guatemalteca, como é o caso das milhares de pessoas assassinadas em nome da guerra às drogas⁷. Nesse sentido, não seria equivocado afirmar que a produção dessa obra justo em Kassel, cidade onde a indústria bélica sustentou o regime nazista, funciona como uma espécie de *site-specific*.

O ponto é que a Alemanha, que é um dos grandes exportadores de armas do mundo, fabrica armas que não são usadas no próprio país. As armas são utilizadas no “Terceiro Mundo” com uma violência impossível de controlar, não só na Guatemala, mas também em outros países da América Latina. Em 2014, no México, foram assassinados 43 estudantes que protestavam contra o governo mexicano e eles foram mortos com essas mesmas armas da Heckler & Koch (...). Na Alemanha, há uma lei que proíbe a exportação de armas para zonas de conflito (...).

Fig. 2

Regina José Galindo,
El Objetivo, 2017.



7 Entrevista concedida pela artista para a revista *Contemporary and América Latina (C&A)* publicada em 2018. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose-galindo/>. Último acesso: 01/12/2020.

Mais da metade das armas exportadas ao México desapareceram... e acabaram no mercado ilegal. Por que a Alemanha exporta essas armas para a América Latina? Que caminhos são percorridos por essas armas depois de abandonar o solo alemão? Essas são perguntas que têm de ser colocadas tanto à indústria armamentista, quanto aos políticos, que são responsáveis pelas negociações com os exportadores de armas. Porque é claro que o objetivo da indústria de armas é o dinheiro (GALINDO, 2018).

Nascida em 1974 na Cidade da Guatemala, Regina José Galindo experimentou desde cedo os horrores da guerra civil, que se estendeu da década de 1960 até 1996 com um vasto saldo de mortes. Sua poética busca, em grande medida, cartografar as relações entre poder e violência desde a América Latina, enfatizando sobretudo as violências de gênero e étnico-raciais. O que *El objetivo* opera é um desvelamento do dispositivo ótico-epistêmico de uma visualidade essencialmente colonial; um curto-circuito na câmara escura, implicando o sujeito que observa a obra no diagrama da perspectiva, enquadrando certo olhar que comumente posiciona-se como enquadrador. Se a invenção da América Latina pela Europa marca o ponto inicial de um processo extrativista que sustenta a expansão colonial através da racialização predatória de corpos indígenas, Galindo indica com seu trabalho a estreita relação entre a violência nos países latino-americanos e os países chamados desenvolvidos.



Fig. 3

Regina José Galindo,
El Objetivo, 2017.

Propusemos neste texto uma articulação entre os conceitos de enquadramento, de Butler, e de colonialidade do ver, de Barriendos, como ferramentas críticas para refletir acerca dos regimes de visualidades que atualizam estruturas epistêmicas coloniais. Nosso argumento central, formulado a partir da obra *El Objetivo*, de Galindo, é de que parte da produção artística contemporânea da América Latina tensiona frontalmente as

relações visuais forjadas desde a primeira modernidade e que permanecem mais ou menos presentes nas representações de corpos latino-americanos no circuito contemporâneo das artes. Tais poéticas operam numa postura crítica e propositiva diante das premissas que hierarquizam corpos e sujeitos a partir desses regimes visuais. Buscamos demonstrar a íntima ligação entre as primeiras experiências da visualidade moderna europeia e a violência física e simbólica exercida nos territórios latino-americanos pós-coloniais. Ao convocar o observador a tomar momentaneamente a posição de atirador através da mira de um fuzil, a provocação de Galindo coloca em questão a noção de um sujeito neutro da visão, desimplicado. Se a modernidade instaura um inédito processo de hierarquização social a partir de marcadores de gênero e racialização, nosso intuito é refletir sobre os fundamentos presentes na cultura e nas visualidades como formação concreta de epistemes coloniais.

Referências

- ALLOA, E (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual epistêmico. In: *Revista Epistemologias do Sul*, v.3, n.1, p.38-56, 2019.
- BERGER, J. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. Cómo abrir los ojos. In: FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, p. 13-35.
- DUSSEL, E. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, E. A *colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- FAZZOLARI, C. A performance de Regina José Galindo: luta e resistência na América Latina. In: *Extraprensa*. São Paulo, v.11, n.2, p.58-68, jun/2018.

- _____. O registro de realidades alteradas e a performance em Regina José Galindo. *Croma: estudos artísticos*. Lisboa, v. 2, n. 4, p. 194-201, jul./dez. 2014.
- FOUCAULT, M. A palavra nua. *Folha de São Paulo (Mais!)*, São Paulo, 21 nov. 2004.
- GÓMEZ-BARRIS, M. *Beyond the pink tide: art and political undercurrents in the Americas*. Oakland, Califórnia: University of California Press, 2018.
- JAY, M. Regimes escópicos da modernidade. In: *ARS (USP)*. São Paulo: a.18, n.38, p.329-349, 2020.
- MALDONADO-TORRES, N. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento: Modernidade, império e colonialidade. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.80, p.71-114, 2008.
- MATAMALA, Carolina. Cuerpos y resiliencia: Regina en la mira. *Artishock: revista de arte contemporáneo*, 2017. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2017/08/11/regina-jose-galindo-documenta-14/>>. Último acesso: 12/11/2020.
- MIGNOLO, W. *Historias locales/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

Fotografia
 "evidência" "imperfeição"
 AR. NATT

Apropriações da coleção
 do Museu de Reprodução

19 livro AMÉRICAS
 (2002 - 2005) → 44 desenhos

Exposição *Visión de la Pintura*
 realizada em São Paulo em 2008, dialoga
 com temas colocados pelas
 da arte conceitual e da
 constitucional décadas antes
 na posição diferenciada. Nas
 de 1970 e 80, vários artistas
 e norte-americanos como
 Broodthaers, Daniel Buren,
 Levine, Fred Wilson Louise
 submeteram a instituição da
 um ~~exame~~ exame desconstituinte
 segundo Hal Foster, dava
 ade às críticas operadas pelas
 anguardas históricas (2014, p.20-
 quando Bryce poderia estar incluído
 na lista de ~~Hal~~ Foster mas
 não singular. Para a história
 norte-americanos, aqueles artistas
 e ao ~~estilo~~ ~~estilo~~ estilhamento
 o-mercado realizando signos
 de seu ~~significado~~ significado, isto é,
 tentos ou ~~performances~~ performances. Eles
 m. "desmantelar o signo mítico
 e o elemento gem"

Capítulo 3

Arquivo e crítica

"A arte mundial
 vai a São Paulo"

- ↳ Alexander Calder
- ↳ Isamu Noguchi
- ↳ Yves Tanguy
- Jorge Luis Borges
- + Eduardo Mac Entyre

Fernando Bryce

↳ *Visión de la
 Pintura Occidental*

A arte crítica de Fernando Bryce

Luiz Cláudio da Costa¹

¹ Luiz Cláudio da Costa, Professor Associado do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista de Produtividade em Pesquisa, CNPq, do Programa Cientista do Nosso Estado da Faperj, do Prociência-UERJ. E-mail: l.claudiodacosta@gmail.com

Introdução

A instalação *Visión de la pintura Occidental*, exposta na 28ª Bienal de São Paulo em 2008, dialoga com problemas colocados pelas vertentes da arte conceitual e da crítica institucional décadas antes, mas toma posição diferenciada. Nas décadas de 1970 e 80, vários artistas europeus e norte-americanos como Michel Broodthaers, Daniel Buren, Sherrie Levine, Fred Wilson, Louise Lawler submeteram a instituição da arte a um exame desconstrutivo que, segundo Hal Foster, dava continuidade às críticas operadas pelas vanguardas históricas (2014, p.20-49). Fernando Bryce poderia estar inserido nessa lista de Foster, mas sua atitude é singular. Para o historiador norte-americano, aqueles artistas resistiram ao estilhaçamento do signo-mercadoria realizando signos libertos de seu significado, isto é, objetos, textos ou performances. Eles pretendiam “desmontar o signo mítico [para] reinscrevê-lo numa montagem crítica e então fazer circular esse mito artificial” (Ibid, p.97). Bryce não tem como projeto a exploração da dissolução do signo de que falava Foster em 1996. Seus trabalhos realizam uma operação dialética que põe em contato as formas do documento e da arte favorecendo o ato da imagem e não da significação.

A arte crítica, desde a modernidade, questiona os meios e as práticas estéticas tradicionais, as convenções e os enquadramentos institucionais. Visando o espaço normatizador da atividade, ela examina igualmente o espaço social da existência, os modos padronizados de perceber, a administração dos desejos, o controle das narrativas coletivas. O historiador norte-americano Hal Foster apontou essa divisa das vanguardas: “Para os artistas vanguardistas mais perspicazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas” (Ibid, p.36). Assegurar que a arte seja arte sem retorno às ideias modernas de pureza pressupõe sua aproximação com o que ela não é – o cotidiano, a cultura, a sociedade, a política. Com os anos 1990, após a queda do Muro de Berlim e o fim do comunismo, a arte crítica visou também o mundo desaparecido, as utopias emancipatórias desencaminhadas, os traumas históricos do século. Com o foco da investigação histórica, tornava-se imprescindível encontrar formas de estruturação que qualificassem e potencializassem os vestígios do passado de modo a consentir ao espectador sua parte no ato da imagem.

Fernando Bryce enfrenta as representações visuais enquanto formadoras da cultura e estruturadoras da subjetividade. Sua postura crítica como artista consiste em abrir as formas, as estruturas, os traços da memória efetuados pelos discursos de poder. Neste texto, ocupo-me de *Visión de la pintura Occidental* com o propósito de verificar sua concepção

da arte crítica, de maneira a aprofundar as questões sobre a postura do artista em relação à história.

Enfrentando a história: o livro *Américas*

Fernando Bryce define-se como um para-historiador (2012). É nesse viés que o artista peruano vai buscar na história o saber instável das imagens. *Atlas Perú* (2000-2001), *O mundo em chamas* (2010-2011) e *Américas* (2002-2005) são trabalhos em que a história é concebida não como passado a ser resgatado a partir de documentos, mas como acontecimento temporal a ser imaginado no embate com os vestígios e nos intervalos da montagem gradeada na qual apresenta seus trabalhos. Contendo vestígios das relações de poder, as imagens, quando expostas, formam um sistema gradeado ortogonal que desfaz as conexões originais dos documentos-fontes, criando lacunas e realçando contradições.

Bryce começou seus estudos universitários em arte na cidade de Lima, depois seguiu para a Europa onde ficou por dois anos na Universidade de Paris VIII e, em seguida, mais quatro anos na Escola de Belas Artes da capital francesa com orientação de Christian Boltanski. Em seus primeiros anos, trabalhou como pintor, logo entregando-se ao desenho como prática para seus questionamentos dos documentos e da construção da história². Diante do desafio de indagar os arquivos impressos e as formas de visibilidade do passado, a montagem veio ao auxílio de Fernando Bryce. Suas estruturas inventariantes e gradeadas, assim como sua estratégia de “análise mimética” foram instrumentos formais importantes para sua abordagem do tempo e da história. O artista peruano, que teve residência fixa em Berlim e hoje mora em Nova Iorque, filtra e seleciona documentos, copia-os por meio do desenho com a intenção de examinar o passado nas imagens e sua força no presente.

Em *Américas*, o artista examina a história implicada em impressos diversos como panfletos militares didáticos, folhetos turísticos de governos, a revista da Organização dos Estados Americanos, entre outros documentos. O discurso de órgãos governamentais e da imprensa oficial acabam por abrir-se à montagem executada pelo artista, mas também às falhas inscritas pela prática mimética. Ver a história torna-se um movimento precário onde lacunas e contradições questionam o saber dos documentos pelo não saber das imagens. *Américas* foi publicado no formato livro em Barcelona no ano de

2 Ver diálogo com Andrés Matute em banrepcultural.org/multimedia/fernando-bryce-su-obra-y-su-experiencia-como-dibujante-en-dialogo-con-andres-matute. Acesso em 21/10/2020.

2009. As oito séries que o compõe foram realizadas entre os anos de 2002 e 2005 e encontram-se dispersas em diferentes coleções dos Estados Unidos, da Alemanha e de Portugal. Trabalhando com figurações e textos fora dos códigos da representação que regulam a experiência sensível, Fernando Bryce volta-se para a história do continente latino-americano, buscando as formações, os sintomas nos documentos desenhados, não as significações claras. Sob a perspectiva da análise mimética, Bryce em *Américas* atua provocando deslizamentos e contaminações entre a história e a memória.

Américas reúne oito obras e a publicação recebe o título da quinta série do livro. A primeira, *South of the Borders* (2002), reúne 29 desenhos realizados a partir de um panfleto didático sobre a América Latina publicado pelo Departamento de Defesa Norte-Americano e destinado a seu pessoal militar situado ao sul da fronteira. As séries aparecem no livro na ordem que se segue. *Cuba* (2002) contém 11 desenhos executados a partir de um panfleto turístico oficial publicado pelo Instituto Cubano del Turismo em 1954, durante o governo de Fulgêncio Batista. *Guatemala 54* (2002), composta de quatro desenhos realizados a partir de documentos provenientes de diferentes fontes, tem referência no golpe de Estado de 1954 orquestrado pela CIA em defesa da United Fruit Company contra o presidente do país, Jacobo Arbenz. *Mexico* (2002) agrupa três desenhos produzidos a partir de um folheto oficial do país do final dos anos 1940 e início dos 1950. A série *Américas* (2005), com 44 desenhos, foi realizada a partir das edições da revista da OEA publicadas entre 1950 e 1963. *Salon Esso* (2004) integra 26 desenhos realizados a partir de uma publicação da Creole Petroleum Corporation, pertencente à Esso, petroleira norte-americana promotora do salão de 1965. *Yma Sumac* (2004) apresenta seis retratos da cantora lírica peruana para abordar o sonho americano em sua versão extravagante. A última série do livro, *Life* (2005), reúne cinco desenhos realizados a partir de capas da conhecida revista em suas edições dos anos 1950 feitas em espanhol³.

Os gestos principais do artista sobre os arquivos investigados são selecionar, copiar com o desenho em nanquim e reunir o material que mistura textos, imagens, propagandas e emblemas. A apropriação de documentos convive anacronicamente com o desenho de imitação. A seleção de certas imagens e a supressão de outras estimulam o olhar. A relação efetuada pela montagem cria atritos, ironias, ênfases, suspensões. A organização das oito séries na publicação não recebe o tratamento gradeado usado para a apresentação em galerias. A sequência de uma prancha após a outra no

3 Essas informações são dadas ao final do livro *Américas* de Fernando Bryce (BRYCE, 2009). Como referência da obra de Fernando Bryce, ver também o catálogo da exposição *Dibujando la historia moderna* (BRYCE, 2012).

livro ressalta o aspecto narrativo do trabalho, embora o encadeamento seja desfeito em favor dos hiatos e das interrupções. Um panorama geral do livro mostra que as quatro primeiras séries sugerem relações entre o Estado, o turismo e a política externa, enquanto as quatro últimas lidam com a relação entre a modernização, a arte e a cultura.

O livro realça as relações de poder não somente econômica e política, mas também cultural entre os Estados Unidos e seus vizinhos do Sul. A série que abre a publicação já indica essa conjuntura. O documento utilizado é um prospecto militar. Publicado um ano antes da revolução cubana de 1959, contexto da Guerra Fria com Dwight Eisenhower na presidência dos Estados Unidos, *South of Border* devia ensinar aos soldados os bons comportamentos diante da cultura estrangeira. A inflexão didática apresenta certo tom de superioridade: "...o povo ao sul da fronteira é também americano", "Seja tolerante", "Aprenda a língua"⁴. As imagens idealizam a alteridade identificada com a natureza selvagem ou exótica: o exuberante índio pescador, o sorridente carregador de potes de barro, as festas locais "alegres e coloridas", os carros de boi.

A primeira e a quarta séries, *Cuba e México*, lidam com o turismo na região. A Cuba apresentada no prospecto turístico da primeira é uma "terra ideal para as férias". A idealização contrasta com a realidade política do governo ditatorial de Fulgencio Batista estabelecido pelo golpe de Estado de 1952, dois anos antes da publicação do folheto original. Os desenhos mostram uma realidade idílica com as praias e o Gran Casino Nacional até que a última prancha desvia a temática amena da viagem turística e exhibe o presidente Batista ao lado de Dwight Eisenhower como um choque a atingir nosso olhar. O espectador contemporâneo sabe da afinidade do Estado norte-americano com a ditadura de Batista, mas o que ele não sabe, e que pode perturbá-lo, está no intervalo entre a figuração do idílio e a representação da comunhão dos poderes. O vazio da prancha seguinte arremata um desfecho em suspensão, conjurando espectros possíveis da futura Revolução. A série *México* limita-se a incluir três desenhos de um folheto turístico oficial do país, evidenciando a promoção da ganância e o incentivo à exploração: "Todo mundo é um viajante rico no México", diz o texto do folheto de encerramento com convocação: "...e [venha] viver como um milionário no México". A contiguidade entre representação da usura do turismo na série *México* e a figuração do poder de Estado na seguinte precipita um abalo, uma agitação.

4 Todos os subtítulos e excertos de escritos nas séries são traduzidos pelo autor deste artigo.

A terceira série do livro *Américas, Guatemala 54*, instila um relato político lacunar com os quatro retratos que a compõem: o presidente do país, Jacobo Arbenz; o empresário dono da United Fruit Company conhecido como “Banana Man”, Sam Zemurray; o diretor da CIA, Allen Dulles; Ernesto Guevara. Nenhuma referência às circunstâncias políticas, nenhuma ação prática de resistência representada. Mas a inscrição, no título da série, de um ano relevante na história do país é sugestiva das relações entre figuras. Em 1954, o presidente de esquerda, Jacobo Arbenz Guzmán, é deposto após três anos de políticas sociais, de reforma agrária que expropriava grandes proprietários de terra e afetaria diretamente o latifundiário da United Fruit Company. O guerrilheiro Che Guevara encontrava-se no país e ajudou a resistência de Guzmán, que acabou deposto.

As três últimas séries lidam com a cultura culta e a de massa. *Salón Esso* confirma a hierarquia que autoriza os Estados Unidos como nação a dirigir e controlar a modernização dos vizinhos do Sul. A série apresenta 26 retratos de artistas premiados no salão de arte promovido pela empresa de petróleo que nomeia a série. A publicação original da exposição, realizada na cidade de Washington em 1965, exibia os retratos de todos os artistas premiados em primeiro e segundo lugar, assim como suas obras, segundo o texto descritivo ao final do livro. Para sua série, Bryce selecionou apenas os retratos dos primeiros lugares: Fernando Botero e Feliza Burzryn da Colômbia, Lola Fernandez da Costa Rica e, ainda, dois brasileiros, o escultor Mauricio Salgueiro e pintor Alberto Teixeira. Enquanto a pintura e a escultura estavam sendo questionadas na Argentina, no Peru, no Uruguai e no Brasil, o *Salón Esso* premiava as técnicas artísticas modernas para melhor administrar a concepção de arte a ser adotada pelos vizinhos do Sul. O livro de Bryce está próximo do encerramento com mais duas séries, *Yma Sumac* e *Life*, ambas mostram o êxito da vida moderna e da cultura industrial. A primeira é dedicada à cantora peruana que fez sucesso em Nova Iorque e em Hollywood nos anos 1950. A série *Life* mostra o sucesso da modernização norte-americana: a TV, um carrinho de mercado repleto de mercadorias, as estrelas da Broadway.

Américas dá título à publicação. Ela é a quarta série e encontra-se bem no meio do livro, o que define sua relevância. Ela examina a ideia chave com a qual os Estados Unidos administravam o domínio da região. A ideia de progresso criava o desejo de modernização, ciência, mas também de consumo. Logo na abertura, *Américas* estampa o emblema da organização responsável pela publicação da revista homônima. A Organização dos Estados Americanos foi criada em 1948 e tinha sua sede em Washington. É conhecida a preocupação política da O.E.A. contra a penetração do comunismo na América latina. A celebração da modernidade civilizada manifesta-se nas imagens

relacionadas à ciência, à indústria e à arte. Surgem figurações tematizando o programa de vacinação no Paraguai, a fábrica de automóveis no Brasil e a Bienal de São Paulo. Realça-se o sentido da hierarquia, o Norte prevalecendo como autoridade no campo do conhecimento. Todos os documentos da série são retirados do periódico que dá título à série, mas a seleção e a montagem criam eficácia imprevisível para as imagens.

A página referente à Bienal de Artes do Brasil recebe o título copiado “A arte mundial vai a São Paulo”. Ela mostra três artistas montando seus trabalhos. Alexander Calder e Isamu Noguchi são nascidos nos Estados Unidos e o terceiro, Yves Tanguy, é naturalizado norte-americano. O Sul tem também seus gênios: Jorge Luís Borges aparece celebrado numa página adiante e outra trata de Eduardo Mac Entyre. O trabalho do artista representante da arte generativa argentina, concretismo de estatística rígida, é apreciado pelo senador Robert Kennedy. A figura do senador norte-americano parece legitimar o trabalho do artista geométrico. Procedimento parecido é realizado para a artista do Paraguai, que posa junto à atriz Joan Crawford em sua exposição patrocinada pela Pepsi-Cola. As relações da arte com o capital não ficam de fora dos destaques da série. Em algumas pranchas à frente, vê-se a figura do arquiteto Oscar Niemeyer debruçado sobre a maquete da catedral de Brasília.

A insígnia da Aliança para o Progresso desponta solitária e forte numa das pranchas da série. O programa de cooperação para o desenvolvimento da América Latina anunciado por John Kennedy em 1961 foi assinado por 22 países no mesmo ano. O emblema do programa traz a ilustração de uma tocha sobre uma seta direcionada para a direita da página. O futuro e a modernidade estão garantidos com o auxílio dos Estados Unidos, alicerce do conhecimento, da civilização, da indústria. Um texto escrito lembra o interesse de outras empreitadas semelhantes na história que “usaram o progresso como pretexto, alguns conseguiram atingir seus objetivos inflexíveis de dominação”. Mas uma armadilha ao final do texto sugere a impostura: “O objetivo último do progresso é o benefício do homem. É para ele e por ele que a Aliança do Progresso foi concebida e criada”. Os benefícios do progresso têm um destinatário genérico, uma humanidade universal. A recusa de nomear os parceiros reais, os americanos do Sul, expõe o ardil, afinal “eles”, o outro de “nós civilizados”, talvez não tenham condições para empreender o progresso. Estão no estágio de uma “natureza originária” como o mostram, em tantas edições ao longo da série, as imagens de atividade rudimentares – homens com carro de boi, carregadores de bananas e outras mercadorias –, ou os tantos indígenas como aquele, de Pisac Peru, estampado na capa da edição de 1953. Necessitam da ajuda do Norte para se tornarem esse homem genérico, mas beneficiado.

As edições da série *Américas* estão organizadas por ano, numa estrutura que tende a se repetir: uma única capa das publicações anuais, seguida de apenas uma prancha de conteúdo. A série cobre, temporalmente, as publicações de setembro de 1950 até dezembro de 1963. Mas há surpresas. Os anos de 1959 e de 1962 exibem duas edições e não uma. 1959 e 1963 apresentam um número de desenhos maior que o previsto pelo sistema. Há, ainda, a omissão do ano 1960, que não comparece com nenhuma edição. 1960 foi crucial no âmbito da Guerra Fria. O avião espião

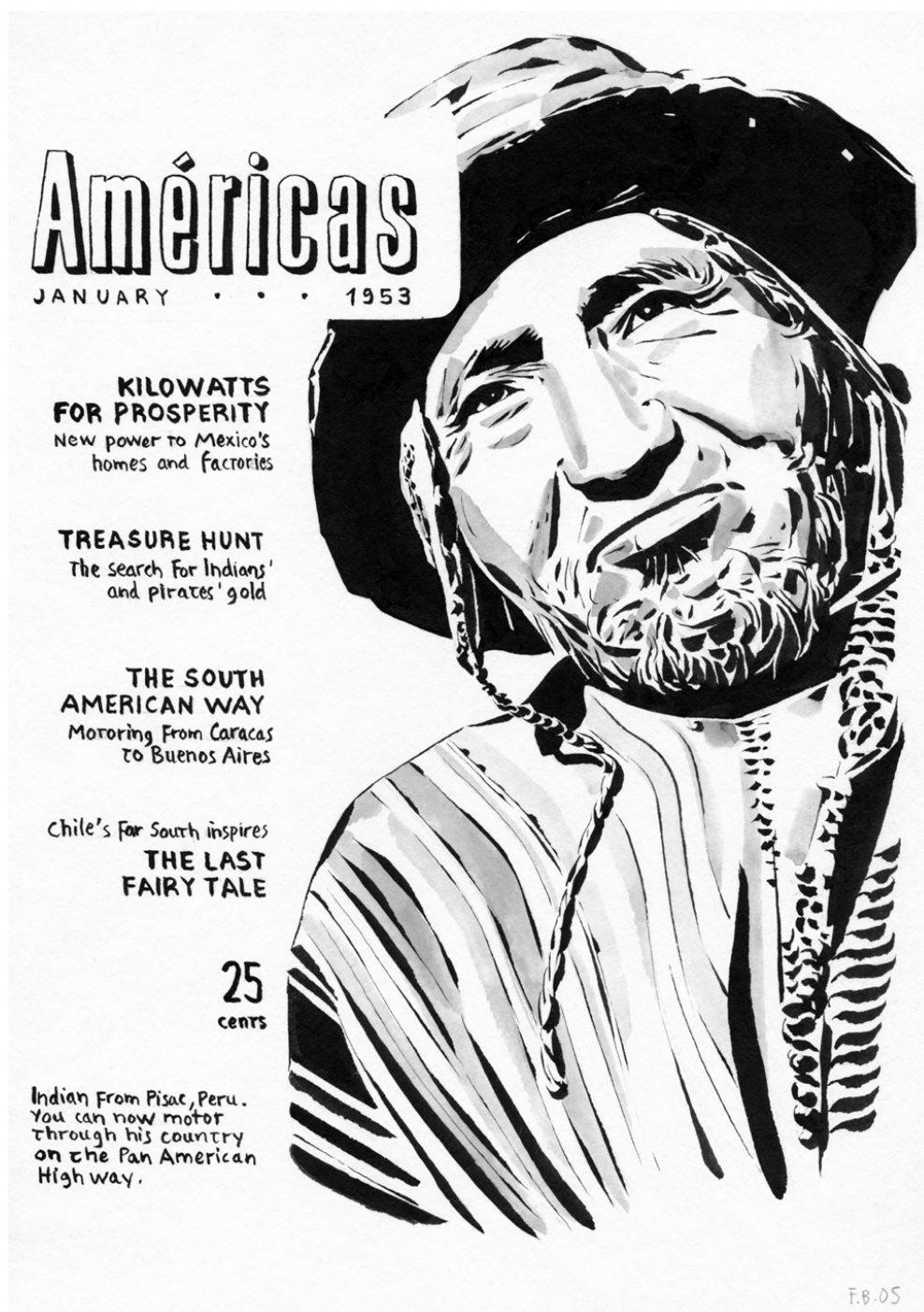


Fig. 1.

Fernando Bryce,
Américas, 2005.
 Série de 44 desenhos
 (nanquim sobre papel),
 30x21,5cm. Cortesia de
 Pablo and Tinta Henning
 Collection, Houston,
 TX (USA) and Galerie
 Barbara Thumm, Berlim

norte-americano, conhecido pelo nome U2, abatido na União Soviética, aumenta a crise entre os dois países. A interrupção na sequência temporal causa estranhamento e atinge a concepção de história baseada no avanço rumo ao progresso. O desaparecimento de um único ano soma-se às falhas na estrutura repetitiva contrariando as certezas, erigindo dúvidas. A suspensão temporal estimula o movimento das imagens, os deslocamentos, as condensações, os apagamentos, a deterioração da certeza das representações.

As brechas, falhas e ausências incomodam e ratificam outro expediente da montagem das imagens. Invariavelmente, as séries são encabeçadas por uma prancha branca à esquerda, sempre numerada no topo. A numeração cria continuidade, encadeia uma narrativa, realça a sequência das oito séries do livro. A página branca, vazia de representações, lacuna na estrutura seriada, espaço despovoado que pode aparecer igualmente no encerramento de algumas séries atinge o olhar de quem folheia as páginas de *Américas*.

O encerramento de *South of Border* com a página vazia segue o último desenho da série, intitulado “Etapas no desenvolvimento da cooperação interamericana”, um mapa com a fisionomia cartográfica do continente. Na parte inferior da prancha, uma tabela exhibe nove acontecimentos da história da relação entre os Estados Unidos e a América do Sul desde a Doutrina Monroe em 1823, passando pela Política de Boa Vizinhança em 1933, indo até a fundação da Organização dos Estados Americanos em 1948. A página branca insinua talvez uma nova etapa da suposta “cooperação”. Mas o espectador pode imaginar o vazio como uma interrupção nessa cadeia de acontecimentos, uma negação da cooperação dos poderes, uma emancipação. O vazio da prancha branca no desfecho de *Cuba* confirma talvez a suspensão como fim da ditadura de Fulgencio Batista. Após o retrato de Che Guevara na série *Guatemala 54*, mais uma vez o branco age como uma energia ausente e involuntária, como o ânimo de desejos esquecidos, de anseios extraviados.

O documento no livro *Américas* é entregue à diversas operações de imagens: a cópia mimética, o esquecimento, as interrupções, as atrações e repulsas. Ele não prova acontecimentos do passado. Ele cria crises e abalos. Em *Américas*, a história dos poderes é submetida aos esquecimentos da memória, à força das falhas, à rebeldia das imagens. *Visión de la pintura Occidental* examina outra história e visa a concepção restritiva de arte, dirigindo-se ao problema institucional da separação entre documento e obra. A crítica ao arquivo convém ao pensamento crítico da arte.

A instituição questionada: *Visión de la pintura Occidental*

Visión de la pintura Occidental opera comparações e confrontos, até provocar contaminações entre a pintura reproduzida tecnicamente e o documento copiado manualmente, entre a semelhança evidente da fotografia e a imperfeição do desenho de imitação. O documento é colocado no mesmo plano sensível das representações que as pinturas. Encontra-se exibido como imagem na parede. Por outro lado, as imagens da pintura perdem sua condição de originais únicos, rebaixadas que estão à qualidade de cópia. Bryce recusa a condição do documento como mero signo que deixa de ser simples artefato por meio do qual a história constrói suas significações, recupera o sentido do passado e constrói a narrativa dos acontecimentos. O documento transforma-se em imagem pelo desenho e em obra de arte pela condição de exibição.

O artista acolhe a apropriação presente nas artes desde as vanguardas da primeira metade do século XX, mas aproxima essa técnica transgressiva à prática do desenho de imitação. A análise mimética, termo utilizado por Bryce, mostra certa ambiguidade, uma vez que sua operação principal não é a separação dos componentes, mas a colocação em contato. A análise mimética aproxima, torna semelhantes os elementos dessemelhantes. A apropriação e a imitação pelo desenho são os procedimentos medulares da poética de Bryce, artifícios de certo modo incompatíveis historicamente. A apropriação firmou-se na arte como procedimento crítico desde os ready-mades de Marcel Duchamp e os objetos encontrados dos surrealistas. A mimese é a noção clássica da *poiesis* aristotélica assimilada pelos humanistas para compreender a pintura do Renascimento como imitação, adequação do mundo visível à representação pictórica.

Em *Visión de la pintura Occidental*, a apropriação de documentos convive com o desenho de imitação e a pintura reproduzida pela fotografia, incoerência paradoxal que força o artístico e o não artístico a se deslocarem, a se confrontarem, a se contaminarem. O desenho copia documentos que são exibidos como obras de arte na superfície das paredes. As pinturas, de diversos tempos históricos, estilos e escolas, por sua vez, reproduções e não obras originais, são expostas em uma modalidade pré-moderna de exibição. Os tempos e as funções se embaralham. Bryce direciona anacronicamente a arte a uma época em que o desenho tinha o papel central na imitação dos modelos, ao mesmo tempo que remete para a época moderna da reprodutibilidade técnica⁵. Os “modelos” de Bryce não são corpos vivos,

5 Bryce sugere a estratégia anacrônica numa palestra proferida na ocasião de sua exposição *The book of needs*, na University Research Gallery no Harvard Art Museum em 2018. Ver a gravação da palestra em: <https://www.harvardartmuseums.org/exhibitions/5635/fernando-bryce-the-book-of-needs>. Acesso em 21/10/2020. George Didi-Huberman define o anacronismo que opera nas ima-

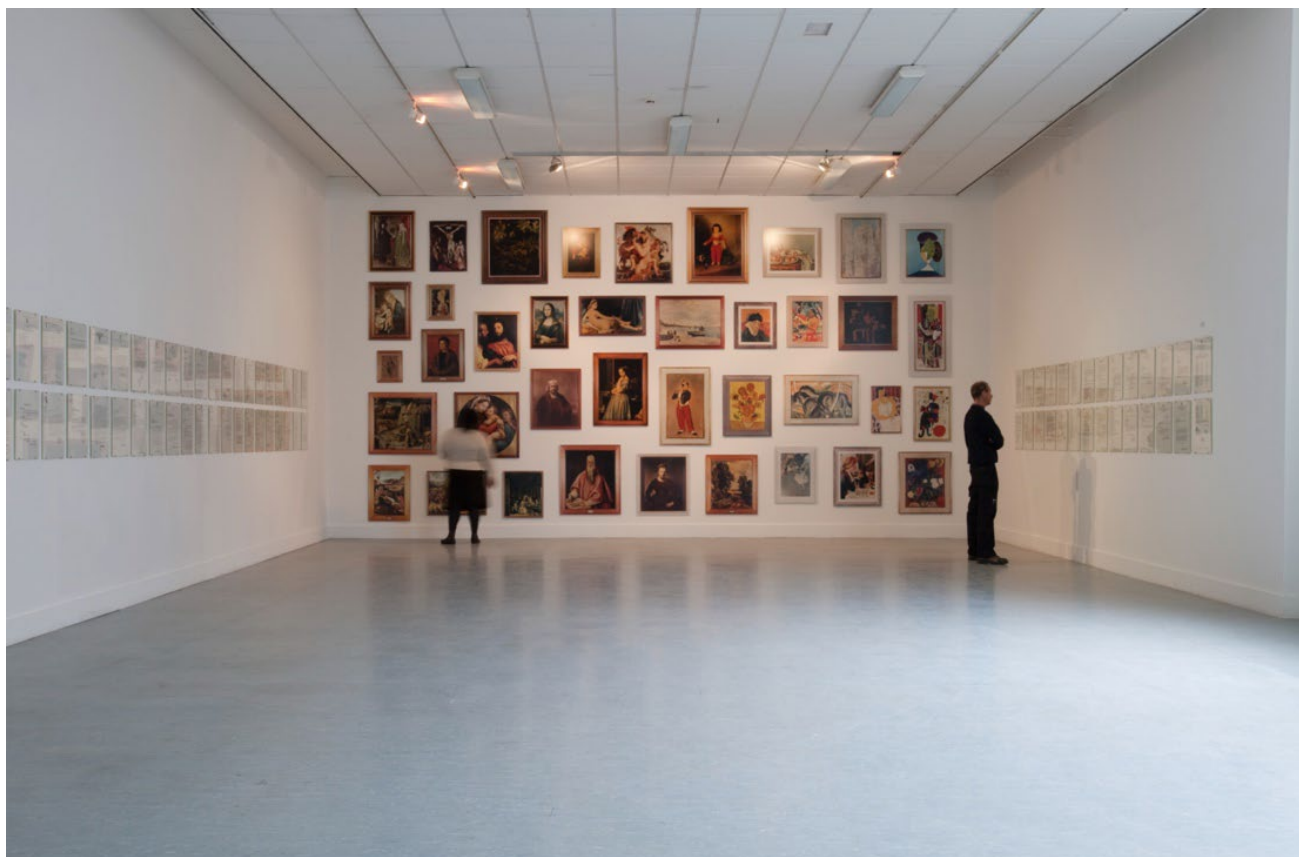


Figura 2

Fernando Bryce, *Visión de la Pintura Occidental*, 2002. Série de 96 desenhos (nanquim sobre papel, 40x29cm) e 39 fotografias (tamanhos variados). Instalação no Museum Het Domein, Sittard. Cortesia de VAC Collection, Valencia, Espanha. Foto: Bert Janssen, Maastricht.

mas documentos que não cumprem propriamente sua função de arquivo. Apropriados e copiados no formato do desenho, os documentos são deslocados para o espaço da arte e se tornam imagens da memória. Como arte, os desenhos são imagens únicas, embora copiem documentos reproduzidos tecnicamente. Nessa dialética das formas, das imagens e dos procedimentos, Bryce realiza uma arqueologia crítica da arte.

Criada em 2002, *Visión de la pintura Occidental* é estruturada por três paredes que compõem o espaço expositivo. Na parede central ao fundo, a instalação exhibe reproduções fotográficas de pinturas clássicas e modernas sem ordem histórica – Leonardo Da Vinci, Sandro Botticelli, Rembrandt, Van Gogh, Picasso. O conjunto de 39 cópias de pinturas de dimensões diversas cria uma estrutura gradeada de traçados desalinhados. Emolduradas, as fotografias preenchem praticamente toda a parede de cima abaixo. Todas as cópias pertencem ao Museo de Reproducciones Pictóricas de Lima, criado no início da década de 1950 para servir à formação dos artistas locais. Nas duas paredes laterais do espaço em cubo constam 96 desenhos de cartas e outros documentos originalmente inventariados pelo museu.

gens como uma plasticidade fundamental de diferentes tempos, questionando o “objeto história” da história da arte, a historicidade ela mesma. Ver Didi-Huberman, 2008, p.17.

Os documentos são copiados à mão em nanquim sobre papel, todos com a mesma medida de 40x29 cm. A montagem dos desenhos copiados cria duas linhas horizontais de quadros, configurando outra grade, diferente da primeira. A estrutura agora é nivelada às linhas da parede. A forma quadrangular do espaço (com a parede frontal ausente) considera os modos de expor: modalidade pré-moderna para as pinturas; documentos sobre a superfície das paredes sugerindo o moderno cubo branco e longe das tradicionais vitrines de arquivo. A técnica obsoleta da imitação favorece a confusão do espectador e embaralha sua apreensão. Incerto sobre o tratamento dado às obras reproduzidas e aos documentos copiados manualmente, o espectador precisa imaginar o sentido das operações.

Bryce aborda criticamente, em *Visión de la pintura Occidental*, o dispositivo prático-discursivo da instituição Arte que diferencia e separa a obra exibida nas galerias e os documentos conservados nos arquivos. O artista coloca em evidência esse mecanismo de maneira a questionar a história da arte e a convenção que diferencia e separa esses elementos. Aproximando-os, criando contatos e semelhanças, eles transformam-se mutuamente. O documento é contaminado pelo gesto que realiza o desenho, pela contiguidade das pinturas reproduzidas fotograficamente, até ser atingido pelo esquecimento de sua função como registro. As pinturas, por sua vez, tornam-se documentação das obras originais, sem deixar de ser imagens.

A exposição dos quadros na instalação de Bryce assemelha-se às antigas galerias de reis e príncipes, cuja organização coincidiam com a dos gabinetes de curiosidades (LARA FILHO, 2013). Há aí um comentário sobre a "heterogeneidade que desafia a sistematização e a homogeneização", característica dos museus de história da arte, segundo Douglas Crimp (2005, p. 49). A exibição dos desenhos, por outro lado, sugere quase uma obra de paisagem contemporânea com sua faixa horizontal dupla. Eles não são instalados como documentos de arquivo em vitrines, tampouco são classificados por temas. Estão exibidos na superfície planar da parede como obra, num espaço expositivo mais próximo do moderno, particularmente, do século XX, assim definido por Brian O'Doherty: "A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'" (2002, p. 3). Os desenhos mostram certa autonomia na instalação de Bryce, mas também se contaminam com as reproduções das pinturas na medida em que são cópias de documentos.

O espaço da instalação esboça uma arqueologia das formas: não apenas das formas de apresentação, dos modos de expor, mas também das formas não artísticas do documento impresso tornado imagem, das formas da cultura na era da mercadoria, das formas da cópia, da reprodução, da

representação. Formas concretas colocadas em articulação contraditória, sem ordenação por períodos na história da arte, sem classificação por temas, estilos ou escolas. *Visión de la pintura Occidental* cria contradições excessivas que não podem ser resolvidas.

O artista conceitual inglês Keith Arnatt, em entrevista ao historiador John Roberts, pondera sobre a função da fotografia que passou da “evidência” à “imperfeição” (ARNATT, 1997, p.47). Bryce aproveita esse deslizamento para tornar sensível a dupla versão da imagem que oscila entre a evidência e a fascinação, a semelhança e a dessemelhança. A crítica de Bryce não nega a arte, torna o “documento impossível”. John Roberts discutiu o paradoxo que os artistas conceituais ingleses viviam ao recusarem a imagem e usar a fotografia para apresentarem seus trabalhos. Essa dialética iconofílica-iconofóbica estava na base do que chamou de “documento impossível” (ROBERTS, 1997). Bryce só torna o documento impossível sob a condição de transformá-lo em forma sensível concreta, isto é, uma imagem da memória. O documento apropriado dos arquivos do Museo entra em contato com as obras, relacionando-se com as pinturas no plano da exibição. Mais que isso, ele é transformado em desenho, prática reconhecida pela tradição como técnica artística. As pinturas, por sua vez, meras reproduções sem valor de obra, indiferentes à separação entre cópia e original, são a circunstância para abrir a forma artística e fazê-la tocar a forma do documento impossível tornado imagem.

Na análise da instituição Arte realizada em *Visión de la pintura Occidental*, Bryce particulariza a situação da América do Sul, ao se apropriar da coleção do Museo de Reproducciones da capital peruana. Bryce parece sugerir uma alusão crítica aos ideais de universalidade da arte das instituições latino-americanas. De maneira irônica, o artista questiona as noções de arte nas instituições do Sul que valorizam a tradição europeia sem buscar seus próprios caminhos singulares.

Em 1984, Peter Burger afirmaria: “Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa” (1993, p.90). Na virada para o século XXI, a instituição Arte não necessitava de um simples “ataque”, nem apenas de uma liberação dos “signos” tornados mercadorias. O poder da instituição já havia imposto uma reviravolta na desconstrução realizada até então. Ela tornara-se mais complexa e multiforme, sempre mais ávida a valorizar suas mercadorias. Ela já havia integrado vários de seus diferentes setores – galerias, museus privados e públicos, publicações, colecionadores do mercado financeiro, bienais, feiras internacionais. Para criticar a instituição, seria preciso investir em formas abertas, precárias, com espaços livres para a agência, os desejos

e a imaginação do espectador.

A instituição Arte invadiu a vida com o turismo cultural. Milhares de pessoas, que jamais vão a museus em seus países de origem, tomam aviões para visitar exposições internacionais. A arte colonizou os espaços e instrumentalizou as formas da cultura. Ainda assim, o sistema cultural tem mecanismos que o torna um setor mais resistente que outros ao controle administrativo. O artista tem certa autonomia, mesmo que enquadrado por normas institucionais e exigências mercadológicas. A obra de arte pode usar de artifícios próprios e levantar questões públicas sem anunciar conteúdos e significações determinados. Ela pode manifestar as formas da hierarquia no interior da instituição, os enquadramentos normativos da cultura que controlam os modos de ver e perceber a vida social. Operando por imagens, a arte pode apresentar ela mesma, mas também a sociedade, a cultura ao exame e à apreensão pública, agindo e transformando a percepção no ato mesmo do olhar.

A instalação *Visión de la pintura Occidental* constitui uma espécie de museu imaginário. Realiza um ato de colecionismo e de inventário para uma montagem crítica da arte e da história da arte. As pinturas, desvalorizadas em consequência da reprodução, estão reunidas na instalação como num atlas histórico que reflete e questiona. A dessacralização dos objetos artísticos supostamente operada pela fotografia é justaposta aos desenhos ressacralizados, tornados únicos pela cópia manual. Refuta-se e valida-se simultaneamente a aura do objeto de arte. Recusa-se o valor de culto das imagens reproduzidas, mas supõe-se uma fantasmática que pode habitar os documentos desenhados. Enquanto imagens, os documentos são capazes de sair da distância do passado e da história e importunar o presente. A contradição mútua entre o documento e a arte, entre o registro técnico e o desenho, entre a cópia e o original estrutura a instalação. Originalmente ligado à pintura, o artista volta ao desenho e apropria-se de fotografias. Entre a semelhança do desenho (ícone) e a semelhança fotográfica (índice ou contato), o saber sobre o museu e sobre a arte constrói-se de modo instável e precário.

Referências

ARNATT, Keith. Interview. In: ROBERTS, John (Org.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

BRYCE, Fernando. *Américas*. Barcelona: Edições Polígrafa, 2009.

- _____. Catálogo. *Dibujando la historia moderna*. Catálogo. Buenos Aires, Malba- Fundación Costantini, 2012, pp. 24-31.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions Minuit, 2000.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LARA FILHO, D. (2013). Formas de organização de exposições nos museus de arte. *Museologia & Interdisciplinaridade*, V. 2, N. 4, maio/junho de 2013. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16364>. Acesso em 12/05/2020.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ROBERTS, John. Photography, iconophobia and the ruins of conceptual art. In: ROBERTS, John (Org.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

Institucionalização e crítica: reflexões a partir do Arquivo Barrio

Bárbara Carneiro Drummond Alves¹



¹ Graduada em História da Arte no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Este artigo é resultado da participação no grupo de pesquisa CNPq "Políticas da memória: estudos sobre o colonialismo e o pós-colonialismo na América Latina, Brasil, Argentina e Chile" enquanto bolsista de iniciação científica, a partir da criação e construção de um arquivo digital acerca da obra do artista Artur Barrio.

Introdução

O Projeto Barrio é parte do grupo de pesquisa Escrita: Arte, História, Crítica do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A principal atividade do projeto consiste na construção de um arquivo digital a partir de documentos físicos acumulados pela professora Sheila Cabo Geraldo acerca do trabalho do artista Artur Barrio ao longo dos anos. São cartas, fotografias, recortes de jornal, textos críticos e convites para exposições, divididos em pastas e listados em planilhas. Na organização do arquivo em forma de *drive*, realizamos o trabalho de digitalização e catalogação dos documentos em pastas a partir de seus respectivos formatos, além da pesquisa de datas, fontes, localizações geográficas de trabalhos, entre as demais informações que faltavam².

Diante do caráter de crítica institucional presente na obra de Artur Barrio, desde as escolhas materiais até os escritos em que o artista provoca embates contra o sistema de arte e posiciona politicamente a efemeridade de seus trabalhos, começamos a pensar a respeito da ironia contida no gesto de pesquisar e trabalhar um arquivo sobre a produção de Artur Barrio. Foi a partir do confronto com o conteúdo de muitos documentos que levantamos questões a respeito da forma mais apropriada para se pensar na catalogação dos mesmos, bem como os critérios para fazê-lo.

A razão pela qual encontramos dificuldades em estabelecer categorias para documentos específicos se dá pelo caráter ambíguo da obra e pelas contradições presentes no discurso de Artur Barrio, uma vez que em seus manifestos são contestadas certas atribuições mercadológicas aos objetos de arte, enquanto o registro, necessário para o documento da efemeridade produzida por suas situações, muitas vezes se torna por si só objeto e ganha autonomia a partir da obra, mesmo sendo parte integral da mesma, como é o caso de fotografias e demais documentos existentes no arquivo e que nos fizeram pensar a respeito da categoria adequada.

A respeito da materialidade e da efemeridade de seu trabalho, Barrio escreve em 1969:

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que constesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

2 O drive está disponível no site do grupo de pesquisa (<https://gruposescrita.wixsite.com/gruposescrita>).

Portanto, partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação de trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.

Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc — ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.³

A trouxa ensanguentada, por exemplo, é um objeto emblemático na produção de Artur Barrio que se repete em várias situações, em lugares e ocasiões distintas, mas a fórmula da materialidade, sua composição de lixo, algodão, pedaços de carne, ossos, envolvidos em tecido e barbante é repetida. As disposições desses materiais também repetem a intenção de provocar incômodo. Numa das situações, produzida em 1969 e intitulada *Situação..... ORHHHHH..... ou..... 5.000..... T.E..... em..... NY..... city.....*, a obra é dividida em uma fase interna e uma externa. Na primeira fase, as trouxas ensanguentadas são feitas pelo artista dentro do Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e lá permanecem por cerca de um mês submetidas às intervenções e interações do público, que podiam acrescentar mais lixo ou o que quisessem aos materiais ali dispostos. Na segunda fase, ao fim da exposição, as trouxas são transportadas para uma base de concreto na área externa do museu, segundo o artista escreve em seu *blog*, “reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio” (BARRIO, 2008)⁴. O artista descreve ainda no mesmo texto que a disposição das trouxas ensanguentadas do lado de fora causou “reboiço”, pois chamou a atenção de uma rádio-patrolha que rondava periodicamente o local. No dia seguinte, o trabalho foi recolhido e dispensado no depósito de lixo do museu.

Em 1970, durante o evento “Do Corpo à Terra”, Artur Barrio cria mais uma situação em que as *T.E.s*, como ele apelida as trouxas ensanguentadas, são protagonistas. Chamada de *Situação T/T*, a obra teve início na noite do dia 19 até a madrugada de 20 de abril, quando foram preparadas e depois dispostas as quatorze trouxas num rio do Parque Municipal de Belo Horizonte. Os policiais foram chamados para averiguar na manhã do dia 20 de

3 BARRIO, Artur. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/manifesto_31.html.

4 Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/2.html>.

Figura 1

Artur Barrio, *Situação T/T, 1* – Belo Horizonte (1970). Registro: César Carneiro. Fonte: <https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/07/situacao-tt-1-belo-horizonte-1970/>



abril os objetos no rio e nas imagens que registram os desdobramentos da obra também há a interação do público curioso.

É preciso contextualizar que, no período da ditadura militar, quando as situações com as trouxas ensanguentadas são feitas, a desova de corpos humanos não era uma cena incomum de se imaginar partir das mãos de grupos paramilitares como o Esquadrão da Morte. O Esquadrão foi uma organização que começa com o grupo Scuderie Le Cocq nos anos 1960 no Estado da Guanabara para vingar a morte do detetive Milton Le Cocq, morto em serviço pelas mãos de Manoel Moreira, mais conhecido pelo codinome Cara de Cavalo. O grupo foi comandado pelo policial Mariel Mariscot, famoso à época, e contava com integrantes do Poder Judiciário, da Polícia Civil, militares e políticos. Os chamados Doze Homens de Ouro da polícia tinham fama por terem executado os criminosos mais falados da época, como foi o caso de Cara de Cavalo, encontrado morto com mais de 50 tiros, poucos dias depois do assassinato do Detetive Le Cocq.

Levando em consideração o contexto em que as situações são produzidas, é possível identificar uma série de profanações que recobrem as obras, partindo da profanação inicial dos objetos de arte e da institucionalização. Assassinatos criminosos, truculentos, que despessoalizaram suas vítimas não só fisicamente, mas negando-lhes uma memória, sumindo com seus restos e paradeiros na história de suas famílias e círculos sociais, foram responsáveis pela profanação de seus corpos e mortes sem face e sem registro. No capítulo "Elogio da Profanação" do livro "Profanações" (2007) de Giorgio Agamben, é usada a palavra "negligência" para caracterizar a

atitude livre de normas, o profanar. O sacrifício marca a separação entre o sagrado e o profano. Ao mesmo tempo que é possível consagrar, é possível excluir, amaldiçoar um objeto que antes era profano ou sagrado. O ritual é um meio de sacrifício. A reprodução das figuras imaginárias que era possível ter dessas vítimas sem identidade produzidas por Barrio a partir de materiais como carne, cinzas, espuma de algodão e outros “lixos”, não deixa de ser uma profanação da situação sagrada, frágil, sensível do cenário de perseguição política. As Trouxas Ensanguentadas não são corpos de verdade, mas imitam aqueles que sofreram tantas implicações violentas e, de certa forma, por isso, os banaliza de forma provocativa. “Isto poderia ser um de nós” seria de se pensar diante de uma trouxa.

Mesmo depois de um histórico de múltiplas profanações, a obra de Artur Barrio perpassa por mais um sacrifício, parte de um ritual, também chamado de jogo por Agamben (2007). Enquanto Barrio provoca o mercado e o sistema de arte, discute a aura e a morte da mesma com sua obra de arte feita de “lixo”, que profana a própria profanação da morte, o mercado de arte, fruto do capitalismo - considerado religião por Walter Benjamin, citado por Agamben (2007) - é capaz de se apropriar daquilo que não tem uso e consagrá-lo. Mesmo consagrado, retirado do uso dos homens, o capitalismo torna possível o consumo do sagrado, como é o caso de Artur Barrio e sua obra. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, depois da reallização das *Situações*, encomenda ao artista uma T.E. para que seja mantida em acervo e ele atende ao pedido.

CadernosLivros: Registro e Suporte

Os *CadernosLivros* de Artur Barrio, registros de suas práticas e desenvolvimentos, são artigos de acervo de museu, obedecendo à instituição e ao mercado. Em visita autorizada ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, examinei sete *CadernosLivros* originais, um dos quais referente ao trabalho performático *4 dias 4 noites*, lacrado pelo próprio artista. Os exemplares têm datas que variam entre diferentes anos da década de 1970. Alguns contêm estudos, ensaios, roteiros e esboços para trabalhos que mais tarde foram executados em galerias ou na rua. Há escritas e esquematizações que podem ser consideradas teorias do artista sobre seu próprio trabalho, embora Barrio enfatize que os *CadernosLivros* não sejam livros de artista e afirma que sejam um novo suporte.

No manifesto citado anteriormente, Barrio (1969) diz que, por sua obra estar condicionada a um tipo de situação momentânea, dependeria do registro através de fotografia, filme, gravação e ainda cita o registro



Figura 2

Artur Barrio.
Cadernos Livros
 Fotografia: Paulo
 Rodrigues. Fonte:
 Projeto Barrio.

sensorial ou retiniano. Aqui, o remetimento à experiência retiniana pode ser problematizado, uma vez que o uso dessa expressão na historiografia da arte aparece no vocabulário de Marcel Duchamp quando manifesta o interesse em se afastar de uma "arte retiniana". Em exemplo de citação, numa entrevista Duchamp, ao falar sobre sua produção artística, afirma dar "(...) menos importância à visualidade, ao elemento visual, que era usado geralmente na pintura. Já não queria me preocupar com a linguagem visual (...). Tudo estava se tornando conceitual, quer dizer que dependia de outras coisas que não a retina."⁵

5 CABANNE, Pierre. *Engenheiro do tempo perdido: Marcel Duchamp*. 2a edição. São Paulo: Perspectiva, 1997. Coleção "Debates". Volume 200. p.65.

A retina é responsável por transformar o estímulo luminoso em um estímulo nervoso e enviá-lo ao cérebro para que as imagens sejam lidas. No entanto, é preciso considerar que o corpo e o indivíduo não imprimem a mesma impressão retiniana. Embora Duchamp tenha a intenção de dizer que a arte retiniana esteja empenhada em imprimir a imagem de representação, o corpo envolve outras reações que influenciam a experiência do indivíduo diante de algo, assim como a subjetividade, que pode implicar substituições e compensações diante da imagem. Desta forma, visto que nem mesmo a fotografia pode ser equivalente ao registro retiniano, essa expressão não deve ser levada ao pé da letra na fala de Artur Barrio. Afinal de contas, os próprios registros de Barrio, mesmo que em fotografia, são construções. Além disso, com o passar do tempo, os sentidos atribuídos também mudam, portanto a forma da imagem não é final.

O processo que envolve a obra e suas materialidades tomam uma forma que é possível relacionar às observações do filósofo Georges Didi-Huberman em "O que vemos, o que nos olha" (1998) quando discute a forma em processo. Citando Derrida, Didi-Huberman lembra que "a forma é a presença mesma". Por isso os registros são tão importantes na produção de Barrio, porque cada um registra presença e se torna presença em si mesmo. No texto de Didi-Huberman em que discute as teorias a respeito de forma ao longo da historiografia de arte, o autor cita que antes de tudo a forma designaria

um objeto ele mesmo sem forma imediatamente reconhecível, um objeto que no entanto *dava forma* a outros objetos, segundo um duplo de processo de inclusão e impressão — de traço — negativo: era o molde, objeto de "legibilidade" sempre complexa, com aspecto sempre estranho, mas cujo poder reside precisamente no ato de dar a outros seu aspecto familiar e sua definição legível por todos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 206)

Mesmo a questão filosófica em torno da forma jamais deixa de se permutar, como cita Didi-Huberman e, portanto, a abertura dialética propõe uma abertura no sentido de priorizar as relações nos objetos mesmos, pensar ao invés das coisas fixas o processo e ver no gesto a formação, que resulta na forma não fechada, sem fim: "(...) a forma se auto-define, se transforma e até se inverte e se rompe no desdobramento de suas próprias capacidades de 'formação'" (Idem). Os *Cadernos Livros* são um testemunho a transmutação da forma, pois, enquanto cadernos, contêm de formas diversas, desde o texto até o esquema, os processos teóricos registrados pelo artista a respeito de seus trabalhos. Trabalhos esses que contam com etapas de criação, cada qual registrada, principalmente, por fotografias e cuja construção do registro também passa pelas transformações provocadas por narrativa, tempo e atribuição de sentido. É possível, afinal de contas, identificar no processo de

Barrio uma forma. Suas obras de arte tomam forma através dos processos.

Nos trechos a seguir, Didi-Huberman disserta o processo da conceitualização da forma:

(...) o reconhecimento da forma em sua *organicidade*. É o ponto de vista do processo, do desenvolvimento, que vem se articular aqui com o da textura; ele enuncia doravante o caráter dinâmico das formas enquanto tais. O que isso significa? Em primeiro lugar, que toda forma entendida rigorosamente reúne num mesmo ato seu desenvolvimento e seu resultado: ela é portanto uma *função* (...) Em segundo lugar, não será mais suficiente descrever uma forma como uma coisa que tem, este ou aquele aspecto, mas sim como uma *relação*, um processo dialético que põe em conflito e que articula um certo número de coisas, um certo número de aspectos. Em terceiro lugar, o fato de esse processo dialético revelar a todo momento seu caráter de "montagem", de conflitos enlaçados, de transformações múltiplas, esse fato tem consequência essencial: é que a coesão mesma de uma forma não era reconhecida senão como a soma - ou melhor, o engendramento dialético - de todas as *deformações* das quais a forma se tornava, por assim dizer, o cristal. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.216)

Os *CadernosLivros*, apesar de objetos de arte, dependem de ativação para que sejam experienciados, visto que consistem em cadernos com várias páginas. No acervo do Museu de Arte Moderna do Rio, os *CadernosLivros* devem ser manuseados depois de um pedido formal, sob observação institucional e com o uso de luvas. Fotos não são permitidas. Acredito ser possível dizer que a forma presente das obras *CadernosLivros* tenha chegado a um lugar no ciclo da institucionalização artística no qual vira objeto de estudo de pesquisador, mais do que qualquer outra coisa. Penso a respeito dessa categoria para futuros arquivos.

Arquivo e Construção

O arquivo digital do Projeto Barrio divide atualmente os documentos nas seguintes pastas: cartas, onde estão as digitalizações de correspondência entre o artista Artur Barrio e a professora Sheila Cabo Geraldo; fotografias, na qual as mesmas estão divididas em pastas intituladas segundo os trabalhos e suportes que as fotografias registram; jornais e revistas, onde ficam as digitalizações de críticas divididas em pastas pelos veículos em que foram publicadas ou autores; material de exposições, que conta com a digitalização de convites, catálogos e textos divididos em pastas intituladas a partir das galerias e exposições; projetos manuscritos, onde estão as digitalizações de textos escritos à mão pelo artista e que não estão necessariamente relacionadas a nenhuma outra obra. A última pasta é intitulada "Sem categoria"

e conta com registros e digitalizações de pedaços de obras do artista que poderiam ser consideradas arte postal.

A cada imagem no arquivo está atribuído um link pelo qual é possível acessar uma planilha na qual estão descritos os dados de cada uma, entre os quais a fonte, título, autor, data, tipo de documento, dimensão, observação e a localização do documento no arquivo, citando a pasta a qual pertence. As fotografias e os recortes de jornais e revista não foram os alvos de maiores complicações, embora muitos tivessem dados faltando pelos quais foi preciso pesquisar.

Muitas vezes considerei que algumas categorias de dados não davam conta de certos documentos e diante desses questionamentos sobre o método de arquivar foi feita a leitura em grupo de “Mal de Arquivo: uma impressão freudiana” (1995) de Jacques Derrida. Neste livro, Derrida discute a concepção de arquivo a partir de enunciados da psicanálise em Freud, considerando os conceitos de inconsciente e pulsão de morte. A partir da leitura de “O homem Moisés e a religião monoteísta” (FREUD, 1939), Derrida realiza a leitura crítica dos textos de Yerushalmi, historiador israelense, seguindo o fio da oposição entre verdade material e verdade histórica, valendo-se disso na sua desconstrução do arquivo e elabora o conceito de mal de arquivo.

Nas primeiras páginas de “Mal de Arquivo”, Derrida remonta às origens da palavra “arquivo” e relaciona-a com o termo *arkhé*, que designa, ao mesmo tempo, o comando e o começo. A partir desse destrinchamento etimológico, Derrida aponta como o arquivo estaria relacionado ao poder, à lei, à instituição e ao privilégio. O autor alerta, ainda, que em qualquer lugar que seja onde se tente repensar “o lugar e a lei segundo os quais se institui o arcôntico” (DERRIDA, 1995, p.14), deve se esperar graves consequências. O arquivo proporia homogeneidade e portanto uma narrativa seria escolhida e outra excluída.

Usando a psicanálise em seu discurso, Derrida relaciona o arquivo à memória, esta que pode ser pessoal ou histórica, e ainda argumenta que existe uma tensão constante entre a manutenção e a repressão, consciente ou inconsciente, da memória. As escolhas na construção de um arquivo perpassam a subjetividade e experiência de quem está por trás da pesquisa, assim como o tempo histórico, que também afeta a forma e o sentido dos documentos. Essa escolha de narrativa excluída, essa partilha entre semelhantes é apelidada de segredo por Derrida.

No *post scriptum* do livro, Derrida relaciona o estudo do arquivo à obsessão no romance *Gradiva*, de Wilhelm Jensen. Neste romance, o protagonista

Hanold tem sonhos e delírios com a figura da Gradiva que levaram Freud a elaborar a conhecida análise “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” de 1907. Derrida diz:

A propósito desta contabilidade secreta, podemos sonhar. A especulação começa aí – e a fé. Mas o segredo propriamente não pode ter arquivo por definição (...). Não há sentido nenhum em procurar o segredo disso que qualquer um podia saber (1995, p.128).

Diante do relato de pesquisa, a conclusão a que chego é a de que existe o desejo de pensar novos métodos de institucionalização e arquivamento.

Referências

AGAMBEN, G. O Elogio da Profanação. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARRIO, Artur. *Manifesto*. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/manifesto_31.html. Acessado em: 7 de junho de 2021.

DERRIDA, J. *Mal d'archive*. Edition Galilée, 1995. *Mal de Arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que Vemos, O que Nos Olha*. São Paulo: 34, 1998.

Situações mínimas como lembrança encobridora

Fernando Goffredo Rocha Braga¹

¹ Graduando em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, bolsista (modalidade Iniciação Científica - voluntário) do Projeto "Políticas da memória: estudos sobre o colonialismo e pós-colonialismo na América Latina (Brasil, Argentina e Chile)". Contato: fernandogoffredo@yahoo.com.br.

A atividade do artista Artur Barrio não se restringe à entrega de um produto acabado (exteriorizado), mas compreende toda a trajetória, desde a concepção até a oferta de um objeto (perecível). Essa ausência de hierarquia nos obriga a olhar para o registro do processo artístico de Barrio com chaves àquelas adequadas.

Em artigo dedicado à relação que qualifica como conflituosa entre, de um lado, o uso do tempo como matéria artística por alguns artistas nas décadas de 1960 e 1970 e, de outro, o espaço museológico (especificamente entre a obra *Situações Mínimas* de Artur Barrio realizada em 1972 no Museu de Arte Contemporânea do Paraná e esta instituição), Artur Freitas (2014) apontará a perplexidade do museu que, em razão de seu caráter intrínseco, tem como finalidade a suspensão do tempo e a imunização dos artefatos contra o desaparecimento.

Decerto, a promessa disseminada pelas instituições museológicas – locais de preservação da memória por meio do acautelamento de objetos – é a interrupção tanto do fluxo do tempo quanto da ação das intempéries. Sobre a museificação, Susan Bradley afirma: “é como se o próprio ato de colocá-lo no museu fosse capaz de preservá-lo” (2011, p.15).

Em decorrência do procedimento artístico que adota, Artur Barrio não produzirá objetos estabilizados, mas objetos inacabados com materialidade no perecível, no renegado, em contraposição aos materiais impostos de cima para baixo. Tal matéria desorganizada se aperfeiçoará apenas na experiência vivida pelo espectador.

Barrio, portanto, não é um artista da poética (que oferece um produto artístico), mas um artista da práxis, de um modo de ser, uma ética, enfim.

Tal procedimento impõe grandes desafios às instituições museológicas e arquivísticas, que têm como escopo a preservação de artefatos acabados, estáveis e consolidados.

Examinaremos abaixo a complexa relação entre *Situação Mínima* (a ação e o filme homônimo) e seu arquivo, para o que invocaremos o conceito freudiano de lembrança encobridora.

Situações Mínimas

Relata-nos Freitas (2014, p.181) que, criado o Museu de Arte Contemporânea do Paraná no início de 1970, coube a Fernando Velloso, pintor, museólogo, crítico de artes visuais e gravador, presidir a instituição. O MAC-PR, em

cooperação com o Diretório Acadêmico Guido Viaro, da Escola de Música e de Belas Artes do Paraná, será sede dos Encontros de Arte Moderna.

Velloso convidará Frederico Moraes para organizar o IV Encontro que, de seu turno, convida três artistas para que interviessem no espaço institucional do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Eram eles João Ricardo Moderno, Artur Barrio e Valkyria Proença.

A obra de Barrio nos interessa particularmente porque, consoante Freitas:

(...) valendo-se de uma trajetória poética baseada em propostas ao mesmo tempo efêmeras, inacabadas e rudes, a figura de Barrio talvez soasse para Frederico Moraes como uma forma de problematizar o convite institucional de Fernando Velloso (2014, p.187).

Para o Encontro, Barrio realizou a obra *Situações Mínimas*, da qual restou produzido um filme de cerca de 12 minutos e 30 segundos dividido em três atos, a que, inobstante seu caráter de obra autônoma, teria subjacente o valor também documental. Freitas relata que a obra fora realizada entre os dias 17 e 19 de agosto de 1979 em dois espaços distintos do MAC-PR: uma das salas de exposição e o pátio externo da instituição.

O primeiro ato se dá no pátio, em que a câmera, apontada para o chão, percorre o espaço até se fixar em um número 4 pintado em vermelho, sobre o qual repousa uma bola azul. Próxima ao número e à bola, vê-se uma linha circular traçada à mão que a câmera começa a seguir. Em meio ao círculo, Artur Barrio pende em um balanço de cordas. Seus trajes, feitos de estopa e com capuz encobrindo o rosto, ocultam sua identidade. Para Freitas, não é um homem que é apresentado, mas “uma função, um componente ritualístico, uma entidade encarnada” (2014, p.191) a quem falta individualidade. Ainda no pátio, Barrio despir-se-á daquelas vestes e se revelará um homem.

Para o segundo ato, Barrio tensiona a relação entre o espaço sacralizado do museu e o mundo externo, e “sob seu olhar, o ambiente expositivo precisou enfrentar não apenas a mundanidade do cotidiano, mas também a crueza e a precariedade do mundo natural” (FREITAS, 2014, p.193). Barrio forrara o chão da sala com folhas de jornal sobre as quais distribuía peixes mortos. Ao canto do recinto atara um gato vivo. A câmera, aqui, vasculha o ambiente, fixa-se no gato (um animal doméstico cedido por uma funcionária do museu) que não se interessou pelos peixes.

O registro nos revela o número 4 no centro de um círculo pontilhado (ambos pintados sobre os jornais), no interior do qual foram depositados

peixes, o que, para Freitas, seria “uma ponte ritualística entre a profanidade do mundo externo e a sacralidade institucional de um museu de arte” (2014, p. 196). A câmera percorre as manchetes e anúncios dos jornais.

O ato final se dá no pátio externo, por onde percorre a câmera que enquadra lixo, latas velhas, jornais amassados, o balanço (desta vez vazio) e a vestimenta abandonada. Por fim, a câmera enquadra o público.

Esta é, muito resumidamente, a descrição da obra fílmica que ganhou o mesmo nome da obra (*Situações Mínimas*) realizada pelo artista no MAC-PR. O filme não é o mero registro de uma ação, como aparentemente possa fazer crer (engano que a homonímia possa induzir), mas sim, trata-se de uma obra autônoma. Não é o arquivo de uma performance, mas uma obra propriamente dita, independente, de coerência intrínseca, com sentido particular e que tem como matéria-prima ações e eventos que se deram de modo irrepetível.

Reverentes tanto às considerações de Jorge Glusberg (2011, p.67), que afirma não haver um marco conceitual seguro aplicável à *performance*, quanto às de Renato Cohen (2013, p.28), para quem esta, ao se esquivar de rótulos e definições, seria “antes de tudo uma expressão cênica”, fazemos aqui uma apóstrofe para expender algumas poucas palavras sobre o conceito de performance e distingui-la de seu registro, este absolutamente adjetivo e dela dependente.

Glusberg (2011, p.67-69) anota que a performance se relaciona com o tempo e o local de modo diverso daquele da dança e do teatro. Em primeiro lugar, segundo as palavras do autor, o movimento não é essencial porque a performance pode ser estática, o que não é compatível com a dança ou o drama. De seu turno, o tempo na performance se dá de modo interno, o que atribuirá “singularidade a essas manifestações artísticas”. A consequência dessa particularidade advinda do tempo psicológico (interno) do performer é que a performance se dá de modo irrepetível. Este tempo interno reage dialeticamente com o tempo externo do público.

Para Cohen (2013, p.28-30), ademais da relação que se estabelece entre espaço-tempo da ação (embora, diversamente do teatro, a performance prescindia de um local apropriado), a performance tem como suporte o próprio artista (embora possa incluir objetos, animais e vegetais) e ostentaria um hibridismo entre as artes cênicas e plásticas. O que dá contorno a essa expressão artística é a ação atual de um performer, ou seja, que haja uma encenação composta pela tríade atuante-texto-público, e que o primeiro elemento não precisa ser necessariamente um ator. O texto seria “um

conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais”.

Mais complexa é a relação com o elemento público, mormente se este atua, vez que a ação desempenhada com tal colaboração desbordaria os limites da performance e tocaria ao conceito de psicodrama. Para o autor, a relação com o público se dá ora como participante, nas performances que qualifica como ritualísticas, quer como espectador, na forma estética das performances.

É imprescindível que retenhamos um mínimo desses conceitos: a performance é uma ação realizada diante do público em um espaço escolhido pelo artista, e seu tempo se exaure na execução. Não contam, aqui, os atos preparatórios. Essa característica favorece o registro e a preservação da ação do performer. A performance em si não é preservada, mas seu registro da ação executada perante o público nos lega a memória e a prova de sua realização. Em outras palavras, deixa documentação arquivável.

Barrio, contudo, embaralha o conceito de performance e dela se afasta porque o artista inclui o tempo íntimo da preparação em seu procedimento. Melhor dizendo, o planejamento e reconfiguração do local não são, para ele, meros atos preparatórios, mas são parte constitutiva da obra e sem qualquer hierarquia. Recordemos que o performer encerra sua obra na execução corporal da performance, excluídos dela os atos preparatórios. As palavras de Barrio acerca dos atos preparatórios são elucidativas:

SITUAÇÃO T/T, 1.....1970 SITUAÇÃO T/T, 1.....
(1ªPARTE) 1- (DES) DOBRAMENTO DO CORPO EM FUNÇÃO DO
 QUE SE VÊ SENDO FEITO.....ÁREAMBIENTE.....
 2- PENETRAÇÃO DE UMA DAS MÃOS EM (N) + UMA PEQUENA
 LUVA DE.....BORRACHA.....AMARELA.....ESFORÇO....
PRESSÃO.....DIFICULDADES.....CIRCULA-
 TÓRIAS.....8.....8..... 11- SONS.....SOM.....
 SOM..... 3- MANUSEIO DE CARNE EM ESTADO DE DECOMPO-
 SIÇÃO.....INICIO.....10.....CHEIRO.....
 MEMORIA..... TEMPO..... FUMAÇA.....OLFATO..... 4-
 ABRIL.....1970.....BARRIO. 10-.....
 8-LI.....BERD.....ADE..... 5- ETC.
 7- IDÉIAS.....ELÉ-
 TRICAS..... 8- SUORCHEIRO-
 SENSAÇÃO.....ROUPAPEL..... PELSOBREPEL.....
 ESFREGANDOROÇANDO.....PELOCOMPELO.....
 MATERIAL UTILIZADO NA PREPARAÇÃO DAS T.E.: SANGUE, CARNE,
 OSSOS, BARRO, ESPUMA DE BORRACHA, PANO, CABO (CORDAS),
 FACAS, SACOS, CINZEL, ESPUMA DE BORRACHA. ETC. A realização da
 1ª parte da Situação T/T, I (ou preparação das T.E.) teve lugar na noite de
 19 para 20 de abril de 1970 em Belo Horizonte, Minas Gerais (BRASIL).

SITUAÇÃO T/T, 1 (2ª PARTE) Trabalho realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 20 de abril de 1970. LOCAL: em um rio/esgoto, colocação de 14 T.E. Parque Municipal. PARTICIPAÇÃO: do público em geral, aproximadamente 5.000 pessoas. Este trabalho (colocação dos T.E. no local) teve início pela manhã, sendo que as cenas registradas comentam visualmente o que aconteceu a partir das 3 horas (15hs.), com a afluência/participação popular e mais tarde com a intervenção em princípio da polícia e logo após do corpo de bombeiros __ Os Registros foram feitos anonimamente, em meio à (da) massa popular, é claro.

SITUAÇÃO T/T, 1 (3ª PARTE) MATERIAL: 60 Rolos de Papel Higiênico. Trabalho Realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, Abril de 1970.²

É idôneo concluir da leitura acima que, antes da realização de *Situações Mínimas* (em 1972), Barrio já havia estabelecido seu procedimento artístico, no qual a divisão de fases não indica qualquer hierarquia ou segregação de tarefas. No polo oposto à performance, a participação do público pode ser acidental, ocasional, circunstancial. A rigor, a ação de Barrio prescinde de audiência. Não há um convite ao público para assistir ou participar de todas as fases das *Situações*, até porque trata-se de um encadeamento de ações muito estendidas no tempo. A propósito, na deambulação *4 dias 4 noites*, a participação do público é radicalmente diversa daquela das performances, vez que acidental ou ocasional.

Há outra particularidade em Barrio que não pode ser omitida. O tempo, para ele, diversamente do tempo interno do performer, não é apenas o da execução da ação, mas também o tempo incontrollável do perecimento do objeto. Esta circunstância condicionará a escolha dos materiais.

A eleição deliberada do perecível, ou mesmo pelo que se putrefaz, incorpora o tempo como matéria de suas *Situações* (repise-se: tempo do perecimento) e afronta o arquivo e as instituições museológicas pela impossibilidade de estancá-lo. São novamente oportunas as palavras de Barrio:

SITUAÇÃO.....ORHHHHHH.....OU.....
5.000T.E.EMN.Y.CITY
1969. ESTE TRABALHO DIVIDE-SE EM DUAS FASES: 1)
 FASE INTERNA: realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Interferência no regulamento do Salão por obstruir meus trabalhos (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente, o conceito germinação obra acabada. A atuação na noite de 5.11.69, transformou os conceitos petrificados que

² Texto extraído da página eletrônica do artista http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2008/10/situao-tt-1_22.html (Acesso em: 30/05/2021).

comumente acompanham as obras expostas em salões, em evolução. Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detritos sobre as T.E. (Touças ensanguentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavrões. Após, meti um pedaço de carne nas T.E. No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas. 2) FASE EXTERNA: transporte do lixo (meu trabalho), de 1) para 2), dentro de um saco (usado para o transporte de farinha/60kg), para a base de concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo M.A.M. do Rio. Abandono desse trabalho no local às 18hs. No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao M.A.M. que os guardas do M.A.M. tinham ficado no maior reboliço, devido às T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local, /.....imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do M.A.M. para saberem se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou, o que era aquilo..... Como a burocracia do M.A.M. impedia uma pronta resposta e conseqüente ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13hs., é que o trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos de (lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

É conveniente registrar que Barrio sequer se interessa pelo futuro de suas obras; de fato, recusa um destino a elas que não seja o depósito de lixo. Seu desinteresse em deixar um objeto e a incapacidade de os registros serem descritivos confiáveis (os seja, restauradores da experiência) são alguns dos desafios ao pesquisador que tenha pretensão de organizar um arquivo da obra do artista. O que fica evidente é que o filme *Situações Mínimas* não se presta à descrição ou ao registro das ações empreendidas no museu porque é outra obra.

Lembranças Encobridoras

Intrigado com os fenômenos da lembrança e do esquecimento infantil, Freud (1976) anotará que as lembranças de infância no adulto não parecem ter correspondência proporcional à importância da experiência de que se originaram. Essa desconcertante associação entre eventos desimportantes e amnésia do que seria relevante não poderia passar despercebida ao pai da psicanálise. O conteúdo dessas recordações seria o substrato daquilo que ele denominará "lembranças encobridoras". Tal esquecimento é, para o médico austríaco, a omissão de fragmentos da experiência pela memória.

Todavia, reconhecer essa omissão e reconstruir o evento na clínica não é satisfatório, e é imprescindível que se investigue o mecanismo desse processo. Freud dirá, então, que duas forças opostas entrarão em cena: uma que, ancorada na importância da experiência, empenhar-se-á em recordá-la, outra operará no sentido oposto para que a experiência não seja lembrada (resistência).

Embora possa parecer que tais forças se anulariam, na verdade operam em conciliação, sem que qualquer uma se sobreponha ou suprima a outra. A força que se empenha na recordação das experiências relevantes é deslocada para imagens mnêmicas que possam ser reproduzidas desassociadas do elemento desagradável da recordação. De tal compromisso surgirá uma lembrança que Freud qualifica como substituta, “em algum grau deslocada associativamente da primeira” (1976, p.333). A recordação do insignificante deixa de ser surpreendente, por conseguinte, se investiga a relação entre o conteúdo da recordação substituta e o da recordação substituída.

Se considerado como registro de *Situações Mínimas*, o filme homônimo será uma lembrança encobridora porque, em razão de seu caráter autônomo, substituirá e ocultará todo o conjunto de atos realizados por Barrio no MAC-PR.

Tomado como exemplo, o filme e a obra comentados evidenciam hiperbolicamente a dificuldade imposta a todas as iniciativas de construir um arquivo das obras de Artur Barrio, notadamente porque os registros relegados não têm exata correspondência.

Mas o filme *Situações Mínimas* é mentira? As ações de *Situações Mínimas* não ocorreram? Os objetos produzidos e as ações não existiram? Para responder essas perguntas, podemos voltar a Freud.

No caso em que se debruça, Freud faz a análise de uma lembrança encobridora infantil e, a certo ponto, seu interlocutor inquire: “Se é assim, não houve nenhuma lembrança infantil, mas apenas uma fantasia remetida à infância?” A estupefação tem sentido porque a lembrança lhe parece autêntica. À pergunta, Freud responde:

Em geral não há nenhuma garantia quanto aos dados produzidos por nossa memória. Mas estou pronto a concordar com o senhor que a cena é autêntica. Se o é, o senhor a selecionou das inumeráveis outras da mesma espécie ou não, devido a seu conteúdo (em si mesmo indiferente) que se adaptava bem para representar as duas fantasias, tão importantes para o senhor (1976, p.346).

Conclusão

Assim como nas lembranças encobridoras, embora se extraíam correspondências, os documentos, objetos, registros fotográficos/fílmicos e cadernos de artista, não podem ser arquivados individualmente como documentos literais de que determinados eventos aconteceram do modo

descrito e que podem ser apreendidos em sua integralidade, sob o risco de não se tocar no conteúdo destes.

Se por um lado Artur Barrio inclui os atos desde a preparação até a realização de seu evento artístico e, de outro, desinteressa-se pelo destino dos objetos que dele advieram, põe-se para o arquivo o problema da conciliação entre essas duas temporalidades.

Evidencia-se imprescindível, portanto, a apreciação integral de todos os traços ou registros para que se logre a reconstrução do evento artístico.

É imperativo, assim, ouvir o artista (o que falou e escreveu), olhar sua obra como panorama e nunca esquecer que o perecimento subjaz a esta como princípio dirigente.

Referências

- BRADLEY, Susan M. Os objetos têm vida finita? In: MENDES, Marylka (org.). *Conservação: conceitos e práticas*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- CANONGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013, 1. Reimpressão da 3. ed. de 2011.
- FREITAS, Artur. O tempo como profanação: "Situações Mínimas" de Artur Barrio. *História: Questões & Debates*, [S.l.], v. 61, n. 2, dec. 2014. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/39015/23821>>. Acesso em: 30 de maio de 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/his.v61i2.39015>.
- FREUD, Sigmund. Lembranças Encobridoras. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 333-354). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GERALDO, Sheila Cabo. "Barrio: A morte da arte como totalidade". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011, 1ª reimpressão da 2. ed. de 2009.

PEQUENO, Fernanda. *Artur Barrio: Historicizando Situações e Experiências*. http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_fernanda%20pequeno.pdf. Acesso em: 30 de maio de 2021.

http://arturbarrío-trabalhos.blogspot.com/2008/10/situao-tt-1_22.html. Acesso em: 30 de maio de 2021.

Relações interculturais entre Brasil e Chile: construção de memória



Claudia Díaz Tavares¹

¹ Claudia Andrea Díaz Tavares da Silva é mestranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (bolsista PIBIC-UERJ), formada em Direito pela Universidade Santa Úrsula (RJ) e especialista em Administração Estratégica de Empresas pela UNESA - RJ. Contato: clausdiazts@gmail.com.br

Introdução

Hoje estou na escrita da memória e identidade através de arquivos e das artes visuais. Não se recupera o que aconteceu. Algo sempre muda e se perde. O que se faz é construir uma história. Sofri exílio voluntário e este trabalho está ligado à minha existência.

Essa busca reverbera em memória e democratização cultural. Penso a imagem da via chilena ao socialismo como os três processos do sonho segundo o pai da psicanálise, Sigmund Freud: substituição, condensação e deslocamento. Vejo a arte como instrumento da causa proletária e da liberdade como instrumento de política, pois a preocupação com os problemas políticos e sociais dos anos 1970 trazem a condição humana, os sonhos, os sofrimentos e as ausências causadas pela ditadura. A pesquisa é um gesto político para com o povo chileno e latino-americano. Trouxe memória e identidade visual, exílios e denúncias, para ligar-me de maneira simbólica ao lugar do qual provenho.

Investigo a atuação estético-política da arte no Chile em relação com a luta política durante os anos 1970, especialmente do Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), através dos seus arquivos, desde meados de 2020. Parto da reativação da memória e da revitalização documental, via arquivo museal e atualmente digital. Por se tratar de um museu, temos um projeto cultural e um modelo museológico que questionam a função política do arquivo e do patrimônio. Na organização do arquivo, foram mapeados o funcionamento do MSSA, sua criação, fases, documentos de fundação, propósito e a predominância de modelos culturais, tendo como foco da pesquisa o próprio museu. Porém, há diversidade de experiências, de trânsitos históricos e dos modos de institucionalização.

Acessei documentos disponibilizados pelo arquivo digital para orientação e construção com o tema. A liberdade de criação e expressão é um movimento constante de resistência. Exílio e clandestinidade simbólica ou incisiva. Testemunhos da dor, vozes de resistência, valores estéticos e registros que reverberam fantasmas, traumas e reexistências.

A partir dos documentos, desenhou-se a trajetória das ações culturais e artísticas de funcionamento como estratégias de resistência que se opunham ao regime militar e como a arte é uma ferramenta potente para acessar criticamente o caráter disciplinador e profilático da ditadura. Formou-se um limiar entre o rastro fantasmagórico e o desejo do porvir contínuo, posto que o golpe alcançou uma geração e isolou outra. A certeza é do que se quer: a quebra do efeito cíclico da opressão.

Museo de la Solidaridad

Pode-se dizer que a história do Museo de la Solidaridad é uma história de muitos exílios, viagens e memórias. Mario Pedrosa, crítico de arte que chegou ao Chile como exilado desde o Brasil em 1971 e, após o golpe de Estado no Chile, um novo exílio o levou ao México em 1973 e à França em 1974, retorna ao Brasil apenas no período da anistia. “A arte é o exercício experimental da liberdade”: esse era o seu lema e, durante a cerimônia de reconhecimento das doações de artistas internacionais, Pedrosa elogiou a opção do socialismo pela nação chilena, produto de uma transformação histórica. O museu valoriza a liberdade de criação, expressão e estímulo à criatividade do povo através do acesso democrático à instituição.

O presidente Allende e o brasileiro Mario Pedrosa mobilizaram juntos um grupo de artistas internacionais para apoiar a revolução democrática chilena, solicitando doação de obras de arte para serem exibidas em um museu do povo. Com o apoio da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte, na França) e do Comité de Solidaridad Artística con Chile, que foi dirigido por Giulio Carlo Argan (Itália), José Maria Galván (Espanha) e o próprio Pedrosa, além da participação direta do poeta Pablo Neruda, que era naquela ocasião embaixador do Chile na França. O Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) se projetava como museu de arte moderna e experimental na América Latina nos anos 1970, representativo de um período histórico e que no futuro continuaria fomentado com novas doações, que é até hoje sua forma de aquisição de obras. Pertence ao Estado mas é autônomo, tem objetivo e filosofia únicos e não pode acrescentar acervo artístico de outra instituição. O MSSA deve se manter como um todo inseparável e ter um lugar fixo de exposição, que hoje se localiza na capital chilena, após ter sido fechado no Chile pelo golpe e se exilando no exterior. Atualmente se encontra no bairro República, no setor oeste de Santiago. Deve não apenas ser artístico, já que sustenta um ideal político-ideológico, pelo que deve buscar novos modelos culturais que respondam às mudanças históricas que se desejam impulsionar e, por isso, deve ser um museu vivo, dinâmico e a serviço do povo chileno, com fins culturais e educativos, com total participação e acesso da população, o que ocorre pelos vínculos comunitários através dos programas para o público que pautam reflexão e diálogo no acesso às exposições temporárias, do acervo permanente e pelos projetos no bairro como, por exemplo, a horta comunitária.

Como as doações foram e são para o povo chileno, constituiu-se uma Fundação, pois o Museo de la Solidaridad por Chile (MSSA) se resume em fraternidade, arte e política, posto que sua fundação somente foi possível

pela via chilena ao socialismo, razão pela qual muitos artistas doaram suas obras para o museu como gesto solidário de apoio ao governo do primeiro socialista a assumir o poder por via eleitoral: Salvador Allende Gossens. Conceber a aproximação da arte ao povo é o contexto da primeira etapa do museu, que vai de 1971 a 1973, desde o momento da sua fundação, quando se pensou e gerou o modelo artístico cultural único para o mundo, até o golpe militar no Chile, quando o museu fecha, conseguindo reerguer-se no exterior um ano depois (Fase Resistência). A coleção "Solidaridad", que corresponde às obras doadas nesses anos (1971-1973) é um dos aspectos mais importantes da história do museu. O gesto solidário e sem precedentes de muitos dos artistas mais destacados e consolidados da época, que doaram obras pela causa socialista. O presidente Allende sancionou o projeto do museu pela sua envergadura histórica e potência cultural, possibilitando as condições institucionais necessárias para alocar a gestão do museu no Instituto de Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Mario Pedrosa estava como gestor, articulador e fundador do Museo de la Solidaridad.

O arquivo do MSSA foi criado em outubro de 2013, recuperando grande parte dos arquivos institucionais relacionados ao desenvolvimento de sua gestão administrativa e museológica entre 1971 e 2005, período em que o museu organizou e investiu na sistematização de seus fundos, na produção de projetos de investigação e no desenvolvimento da exposição de documentos, estabelecendo-se como fonte de conhecimento da história do museu, da sua coleção e documentação.

O arquivo contém um vasto acervo de dez mil documentos textuais, fotográficos, visuais, recortes de jornais, catálogos, publicações e entre outros registros das três etapas do desenvolvimento do museu, que representam a estrutura de seus fundos. Os documentos que formam o subfundo histórico do Museo de la Solidaridad(1971-1975) consistem em correspondências pessoais e institucionais, catálogos e jornais que fornecem parâmetros de comunicação e tensão dos diversos espaços significativos para a existência e narrativa do MSSA, como a Facultad de Artes Latinoamericana e o Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Os documentos reunidos no arquivo do museu recontam uma parte significativa da história não só do Chile, mas do Cone Sul, por conta dos efeitos dos regimes autoritários que assolaram a América Latina entre os anos 1960-1970 na América Latina e provocaram desaparecimentos de civis e violações aos direitos humanos, assim como migrações de milhares de pessoas, produto do exílio forçado ou voluntário.

Arte e política: cenário dos anos 1960/70 no Chile

O governo de Salvador Allende propôs uma transformação cultural sob o lema de “uma cultura nova para a sociedade” e afirmava que era um processo social “para abrir com a vitória do povo uma nova cultura a ser modelada com uma visão crítica da realidade”. Foi um chamado para uma colaboração nacional que foi escutado por diversos agentes culturais, que contribuíram com seu trabalho para “uma via chilena ao socialismo” articulando iniciativas individuais, universitárias e populares, impulsionadas em conjunto com o governo, que nesse investimento cultural, olhava o artista como um “intelectual comprometido.”

Mas no dia 11 de setembro de 1973 a democracia foi quebrada e a arte no Chile sofreu tentativas de apagamento, principalmente nos murais vandalizados pelas forças opositoras, já que o muralismo era a prática socialista de trabalho coletivo, para a propaganda e produção identitária que levou a UP (Unidad Popular) ao poder. A música de protesto, a ‘Nueva canción’, retomou elementos do canto popular, como identidade cultural da esquerda, com a clara intenção de marcar presença política e de insubordinação na ditadura militar.

Coletivos e revistas se tornaram artes não institucionais no Chile, pois intervinham diretamente nas ruas, e o espaço público e midiático era estratégico para a recuperação da memória da comunidade e da articulação de resistências contra a ditadura, com o objetivo de fusionar arte, vida e política. As ações culturais e artísticas funcionavam como estratégias de resistências nesse momento em que os partidos de esquerda foram declarados ilegais, as faculdades militarizadas e as reuniões vigiadas. Foi instituído o toque de recolher e novas ferramentas foram usadas para driblar a vigilância e a censura, uma vez que o exílio e as perseguições foram uma tentativa de cortar laços e potências naquele período.

Os museus e centros culturais sofreram mudanças drásticas com a renúncia dos seus diretores e o Museo de la Solidaridad fechou de imediato, reativando-se no âmbito internacional sob o nome de Museo de la Solidaridad Salvador Allende. O circuito artístico gerado durante o governo da UP foi destruído e seus protagonistas perseguidos, detidos ou exilados. A lógica profilática da ditadura militar se estendeu em vários níveis, das detenções aos desaparecimentos, pelo fechamento da editora Quimantú (fundada pela UP) e na estética simbólica da cidade, como nas ruas ocupadas por militares e o ataque a La Moneda: fundava-se assim a ordem ditatorial no espaço urbano da capital chilena. Como em todo documento algo se perde e como nenhum registro tem tudo sobre o que aconteceu,

justamente por não se recuperar a história é preciso interpretar e construir uma história, portanto, memória e democratização cultural são o cerne da arte como ferramenta de revolução e da institucionalização do MSSA que investigo neste artigo.

O Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) é um museu de arte moderna e contemporânea com importantes coleções - um acervo com mais de duas mil e setecentas obras, número que aumenta devido às novas doações de artistas contemporâneos. Seu início remonta ao ano de 1971 em Santiago do Chile, quando surgiu a ideia de promover nos círculos artísticos das Américas e da Europa a doação de obras de arte que permitissem ao governo da Unidad Popular criar um museu para o povo do Chile. A convicção e o apoio do presidente Salvador Allende foram fundamentais, pois ao compreender a dimensão histórica dessa iniciativa, permitiram que as condições institucionais desenvolvessem esse projeto utópico que permanece em vigor até hoje. A história do Chile e as tensões ideológicas enfrentadas pelo mundo cruzaram os diferentes estágios do museu, documentadas e acessíveis no acervo do arquivo MSSA. O museu teve três nomes desde sua fundação: Museo de la Solidaridad (1971-1973), período que consiste em doações de artistas internacionais para o povo do Chile; Museo Internacional de la Resistência Salvador Allende (MIRSA, 1975-1990), originado após o golpe de Estado de 1973, quando o projeto foi reafirmado com doações de artistas internacionais e chilenos exilados como um gesto de resistência; Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA, 1991-atual), nome adquirido com o retorno da democracia no Chile e que permanece até hoje. Nesta última etapa, a direção do museu foi assumida por: Carmen Waugh (1991-2005), José Balmes (2005-2010), Ernesto Ottone (2010-2011) e Claudia Zaldívar (desde abril de 2011). Atualmente, os três fundos são patrimônio do Estado do Chile e por meio do Ministério dos Bens Nacionais são concedidos em livre concessão à Fundação de Arte e Solidariedade (FAS), entidade jurídica do MSSA.

O museu MSSA promove projetos internacionais de pesquisa focados na construção do modelo cultural único, seu propósito de existir. A partir das lacunas e fragmentos da origem histórica do MSSA é que uma política de memória e conexão com as redes internacionais, tanto institucionais quanto pessoais, permitiu sua formação e as ações que o promoveram. O Arquivo MSSA, criado há nove anos, em 2013, conseguiu gerar redes de colaboração que alimentam o acervo do museu no campo da pesquisa profissional de arte, história e política no Chile. "A memória não é um instrumento para exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência" (BENJAMIN, 1987, p.239).

Fases do museu: da criação, exílio e retorno

O Museo de la Solidaridad, que dá nome a esse período, recebeu entre 1971 e 1973 obras doadas pelos artistas do mundo ao povo chileno em apoio ao “caminho chileno ao socialismo” liderado pelo presidente Salvador Allende. As doações vieram por meio de remessas coordenadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Chile de diferentes países como México, Espanha, França e Argentina, entre outros. Do complexo inicial existem atualmente 674 obras, sendo a maioria gravuras e pinturas, além de esculturas, desenhos, colagens, fotografias e têxteis, feitas principalmente entre o fim da década de 1960 e o início dos anos 1970. A convocação e seleção de peças foi realizada pelos membros do Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), composto por artistas, críticos de arte e intelectuais da Europa e das Américas e presidido pelo então crítico de arte brasileiro exilado no Chile, Mario Pedrosa. Obras de artistas renomados internacionalmente como Joan Miró, Frank Stella, Alexander Calder, Lygia Clark, Roberto Matta e Joaquín Torres-García deram o aspecto do caráter moderno e experimental que se planejava para o museu com a conotação utópico-revolucionária que teve sua base no contexto político-cultural que o erigiu. A primeira exposição foi inaugurada em 17 de maio de 1972² no Museu de Arte Contemporânea, onde o Presidente Salvador Allende lê a “Carta para los artistas del mundo”³ (Fig.1). O golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 marcou o fim dessa etapa do museu após o exílio forçado dos membros e fundadores do projeto. A maioria das obras foram mantidas clandestinamente, armazenadas no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, outras entraram no inventário do Museu Nacional de Belas Artes e muitas outras têm seus paradeiros desconhecidos até hoje, pois estavam em trânsito de entrada no país ou foram adquiridas de maneira ilícita por colecionadores particulares.

O segundo período do museu se origina após o golpe de Estado de 1973, que considerou o Museo de la Solidaridad não legalmente constituído e com obras recém-doadas ainda em embaixadas ou em trânsito. A força do intervalo significou que algumas foram devolvidas, outras foram perdidas e que algumas foram presumidamente destruídas ou interceptadas para coleções particulares. A ditadura quis esconder esse projeto que, apesar dos obstáculos, sobreviveu no exterior como um gesto de resistência e solidariedade ao povo chileno. Assim, no final de 1975, desde o exílio, foi decidido continuar com o museu sob um novo lema: a “Resistência”, alterando o nome

2 Mañana se inaugura el Museo de la Solidaridad. Puro Chile, 16/05/1972, p.9 (Arquivo MSSA).

3 Carta de Mário Pedrosa ao Presidente Salvador Allende, 1972 (Arquivo MSSA).

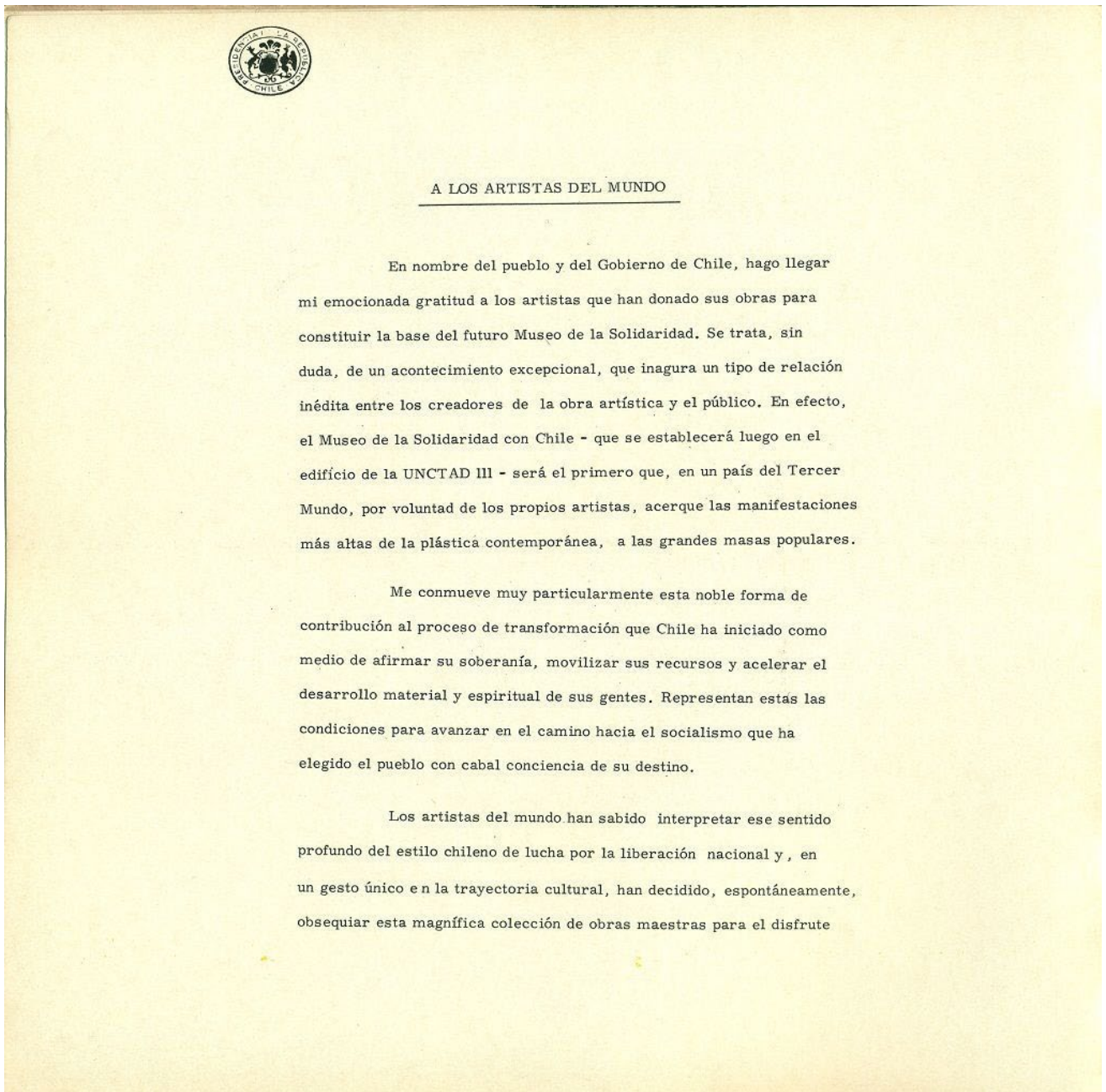


Figura 1

Carta para os artistas do mundo. Allende, 1972, Chile. Fonte Arquivo MSSA.

para Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA). Para isso, foi criada uma Secretaria Geral na França, novamente presidida por Mário Pedrosa, e diversas iniciativas de organização e apoio ao MIRSA nos países onde foram formados recursos de doações de obras para sua arrecadação, sendo os mais conhecidos os Comitês de Apoio, então coordenados a partir da Casa das Américas (Cuba), por Miria Contreras, secretária executiva do Secretariado, aos quais foram adicionados novos países dos quais já haviam doado obras para o projeto original. Além de perpetuar a missão inicial do museu, as doações foram um gesto de denúncia internacional à ditadura chilena e à violação dos direitos humanos cometidos. Seguindo a

linha de doações recebidas pelo Museo de la Solidaridad, o informalismo, a abstração, arte cinética e obras gráficas a serviço da propaganda política, peças experimentais e conceituais, se juntaram à incorporação de peças têxteis entregues como gestos simbólicos da representatividade indígena e popular. Há temas nas obras de arte que se repetem transversalmente, seja pelos títulos e/ou imagens, apontando para o contexto histórico em que o acervo foi formado e seu objetivo político, bem como o interesse da denúncia pelos artistas.

Após o período de formação e o de desenvolvimento no exterior, o museu é ressarcido ao Chile com o retorno à democracia em 1991, reunindo assim os fundos de arrecadação doados durante ambos os períodos: "Solidariedade" e "Resistência". O Fundo de Solidariedade foi transferido como patrimônio estadual e o Fundo de Resistência reuniu transferências de obras para o Chile que começaram em 1991 e se estenderam até 2006, período de propriedade da Fundação Salvador Allende (FSA). Em 2005 foi doada ao Estado e foi criada a atual Fundação de Arte e Solidariedade (FAS), responsável pela gestão, disseminação, pesquisa e salvaguarda desse acervo público. Desde 1990, mais de 900 obras foram incorporadas ao acervo que, de diferentes perspectivas, aderiram aos princípios fundadores do museu: fraternidade, arte e política. Metade das obras corresponde a artistas chilenos contemporâneos e daqueles que não puderam doar ao museu em suas etapas anteriores. Entre os doadores estão Juan Downey, Valentina Cruz, Alfredo Jaar, Luz Donoso, Gustavo Poblete, Félix Maruenda e Monica Bengoa. A outra metade corresponde a artistas contemporâneos cujas obras foram perdidas nos períodos fundadores "Solidariedade" e "Resistência", como Yoko Ono, Carl Andre e Meret Oppenheim, entre outros, como registrado no catálogo do acervo.

A Institucionalização

A iniciativa do museu fora encabeçada sobretudo por Mário Pedrosa, que havia se exilado no Chile por estar respondendo no Brasil a um processo de difamação da ditadura militar brasileira no exterior. As obras chegadas ao Chile, respostas aos apelos enviados sobretudo por Mário Pedrosa e Pablo Neruda, que à época era embaixador do Chile na França, chegaram a ser parcialmente expostas em duas exposições. Diante da quebra institucional e da repressão instalada pela ditadura, a iniciativa do museu, cujo caminhar institucional acabara de se iniciar, é levado então ao estrangeiro junto com os exilados do golpe chileno. A iniciativa de criação do Museo de la Solidaridad deve ser compreendida dentro do processo político chileno e sua projeção internacional como país, que nesse

momento construía uma plataforma socialista sem quebra institucional, pois o presidente Allende fora eleito democraticamente dentro das regras da constituição chilena.

No início do processo de abertura democrática, nos anos 1990, não havia clareza sobre o destino institucional das obras e o reitor da Universidade do Chile defendeu que as obras pertenciam à universidade. Nesse momento, a recém-criada Fundação Salvador Allende pleiteou a guarda das obras, conseguindo por meio de um decreto expedido pelo presidente Aylwin⁴. Posteriormente, as doações ainda dispersas no exterior começaram a chegar ao Chile, somando-se ao acervo dos anos 1970. Juridicamente, contudo, há uma distinção entre as obras recebidas no Chile até 1973 e as obras doadas após esse período, uma vez que as que compunham o acervo recebido ainda durante o governo UP eram propriedade do Estado chileno, conforme o mesmo ato expedido em favor da Fundação Salvador Allende quanto à guarda das obras. As obras posteriores a esse período passaram por um tipo de limbo jurídico, pois foram enviadas ao Chile em nome da Fundação Salvador Allende, que posteriormente passou a reivindicar a propriedade sobre elas, enquanto diversas pessoas relacionadas ao projeto do museu nos anos 1970, entre elas a diretora do MSSA de 1990 a 2004, Carmen Waugh, e o então diretor do museu, José Balmes, reivindicavam a posse do Estado chileno sobre as obras. Nesse litígio pela posse das obras, novos argumentos e questionamentos acerca da missão da Fundação Salvador Allende (FAS) sobre o projeto museal que organizaria aquele acervo junto ao projeto memorialístico de Salvador Allende trouxeram controvérsias ao debate, pois o que estava em jogo era muito mais que a posse das obras de arte doadas. Era a memória sobre um projeto político passado, a memória da constituição de um espaço artístico chileno, a identidade política de agentes contemporâneos.

Os sujeitos contemporâneos, que elaboraram o trabalho de memória sobre eventos passados, não podiam se identificar plenamente com os fatos ocorridos e a problemática como todo retorno ao passado. O que acontece no pós-catástrofe é que habita-se ainda a catástrofe, como referente que não cessa de irromper no cotidiano, sem necessariamente expressar-se verbalmente e, no caso chileno, esse irromper foi marcado pelo traumático, dado a forma com que a transição democrática se instaurou e encontrou seu limite nas regras do livre mercado.

4 A Fundação Arte e Solidariedade foi criada em 9 de março de 2005, sob o decreto isento nº 1.023 do Ministério da Justiça. Seu Conselho de Pessoal é composto por cinco membros. Dois são representantes do Poder Executivo - por meio do Ministério da Educação e da Diretoria de Bibliotecas, Arquivos e Museus (Dibam) - dois da Fundação Salvador Allende e um escolhido de acordo com ambas as partes. Esta Fundação é a entidade jurídica do Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Conclusão

Dentro das possíveis justificativas da temática, encontramos apoio nas reflexões de Walter Benjamin e seus comentadores que refletem sobre a pós-catástrofe típica do cone sul latino-americano. A questão da narração é central em Benjamin, já que constitui um dos pontos altos de sua escritura da história impactada por um tempo de crescente barbárie, como o pós-ditadura.

As histórias da arte nas culturas da América Latina se delineavam e constituíam como busca de uma consolidação das nações com histórias próprias, ressaltando particularidades e reconhecendo sentidos originais. Um assunto propriamente identitário. A identidade, como sabemos, não é um fato da natureza, senão um processo de construção histórica. Só vai se constituir em cada indivíduo na vida social, na relação com os outros, no olhar que desde dentro é capaz de olhar para trás e ao mesmo tempo para diante. Não somos seres abstratos, isolados, participamos de uma história. Não há identidade fora do sujeito, mas também não há sujeito fora do mundo e dos seus conflitos.

Apesar das tentativas por parte do regime político opressor de apagar uma memória coletiva, relacionada com a tradição artístico-cultural vigente até a imposição do regime ditatorial, não se conseguiu apagar esse passado imediato, ao menos da forma em que esse regime esperava. A ação de recuperação de uma tradição é uma ação de resistência: "A memória, onde cresce a história, que a sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.89). Quando uma sociedade se identifica e se reconhece como coletivo em algum dos aspectos de uma obra de arte, possibilita que, como tal, seja reconhecida como parte de um patrimônio artístico e potência da consolidação de uma identidade e de uma tradição cultural: "A memória é um elemento essencial do que se acostuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na dor e na angústia" (idem, 2005, p.380).

A crise histórico-social significou um trauma tão potente que chegou a significar uma crise, além de histórica, identitária, produto da perda de sentido como principal característica do palco pós-golpe, onde aconteceram diversas infrações aos direitos humanos através do terrorismo de Estado e nesse discurso da crise os conceitos de história, herança, tradição, patrimônio, sociedade, arte etc., vão se tensionando e problematizando, postos em xeque, extremados quanto à sua coerência sob os termos e a

mecânica da ditadura, no trauma que o golpe de Estado crucificou a sociedade. No caso particular do patrimônio, na sua dimensão de herança, de bem e valor herdado e identitário, mas principalmente problematizando e fazendo visível o patrimônio como construção social e como invenção.

Mas é necessário assinalar uma crítica sobre a fratura histórica ocorrida em 1973, que não permite uma retomada do projeto inicial do museu sem que surja no horizonte a fantasmagoria do projeto da UP. Há uma recompilação histórica e esse elemento presente está em todos os artigos recompilados na internet sobre o museu, como explica Justo Pastor: “Justamente, entre 1974 e 1990, sua existência é reconhecida no mundo como Museo de la Resistencia e sua legitimidade provém da legitimação que veio da UP no exílio. É aqui onde o Museo de la Resistencia começa a perder seu perfil, porque se desenha na linha de dependência dessa legitimidade, ou seja, desaparece a UP como fantasma orgânico”⁵.

Na disputa das obras chegadas ao Chile, o fantasma⁶ de Allende surge como interlocutor para os que pleiteiam a posse estatal das obras. A carta “A los Artistas del Mundo” é escrita como agradecimento de Allende pelas obras dadas até aquele momento, em ocasião próxima à segunda exposição de obras doadas ao museu, realizada no edifício da UNCTAD III no final de 1972., Allende declarou que “*en nombre del pueblo y del gobierno de Chile, hago llegar mi emocionada gratitud que han donado sus obras para constituir la base del futuro Museo de la Solidaridad*”. A carta segue discorrendo sobre a dívida dos chilenos com tais artistas, dívida que será tratada pelo avanço dos projetos de transformações em curso. Aqueles que reivindicam a posse estatal das obras de arte localizam nesta carta e numa série de outros depoimentos e documentos as bases documentais do estatuto das obras doadas. Elas foram doadas ao povo do Chile e, por isso caberia ao Estado a posse delas.

5 MELLADO, Justo Pastor. El Museo de la Solidaridad y El Mercurio, 2004. Disponível em: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=44>. Acesso em julho/2021.

6 Jornal El Mercurio, 19 de dezembro de 2004. Na sessão “Actividad Cultural” a matéria intitulada “Un espacio contemporáneo con tesoros donados” reconstrói a trajetória do Museo de la Solidaridad à luz de informações prestadas pela deputada Isabel Allende, membro da Fundação Salvador Allende que, entre outras atividades, administrava o MSSA. Segue um trecho da reconstrução histórica: “Otra gran investigación fue la de averiguar qué había pasado con las obras que habían ingresado a Chile hasta 1973. Se descubrió que estaban indebidamente inventariadas como parte de la Universidad de Chile, en consecuencia que habían sido donadas al Estado de Chile. En ese entonces, Isabel Allende Bussi se entrevistó con el Presidente Patricio Aylwin, quien dictó dos decretos por medio de los cuales el Estado recuperó las obras ingresadas hasta 1973, entregándolas en comodato a la Fundación Salvador Allende para que las administrara, cuidara y exhibiera. Hoy, el museo tiene dos vertientes: una con las obras que ingresaron hasta 1973 (propiedad del Estado), y otra que corresponde a las obras donadas en diversos países durante el gobierno militar (propiedad de la Fundación Salvador Allende). De allí que se unieran los dos nombres para formar el Museo de la Solidaridad Salvador Allende”.

A Fundação Salvador Allende (FAS) empreendeu uma refundação museal, recorrendo aos elementos memorialísticos do museu como a presença de Mário Pedrosa em sua concepção inicial, presença que foi recolocada a partir de uma aliança com o Ministério da Cultura brasileiro, que designou o artista e curador Emanuel Araújo como reformulador da proposta museal do MSSA e ao trabalhar junto à memória de Salvador Allende no projeto da reforma museal, um memorial ao ex-presidente foi concebido pelo MSSA, que coloca em prática as ideias e ações que impulsionam o projeto, tendo como principal objetivo realizar um novo modelo museológico que questiona o sistema artístico homogêneo e a função política das instituições museais.

Fantasmagoria, na compreensão benjaminiana, é uma imagem espectral que pode ser formada de algumas maneiras: pelo índice redentor guardado nos despojos liberados de seu valor de uso, pelo brilho de felicidade que impregna o ar histórico, brilho que transpassa gerações, gerando também força redentora, que clama por ser agarrada pelos agentes históricos que buscam interromper o curso histórico para redimir a humanidade e, com ela, toda sua história e memória de sofrimentos passados. A fantasmagoria da UP ronda os projetos do museu. O marco chileno em torno da história da ditadura e da história do período da UP está fortemente marcado pelo signo do trauma e da impossibilidade de reelaboração de uma série de elementos que seriam extremamente importantes para a vida democrática.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo, Brasiliense, 1996.

Catálogo de la Primera Inauguración del Museo de la Solidaridad, Ed. Quimantú, abril/1972, págs.1, 2. Archivo MSSA.

ZALDÍVAR, Claudia. *Una bandera es una trama*. (Ed.) Museo de la Solidaridad Chile. Fraternidad, arte y política. Santiago, 2013.

_____. Yasky. *An atypical museum: The Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, 2018.

Un espacio contemporáneo con obras donadas. EL MERCURIO, 19 de dezembro de 2004. Disponível em: <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={b22d0e56-0ac7-4447-9105-cd77b23b8a2b}> acessado em 24 de junho de 2009.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução: Roberto Machado. 10^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 15-37

MELLADO, Justo Pastor. *La Donación de la Diputada Isabel Allende*. 13 de janeiro de 2005. Disponível em: www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=204&Itemid=28

Salvador Allende Solidarity Museum Archive. Collective Access(CA), Catálogo digital. 2021

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O Testemunho: entre a ficção e o real. História, Memória, Literatura*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. *Testemunho e a Política da Memória: O Tempo depois das Catástrofes*. Projeto História, SP. 2005.

Site MSSA: Arquivo do Museo de La Solidariedad. Disponível em: <https://archivo.mssa.cl/>.

meio - imagem - corpo

imagem do inominável, um duplo do morto p
mantê-lo vivo", diz Debray. Não somente eu
mas substituir como se a imagem estivesse
na ~~atividade uma coisa~~ preencher uma carne

corpo perdido

X

corpo apagado

O rosto perdido,
a palavra,
a imagem

N' Gork

Ano
Beo
Alm

Projeto Requiem NN

↳ Juan Manuel
Echavarría

↳ Perigosos
subversivos
sediosos
(cadernos do
povo brasileiro)

↳ Leila Danziger

Capítulo 4

Arte/política na América Latina

→ trabalho de luto

Antropologia do
negro I e II

↳ Paulo Nazareth

O corpo,

O rosto,

O retrato

"A morte foi primeiramente uma imagem,
e sempre persistirá como tal, pois não sabe-
mos o que a morte realmente é", diz Gaston Ba-
cheland. A própria imagem é "terror domestica-
do", acrescenta Régis Debray, ao associá-la às
máscaras ~~em que~~ fúnebres em que o rosto
humano da pessoa amada desaparece para re-
las se perpetuar. À ~~de~~ decomposição do corpo
pela morte, a recomposição pela imagem: "uma

Na grande noite das Américas

Marisa Flório Cesar¹



¹ Professora do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, crítica de arte, curadora independente. Autora de textos e livros sobre arte moderna e contemporânea.

"A morte foi primeiramente uma imagem, e sempre persistirá como tal, pois não sabemos o que a morte realmente é", diz Gaston Bachelard. A própria imagem é "terror domesticado", acrescenta Régis Debray, ao associá-la às máscaras funerárias em que o rosto humano da pessoa amada desaparece para nelas se perpetuar. À decomposição do corpo pela morte, a recomposição pela imagem: "(...) uma imagem do inominável, um duplo do morto para mantê-lo vivo" (DEBRAY, 1994, p.29). Não somente evocar, "mas substituir, como se a imagem estivesse para preencher uma carência, aliviar um desgosto" (ibidem, p. 38).

Plínio, o Velho, definiria a *imago*, a noção romana de imagem, a partir dos retratos obtidos com as máscaras mortuárias. *Imaginum Pictura* era a efigie obtida com as máscaras mortuárias expostas nas casas dos nobres romanos, como genealogia familiar e transmissão às gerações futuras, do passado honroso de seus membros. Técnica de contato direto por impressão, obtinha-se um molde negativo de gesso no rosto do morto, e suas retiradas positivas em cera. Uma imagem-matriz de extrema semelhança (o rosto do morto), como aponta Georges Didi-Huberman, destinada a tornar legítima a posição da pessoa na instituição da *gens* romana, confirmar sua dignidade pública. Se o início da história da arte implica uma morte na origem, Plínio introduziu seu ponto de vista genealógico "mediante o testemunho da morte" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.71).

Se o corpo perdido do morto é substituído pelo corpo visual da imagem, prolongando sua presença ausente no seio da comunidade, a imagem então se constitui no encontro entre os "meios" e o "corpo perdido", concluirá Hans Belting. "Meio-imagem-corpo" é o mecanismo central de sua antropologia da imagem: "as imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e os meios com os quais respondem ao nosso olhar" (BELTING, 2005, p.69). A máscara fúnebre, o retrato, o meio fotográfico são, portanto, instâncias em que ocorre a presença do ausente e se reitera a estranha materialidade do corpo perdido. Das imagens *post mortem* àquelas nas pedras tumulares dos cemitérios, as fotografias constituíram um elemento notável nos rituais funerários coletivos ou íntimos, mediando nossa relação com a morte e o luto.

Mais do que as noções de representação, gênero ou estilo, a primeira história da arte ocidental relatada por Plínio, diz Didi-Huberman, coloca a questão jurídica que emerge do encontro de uma matéria e de um rito. A *imago* romana era uma prerrogativa inseparável da *dignitas* republicana, o "direito à imagem" é um termo que vem do direito romano, e que garantia um lugar e uma voz na vida pública e na representação política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.43).

Sabemos que os regimes de exposição e os modos de visibilidade e de enunciação sempre passaram por controle e regulação do que poderia ser mostrado e do que deveria permanecer silenciado. Por isso, "o que genocídios e depurações étnicas negam", afirmaria por sua vez Jacques Rancière, "é um primeiro direito à imagem anterior a toda propriedade do indivíduo sobre sua imagem: o direito a ser incluído na imagem da humanidade comum" (RANCIÈRE, 2005, p.17). Como devolver o direito à aparição (à imagem) àqueles condenados à inexistência estética e política? Como dar visibilidade aos sem-imagem e sem-palavra? Que corpos dissemelhantes e desaparecidos foram regurgitados para fora da comunidade humana e de sua imagem?

Quantas vezes, a essas vidas não enlutáveis, os ritos funerários, as comissões públicas lhes foram negados. Na grande noite das Américas, naturalizamos as valas comuns, os cadáveres sem nome, os mortos anônimos de nossa histórica violência. As guerras contra os civis, as guerras contra os povos, contra os nativos e os expatriados à força e aqui escravizados, as guerras contra saberes e crenças, as guerras contra o corpo da terra. Os rios, os mares, as florestas, os cemitérios clandestinos, Perus e Araguaia, receberam seus corpos mortos como carnes inominadas. Sem o lamento público pela morte, foram denegados a milhões os ritos fúnebres mas também sua condição de humanidade.

Estabelece-se assim uma distinção ontológica entre pessoas (com direitos e proteção do Estado) por quem se lamentam as mortes, e coisas (ao desamparo do Estado e excluídos da humanidade) cujas mortes lhes são indiferentes.

E como se trabalha o luto quando não há corpo ou túmulo? Como lidar com a morte, essa imagem inimaginável? Sem as liturgias que a cercam e que conformam os afetos, como enterrar nossos mortos, retirá-los da clave da desafeção, da indiferença que teima em constituir-se um afeto social fundamental? Prisioneiros de nosso torpor, assistimos à morte sem rosto, sem nome, sem corpo. Os corpos dos desaparecidos políticos das ditaduras, os corpos-mercadoria de negros, os corpos indígenas exterminados nas colônias, os corpos famélicos deixados à morte nos "currais" da República, os corpos "indesejáveis" assassinados nas periferias deste continente. A esses corpos perdidos, os povos (e seus artistas) respondem com ações, ritos de luto, imagens que buscam lhes devolver rosto e palavra, para retirá-los de sua fantasmagoria.

Nos terrorismos de Estado, nas guerras intestinas das Américas, a figura do "desaparecido" das ditaduras militares do século 20 aciona, como ressalta Ludmila Catela, uma "noção jurídica" como também a chave de um

sistema simbólico que converte a ausência do corpo morto, a negação de seu assassinato e dos rituais normais de luto, em “capital de força política”.

O desaparecido representa uma morte inacabada, em sua tripla condição: a falta de um corpo, a falta de um momento de luto e a de um enterro. No entanto, se olharmos para essa falha tripla por outro lado, não da ausência, mas da produção de ações, ela nos permite descobrir formas instituídas de canalizar a dor e criar rituais alternativos de luto, locais de lembrança e comemoração. (...) Vale a pena perguntar, então, onde é construída essa representação no caso do desaparecimento de pessoas? Marchas, rituais coletivos de memória, ações teatrais, música, espaços judiciais, exposições nos locais de memória constituem alguns desses lugares de representação que permitem uma variedade significativa de maneiras de destacar esses desaparecimentos-mortes e prover espaços de luto (CATELA, 2017, p.50).

Apagar as provas da tortura, da violência e do assassinato do Estado foi um procedimento sistemático das ditaduras da América Latina. Por isso a fotografia teve um papel de resistência neste continente, expondo a violência e testando os limites e a potência da imagem fotográfica como sua prova e memória: um conflito que se perpetua pela política de conciliação e negação dos crimes do Estado que se seguiram às aberturas políticas, especialmente no Brasil. Não apenas fotografias de manifestações ou dos cemitérios clandestinos dos mortos pela ditadura teriam a função de atestar o terrorismo de Estado, como as fotografias dos desaparecidos, retiradas de álbuns família ou de documentos de identificação, tornaram-se “poderosas fontes documentais”, como salienta Márcio Seligmann-Silva, tanto de seu desaparecimento como também de sua existência – a prova de que um dia eles nasceram e viveram entre nós. Na ditadura as fotos “são um testemunho no sentido jurídico de *testis*: o fotógrafo (e o público que contempla as imagens) é (são) como que o terceiro dentro de uma contenda entre dois partidos. [...] Já a apropriação dessas imagens depois das ditaduras está subordinada a um trabalho – sempre conflitivo, político – de memória” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.61).

O rosto perdido, a palavra, a imagem

Em 2017, Seligmann-Silva propõe a alguns artistas realizar trabalhos a partir dos arquivos da Comissão Nacional da Verdade (CNV) e expô-los no Memorial da Resistência, em São Paulo, entre os quais, Leila Danziger. O corpo perdido, a palavra roubada, a memória apagada. Como fazer arte e poesia de um momento tão obscuro de nossa história? Sombra que não cessa de nos ameaçar e acossar. Como retirá-lo do esquecimento que se perpetua pela política de negação que se seguiu às aberturas políticas?

Leila nos responde com a instalação *Perigosos, subversivos, sediciosos* (*Cadernos do povo brasileiro*), composta de dois conjuntos: de um lado, os retratos de desaparecidos sob o regime militar, como também dos assassinados pelo Estado que se perpetuam nas bordas deste país. De outro, os livros censurados por motivações políticas ou morais, incinerados nas fogueiras de nossas intolerâncias e misérias.

Mas como devolver aos desaparecidos o corpo devorado nas valas clandestinas, o rosto subtraído da convivência dos amados e exposto nas fotografias dos arquivos do Estado de exceção? Mais que isso, sem os ritos fúnebres, sem podermos enterrar nossos mortos, é o trabalho de luto e a difícil administração de sua perda que nos foi sequestrada. Como devolver a dignidade de seu nome, sua voz, sua morte? Como assegurar o testemunho de sua existência? Como dignificar sua vida? E como devolver às palavras caladas o fogo de sua força irruptiva de nomear mundos, de recriá-los, de dar voz aos corpos sediciosos, às vidas perigosas?

Tratava-se então, para Leila, artista, poeta, de emprestar ao rosto e ao corpo perdidos o endereçamento das palavras, velá-los para revelá-los. Cobri-los com os paratextos que encontrou no manuseio das obras censuradas: dedicatórias, notas de pé de página, comentários, pequenos achados em livros proibidos à época e comprados em sebos pela artista. Palavras íntimas dedicadas a um outro qualquer, derivas do pensamento rascunhadas, glosas que seguem marginais pelas páginas folheadas...

O outro advém como um rosto que nos interpela; é o rosto em sua aparição que nos abre à alteridade, que nos designa à relação, que dá acesso ou rechaça mundos. O rosto é um chamado. Mas também nossa incompletude constitutiva. Em várias culturas, ou para pensadores que sobre ele se debruçaram, como Emmanuel Lévinas e David Le Breton, o rosto se abre a uma infinidade de concepções de fundo ético e político, mítico ou religioso, íntimo ou coletivo. Para Lévinas, é uma reserva do infinito, imediatamente ética e relacional, porque o "não matarás" está inscrito no rosto do outro como interdito a seu assassinato: a presença do outro é um "dizer" antes das palavras. "Matar não é dominar mas aniquilar, renunciar em absoluto à compreensão" (LÉVINAS, 1998, p.177).

Primeira imagem para Belting, o rosto é o ícone do corpo, ponto de fuga para o qual convergem todas as imagens. "Superfície mais apaixonante da Terra", de interditos e revelações, o rosto teve, desde sempre, a história de sua representação entrelaçada à figura fixa da máscara (funerária, de culto ou de teatro). Eis a busca incessante: surpreender seu segredo, desvendar seu encantamento. Dos crânios arcaicos adornados nas sepulturas

às máscaras de culto que cobrem e escondem o rosto do participante nos rituais, essa espécie de véu – que dobra, excarna, imprime ou protege o rosto – permanece implícito como um operador de intensidades nos retratos da arte às fotografias.

A ciência, a polícia, a mídia, também se apoderariam do rosto, construindo teorias e classificações nefastas: o negro, o índio, o infame, o louco, o criminoso, o terrorista – vidas matáveis. Nos arquivos policiais e do Estado de exceção, o duplo apagamento: o da morte invisível, o da indignidade da fotografia superexposta no fichamento. Ao conviver com as imagens de homens e mulheres assassinados nas reproduções fotográficas dos arquivos do Estado, vindo à público como “signos de uma anistia que se depositou qual selo de novos traumas, como autorização de novas violências ao não diferenciar vítimas e criminosos” (DANZIGER, 2021, p.11), Leila percebeu que a subexposição e a superexposição podem ter o mesmo efeito: a anulação do outro. Para cuidar dos mortos e de nossas feridas, era preciso respeito e delicadeza.

Ao corpo perdido dos mortos, ao chamado de seu rosto apagado, Leila Danziger oferece a visualidade da palavra que um dia endereçou-se a alguém. É a palavra, escrita sobre um fundo branco, que agora responde à sua ausência presente, que acaricia o rosto perdido, que o cobre e o protege como um manto ou um véu no qual sua (re)aparição é a promessa latente.

Se o ícone do corpo ausente recebe as carícias das palavras; as palavras, os livros censurados, ganham então a carnalidade do corpo. Mútuo empréstimo, dupla permutação. Fixadas por pregos de cobre (material nobre da tradição escultórica) na parede fria do memorial, os livros estão lacrados, crucificados, excrucitados. Expõem-se como corpo sacrificado, como estigma que não permitirá que esqueçamos das feridas e suas dores. Cabe a nós imaginar rostos, retirar o acontecimento traumático de seu apagamento histórico, encarar o embate entre o que desaparece mas insiste, entre a desmedida de um acontecimento traumático e inassimilável e a insuficiência de qualquer mostraçãõ. Mas, por isso mesmo, necessária e premente. Ainda que seja para inscrever sua não inscrição.

A caminhada das almas e dos corpos

A “caminhada das almas da barragem” acontece todos os anos em novembro, no Ceará. Em romaria, milhares de devotos andam cerca de seis quilômetros para homenagear os que morreram no período da grande seca de 1932. Naquele ano, para barrar as levas de retirantes que fugiam do

flagelo, sete "currais" ou "campos de concentração"² foram construídos nas periferias de Fortaleza. Chegavam aos milhares, exaustos e famintos, em busca de comida e trabalho, mas o que os aguardava era o confinamento, o rótulo de flagelado, as longas filas para a ração de feijão, as noites ao relento, o saco de vestir, as cabeças raspadas, a guarda que vigiava para que não fugissem e adentrassem a capital, a morte por inanição. Os corpos, em dezenas, eram lançados amontoados em valas abertas na terra rasa, dia após dia. As covas permaneciam abertas à espera dos novos mortos na madrugada.

Os relatos dos sobreviventes e testemunhas, as memórias de dor, flagelo e martírio, despertaram na população, nas décadas que se seguiram, a comoção pelo sofrimento e a devoção e fé nas Almas da Barragem. Creem que, por terem sofrido tanto, suas almas foram acolhidas por Deus que as mantém perto de Si. Os flagelados converteram-se em um santo coletivo, a quem são dirigidas preces e promessas, de quem se recebem graças alcançadas. Em 1982, o Padre Albino Donati convidou os devotos das santas almas para irem em procissão até o cemitério da barragem e desde então a romaria acontece ano após ano. Ao longo da caminhada, os fiéis narram as memórias das dores que lhes foram contadas, lamentam sua morte, fazem preces por suas almas torturadas. Ritos de luto para que os campos de tormento e morte jamais sejam esquecidos, jamais se repitam. Aos relatos da memória e orações proferidas, são intercalados lamentos das dores sociais atuais, recriminações à política de extermínio. Ao fim do rito, no cemitério, os romeiros acendem velas, despejam água nas tumbas simbólicas para saciar a sede das santas almas, molham a terra do "campo santo" para que dali germine alívio, esperança e vida.

Algo similar acontece na Colômbia. No final da década de 1970, quando os paramilitares entraram em guerra contra os grupos guerrilheiros, a cidade de Puerto Berrío, situada na curva do rio Magdalena, estava no centro do conflito. Em geral, o destino desses corpos não identificados, NN ("sem nome", do latim *nomen nescio*), é a vala comum, mas ali, os assassinados, reduzidos a coisa, eram jogados no rio em pedaços. Por três décadas, todavia, os aldeões de Puerto Berrío recolheram das águas os corpos despedaçados, adotaram suas almas, batizaram-lhes com nomes (muitas vezes seu nome de família). Choraram sua perda, a cruel brutalidade dos dias e das noites. Enterrados no cemitério à margem do rio, decoram seus túmulos, dão-lhes

2 O "curral humano" foi inventado na Seca do Quinze e multiplicado na seca de 1932. Não há dados oficiais do número de mortos. O presidente Getúlio Vargas, em discurso publicado na década de 1930, referiu-se a esses locais como "campos de concentração", estimando que cerca de um milhão de pessoas ficaram lá confinadas. A caminhada da seca tornou-se um patrimônio imaterial de cunho religioso, cultural e histórico do Ceará.

cores, levam-lhes flores, endereçam-lhe preces. Creem que assim, dignificados em sua humanidade, acolhidos como um deles, estes protejam e concedam graças aos vivos que os adotaram suas histórias para elaborar.

Desde 2006, o artista colombiano Juan Manuel Echavarría realiza o projeto *Réquiem NN*: fotografou os túmulos, documentando suas fachadas em constante mudança; realizou um filme em que os habitantes de Puerto Berrío narram suas histórias para elaborar os traumas de uma sociedade dilacerada pela violência³.

Todos os anos durante o mês de novembro, quando a Igreja Católica comemora as Almas dos Mortos, as portas do cemitério se abrem à meia-noite e um homem de capa preta - o Anímero ou Guardião da Alma - convida os fiéis a seguirem em procissão, carregando velas em oração pelas almas dos que partiram para obter o descanso eterno - conhecido na liturgia latina como *Réquiem Aeternam*. (...) Através deste ritual coletivo, a população de Puerto Berrío diz aos perpetradores da violência: - 'Em nossa comunidade não permitimos que suas vítimas desapareçam; podemos não saber quem eles eram, mas eles se tornarão parte de nós (ECHAVARRÍA, *Réquiem NN*).

As muitas conformações das fotos, em diferentes instalações nos espaços expositivos, não atestam um simples arquivo, mas os retratos das faces-fachadas-túmulos em permanente e viva metamorfose, a memória da violência traumática, o testemunho de suas existências. Se Leila Danziger protege os rostos dos desaparecidos da superexposição dos arquivos da polícia de Estado para que façam a sua aparição, Echavarría devolve o rosto perdido às vítimas da guerra, em faces coloridas por um grafismo rítmico, batizadas com nome e sobrenome, ornadas com flores e mimos ali depositados.

O que seria afinal um retrato? Por que supô-lo "como a mimeses de um rosto?", pergunta-se Didi-Huberman. "A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não mais se levantar. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela", deduz. "A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (...) O que os retratos fariam seria apenas poetizar, produzir uma tensão sem recurso e a difícil gestão de sua perda. (..) A questão do retrato seria uma questão de lugar. Ou uma mágica resposta do lugar ao rosto ausente" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.61).

3 A filmagem de *Réquiem NN* foi realizada em cinco visitas a Puerto Berrío, o filme demorou dois anos para ser concluído. O filme está disponível em: <http://www.requiemnfilm.com/view.html>.

Para o filósofo, já na pré-história se vislumbra uma atenção extrema ao destino dos rostos. Se os rostos dos mortos fascinaram os vivos para interditar a aproximação da morte, seus despojos, os gestos de afeto e rituais simbólicos, o lugar sacralizado que os receberá e guardará a passagem entre os mundos dos vivos e dos mortos, não cessam de indiciar o ser que o habitou. O rosto está presente para desaparecer sob uma pedra, na argila, na terra, ou na sepultura. É o caso dos cultos do crânio: separados do resto do corpo, ornados, protegidos ou contidos com lápides, moldados ou cobertos com argila como uma pele, a eles são “dedicados à eficácia simbólica e à matéria das imagens” como também ao “lugar de apresentação e perenidade (...) para quem desaparece” (ibidem, p.70). O paleolítico está repleto de signos não icônicos extraordinariamente elaborados nos crânios e sepulturas. Grafismos abstratos que guardam uma potência visual rítmica da qual Leroi-Gourghan vai perceber dois pares em operação: “a mão produzindo o gesto, e o rosto produzindo a fala; (...) uma motricidade gestual, uma oralidade encantatória” (ibidem, p. 66). O rito gráfico cria um lugar funerário para proteger o desaparecimento do rosto ou para geri-lo na dominação.

Na tensão entre a presença do ausente e a estranha materialidade dos corpos despedaçados, a obra de Echavarría atualiza o ritual coletivo dos aldeões que os retira da sombra e do apagamento, das águas frias do rio, dá-lhes um abrigo, “um lugar de apresentação e serenidade”, os insere no pertencimento de um nós indecifrável e todavia necessário: dá-lhes imagem e nome, substitui a ausência de rosto pela fotografia das faces-fachadas, o corpo perdido do morto pelo corpo visual da imagem, prolonga sua presença ausente em um “nós” como interrogação e incógnita, como partilha e pertença.

O corpo emprestado

“– Como matavam as pessoas? – perguntou o promotor.

– Primeiro, ordenavam ao operador da máquina, o oficial García, que cavasse um buraco. Então, estacionavam caminhões cheios de gente na frente de El Pino, e preenchiam um por um. Não atiravam neles. Muitas vezes os espetavam com baionetas, rasgavam seus peitos e os carregavam para a fossa. Quando estava cheia, deixavam a pá da retroescavadeira compactar os corpos.”⁴ (apud AVILA DO BRASIL, 2020. p.44)

4 Testemunho no julgamento por genocídio contra José Efraín Ríos Montt e José Mauricio Rodríguez Sánchez. Trecho de um depoimento captado durante o julgamento do ex-presidente Ríos Montt e do ex-chefe de inteligência, acusados de participar do genocídio dos indígenas ixiles.

No vídeo *Tierra* (2013), a guatemalteca Regina José Galindo põe-se de pé, imóvel, com seu corpo nu e delicado em uma área verde enquanto uma retroescavadeira retira gradualmente a terra à sua volta criando um fosso profundo, uma vala que a encurrala em uma pequena porção de terra que mal a abriga. A ação decorre do extremo impacto que a artista sentiu ao ouvir as atrocidades narradas durante o julgamento do ex-presidente Ríos Montt, acusado e condenado por genocídio em seu país. Homens, mulheres, crianças, muitos ainda respirando “eram empurrados ainda vivos com baionetas e de que os mesmos tratores comprimiam com a pá as vítimas para ampliar a capacidade de corpos daquele espaço”, enfatiza Julie Brasil (AVILA DO BRASIL, 2020, p.43).

Entre 1960 e 1996, cerca de 150 mil pessoas foram mortas no conflito armado da Guatemala. As Forças Armadas e as oligarquias locais a quem serviam elegeram os povos de origem *maya* como seus inimigos: acusando-os de comunistas e apropriando-se de suas terras (ibidem, p.43), perpetuaram assim o racismo estrutural e a necropolítica que definem as sociedades americanas desde a colônia.

Neste, como em outros trabalhos, Galindo empresta seu corpo em vida aos corpos violentados, aos corpos massacrados, aos corpos invisibilizados em vida e na morte. Resgata-os da indigência da indiferença, faz de seu próprio corpo o suporte e a exposição de memórias e traumas coletivos. Não como corpo individual, que se destaca do corpo coletivo ou do corpo do mundo que habita.

Mi cuerpo no como mi cuerpo individual sino como cuerpo social, cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar a través de mí, la experiencia del otro; porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los otros (GALINDO apud AVILA DO BRASIL, 2020, p.7).

O corpo da terra, dos ancestrais *mayas*, dos mortos em sucessivos genocídios, dos que ainda nascerão, respiram no corpo delicado de Galindo, que se torna um guardião da memória, um contador de histórias. Os *mayas* “nutriram as lembranças através de guardiões da memória com a contação de histórias, mitos e lendas, passados de geração em geração (...) Na oralidade, a expressão transcende as palavras. A entonação, o olhar, a linguagem corporal, os sentidos sempre foram chaves narrativas” (ibidem, p.23).

O vídeo termina quando o braço da máquina para, ameaçador, diante de José Galindo, deixando em suspenso o derradeiro golpe, ou a vitoriosa insurreição.

Em duas vídeo-performances – *Antropologia do negro I* e *Antropologia do negro II* (2014) – Paulo Nazareth, deitado, tem sua cabeça gradualmente coberta por crânios humanos. No primeiro vídeo, vemos as mãos de alguém cobrindo seu rosto; no segundo, é o próprio artista que deposita os restos dos corpos dos outros sobre seu próprio corpo.

Os crânios pertencem ao acervo do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, em Salvador, instituição cuja origem remonta ao museu de antropologia criminal fundado em 1901 pelo médico Nina Rodrigues, “então dedicado a estudar e difundir as supostas relações entre criminalidade e características físicas dos criminosos, entre as quais o formato e a dimensão de suas cabeças”, como esclarece Moacir dos Anjos. Influenciado pelo determinismo biológico do médico italiano Cesare Lombroso, em seu projeto cientificista e racista, Rodrigues formou uma coleção de vestígios para demonstrar “a propensão ao crime das parcelas inequivocamente racializadas da população brasileira. (...) São crânios de homens e mulheres indígenas, negros e mestiços que sequer são identificados nominalmente” (ANJOS, 2020).

Os vídeos cruzam a história pessoal da família do artista ao destino de milhões no país. Sua avó, uma mulher que se manifestava publicamente contra desmandos e injustiças, foi considerada inimiga do Estado e internada em uma instituição psiquiátrica em Minas Gerais nos anos de 1940. Como tantos outros “pacientes”, a avó de Paulo Nazareth teve nome substituído por um número, desaparecendo após alguns anos. Seu corpo perdido foi provavelmente vendido para a ciência. O artista não apenas incorporou o nome apagado da avó ao seu, como emprestou seu corpo, seu rosto, seu gesto, sua imagem aos milhares de corpos abandonados, aos povos reificados. Os vídeos, filmados em preto e branco, acentuam a indeterminação do tempo, como um passado ignóbil que perdura, como uma reparação necessária que nunca aconteceu. Ao fim, os crânios são lentamente retirados de cima do rosto do artista, como um ritual de luto, como uma liturgia em torno da morte e da desapareição.

Ana Beatriz Almeida realiza, desde 2009, rituais em homenagem àqueles escravizados que não conseguiram sobreviver à tráfico atlântico. Ritos fúnebres que a artista vem pesquisando, entre os quais *N’Gomku*, aprendido com as comunidades baianas de Babá Egum e Irmandade da Boa Morte, grupo que existe desde 1820 formado por mulheres negras abolicionistas. *Gunga* constitui um conjunto de ritos de passagem divididos em diferentes etapas: a série *Banzo* (*Banzo e Banzo Bendita*), as performances liminares da série *Kalunga* (*Onira, Osalufã e Ibeji*), os ritos pós-liminares na série *Ritual Sobre o Sacrifício* (*Tchidohun e O Mercado: A Iniciação*). O último

conjunto ritual está sendo construído desde 2019, depois que ela viajou para Gana, Togo e Benin, onde conheceu sua família que voltou do Brasil para o Benin no século 19: os D'Almeidas.

Da série *Kalunga*, *Onira* é uma foto-performance que busca "materializar existências afrodescendentes que foram assassinadas pelo Estado na ditadura dos 1960/70. *Onira* é um trocadilho com o apelido Nira, forma carinhosa pela qual os familiares chamavam Helenira Resende. Única estudante negra da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo (USP), envolvida na resistência de guerrilha e morta pelo governo militar no Araguaia nos anos 1970, quando estava à frente de um grupo de mulheres camponesas. *Onira* é uma divindade por si só em território Iorubá; no Brasil, ela é uma qualidade de Iansã, próxima de Oxum; simbolizada por uma borboleta, relaciona-se com a alma dos heróis mortos em campo de batalha"⁵. Ao corpo de Nira assassinado no Araguaia, desaparecido pelo Estado, Ana Beatriz dá-lhe um corpo transcendental, emprestando seu próprio corpo. Resgata o ritual (ainda operante) dos povos de Benin de divinação do ancestral. Recria *Onira* em sua carne, coloca-se numa canoa (como se faria com o ancestral), desce nela o rio dos mortos até encontrar o mar, como conta-nos a artista, essa "dimensão do invisível"⁶.

Ecoar a voz dos silenciados, devolver o corpo perdido na morte genocida, desvelar o rosto sem nome, ouvir os antepassados e os saberes ancestrais. À morte inconclusa, à ausência de corpo e de um lugar para abrigá-lo na morte, à falta do lamento público, os povos e os artistas reagem com o cuidado aos mortos, com rituais de luto e compaixão, com o empréstimo de seu corpo, com imagem e palavra que os dignificam em sua humanidade negada. Convertem as imagens de suas obras em um campo de forças e embates (entre testemunho e poética, entre exposição e apagamento), em que persistem traços de vários tempos e territórios, em que se acordam as dinâmicas da memória, a revelação de tormentos, o despertar dos fantasmas. É preciso escutar os mortos. É preciso serenar sua (nossa) dor.

5 Verbetes de Ana Beatriz Almeida disponível no site: <https://mam.rio/colecionadores/ana-beatriz-almeida/>. Acesso em agosto de 2021.

6 Depoimento da artista ao Prêmio Pipa, disponível em: <https://www.premiopia.com/ana-beatriz-almeida/>. Acesso em agosto de 2021.

Referências

- ANJOS, Moacir. Para resistir à asfixia. In: *Revista Zum*, Instituto Moreira Sales, novembro de 2020. Disponível em: <https://revis-tazum.com.br/colunistas/para-resistir-a-asfixia/>. Acesso em: agosto de 2021.
- AVILA DO BRASIL ALMEIDA, Julie. *Do genocídio, da violência e da arte contemporânea em uma República das Bananas*. Tese de Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração História e Teoria da Arte, linha de pesquisa Imagem e Cultura, Pós-graduação da Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.
- BELTING, Hans. *Faces: uma história do rosto*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ymago, 2019.
- . Por uma antropologia da imagem. In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, v.2, n.8, p. 64-78, 2005 (CABO, Sheila, ed.) Disponível in: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>. Acesso em: agosto de 2021.
- CATELA, Ludmila Gilda Verónica da Silva; FRANCO, Maria Helena (org.). Dossiê 3: Luto. In: *REVISTA M*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 1-3, jan./jun. 2017 [Rodrigues, Claudia; Nascimento, Mara Regina do Nascimento (ed.)]. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistam/issue/view/290>. Acesso em: agosto de 2021.
- CATELA, Ludmila Gilda Verónica da Silva. Imágenes para el duelo: Etnografía sobre el cuidado y las representaciones de la muerte en torno a los desaparecidos en Argentina. In: *REVISTA M*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 45-64, 2017. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistam/article/view/8149>. Acesso em: agosto de 2021
- DANZIGER, Leila (concepção e organização). *Cadernos do povo brasileiro*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra/ onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. In: *Porto Arte*, Porto Alegre, v.9, p.61-82, 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em: agosto de 2021.

----- . Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Tradução de João Pedro Cachopo [organização Rodrigo Silva e Leonor Nazaré]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

----- . Imagem-matriz. In: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECHAVARRÍA, Juan Manuel. *Réquiem NN*. Disponível em: <http://www.jmechavarria.com/>.

FAETA, Francesco. *La mort en images. Terrain: anthropologie et sciences humaines*. Paris, n. 20, p. 69-81, mar. 1993. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrain/3059>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.

----- . *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988b.

RANCIÈRE, Jacques. *Un droit à l'image peut en chasser un autre*. In: *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Le Seuil, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. In: *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP*, v. 18, n. 1, p. 46–66, 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645678>. Acesso em: agosto 2021.

Nadie olvida nada:
ausência, ditadura
e desaparecimento em
Guillermo Kuitca



Maria Eduarda Kersting Faria¹

¹ Mudar de mestranda para mestre na nota de rodapé. Correção: Maria Eduarda Kersting Faria é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro na linha de pesquisa Arte, Imagem, Escrita. Bacharel e licenciada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: dudakersting@gmail.com.

Camas desfeitas e figuras “humanas” viradas de costas, essas são imagens recorrentes na série de quadros *Nadie olvida nada*, pintada pelo artista argentino Guillermo Kuitca em 1982. Nesse mesmo ano seu país passava por um momento crucial para a redefinição do seu futuro, a Guerra das Malvinas, em que a Argentina buscava a soberania das Ilhas Malvinas, Georgias e Sandwich del Sur, que haviam sido colonizadas e ocupadas pela Grã-Bretanha. Em um tempo em que o país vivia uma crise econômica e estava sob regime militar, a guerra e seu resultado se tornaram ainda mais importantes pois retomavam temas como o nacionalismo e o que poderia vir a ser uma possível união do governo com a sociedade argentina. Em junho, ao fim dos quase três meses de guerra, as tropas argentinas se rendem e, segundo Viviana Usubiaga, “o estrondoso fracasso da ‘aventura bélica’ significou – junto à crise econômica e ao descrédito político pela inoperância militar revelada – o colapso final do regime militar” (2012, p.82, tradução nossa).

A guerra foi um dos momentos de mudança de direção da ditadura militar, que apontou para a saída pela democracia, que viria formalmente com as eleições livres no ano seguinte em 1983 (BEVERNAGE, 2018). Centenas de jovens soldados, sem instruções e nem armas suficientes, foram mandados para as terras geladas do Atlântico Sul não apenas para uma guerra, e sim para a morte (USUBIAGA, 2012). O massacre desses jovens que não puderam voltar para suas casas e suas famílias chamou a atenção da sociedade que já vivia sob a lógica da morte e do desaparecimento.

A geração de jovens enviados para a Guerra das Malvinas era a mesma do jovem pintor Guillermo Kuitca, que por um ano não fez parte dos convocados para o combate, visto que nasceu no ano de 1961 e as turmas convocadas foram de 1962 e 1963 (ibidem). Enquanto sua geração ia para a guerra, Kuitca se recolhe em seu ateliê e não sai nem mesmo para comprar materiais. O artista, que por vezes frequentava alguns espaços da militância política e participava de manifestações contra o regime, não se enxergava muito nesse lugar e nem próximo ao tipo de arte política que estava sendo produzida. É nessa circunstância que o artista pinta os quadros da série *Nadie olvida nada* (1982), marcante em sua trajetória artística.

Nesse momento de reclusão em seu ateliê, Kuitca dizia estar deprimido, de forma que não tinha forças para mover seus braços e pintar os quadros. Segundo o artista, era como se ele estivesse parado segurando o pincel e a tela que se movimentasse (KUITCA; SPERANZA, 1998). O material utilizado para o suporte dessas pinturas não era muito elaborado, algumas das pinturas foram feitas sobre as portas, os cristais e os móveis do próprio estúdio do artista (HERKENHOFF, 2003, p.15), tendo assim tamanhos menos convencionais. Parecia que o pintor estava trabalhando

com aquilo que estava à suas mãos, com pedaços, restos e vestígios de seu próprio espaço de trabalho.

Na série *Nadie olvida nada*, Kuitca faz um trabalho de luto e resgata marcas da experiência vivida pelas vítimas e pela sociedade argentina no período da ditadura militar, lidando com temas dolorosos a seu país como a ausência dos mortos e desaparecidos. Apresenta através de seus quadros, com camas vazias e corpos disformes flutuando em um plano sem perspectiva, o silêncio e o vazio que os anos de repressão da ditadura deixaram em muitas pessoas. Como também demonstra características que se inserem em um debate contemporâneo acerca da memória, passado e trauma. Existe uma forte relação da série com esse momento social e político do país, que atravessava uma ditadura militar. Segundo o artista em entrevista,

esse '*Nadie olvida nada*' hoje parece estar totalmente vinculado aos desaparecidos e ao *Nunca Más*², mas não é tão assim. É certo que as coisas na arte não acontecem somente como um acredita, e aceito a versão de que essa série está atravessada pela experiência argentina, pelas Malvinas, pelo contexto histórico e social (KUITCA; SPERANZA, 1998, p.18, tradução nossa).

Não só pelo contexto social e político a série de Kuitca estava atravessada, mas também por algumas experiências e referências artísticas que ele tinha do mundo da dança e do teatro, o qual aparece fortemente em sua pintura nas séries feitas alguns anos depois, em que pinta plantas disformes de teatros esvaziados. *Nadie olvida nada* é pintada após o contato de Kuitca com o trabalho de Pina Bausch, que ele viu em Buenos Aires e acompanhou em sua primeira viagem à Europa, onde também pôde visitar a exposição *A New Spirit in Painting* (1981) na Royal Academy of Art in London. Antes de ser uma série de pinturas, *Nadie olvida nada* foi uma peça de teatro, feita em 1982 em colaboração com o amigo Carlos Ianni, que já tinha escrito um texto prévio para a peça, mas que foi bastante modificado junto a Kuitca. Além dessa, Kuitca fez mais uma colaboração com Ianni em 1984, a peça *El Mar Dulce*, que posteriormente vira nome de outra série de trabalhos do artista.

Em *Nadie olvida nada*, a dupla negação da língua espanhola é transformada em uma afirmação, "como um padrão linguístico, torna-se um apelo à memória, de modo que todos definitivamente se lembrem de tudo" (USUBIAGA, 2012, p. 99, tradução nossa). De acordo com Huyssen "o *nada* [de *Nadie olvida nada*] capta a ausência, o vazio em que foram

2 Relatório da Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) divulgado ao fim da ditadura argentina que conta com uma série de depoimentos e denúncias acerca do regime militar.

lançados os argentinos desaparecidos” (2014, p. 43), de modo que a série tem uma força de memória em seu próprio nome. Suas imagens remetem à memória, projeta ao passado, mas têm um devir para o futuro. Segundo Georges Didi-Huberman (2013), diante de uma imagem o presente - e o passado - não cessam jamais de se reconfigurar, a imagem sobreviverá a nós, diante de nós, como um elemento futuro, da duração. Assim, ela não se torna pensável senão em uma construção de memória.

A recorrência de algumas imagens é marcante, corpos e camas são praticamente os únicos elementos nos quadros da série. As figuras de Kuitca - pessoas viradas de costas - são como fantasmas, figuras “não humanas”, que vão ao encontro daquilo que Usubiaga (2012) denomina *imágenes inestables*, presentes na figuração da década de 1980. O outro elemento da série, as camas - sempre desfeitas -, se coloca no espaço das telas como uma afirmação da ausência, de uma ausência dos corpos que deveriam ocupar essas camas e essas casas.

Uma cama preta no fundo amarelo com o lençol semiaberto, uma cama desfeita, a imagem de um espaço que estava à espera de abrigar um corpo ausente, ou melhor, *ausentado*, que havia sido retirado à força de lá e não voltaria mais. “A cama se encaixa com a sua presença um pedido de pressionar seu vácuo” disse Kuitca em entrevista a Graciela Speranza (1998). Sobre a série e seus elementos, Usubiaga escreve:



Fig. 1

Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982. Acrílico sobre cartão telado. 24 x 30 cm
Coleção do artista

Em *Nadie olvida nada*, a relação é mais ambígua com aquilo que representa, mas sem dúvida nela se conjuga um 'reconhecimento das vítimas'. As camas, com seus lençóis semiabertos, se mostram à espera de abrigar um corpo ausente. Como símbolo primeiro do lugar do nascimento, sonho, doença, sexo e morte, o leito inscreve com sua presença uma reivindicação pelo urgente vazio (USUBIAGA, 2012, p. 99, tradução nossa).

A cama é uma unidade espacial paradigmática da produção artística de Kuitca, afirma Paulo Herkenhoff no catálogo sobre a exposição retrospectiva no MALBA (2003). Segundo o curador, "a pequena cama sobre o fundo amarelo é, na história da arte, e da ordem das camas individualizadas, espaços de subjetividade e abandono" (2003, p. 16, tradução nossa). A cama carrega uma noção de um acontecimento ausente, ela está no espaço e no cenário como lugar de pulso dos acontecimentos de vida e morte. Speranza questiona o artista sobre a utilização das camas em suas obras e o mesmo diz que, além do valor que possamos assinalar como o lugar do sonho, do sexo e da morte, a cama aparece como um objeto cotidiano que é anterior a qualquer experiência, a qualquer acontecimento. Para Kuitca, a cama é pintada como um plano, algo parecido com o plano que habitamos (KUITCA, SPERANZA, 1998, p. 28).

Para além de um plano posto no espaço, podemos pensar a cama como o lugar da subjetividade, ou seja, o espaço íntimo do indivíduo. Esse espaço, que em Kuitca é retratado por imagens escuras e fechadas, parece ser colocado em evidência no sentido de mostrar que o regime ditatorial não se fez presente apenas no espaço público, ele invadiu o espaço privado, deixando suas marcas nas casas, nos quartos e nas camas. Kuitca não deixa de assinalar a relação que os espaços privados têm com o que se passa no exterior da intimidade, e um fragmento de Andreas Huyssen sobre a série é pontual para tratar dessa questão, o autor diz:

As cenas são privadas: uma cama, figuras individuais. Mas, é claro, sabemos como os espaços de intimidade ressoam nas ditaduras, reiteradamente invadidos pela violência estatal. A ditadura anula a separação entre o público e o privado, quando as pessoas são arrancadas de suas camas e presas em suas casas, durante a madrugada (2014, p. 43).

A cama aparece então como uma espécie de rastro dessa violência, em seu lençol desarrumado está o vestígio de uma presença arrancada. Os detalhes nas telas de Kuitca são sutis, mas servem para a criação de todo um imaginário sobre a desapareição e o processo de violência da ditadura argentina. Em um dos quadros é possível ver uma inscrição com o nome da série, *Nadie olvida nada* soa como um apelo à lembrança. Afinal, essas mulheres sentadas nas camas, em uma condição de solidão, não vão esquecer daqueles que foram tirados do seu lado. Os desaparecidos vagam em suas memórias como fantasmas.

É possível identificar a silhueta de pessoas de costas, vagando pelo espaço sem perspectiva das telas, de fato, como fantasmas. Esse espectro traz também a ideia de que o fantasma atravessa o passado, o presente e o futuro (SCHINDEL, 2013). E esse atravessamento entre os tempos está totalmente relacionado com a figura dos desaparecidos e com a questão da memória³. Um desaparecido é alguém que flutua pelas temporalidades, ele segue no passado, no presente e no futuro de seus familiares – e também da história – ainda que não esteja mais presente. Sua presença se dá em forma de espectro, podemos dizer, e daí então a possibilidade de aproximá-lo da figura do fantasma, esse não-corpo, essa não-presença que está presente, como forma desfeita, pouco definida, mas que pode ser notada ou sentida, assim como nas telas de Kuitca.

O uso do fantasmal está muito relacionado à ideia de algo que sempre volta, que sobrevive a tudo, que reaparece, assim como a figura dos desaparecidos, poderíamos dizer. Segundo Didi-Huberman, “de quem, de onde e de quando são esses fantasmas? (...) Esses fantasmas concernem à insistência, à sobrevivência de uma pós morte” (2013, p. 72, grifo nosso). Chama a atenção o final desse trecho em que o autor fala da sobrevivência de uma pós morte. Usando isso para relacionar aos desaparecidos, poderíamos pensar nos fantasmas dos desaparecidos enquanto uma sobrevivência de uma pós desapareição, pois esses não estão encaixados nem entre os mortos e nem entre os vivos, eles flutuam por essas categorias, estão à deriva, de fato como fantasmas.

O artista conta que nunca relacionou os personagens de seus quadros entre si, nunca lhes deu nomes, nunca soube quem são, de onde vieram e para onde iam (KUITCA; SPERANZA, 1998). Assim, ao pintar essas figuras como fantasmas, como corpos flutuantes em um espaço sem perspectiva com personagens sem nome e sem destino, somos remetidos à prática da desumanização e despersonalização, presente na relação da ditadura argentina com os “subversivos”. Essa prática fez com que os presos fossem tratados como números nos campos⁴ argentinos. Eles eram menos do que seres humanos, perdiam nesse processo sua identidade (GATTI, 2008).

A condição humana desses sujeitos era negada, nos campos os presos eram obrigados a usar capuzes que escondiam seus rostos, os números

3 No livro *História, Memória e Violência de Estado: Tempo e Justiça*, Berber Bevernage chega a dizer que os desaparecidos se tornaram parte integrante da política e da sociedade argentina como uma “população de fantasmas” (2018, p. 69).

4 De acordo com Pilar Calveiro (2013), na Argentina funcionaram 340 campos de concentração entre os anos de 1976 e 1982, e se estima que por eles passaram cerca de 15 a 20 mil pessoas, das quais aproximadamente 90% foram assassinadas.



Fig. 2

Guillermo Kuitca,
Nadie olvida nada,
Argentina, 1982.
Acrílico sobre madeira

pelos quais eram identificados negavam seus nomes, e eles eram colocados amontoados em lugares que mais pareciam um depósito de cargas, fazendo com que a humanidade dos presos se esvaísse, e então fossem tomadas pela humilhação e animalização dos mesmos (CALVEIRO, 2013, p. 98). Os campos pressupunham uma ruptura do preso com o mundo, existia um processo em que a ideia era que eles não fossem considerados humanos, e sim o antídoto disso. Essa despersonalização, presente nas figuras da série de Kuitca, era algo que fazia parte do processo de desaparecimento de identidade que, de acordo com Pilar Calveiro, ocorria da seguinte maneira:

Começava o processo de desaparecimento de identidade, cujo ponto final seriam os NN (*Nomen nescio*, expressão latina para pessoa anônima, sem nome. Assim foram denominados os cadáveres não identificados). Os números substituíam nomes e sobrenomes, pessoas vivas

que já tinham *desaparecido* do mundo dos vivos e agora *desapareciam* de dentro de si mesmas, num processo de “esvaziamento” que pretendia não deixar a menor pista. Corpos sem identidade, mortos sem cadáver nem nome: desaparecidos (2013, p. 55-56).

Esse era o destino dos desaparecidos, o vazio de situações não precisas em que não há a comprovação de estarem vivos ou mortos, são suprimidos de suas próprias identidades, corpos que não possuem mais um nome, ou *corpos sem sujeitos*, como sugere Calveiro (2013). A violência é uma marca desse regime, e ainda que não haja uma reivindicação da violência imediata na série, ela é registrada pelas almas perdidas, pelos fantasmas dos corpos vagando no espaço, pertencendo a um mundo de extremo terror e hostilidade, o qual nos remete aos desaparecimentos. O artista não se omite em relação a essa violência, o Estado de terror policial que é instalado na Argentina se apresenta em suas pinturas, mas não de maneira explícita. Em uma das telas da série, Kuitca retrata homens levando mulheres, sem que saibamos para onde, em um gesto característicos de policiais quando levam alguém à força (HERKENHOFF, 2003, p. 35).

A prisão é um dos mecanismos do aparato repressivo da ditadura, que funciona através de uma lógica que encarcera, adocece, traumatiza, tortura – fisicamente e psicologicamente –, assassina e desaparece com os indivíduos. O intuito é aniquilar não só o inimigo como também eliminar os vestígios de sua existência (GATTI, 2008). Documentos que comprovavam a vida daquela pessoa somem, informações sobre ela também e, no ápice desse processo, seus corpos desaparecem. É uma lógica perversa pensada para fazer de conta que aquelas pessoas nunca tivessem existido.

Calveiro (2013), que passou por espaços de prisão e tortura na Argentina, diz que os campos operavam como uma fria e não muito seletiva máquina de matar. A autora aponta que havia uma “dinâmica de burocratização, rotineirização e naturalização da morte, a qual aparecia como um dado dentro de um formulário. A sentença de morte de um homem era somente a sigla ‘QTH fixo’ sobre o prontuário de um desconhecido” (2013, p. 45), o que tornava ainda mais frio e cruel os processos de mortes e desaparecimentos feitos pelos agentes da ditadura.

Dentre as telas da série, há uma com um fundo azul e um grupo de oito mulheres colocadas de costas, lado a lado, em uma disposição que remete a um pelotão de fuzilamento. Usubiaga escreve que essas mulheres estão sobre um fundo não discernível, não se pode saber onde elas estão, “as figuras se entregam vulneráveis ao olhar externo que se volta tortuoso frente ao indefeso” (2012, p. 100, tradução nossa). Nas costas de duas mulheres há uma marca branca, um rabisco que nos sugere também

uma espécie de alvo. Outra possível leitura se dá por esse fundo do quadro, que pela cor azul pode nos remeter a ideia da água, que poderia então ser o destino dessas mulheres, onde elas afundariam, assim como aconteceu com milhares de desaparecidos que tiveram seus corpos lançados ao Rio da Prata pelos voos da morte⁵.



Fig. 3

Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, Argentina, 1982. Acrílico sobre madeira. 122 x 154 cm
Coleção do artista

Em *A máquina Pinochet e outros ensaios* (2017), a autora chilena Diamela Eltit escreve sobre o testemunho de um fuzilamento, inspirada nas histórias do livro *Sobrevivir a un fusilamiento. Ocho historias reales* (2005) de Cherie Zalaquett. Segundo Eltit, o livro sobre o qual ela se debruça é um arquivo testemunhal da existência dos fuzilamentos enquanto uma prática recorrente das ditaduras. Nele é possível entender as engrenagens, os detalhes, as formas e métodos, visto que os próprios fuzilados são os que testemunham suas mortes. Oito das vítimas que passaram pelo processo de fuzilamento permaneceram vivas e testemunharam a experiência de violência sobre a qual foram submetidos. Em um dos testemunhos contidos no livro, um sobrevivente diz: “mas a única coisa que sei é que nos mata-ram pelas costas” (ELTIT, 2017, p.30). Cabe então pensar em uma relação

5 Segundo Janaina de Almeida Teles, no prólogo do livro *Poder e desaparecimento* de Pilar Calveiro, “o método adotado de maneira massiva foi o de lançar ao mar os prisioneiros adormecidos por soníferos, para onde eram transportados de caminhão ou de avião, nos chamados ‘voos da morte’. Amordaçados, adormecidos, manietados, encapuzados, os ‘pacotes’ eram jogados no mar ainda vivos” (2013, p. 12).

da violência testemunhada no livro com a imagem da série de Kuitca, não apenas pela fala do sobrevivente e a marca nas costas das mulheres na tela, como também pelo o número de sobreviventes desse fuzilamento, que concidentemente é o mesmo número de mulheres pintadas pelo artista.

Pensando um pouco na relação dessa série com os testemunhos da violência desse período vale comentar um dos testemunhos que compõem o relatório *Nunca Más*, o da cientista social Pilar Calveiro, autora do já citado livro *Poder e desaparecimento*. No breve testemunho que está disponibilizado no relatório, Calveiro conta sobre seu sequestro, a prisão e um pouco da experiência na primeira casa que passou, um centro de prisão e tortura. Em um dos dias que esteve lá, Calveiro pediu para ser levada ao banheiro e tentou fugir pela janela do mesmo, porém ao pular ela caiu e quebrou alguns de seus membros. Os guardas escutaram o barulho e então ela foi pega. Em seu testemunho diz, "(...) até fins de maio permaneci sem atenção médica, atirada em um canto do quarto, e depois sobre a cama que havia sido da minha filha, roubada da minha casa (...)" (SABATO, 1984, p. 100). Após ler esse trecho, a imagem de uma mulher violentada em cima uma pequena cama nos surge, e essa imagem de alguma forma acaba por nos fazer criar relações com a série de Kuitca.

Em alguns de seus quadros o artista utiliza o vermelho no fundo das telas, são quadros compridos feitos com portas de armários (HERKENHOFF, 2003). Em um deles, há uma pequena cama desfeita com lençol amarelo e a silhueta de uma mulher de costas como um fantasma flutuando no fundo sem perspectiva. Já em outro quadro da série, Kuitca pinta uma cama desfeita com uma mulher sentada em cima, vestindo apenas suas roupas íntimas, em uma condição de solidão. Cabe pensar que para além do espaço privado das casas, essas camas também poderiam estar em campos, ou seja, em lugares de prisão de tortura, como vimos no testemunho de Calveiro no relatório *Nunca Más*.

Os quadros da série *Nadie olvida nada* não são produções de formas representativas imediatas, é necessário criar relações, enxergar as camadas e a historicidade dessa série. Esses são trabalhos que geram fortes interpretações ligadas ao seu momento de produção, ou seja, o ano de 1982, com a Guerra das Malvinas e a iminência do fim da ditadura argentina, que vinha acompanhado de uma proliferação dos movimentos e manifestações contra o regime e também de notícias e buscas pelos desaparecidos. Ao relacionarmos as imagens com o momento histórico do país nos surgem possibilidades de pensar nessas telas enquanto uma forma de conviver com a violência dessas mortes e desaparecimentos. A pincelada marcada apresenta também a condição sobre a qual Kuitca pintou essa série.

Em *Nadie olvida nada* Kuitca faz a utilização do recurso alegórico para mobilizar questões da ditadura e o problema da memória. Em entrevista, o artista diz que está interessado no que sobra ou falta ao seu trabalho para ter uma “identificação tão pontual e firme dos símbolos, tão forçada, tão ilustrada. Eu conheço minha obra a partir de uma série de operações visuais precisas que não têm nada a ver com a necessidade ou urgência de dizer algo” (1998, p.94, tradução nossa). Nessa fala Kuitca sinaliza a distância de sua produção de um caráter simbólico, de modo que podemos pensar então que nessas telas a representação deixa de ser simbólica e se aproxima então de uma estética alegórica⁶. A série não se apresenta por meios de imediatismos e de uma estética direta, ela trabalha com temas muito importantes e pungentes para a América Latina, como memória, luto e ausência, apresentando os destroços do passado.

Kuitca faz um uso deliberado e sugestivo da repetição em sua série, a toda hora vemos camas, a todo momento vemos corpos. É emblemático ter esses dois elementos em seus quadros, um aponta para o caráter privado e íntimo que a ditadura teve ao invadir casas e retirar pessoas de suas camas, o outro atenta para uma das maiores questões provocadas pela ditadura militar: a busca pelos corpos desaparecidos. Não só o nome da série, como também os elementos escolhidos pelo artista fazem uma espécie de apelo à memória desse passado de violência na Argentina. De acordo com Usubiaga,

Em seu conjunto, a série se percebe como variações sobre um mesmo tema: a lembrança. Em tempos de violência social na Argentina e guerra com uma potência estrangeira, essas obras conectam com uma inevitável invocação à memória. Por um lado, a incessante repetição de seus motivos e aspectos formais e, por outro, a idêntica nomenclatura de cada uma das peças que compõem a série, construindo um recurso entrelaçado de narração histórica (USUBIAGA, 2012, p.99, tradução nossa).

As imagens não são óbvias e sugerem articulações com o tempo e com a história que buscamos traçar ao longo deste texto. O desaparecimento forçado, as figuras sem expressão e os fantasmas estão presentes nessa série que lida com o problema da ausência. Aqui, pensamos em *Nadie olvida nada* enquanto parte de uma ideia de *estéticas da ausência*, pois, ao pintar corpos e camas, Kuitca busca fazer visível aquilo que já não está, começa a narrar a partir da ausência e do apagado. Desse modo, nos interessa então

6 Usamos aqui o conceito de alegoria na chave de leitura de Walter Benjamin, que pensa a interpretação alegórica como profundamente histórica, associada à temporalidade e a historicidade, diferente do símbolo que carrega um ideal de eternidade. Para Benjamin, a alegoria estaria então subordinada a um desenvolvimento no tempo que afeta sua construção e compreensão (GAGNEBIN, 2013).

pensar na série de Kuitca como uma espécie de denúncia e demanda desse problema, ela cria espaços vazios que deveriam estar ocupados, espaços que abrigam corpos ausentes, ou *ausentados*.

Referências

- BEVERNAGE, Berber. *História, Memória e Violência de Estado: Tempo e Justiça*. Serra: Editora Milfontes/ Mariana: SBTHH, 2018.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento : os campos de concentração na Argentina*. 1ª ed. – São Paulo: Boitempo, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ELTIT, Diamela. *A máquina Pinochet e outros ensaios*. São Paulo: e-galaxia, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, p. 31-53, 2013.
- GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Ediciones trilce, Montevideo, 2008.
- HANNUD, Giancarlo, KUITCA, Guillermo. *Guillermo Kuitca : filosofia para princesa / curadoria Giancarlo Hannud ; textos de Giancarlo Hannud [et al.]*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.
- HERKENHOFF, Paulo. *La Pintura de Guillermo Kuitca*. In: *Guillermo Kuitca Obras 1982/2002*. Buenos Aires, MALBA, p. 15-57, 2003.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- KUITCA, Guillermo; SPERANZA, Graciela. *Guillermo Kuitca. Obras 1982 - 1998. Conversaciones con Graciela Speranza*. Santafé de Bogotá: Editora Norma, 1998.
- SÁBATO, Ernesto (Org.). *Nunca mais*. Informe da Comissão Nacional Sobre Desaparecimento de Pessoas na Argentina. Porto Alegre: L&PM, 1984.

SCHINDEL, Estela. Ghosts and compañeros: haunting stories and the quest for justice around Argentina's former terror sites. In: *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, Universität Konstanz, Konstanz, 2013.

USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Constelações latino- -americanas na figuração Argentina-Brasil: anos 1960-70

Adalgiso Junior “Coruja”¹



¹ Mestre pelo PPGARTES-UERJ na linha de pesquisa Arte, Imagem e Escrita, sob orientação da professora doutora Sheila Cabo Geraldo. Contato: adalmeister@gmail.com

Introdução

A retomada da figuração no início da década de 1960 é um fenômeno bastante conhecido das artes visuais e se baseia, entre outras coisas, em uma guinada que buscava questionar certa organização racional e moderna de um pós-guerra imediato e das novas relações políticas que se desenhavam no conturbado cenário internacional à época. De França, movimentos como Nouveau Réalisme e Figuration Narrative traziam um uso crítico desta figura. No cenário portenho, grupos como Otra e Nueva Figuración apresentavam nexos com certa “atitude conceitual”, evidente nos discursos visuais de artistas como Luis Felipe Noé. Já na Nova Objetividade Brasileira e Nova Figuração, artistas brasileiros de certa forma influenciados pela produção argentina um pouco mais amadurecida, mostraram em exposições como Opinião 65 trabalhos em crítica frontal à ditadura recém-instaurada; ao mesmo tempo em que assumiam, segundo Ceres Franco, uma poética e modos de fatura bastante peculiares e em nada sobredeterminados pela forma como eram praticados na Europa e nos EUA àquele momento. Trata-se ainda, num como noutro país, de um sintoma da passagem ao que se denominaria pós-moderno em artes e vida, e que assumiria contornos de enfrentamento real face a certa “desesperança” causada pelos estados de exceção implantados na América Latina com suporte logístico e financeiro estadunidense.

Constelações que partem – sem o compromisso de um atrelamento – do conceito/método benjaminiano a partir das imagens; deslocadas de seu contexto original face a um “tempo de agora” e que possam, como nas Teses², produzir os “clarões” necessários a uma nova percepção/reconstrução da(s) história(s). Trabalhos como os de Noé, Deira, Macció, De La Vega, Berni, Claudio Tozzi, Alberto Greco, Roberto Jacoby, Carlos Alonso, Glauco Rodrigues, Wanda Pimentel, Charlie Squirru, Antônio Dias, Antônio Manoel, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Carlos Zílio dentre outros; e que revelam traços de um ethos autoritário local que extrapola a mera violência de Estado praticada pelos regimes à época. Conceito que se extrapola, todavia, com a pretensão de não banalizar o pensamento original, quando se analisa o agrupamento destas imagens nos dois países – bastante difícil na época, devido à censura, ditaduras e o exílio ao qual muitos desses artistas estavam sujeitos. Imagens nas quais se constata a força de uma arte que não se esgota no mero deslinde de seus contextos históricos – e cuja evocação revela assustadora atualidade face aos avanços autoritários mais recentes de norte a sul do continente americano.

2 BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História* (edição crítica). Walter Benjamin; organização e tradução de Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva, - I. ed. - São Paulo: Alameda, 2020.

Preâmbulos portenhos, sínteses entre informalismo e figuração

Não seria justo, a rigor, pensar uma arte figuracionista em solo argentino ou brasileiro como uma novidade no período estudado. Mesmo durante o auge de um concretismo local, houve artistas – como por exemplo Antonio Berni – que jamais abandonaram a fatura de obras com a figura. Outros nomes portenhos como Alejandro Xul-Solar, Raquel Forner e Juan Battle Planas, que não integram o presente trabalho, são provas incontestes de sua permanência. Em terras brasileiras, nomes como Emiliano Di Cavalcanti, Portinari, Oswaldo Goeldi e, em uma mirada expandida ao sistema das artes de então, Heitor dos Prazeres e suas telas autodidatas que mostravam, através de uma “cultura material através de imagens”³, o complexo cultural do samba urbano carioca. Em um contexto argentino, foi sem dúvida o madismo a tendência que mais logrou êxito, não apenas ali, mas internacionalmente. Já no Brasil, concretos e neoconcretos atingiram certa primazia em termos de uma arte local, operando de maneira mais alinhada ou mais crítica a certos aspectos de um nacional-desenvolvimentismo.

Não seria, ainda, um equívoco afirmar que tais desdobramentos concretos e abstratos nunca foram isentos de um aspecto crítico. As maneiras como essas neovanguardas locais desdobram os temas mais relevantes do mundo moderno, como a questão industrial e os crescentes impactos da ciência, são sempre contempladas de maneira bastante original em um cenário portenho e brasileiro. No entanto, parece justo indagar até que ponto um envolvimento consciente do público seria de fato viável, face a objetos artísticos tão descolados do cotidiano de populações ainda marcadas, em boa medida, por certa precariedade socioeconômica em vida.

Tal questão, que não necessariamente se resolve com a eclosão dessa figuração nos dois países, é todavia confrontada pelos primeiros trabalhos da OF⁴ argentina; ainda que formalmente estes partam de um forte resquício sem dúvida abstrato, em que figura e fundo adquirem aos poucos maior nitidez em certos trabalhos. A farta historiografia dessa figuração estudada no presente trabalho até o momento aponta para nomes como Giunta, Herkenhoff, Alonso, Marchesi, Morais, Pedrosa, Camnitzer (além de inúmeros escritos de artistas). Este último, protagonista e estudioso

3 BURKE, Peter. Cultura material através de imagens. In: BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Unesp, 2017. p. 123-154.

4 Otra Figuración: grupo formado por Luís Filipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció e Jorge De La Vega, que encabeçam em terras argentinas essa renovação da figura e influenciam experiências em várias linguagens artísticas, não apenas localmente, como no Brasil.

notório de fenômenos conceitualistas locais, talvez seja um dos que melhor fornecem a chave de compreensão dessa arte em relação ao todo das demais manifestações:

Apesar da época na qual ideias utópicas fundamentais tais como se deram em Clark e Oiticica terem grande difusão na América Latina, o processo de hibridação não conquistou o continente de imediato. A poesia convencional e as formas habituais de artes visuais continuaram sendo produzidas em sua forma usual. Sem dúvida, encontrar novas formas de tratar as expressões criativas foi se tornando mais e mais urgente para um número crescente de artistas. E ainda que a abstração tenha se afirmado solidamente em muitos países latino-americanos, a figuração não havia acabado e teve ao menos a chance de ajudar a formar as tendências conceitualistas. A influência, claro, não afetou diretamente as questões de estilo. Mas, muito do questionamento da arte como instituição na década de 60 veio de algumas versões da figuração (CAMNITZER, 2008, p.218, tradução nossa).

A primeira mostra relevante para os quatro pintores ocorreu na Galeria Peuser em Buenos Aires em 1961, suscitando críticas inicialmente negativas de nomes como Jorge Romero Brest, que ainda não concordava com a proposta dos trabalhos. Os quatro passaram, depois, dez meses em Paris. Macció, Deira e Noé, através de bolsas dos EUA e governo francês. De La Vega, com recursos próprios e trabalhos paralelos. Este último e Noé dividem um estúdio no subúrbio parisiense de Issy-les-Molineaux, cujas intensas trocas e discussões passam tanto pelos limites quanto pela necessidade de uma ruptura com a pintura em suas noções tradicionais. Nesses dois, é certo que a viagem, diversa do caminho usual de uma mera "formação" e iniciação aos arcanos de uma "carreira internacional", fora tanto mais uma maneira de "discutir como gerar as formas de arte nova que estavam procurando"(GIUNTA, 2001, p.191). Jornada que se mostrou

extremamente produtiva para eles, ainda que em um sentido diferente do tradicional. Ali entenderam que as obras que haviam colocado nas paredes da Galeria Peuser, pouco antes de partir, ainda não representavam a ruptura que pensaram ao expô-las. As discussões que ocuparam grande parte de seu tempo passaram, justamente, por tratar de elucidar qual era a maneira de produzir esta fratura (ibidem).

A despeito de uma indefinição mais ou menos recorrente em ambas as produções, onde Noé é geralmente mais denso e sombrio, De La Vega adota uma composição ligeiramente mais leve e algo marcada por cores primárias. A experimentação, que ocorre fortemente nestes dois casos, pode ser pensada como particularidades de reflexões sobre o caos. Mais tarde, e a partir de uma temporada como professor convidado na Cornell

University em Ithaca, Nova Iorque, De La Vega irá produzir uma importante inflexão em seu trabalho: adota, de maneira bastante diversa de seus pares na OF, uma sintaxe e fatura da pop setentrional que utiliza de maneira bastante crítica ao modelo civilizacional estadunidense e sua tentativa problemática de extensão às terras latino-americanas. Seguida por uma carreira como cantor, no que considera uma maneira mais viável de se aproximar do público.

Ainda a partir de uma experiência francesa, se observa a questão de uma “pintura pensada como história e montagem” para Noé, em um episódio que também marca uma inflexão em sua produção:

Como uma forma de indagação e como uma possível resposta, Noé pinta, durante uma noite de insônia em Paris, o quadro Mambo, obra na qual, pela primeira vez, utiliza a compartimentação da superfície em distintos suportes. Esta solução era para Noé muito mais que um recurso à novidade. Questionamento que lhe permite introduzir, desde a estrutura formal, sua concepção de história nacional: uma história marcada por fortes rupturas, cujas tensões ele podia agora articular plasticamente. Frente e verso do quadro apresentados ao mesmo

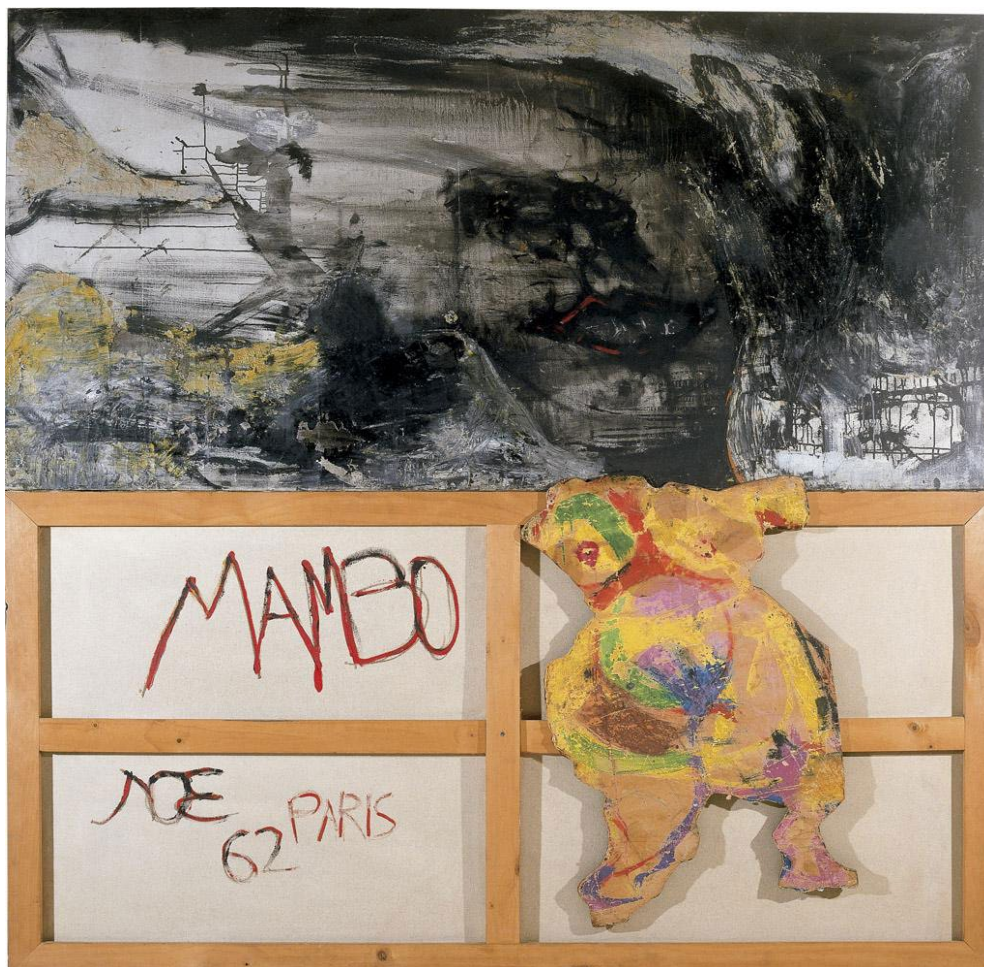


Fig. 1

Luís Filipe Noé, *Mambo*,
1962. Díptico em
técnica mista, 189,5 x
192,1 cm. (Fonte: site
oficial do artista)

tempo, oposições entre cromatismo intenso e monocromia, mancha versus escritura: todo um conjunto de contraposições que se fundiam na figura da mulher colada sobre o chassi, cuja forma se prolongava em uma cabeça esboçada que, entre, entre manchas e pingos de tinta, se podia vislumbrar na parte superior da tela (ibidem).

Rómulo Macció possui trabalhos que podem ser pensados a partir de uma assimilação das artes gráficas. Era designer, além de artista visual autodidata. Mesmo em seu início junto aos quatro da OF, pode-se falar de uma diferenciação já do ponto de vista de um acabamento. Um “caos” que se dá no geral de maneira mais contida, trazendo a partir de sua segunda fase uma influência mais surrealista, com recorrência de cabeças humanas como as que surgem em *Esquemas* - obra que lhe rende um prêmio Di Tella em 1967. A carga informal/abstrata, que também se dá nos trabalhos iniciais, será aos poucos diluída na construção de uma figura fora dos padrões de beleza usuais e que remete a uma subjetividade que opera junto aos elementos mencionados da gráfica.

Sobre Deira, é relevante dizer que no decorrer de sua produção no período estudado, irá passar por uma gradual dissolução das densas massas de cor dos trabalhos iniciais, em direção a certo naturalismo apontado por pesquisadoras como Mariana Marchesi como “pouco usual” em sua produção, relacionado, neste caso, a pinturas como as da série *Identificaciones*⁵ de 71. Em jogo, uma relação com a morte de Che Guevara em termos iconográficos e ainda com a *Lamentação sobre o Cristo Morto* de Mantegna, pensando os apagamentos e práticas de tortura promovidos pelas ditaduras continente afora.

Relação também presente nos trabalhos de Carlos Alonso, pintor que atuará mais fortemente nos anos 1970 e que constrói uma série de obras que colocam sempre frontalmente a questão da banalização da violência e desumanização dos corpos. Aqui também aparece a iconografia da morte de Che, desta vez a partir da foto realizada por Freddy Alborta a serviço da Associated Press, quando da captura e execução do líder guerrilheiro. Em perspectiva, releituras e sobrevivência das imagens a partir da *Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt. Nova recorrência de Mantegna, desta vez pensada em constelação não apenas ao pintor flamengo, como também à fotografia de Che morto, que possibilita estabelecer uma relação dialética entre uma “estetização da política” na foto absolutamente montada desde o seu princípio. Uma “politização da arte”, que Benjamin

5 Conforme matéria realizada pelo jornal portenho “Clarín”. Disponível em: <www.clarin.com/cultura/cuadros-perdidos-deira-cerca-volver_0_05o0aZv_4.html>. Acessado em: 20/05/2021.

também antevê no final de seu texto sobre a reprodutibilidade técnica⁶, pode igualmente se notar nas imagens de pinturas inspiradas nesta foto imediatamente após sua realização.

Outra produção relevante no âmbito do presente estudo é a de Alberto Greco. Trata-se de um artista que leva às últimas consequências as tensões e experimentos entre pintura, percurso, performance, mobilização e happening⁷. Em fins dos anos 1950, despontava como um dos principais expoentes da arte destrutiva e informalismo local. Frequenta o ateliê e as mostras dos quatro artistas da OF. Companheirismo, todavia, sem alinhamento frontal, uma vez que é na errância entre as diversas linguagens artísticas que irá construir seu trabalho. Errância que pratica também nessa figuração renovada, como na série sobre o assassinato de Kennedy.

Síntese entre figura e gesto informalista: mancha, pingo, desenho, colagem e uma quantidade assombrosa de detalhes se revelam após uma análise mais cuidadosa. Chama a atenção como o atentado ao presidente se combina à morte do assassino Lee Harvey Oswald a caminho da prisão. Montagem que pode provocar uma suspensão das fronteiras entre figura, fundo e notícia "principal". O que assume relevância ou não quando assassinado e assassino se combinam como objetos em um mesmo trabalho? Aqui se abandona o terreno da mera pintura ou mesmo de um "real", e talvez se possa afinal pensar em algo da ordem de um "assassinato como obra de arte total" pretendido por De Quincey⁸.

Nos trabalhos de Berni, ainda que não se perceba uma pauta feminista propriamente, uma aproximação pode se dar entre as figuras da prostituta nas Passagens benjaminianas e nas leituras propostas por Andrea Giunta em obras como *La Gran Tentación o la Gran Ilusión* e *Ramona espera*. A autora argentina tece algumas considerações sobre um lugar feminino em um contexto dos anos 1960 na América Latina. Longe de uma sobredeterminação pela pobreza ou signos do consumo (o automóvel Buick ou Pontiac, o refrigerante Pepsi que chegava a terras latino-americanas nessa época), reflexos de uma mulher que assume, para todos os fins, a responsabilidade por sua existência, em todos os níveis:

6 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. IN: Schöttker, Detlev [et al] (ORG). Benjamin e a obra de arte. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 9-40.

7 Essa última modalidade, aliás, movimentou muito da cena artística argentina nas duas décadas estudadas, desde trabalhos como os de Delia Cancela, Nicolás García Urriburu, Charlie Squirru, Marta Minujín.

8 De Quincey, Thomas. Do Assassinato como uma obra das Belas Artes. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

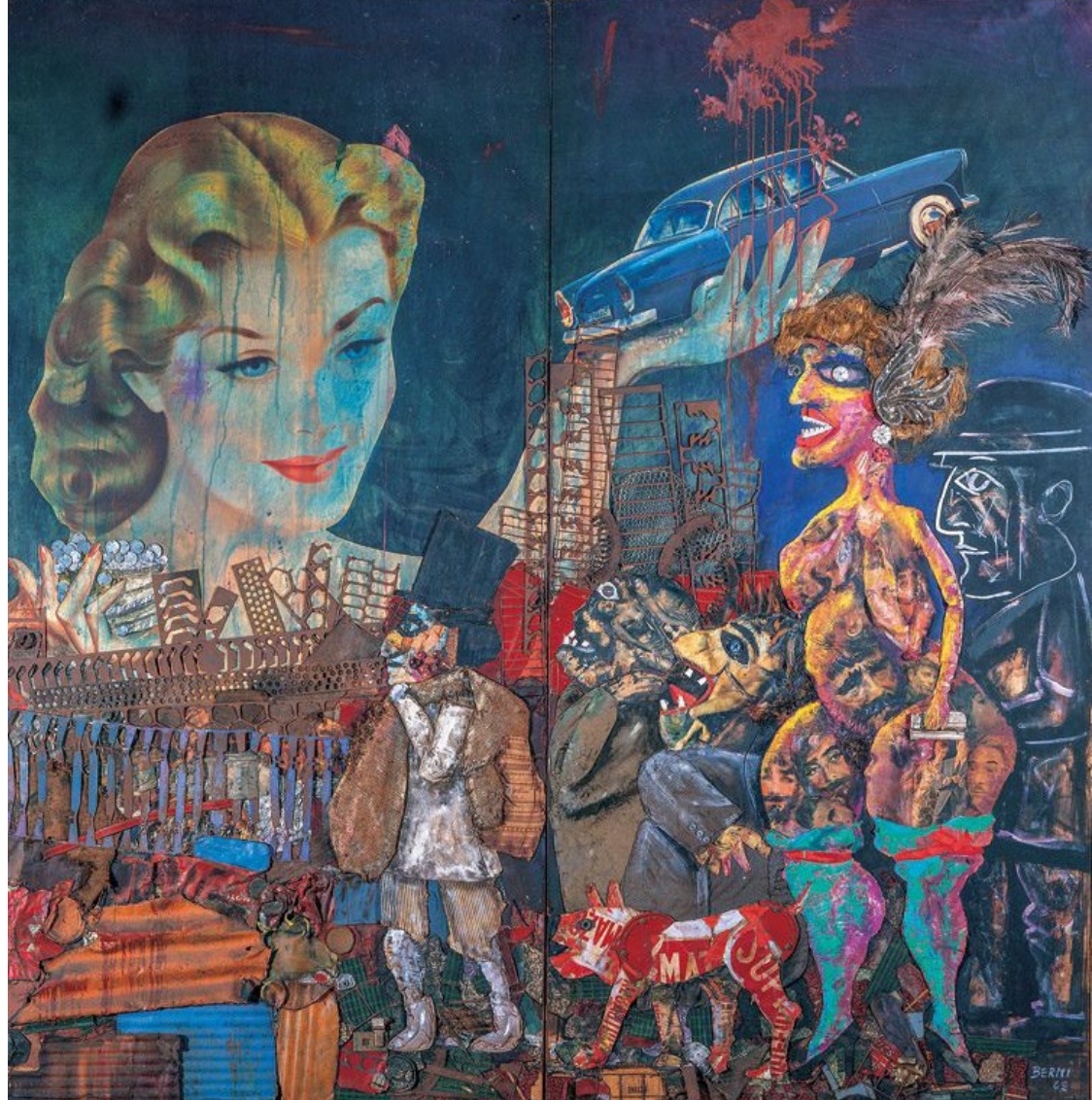


Fig. 2

Anônio Berni, *La Gran Tentación o La Gran Ilusión*, 1962. Assemblage, óleo sobre tela, colagem, 245 x 241,1 cm. (Fonte: Coleção MALBA)

Mas a Ramona de Berni não é somente a prostituta. Ainda quando esta seja a perspectiva predominante, também se incluem mulheres que se classificam por outros papéis sociais. Podemos ler a série de Ramona quer como narrativa de uma única mulher que se prostitui, ou bem como um mapa dos lugares ou posições dos quais a mulher dos anos sessenta se distancia em seu aspecto tradicional de mãe, esposa e dona de casa. Ramona é, sobretudo, a mulher que trabalha fora (GIUNTA, 2020, p. 109).

A personagem aparece como dado e sintoma local de um processo de urbanização gestado como modelo na capital parisiense durante o Segundo Império. Modelo no qual a prostituta, guardadas as devidas proporções entre os séculos XIX e XX, demonstra os traços de uma urbe que se torna ou se pretende industrial, como nos casos latino-americanos. A própria gênese da personagem, que se dá na estadia de Berni na capital francesa, reflete tal coincidência. E guarda ainda certa genealogia da prostituta na literatura local, como em Evaristo Carriego, nos filmes de Lucas Demare ou mesmo nas monocópias de Spilimbergo.

Nunca fomos unidimensionais, sempre fomos contra informacionais!

O contexto de sociedades em boa parte ágrafas, como a brasileira no período estudado, compreenderia muito mais a transmissão de narrativas

por uma oralidade ou imagens de uma certa cultura popular como as xilogravuras de cordel, fato que influenciaria alguns dos artistas que praticavam uma figuração local como Anna Maria Maiolino, Gilvan Samico e Manoel Messias. Algo já dito antes é que, em um tipo de sociedade que esboçava sua reelaboração a partir de imagens de TV, jornais, revistas e outdoors, seria muito mais acessível a uma arte que intentasse lograr maior alcance *apropriar-se* quanto antes de tais elementos, em vez de uma recorrência construtiva/concreta. Mais forte no Brasil do que na Argentina, talvez explique em parte uma retomada mais relevante da figuração primeiro lá. Na efervescência de movimentos e trocas que vinham se dando entre os dois países desde as experiências em décadas anteriores, uma importante mostra do grupo neofiguracionista argentino na Galeria Bonino no Rio de Janeiro em setembro de 1963 impactaria sobremaneira artistas como Rubens Gerchman e Antônio Dias. O primeiro declarou, a respeito daquela exposição, que “influenciou muito nossos pensamentos pela liberdade que exerciam em seus trabalhos” (AGUILLAR, 2012, p. 43).



Fig. 3

Antônio Dias, *Um pouco de prata para você*, 1965.
Acrílico, pintura vinílica e poliéster sobre tela e madeira, 122 x 122 x 15, 5 cm. (Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand MAM/RJ).

Já Dias declarava que “Noé tinha uma coisa primitiva e agressiva da qual eu gostava muito. Jorge de La Vega inseria [nas obras] uma certa violência e materiais coletados, o que também me interessava muito” (ibidem). Dois anos depois, Gerchman diria sobre a mostra de retorno dos portenhos ao MAM-RJ em agosto que

Ela influenciou muito nosso pensamento pela liberdade que eles colocavam em seus trabalhos. Luis Felipe Noé, a quem mais tarde conheceria durante um simpósio em Caracas, me impressionou muito. Eu gostei dele, pois era um pintor sujo e eu sempre fui acusado, até por meus colegas, de ser também um pintor sujo (ALONSO, 2010, p.226).

Também Carlos Zílio, impressionado com o que vira nesta mostra, disse em entrevista a Sheila Cabo Geraldo⁹:

(...) No meu caso específico, a exposição que eles fizeram no MAM, que era uma exposição grande, com trabalhos grandes, quer dizer, grande para a época, pois a escala era a do bloco do MAM/RJ, o prédio principal ainda era um esqueleto de concreto, uma estrutura. A exposição foi muito importante porque foi a primeira manifestação de arte que eu vi que fugia dos elementos da tradição pictórica. Era o que na época nós chamávamos de anti-arte, retomava algumas linguagens figurativas em outros moldes, tinha essa coisa da assemblage, era uma coisa mais ligada à vida. A colagem em uma outra figuração, com um tipo de material que eles usavam, mais industrial (ZÍLIO, 2007, p. 5).

Ainda em 1965, uma retrospectiva de Antonio Berni seria apresentada ali. E, em agosto daquele ano, realizou-se no mesmo MAM a mostra Opinião 65, que introduziu alguns dos primeiros esforços de uma figuração brasileira pensada em um âmbito internacional. Ceres Franco, crítica e jornalista residente em Paris, foi a curadora da mostra, ao lado de Jean Boghici. Alguns nomes, como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara, interessam à pesquisa um pouco mais frontalmente, mas é importante citar que a curadoria colocou lado a lado com os brasileiros representantes da *Nouvelle Figuration* francesa como Macréau e Foldès, bem como o próprio Berni, da Argentina. A mostra fundia tematicamente elementos de uma forte cultura de resistência à ditadura, presentes no nome derivado do espetáculo homônimo estrelado por Zé Kéti, o vate maranhense João do Vale e Nara Leão. Em termos formais, um uso não apenas das estratégias neofiguracionistas como também já de uma sintaxe da pop, subvertida de maneira bastante crítica no caso especial dos brasileiros.

9 GERALDO, Sheila Cabo. ZÍLIO, Carlos. *O desenho como memória e sobrevivência; a pintura e a relação com a história*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-13, jul.-dez. 2017.

Sobre a adoção de certos procedimentos de uma “arte de meios”, importante destacar, como aponta muito bem Waldemar Cordeiro, as especificidades sob as quais se daria um tal uso, no caso brasileiro como no portenho:

As contradições características da produção, evidentes nas relações humanas que ela estabelece, levam-nos a ver o campo do consumo como uma barricada onde serão definidos os valores potencialmente inerentes ao mundo moderno. É o que se verifica nas tendências que se originam na arte pop, [...] como o consumo, foca criticamente a relação entre os recursos de produção e o fato de que essa produção não beneficia a todos igual e simultaneamente. Essa contradição é a causa da transformação, ou formação, dos sentidos visíveis que compõem a cultura das imagens. Este, mesmo tendo origem numa situação geral, assume aspectos particulares devido às características étnicas de cada grupo. Dessa forma, mesmo reconhecendo que hoje a arte é planetária, evita-se uma homogeneização cosmopolita. As características nacionais e / ou continentais, entretanto, só podem ser especificadas em termos de uma arte mundial, e não por meio de regionalismos misoneístas¹⁰.

Ainda assim, e mesmo que se intua uma abertura e um cosmopolitismo inerentes a uma arte neste período, devem-se considerar certas estratégias como forma de escape a uma despotencialização e engolfamento de poéticas locais por um sistema setentrional das artes que, especialmente em Nova York, assimilava e acolhia as obras de artistas de várias partes do mundo, sem que estes afirmassem uma territorialidade a partir de seus países. Aqui recorre-se novamente a Noé, quando este aponta um problema referente a certa arte latino-americana, em termos de uma não submissão aos cânones eurocêntricos vigentes:

(...) A arte é internacional na medida de sua difusão, e não de sua criação. Como criação é nacional, ou seja, é o produto de um homem condicionado por uma sociedade. Esta irrupção de um nacionalismo na Arte Moderna é um desafio à Europa. A pretensa internacionalização da arte não era outra coisa que a internacionalização *do europeu* (tradução e grifo nossos, 1965, p. 164-165)¹¹.

Conclusão

Entendida, por um lado, a atenção dos artistas dos dois países a um tipo de capilarização dos *mass media* e indústria cultural dentro ou fora

10 CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa, in: *Propostas 65*. São Paulo: FAAP, 1965.

11 O trecho correspondente na tradução é: “(...) el arte es internacional en la medida de su difusión, como resultado, no como creación. Como creación es nacional, o sea, es el producto de un hombre condicionado por una sociedad. Esta irrupción del nacionalismo en el arte moderno es un desafío a Europa. La pretendida internalización del arte no era otra cosa que la internalización de lo europeo”.

de seus territórios, bem como dos aparelhos de censura de estados ditatoriais, restava àqueles oferecer via artes visuais o que a imprensa oficial não poderia, por alinhamento direto ou coerção dos regimes. Pode-se, com base em certos trabalhos de Antônio Dias, Antônio Manoel, Rubens Gerchman, Antonio Berni, Carlos Alonso e Alberto Greco afirmar que, se nunca houve por estas plagas a "unidimensionalidade" marcuseana, abundou desde a retomada da figuração uma característica contra-informacional, fosse com a forte carga expressiva como nos trabalhos dos primeiros argentinos, quer de maneira afrontadora como as bandeiras-poema de Hélio Oiticica e Nelson Leirner. Obras que introduzem, talvez, a figura do artista como uma espécie de "grande bandido" que, com sua violência não sancionada pelo estado, pode "instituir um novo direito" e "fazer estremecer o povo, ainda hoje em dia como nas épocas arcaicas" (BENJAMIN, 1920-1921, p.11). Uma das características que Benjamin aponta sobre um "autor enquanto produtor" é a capacidade reflexiva, qual seja, presente na própria fatura da obra, "que contém em si mesma a possibilidade de sua crítica" (ibidem). E que, a despeito de não necessariamente ter sua qualidade técnica assegurada por suas tendências políticas, esta se torne "tão mais elevada" quanto mais "correta" (de um ponto de vista revolucionário) forem tais tendências. Traço que parece, ainda que não pautado à época por bandeiras como as lutas anti-machista e antirracista, rigorosamente contemplado nos trabalhos pesquisados.

Referências

- ALONSO, R. Un arte de contradicciones. In: *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História* (edição crítica). Organização e tradução Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Alameda, 2020.
- . Crítica da Violência. Crítica do Poder, trad. de Willi Bolle, in: W. Benjamin, *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*, org. W. Bolle, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, pp. 160-175.
- FONSECA, M. *A civilização da legenda: considerações acerca do estatuto da imagem na cultura a partir da concepção de imagem reprodutiva de Walter Benjamin*. História, Imagem e Narrativas, v. 201, p. 3, 2014.

GERALDO, S. C. Apague as pegadas: o inconsciente ótico e a montagem. In: Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D'Angelo. (Org.). *Walter Benjamin : arte e experiência*. Rio de Janeiro/Niterói: NAU/EDUFF, 2009, v. 1, p. 92-111.

----- . Origem do Drama Barroco: tentativa de compreensão. *O Que nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, v. 1, n.6, p. 1-121, 1992.

----- . *O desenho como memória e sobrevivência; a pintura e a relação com a história*. PORTO ARTE (UFRGS), v. 22, p. 189-201, 2017.

----- . *Goeldi: modernidade extraviada*. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*. Campinas, v. 8, n.1, p. 33-41, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético*. Outra travessia. *Revista de Literatura*, n. 5, 2º. Semestre de 2005. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Centro de Comunicação e Expressão. UFSC. Data de publicação: maio de 2006. Pp.: 25-38.. *Travessia (São Paulo)*, Florianópolis, v. 2, p. 25-38, 2006.

