

The background of the entire page is a repeating pattern of red, hand-drawn, abstract shapes. These shapes resemble interconnected loops or stylized, irregular 'm' and 'n' characters, creating a dense, textured effect.

Anais do I Encontro

GEOPOLÍTICAS INSTITUCIONAIS:

**conexões e redes
nas artes visuais**

Org. Renata Gomes Cardoso

Universidade Federal do Espírito Santo
I Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais
24, 25 e 26 de Maio de 2023

Paulo Sergio de Paula Vargas
REITOR

Roney Pignaton da Silva
VICE-REITOR

Cláudia Maria Mendes Gontijo
PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Valdemar Lacerda Jr.
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Renato Rodrigues Neto
PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro
PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Cristina Engel de Alvarez
PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Josiana Binda
PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

Gustavo Henrique Araujo Forde
PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA

Larissa Zanin
DIRETORA DO CENTRO DE ARTES

COMISSÃO CIENTÍFICA

Angela Grando (UFES)
Aparecido José Cirillo (UFES)
Dária Gorete Jaremtchuk (USP)
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)
Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)
Moema de Bacelar Alves (MAM Rio)

COMISSÃO ORGANIZADORA

David Ruiz Torres (UFES)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Patricia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)
Renata Gomes Cardoso (UFES)
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (UFJF)

Organização dos textos e Diagramação:

Renata Gomes Cardoso
Marca e Identidade Visual: Marina Zilbersztejn

Equipe de Apoio: Aline da Conceição Pereira, Ana Carolina Baltazar Simor, Fabíola Fraga Nunes, Geisa Katiane da Silva, Jaqueline Torquatro de Oliveira, João Victor Silva Fernandes, Jovani Dala Bernardina, Maria Luíza Teixeira Ramos
Galacha, Michele Medina, Thaíssa Dilly Alves, Yasmine Chicralla Alvarez.

E56a I Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais (1. : 2023 : Vitória, ES)
Anais do I Encontro Geopolíticas Institucionais: conexões e redes nas artes visuais [recurso eletrônico] / Org. Renata Gomes Cardoso - Dados eletrônicos. - 1. ed. - Vitória, ES : PROEX, 2023.

255 p. : il.

Encontro realizado de 24 a 26 de maio de 2023.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-65276-77-1

Modo de acesso:

<https://geopoliticasinstit.wixsite.com/encontrogeopolitica>

1. Artes - Congressos. 2. Arte – Exposições. 3. Instituições. 4. Geopolíticas institucionais. 5. Diplomacia cultural. I. Cardoso, Renata Gomes. II. Título.

CDU: 7:32

Elaborado por Cynthia Bachir – CRB-6 ES-000485/O

Notas da organização:

1. Os textos foram publicados na sua língua original, ficando sua revisão a cargo dos autores;
2. A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei no 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



**GEOPOLÍTICAS
INSTITUCIONAIS**

arte em disputa a partir
do pós-guerra



Laboratório de Pesquisa
em Teorias da Arte e Processos em Artes



O grupo de pesquisa **Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra** congrega pesquisadores de diferentes instituições de ensino superior brasileiras e tem por propósito cartografar e analisar as mostras internacionais de artes visuais que circularam pelo Brasil e por outros países da América do Sul no período, visando compreender as conexões entre as instituições brasileiras e os museus e órgãos oficiais estrangeiros e a formação de redes continentais que se estabeleceram a partir desses eventos. Parte-se da hipótese de que esse inventário e sua análise possibilitam a identificação de debates estético-artísticos imbricados nesse conjunto de mostras itinerantes, ao mesmo tempo em que revela suas dimensões políticas e diplomáticas. O grupo desenvolve atualmente a pesquisa "Conexões internacionais e a formação de redes locais: as exposições circulantes no MAM Rio (1948-1978)" com o apoio do Edital Universal CNPq 2021, processo n. 407548/2021-1. O objetivo geral deste projeto de pesquisa é compreender os debates estéticos suscitados pelas mostras internacionais de artes visuais que circularam pelo Brasil entre os anos de 1948 e 1978 e foram apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio).

O Encontro **Geopolíticas institucionais: conexões e redes nas artes visuais** foi o primeiro evento promovido pelo grupo e teve o propósito de estimular reflexões e trocas entre pesquisadores sobre a formação de redes locais, nacionais e internacionais entre obras e agentes artísticos, bem como as conexões institucionais e interpessoais que produzem o fenômeno estético-político das artes visuais ou interferem em sua realização. O evento promoveu debates acerca dos seguintes tópicos, que perpassam os textos aqui publicados:

- a história e a crítica de exposições e suas articulações locais, nacionais e/ou internacionais;
- a formação de redes, coletivos e colaborações e sua agência no circuito artístico;
- o papel das instituições artísticas enquanto agentes dinamizadores do sistema das artes;
- o papel de instituições não-artísticas, agências de fomento cultural e a presença da diplomacia no circuito artístico;
- eventos que impactaram a cena artística e suas dimensões políticas;
- o imbricamento entre interesses geopolíticos e artísticos;
- o impacto da atuação de agentes culturais no campo das artes visuais;
- os efeitos de exposições e agentes estrangeiros na cena artística do Brasil.

Sumário

Palestras

A rede geopolítica articulada pela mostra “Beyond Preconceptions: The sixties experiment” ou “Além dos Pré-conceitos: Os experimentos dos anos 60”

Almerinda da Silva Lopes

7

Los viajes del latinoamericanismo en la escena artística continental entre Segunda Guerra y Guerra Fría

Fabianna Serviddio

44

Comunicações

Mulheres em galerismos nos circuitos transregionais da arte latino-americana entre arte e mercado

Cristiélen Ribeiro Marques

86

Celeida Tostes: do barro a construção social

Fabíola F. Nunes; Giuliano de Miranda; Aparecido J. Cirillo

104

Moderno e popular: galerias de arte e fluxos culturais no Brasil dos anos 1950

Gabriela Caspary; Vera Beatriz Siqueira

124

Fonte do Caju: redes de afeto e relações não-artísticas que constroem um monumento.

Jaqueline Torquato de Oliveira; Aparecido José Cirillo

148

Ato Falho, zonas de fratura entre arte e paisagem no contexto geopolítico da SARS COVID 19 em um coletivo de artistas

Jovani Dala Bernardina; Aparecido José Cirillo

164

Mulheres negras e circulação na arte contemporânea: Um olhar sobre as exposições Malungas e Erù-Iyá

Maria Luíza Teixeira Ramos Galacha; Renata G. Cardoso 178

Um polo de debate: o simpósio de Manchester

Paola Fabres 193

***Retomada da imagem* e a redistribuição de indígenas, narrativas e instituições**

Pedro Ernesto Freitas Lima 212

Arte *Queer* em ascensão: Marcus Vinicius e sua ocupação na Arte Capixaba

Rafael Gonçalves Marotto; Aparecido José Cirillo 231

A REDE GEOPOLÍTICA ARTICULADA PELA MOSTRA “BEYOND PRECONCEPTIONS: THE SIXTIES EXPERIMENT” OU “ALÉM DOS PRÉ-CONCEITOS: OS EXPERIMENTOS DOS ANOS 60”

Almerinda da Silva Lopes
PPGA; PPGHIS - UFES

Resumo

A proposta é refletir sobre a mostra "Beyond Preconceptions. The sixties experiment", título que no Brasil foi traduzido para "Além dos Pré-Conceitos", exposição essa que investigou uma possível simultaneidade e ou assimetrias de ideias e produções criativas da década de 1960, período de grandes transformações sociopolíticas nas diferentes regiões do mundo. Essa produção subverteu radicalmente as tradicionais categorias estéticas, questionou os fundamentos, os valores estéticos e o próprio conceito de arte, bem como a função das instituições culturais. Criou novos meios e possibilidades de experimentação, recorrendo a novos suportes, processos e materiais alternativos. A mostra foi concebida pelo grupo de Curadores Internacionais Independentes (ICI), sediado em Nova York, sendo que a mostra circulou pelos quatro polos geográficos: América Latina, América do Norte, Europa Ocidental e Leste Europeu, constituindo uma rede geopolítica de difusão e internacionalização da arte.

Palavras-chave: Arte Conceitual; Produção Feminina; Década de 1960; Rede; Exposição de Arte.

Considerações iniciais sobre a pesquisa e o encontro do catálogo da mostra itinerante.

No final de 2022, ao efetuarmos o levantamento de informações sobre eventuais exposições de arte conceitual e experimentalismos realizadas em instituições brasileiras e latino-americanas, em

bibliotecas e arquivos da capital paulista, para a pesquisa em andamento sobre a contribuição de artistas mulheres brasileiras e argentinas a essas manifestações poéticas, nossa atenção se deteve nos dados de uma das fichas localizada no arquivo do setor de Artes da Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Tais anotações, datilografadas, consistiam no título da mostra *Além dos Pré-conceitos: os experimentos dos anos 60*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2002, patrocinada pelo Banco Itaú. Se essa referência parecia apontar para mostra de artistas brasileiros, despertou-nos curiosidade e dúvida a repetição do título da mostra em inglês, entre parênteses. Esse impasse gerou, de imediato, algumas indagações: 1. Qual a razão de aquele museu promover, em 2002, uma exposição de arte experimental brasileira dos anos 1960, período em que se desenvolveram, a par de diferentes linguagens e processos poéticos, a produção, ainda seminal, de propostas experimentais por alguns de nossos artistas? 2. Se se tratava de evento local, o que justificava após o nome da mostra, grafado em língua portuguesa, seguir-se o título em inglês: *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment?*

Assim, anotamos o código de referência do catálogo, constante da tal ficha para solicitá-lo à bibliotecária, que nos informou que o mesmo se encontrava no acervo de obras raras. Depois de alguns minutos de espera, recebemos a informação de que o catálogo, embora constasse da catalogação do setor, não foi localizado. Dirigimo-nos, então, à biblioteca do MAM, onde a mostra tinha sido realizada e

solicitamos ajuda à bibliotecária, que prontamente localizou o folder da mostra ali realizada. Contendo três ou quatro dobras, esse folder, medindo cada dobra cerca de 21 x 14 cm, apresentava um pequeno texto de autoria de Felipe Chaimovich e algumas poucas imagens de obras de artistas brasileiros e estrangeiros, que integraram a mostra. Informava, ainda, tratar-se de mostra itinerante apresentando “manifestações de arte conceitual, “surgidas paralelamente na Alemanha, Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Estados Unidos, Itália, Iugoslávia, Polônia, Tchecoslováquia, União Soviética”. Tais constatações ainda não respondiam, inteiramente, às citadas indagações, razão pela qual mostramos as anotações extraídas da referida ficha localizada na Biblioteca Mário de Andrade à bibliotecária do MAM. Depois de alguma procura no catálogo digital da instituição, qual não a surpresa quando ela nos apresentou o volumoso livro-catálogo com 135 páginas, capa dura, contendo os textos de autoria da organizadora da mostra, da curadora, de historiadores e críticos convidados (que atuaram como co-curadores e aos quais nos referiremos adiante), escritos em inglês, além das imagens de grande parte das obras que integraram dessa mostra itinerante, que circulou por vários países.

Obtivemos a cópia digital do catálogo completo, cuja leitura desvelou tratar-se de mostra comemorativa dos 25 anos da Associação Internacional de Curadores Independentes (Independent Curators

International – ICI), fundada em 1975, em Nova York¹. A mostra foi uma iniciativa da diretora executiva da ICI, Judith Richard, e teve o patrocínio de poderosas instituições americanas². Participaram da exposição vinte e um artistas de três continentes: cinco do Leste europeu, cinco do Oeste da Europa; seis da América do Norte e cinco da América do Sul³, que apresentaram um total de 125 obras. A mostra circulou por espaços culturais dessas quatro regiões: Coleção de Arte Moderna e Contemporânea da National Gallery, de Praga, República Checa; Centro Recoleta de Buenos Aires, Argentina; Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo; Paço Imperial do Rio de Janeiro; Museu de Arte da Universidade da Califórnia, Berkeley e finalmente no Museu de Arte Moderna de São Paulo (local esse não

¹ A Independent Curators International foi fundada em 1975, por Susan Sallins e Nina Castelli Sundell (filha do poderoso marchand Leo Castelli) e objetiva criar comunidades artísticas de arte contemporânea, com foco experimental e colaborativo, com a participação de artistas jovens e também consagrados, divulgando essa produção em mostras itinerantes ao redor do mundo. Contribui, ainda, para o desenvolvimento profissional de curadores, promovendo cursos, seminários, conferências, pesquisas em todo o mundo. A Associação contribuiu com a 24ª Bienal de São Paulo, e tem realizado nos últimos anos, importantes mostras, cursos e seminários em museus da América Latina, como o de Inhotim. Disponível em: <https://curatorsintl.org>. Acesso em 10.05.2023.

² The Rockefeller Foundation, The Penny McCall Foundation, The Foundation To Lif Inc, The Trust for Mutual Understanding, Gerrit Land Suydam R. Lansing, e da própria ICI-Independent Curators International.

³ Os artistas participantes foram: Betty Goodwin (Canadá), Bruce Nauman (Estados Unidos), Eva Hesse (Estados Unidos), Laurence Weiner e Sol Lewitt (Estados Unidos), On Kawara (japonês radicado nos Estados Unidos); Hanne Darboven e Joseph Beuys (Alemanha), John Latham (Inglaterra), Marcel Broodthaers (Bélgica), Piero Manzoni (Itália,); Edward Krasinski (Polônia), Karel Malich (Eslováquia) e Jiri Kolar (República Tcheca), Mangelos (Yugoslávia), Ilya Kabakow (Ucrânia); Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Lygia Clark (Brasil), Victor Grippo (Argentina).

previsto na proposta inicial, razão pela qual não constou do catálogo, o que explica a produção do supracitado folder).

A proposta da exposição de arte experimental e conceitual dos anos 1960-1970: algumas considerações sobre o discurso do texto curatorial.

A curadora da mostra, Milena Kalinovska⁴, nasceu em Praga (1948), na antiga Tchecoslováquia, atual República Checa, mas está radicada de longa data nos Estados Unidos, onde obteve, inclusive, a cidadania americana, e é membro da associação promotora do evento. Segundo Judith Richard, o convite foi formulado à curadora em razão de seu conhecimento, como autora de “curadorias excepcionais fora do *mainstream*”, realizadas no Instituto de Arte Contemporânea de Boston (ICA), no período em que dirigiu a instituição (1991-1997), e em colaboração com outras instituições, entre elas o New Museum of Contemporary Art, de Nova York. Deve-se considerar, inicialmente, que tanto a diretora executiva do ICI, Judith Richard, como a curadora da exposição Milena Kalinovska mencionam nos respectivos textos constantes do catálogo, a importante “contribuição” do crítico Paulo Herkenhoff ao projeto, afirmando que a curadora se encontrou com o brasileiro em Praga em 1999, juntamente com os dois historiadores de arte do Leste europeu, Jana Sevciková e Jiri Sevei, quando os convidou

⁴ Entre as curadorias realizadas por Milena Kalinovska para o Instituto de Arte Contemporânea de Boston (criado em 1936 - ICA), de 1991 a 1997, mereceram destaque a exposição *Novas Histórias*, com foco em artistas que desafiam a narrativas históricas estabelecidas em suas respectivas culturas majoritárias e as individuais de Cildo Meireles (1997), Bill Viola e Rachel Whiteread. In. *Catálogo Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment*, p. 24.

para co-curadores da exposição. A estes, Kalinovska confiou a seleção das obras de artistas atuantes nas respectivas regiões em que esses teóricos atuam, bem como a redação dos ensaios para o catálogo.

Considerando a impossibilidade de analisarmos o total de textos que integram o catálogo da mostra em pauta e que o foco da pesquisa em desenvolvimento centra-se, como supracitado, na arte conceitual e experimental produzida por artistas brasileiras e argentinas, restringimos a análise ao texto curatorial e ao ensaio de autoria do co-curador Paulo Kerkenhoff, “Zero e diferença: escavando uma arquitetura conceitual” (Zero ad Difference: excavating a conceptual architecture), por tratar especificamente das representações dos dois países sul-americanos e no qual se respaldou o discurso de Kalinovska sobre a produção dos brasileiros.

Ainda segundo Richard (2000:6), o convite para as co-curadorias foi feito também a outras “ilustres personalidades atuantes nas demais regiões envolvidas no evento, com ampla experiência curatorial e profundo conhecimento de História da Arte”, para discutirem com ela a proposta da exposição. Sobre a colaboração de Paulo Herkenhoff, a coordenadora do evento, Judith Richard, destaca:

Além de sua aguda análise da arte brasileira e argentina dos anos 1960 no ensaio do catálogo, Herkenhoff também deu assistência inestimável em nossa busca por colecionadores de arte no Brasil, que emprestaram suas obras. Seu profundo conhecimento de artista sul-americanos e seus contextos culturais e políticos, seu interesse pelo Leste europeu e sua familiaridade com o desafio de apresentar ideias em torno de questões verdadeiramente

globais mantiveram o desenvolvimento desta exposição em foco (RICHARD, 2000: 6.)

Entretanto, deve-se considerar que a arte contemporânea produzida no Brasil não era estranha à curadora americana, considerando que Kalinovska havia apresentado obras de Anna Maria Maiolino na exposição *Inside the visible* (1996), (O dentro ou o interior do visível), e realizado a curadoria de mostra individual de Cildo Meireles, em 1997, ambas no Instituto de Arte Contemporânea de Boston, do qual ela era diretora, na época.

Segundo Kalinovska, o objetivo da mostra *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiment* (*Além dos Pré-conceitos: Os experimentos dos anos 60*) era investigar a “similaridade e ou assimetrias entre as ideias que regeram a arte conceitual da década de 1960 e de um período mais amplo em torno dele”, período esse de intensa “mudança política e cultural” nas quatro regiões geopolíticas do planeta, contempladas na mostra, além de que os artistas selecionados

[...] compartilham sensibilidades e histórias semelhantes e, simultaneamente, desenvolveram novos modos de fazer arte, que se afastaram do objeto tradicional e, se não fosse pelas circunstâncias geopolíticas, poderiam ter exposto juntos desde a década de 1960, enquanto respondiam em modos paralelos a uma condição global mais ampla. Por causa das fronteiras entre leste e oeste, norte e sul, isso não ocorreu (KALINOVSKA, 2000: 20).

Se podemos concordar com parte dos pontos de vista apontados pela curadora, alguns, nos pareceram tendenciosos ou empanar

interesses outros. Assim, antes de qualquer consideração sobre essas e outras premissas de que lançava mão a curadora, levantamos algumas indagações que nos pareceram necessárias para iniciar a reflexão: Qual o objetivo dessa instituição americana ao propor uma análise comparativa de produções produzidas em regiões do mundo, que nas décadas de 1960 e 1970 viviam realidades divergentes? Seria possível fazer um diagnóstico da arte conceitual e dos experimentalismos produzida em duas décadas, com um reduzido número de obras de apenas 21 artistas, atuantes em uma enormidade de países de três continentes? Qual a razão de continentes como o africano e o asiático não terem sido incluídos na exposição? Se, como citado, a curadora delegou aos co-curadores a tarefa de selecionar os artistas das respectivas regiões onde atuam, para participarem do evento, quais os critérios adotados na escolha? Como explicar que o Brasil foi o único país a exibir a mostra em curto espaço de tempo, em três instituições diferentes (duas de São Paulo e uma do Rio de Janeiro), embora o país estivesse representado por apenas quatro artistas, todos atuantes no Rio de Janeiro? Embora os elementos do discurso da curadora não permitam responder a essas e outras interrogações, algumas reflexões e contraposições a seus pontos de vista nos parecem pertinentes.

No que se refere à primeira indagação, vale citar o importante estudo realizado sobre as tendências experimentais e conceitualistas dos anos de 1960 e 1970 pelo crítico e historiador espanhol Simón Marchán Fiz, que embora realizado mais de vinte anos antes da

exposição em pauta, suas reflexões nos parecem válidas para entender, ainda hoje, as entrelinhas do discurso colonialista que o texto de Kalinovska empanava. Segundo o espanhol,

Desde a década e de 1960, os americanos deixavam de adquirir arte no mercado francês e passaram a adquirir e vender arte americana. Se isso tendia a impor uma “tradição do novo” gestada nos Estados Unidos, faz com que a maioria das tendências tenha origem, consagração e seja arquitetada naquele país. Na década de 1970, impõem um colonialismo artístico, inédito até então, que mantém estreita relação com o colonialismo econômico mais amplo. Nos agrada ou não, as inovações passam a localizar-se no mundo anglo-saxão, especialmente nos Estados Unidos e na próspera Alemanha Ocidental, clara sucursal artística dos interesses americanos (...). Isto explica a dependência voluntária ou involuntária dos demais países e a dificuldade que terão de se libertar destas influências (MARCHÁN FIZ, 1996: 13).

As minuciosas análises comparativas desse historiador entre a arte conceitual produzida na América Latina e no Leste Europeu, permitiram-lhe concluir que, em razão de muitos países dessas duas regiões viverem, na época, em regimes políticos autoritários e repressores, muitos artistas ali atuantes iriam fazer da arte um meio de enfrentamento ou de contestação à própria realidade sócio-política. O caso específico da América do Sul, era ainda mais peculiar. As disputas da Guerra Fria impingiram aos países do chamado Cone Sul, as ingerências e atrocidades de ditaduras militares orquestradas pelo governo norte-americano, com propósitos colonialistas, o que gerou expressivas produções engajadas. Tais imposições eram empanadas

pela alegação de que os Estados Unidos visavam exclusivamente impedir a penetração da ideologia comunista, quando na verdade sabe-se que a intenção era assegurar o poder e a hegemonia daquele país no continente, o que atizou ainda mais a veia crítica dos artistas latino-americanos.

Marchán Fiz observava, ainda, que a arte conceitual dos Estados Unidos se distanciou dos problemas ideológicos resultantes das disputas e tensões geradas pela Guerra Fria, que desencadearam verdadeira avalanche de protestos contra o armamento nuclear pelas duas grandes potências; contra a interferência na política externa do país, de apoio a regimes golpistas de direita na América Latina e a participação na Guerra do Vietnã (1965-1973), que causou a morte de milhões de vietnamitas, além de milhares de soldados americanos. Entendia, assim, que considerável parcela da arte americana, então produzida, assumia um viés tautológico, ou seja, versava sobre ela própria, escamoteando a própria realidade.

Por essas e outras razões, o historiador espanhol, destacava a originalidade e a autonomia da arte experimental produzida em duas regiões geopolíticas: a América do Sul e o Leste europeu, refutando, assim, sua vinculação com a arte europeia ou com a arte norte-americana. Nesse sentido, parece no mínimo estranho que a curadora americana, bem como os teóricos que escreveram os textos referentes à arte dessas regiões não tenham feito qualquer referência à publicação do historiador espanhol. Entretanto, Kalinovska observava, no texto

curatorial, que os artistas participantes da mostra *Além dos Pré-Conceitos* estavam “associados ao *Conceitualismo*”, tendência que destacava a primazia da ideia ou do conceito, sobre a matéria, o assunto e os valores estéticos (2000: 21). A referência ao termo (Conceitualismo) parecia indicar que a curadora conhecia esse livro de Marchán Fiz, em que ele negava a submissão da produção da América do Sul e do Leste Europeu à arte conceitual e experimental europeia e norte-americana, mesmo que não o mencionasse no texto.

Por outro lado, a curadora discordava da tendência generalista de classificar de conceituais todos os artistas que romperam com as gramáticas modernas. Observa, ainda, que apesar de os artistas das regiões representada na mostra terem atuado em condições regionais específicas e bastante distintas, o que os unia era tão somente a vontade de se mostrarem “simultaneamente comprometidos em impulsionar, expandir, ampliar e transformar as possibilidades estéticas e críticas das artes visuais e compartilhar certas formas de pensar”, sendo que parte deles “desafiaria e buscaria se libertar das forças do mercado e da ideologia” (KALINOVSKA, 2000:21-22).

E se a curadora não desenvolve, nem concede muita atenção, no texto curatorial, às mudanças socioeconômicas e políticas ocorridas naquele período, que contribuíram tanto para uma nova visão de mundo, quanto para fazer ruir as premissas e valores do passado, também não observa que tais mudança não foram geradas, nem repercutiram de maneira equânime ou similar, nessas diferentes regiões geopolíticas

envolvidas na mostra. Por essa razão, entre os artistas submetidos a regimes autoritários, de modo especial os de países do Leste Europeu e da América Latina, esboça-se mais frequentemente a tendência de os mesmos se voltarem para as próprias realidades sociais, como bem observou Marchán Fiz em suas análises. Entretanto, se isso não se constituiu em regra, pois nem todos esses artistas iriam demonstrar inconformismo ou reagir, através da arte, contra a falta de liberdade social e cultural, a repressão e a truculência política, os que o fizeram talvez sejam suficientes para atestar, por si só, que a produção artística conceitual das regiões contempladas na mostra não poderia ser similar ou revelar características comuns nessas diferentes realidades geopolíticas. Assim, se é fato que os artistas selecionados tiveram papel destacado no processo de desmaterialização do objeto artístico, que punha em xeque o duopólio da pintura e da escultura, bem como as linguagens, suportes e materiais do modernismo, não nos parece coerente afirmar que todos compartilharam histórias semelhantes, como destaca a curadora.

A exposição não é um retrato do mundo. Ela tenta buscar um equilíbrio entre os artistas selecionados, para mostrar o que estava acontecendo em um determinado momento em grande parte do mundo. A exposição não aborda uma questão ou estilo em particular, mas sim um conjunto de atitudes e ideias que liga estes artistas. É uma exposição intimista, não um levantamento de artistas cujos valores estão enraizados na civilização ocidental, e que apesar de se depararem com diferentes condições compartilham certas formas de pensar em um determinado momento da história (KALINOVSKA, 2000: 22).

Quanto à segunda indagação acima levantada, somos de opinião que o pequeno número de artistas e obras, abarcando uma gama diversificada de processos, suportes, ideias e materiais, gerada nessas quatro regiões geopolíticas, e selecionada para a mostra *Além dos pré-conceitos*, certamente não permitiriam à curadora alcançar, e muito menos confirmar, o objetivo proposto:

[...] analisar as semelhanças e diferenças de artistas de um período de 20 anos, alguns dos quais já haviam começado a explorar essas abordagens não tradicionais, no final os anos 1940, uma tendência que atingiu um momento decisivo nos anos 1960 e início dos anos 1970 e levou à ruptura com o modernismo (KALINOVSKA, 2000:22).

Basta citar apenas o caso específico da América Latina, em que a participação se restringiu a cinco artistas de apenas dois países sul-americanos, conforme supracitado: Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Lygia Clark e Anna Maria Maiolino, e o argentino Victor Grippo. Além disso, esses mesmos artistas, todos membros da Independent Curators International (ICI) – fator que destacaremos adiante –, haviam participado, pouco antes, da 24ª Bienal (1998), evento que teve a curadoria geral de Paulo Herkenhoff, e que Kalinovska afirmava ter sido importante referência para sua curadoria. Embora a observação de que “a importância da mostra não era simplesmente apresentar novos trabalhos, mas abrir os olhos do espectador para o ‘outro’” (2000: 22), essa frase parecia condensar por si só o significado daquele Bienal para a proposta da curadoria em pauta. Entretanto, não se percebe no

discurso de Kalinovska e nos objetivos por ela definidos para sua curadoria uma relação clara que traduza tal propósito.

Segundo a curadora, foi graças à 24ª Bienal de São Paulo (1998), que a produção dos artistas da América do Sul, “alcançou visibilidade global e reconhecimento no contexto de interpretações não eurocêntricas da história da arte”, o que atribui ao evento significado capital (KALINOVSKA, 2000:20). Sabe-se, porém, que a obra experimental de Hélio Oiticica já havia angariado individual na Whitechapel Gallery, em Londres (1969) e participado da polêmica e desafiadora mostra *Information* (1970), realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com a curadoria de Kynaston McShine (mostra que contou também com a participação de Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz). A obra de Meireles participara, ainda, da XXXVII Bienal de Veneza (1976), da X Bienal de Paris (1979)⁵, da V Bienal de Sidney (1984), das IX e XI edições da Documenta de Kassel (1992 e 2002), de exposições em museus de vários países (Estados Unidos, Portugal, Reino Unido), bem como de eventos do calibre de *Les Magiciens de la Terre* (1989), realizado em Paris. O mesmo pode ser dito das artistas mulheres. Lygia Clark recebeu em 1960 o prêmio Internacional Guggenheim, em Nova York, e participou da XXXIV Bienal de Veneza (1968). E a obra de Anna Maria Maiolino também já circulava

⁵ A obra de Meireles - juntamente com a de Carlos Zílio, Gabriel Borba e Paulo Herkenhoff - integrou a sessão *Jeunes Artists d'Amérique Latine*, cuja seleção coube ao uruguaio Angel Kalenberg, então diretor do Museu Nacional de Artes Visuales de Montevideú.

pelos Estados Unidos antes da realização de *Além dos Pré-Conceitos*, como ocorreu na supracitada mostra *Inside the visible* (O dentro ou o interior do visível), no Museu de Arte Contemporânea de Boston (1997), que teve a curadoria da própria Kalinovska.

Vale considerar, ainda, que a proposta curatorial de Paulo Herkenhoff na XXIV Bienal de São Paulo, propôs “um mundo sem centro”, no qual a arte dos países periféricos foi apresentada de maneira que pudesse ser compreendida e reconhecida justamente por suas diferenças e especificidades estético-culturais, o que por si só a isentava de qualquer submissão à arte dos países hegemônicos. Indagado algumas vezes se no fundo o propósito daquele Bienal não foi a proposição de novos conceitos para a arte, a partir de justaposições que confirmassem que toda a arte é conceitual (posição que teria antecedido e 8 anos a premissa de Peter Osborne (2006)⁶, Herkenhoff não descartaria tal hipótese, lembrando que iniciou, ele próprio, sua trajetória como um artista da geração conceitual.⁷

Conhecida como Bienal da “antropofagia”, teve sua concepção vinculada a esse conceito e não a um tema específico, colocando em diálogo, objetos artísticos “conhecidos ou não, históricos ou contemporâneos”, com o propósito de aprofundar, distender e atualizar as premissas articuladas por Oswald de Andrade (1928). O evento trazia

⁶ “Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por sua natureza), porque a arte só existe conceitualmente” (OSBORNE, P. *Art Conceptuel*, 2006, p.13). Tradução da autora.

⁷ Sobre o assunto vide: LOPES, Almerinda S. As propostas experimentais e políticas de Paulo Herkenhoff, *Revista Ars*, ECA-USP, n. 46, ano 20, p.379-439, 2022.

a debate proposições tidas como “solidárias” ou que remetiam a questões de “abandono social”, e, principalmente, que afirmavam, de maneira “absolutamente simples, que precisamos do Outro na nossa experiência existencial” (HERKENHOFF, 1998:115 e 2008:31-32). Vale destacar que tal ideário ganhava força em um momento crucial da história, em que começavam a intensificar-se as críticas pós-coloniais ou de decolonialidade, pondo em xeque ou sob suspeita a hegemonia da Europa, “que considera o conhecimento europeu universal e os outros conhecimentos particulares” (MARTINS, 2014, p. 24). O conceito de alteridade, pressupõe a ideia de tolerância, de compreensão da diferença do que é meu em relação ao que é do Outro, ou seja, da minha cultura em relação a culturas outras, processo que desmontava a ideia de “soberania colonial, ou de dominação hegemônica de um sobre seu Outro, do centro sobre a periferia” (ROLNIK, 1998, p. 131). Essas ideias permitiam compreender, por exemplo, a aproximação de obras no núcleo histórico da 24ª Bienal, como *Dança Tarairu* (séc. XVII), do holandês Albert Eckhout, de *Tacape* (1966-1997), do brasileiro Tunga, para não citar outros casos.

Assim, enquanto essa Bienal brasileira propunha a formulação de novos diálogos e a criação de questões não convencionais para a arte, a partir do conceito de alteridade, Kalinovska, embora afirmasse que o objetivo do evento foi comparar a arte conceitual e experimental de diferentes realidades sociopolítico-culturais, não incluiu artistas africanos e asiáticos, nem justificou o motivo dessa ausência.

Sobre a não inclusão de obras de artistas desses continentes na exposição *Além dos Pré-conceitos*, a curadora observou que não pleiteou realizar uma mostra que fosse “o retrato do mundo”, e atenta ao questionamento que tal exclusão representava, ela própria indagava no texto: “Qual a justificativa para desconsiderar a arte asiática e a africana? Mas a resposta evasiva, nada esclareceu sobre a opção: “Qualquer coisa que façamos significa que fazemos escolhas, e elas serão sempre subjetivas” (KALINOVSKA, 2000:22).

Não menos curiosa foi a seleção de On Kawara, único artista de origem asiática a fazer parte da exposição, escolha que se deu, entretanto, por ele viver entre “Nova York e Tóquio”. Se, como já citado, a curadora não deu a devida atenção ao fato de os regimes políticos autoritários terem sido determinantes, em alguns casos, para o isolamento dos artistas e até para a pouca circulação das produções geradas nesses ambientes, a não inclusão de artistas asiáticos e africanos na mostra permanece como uma incógnita, para a qual não foi possível encontrar resposta plausível. Mas talvez se possa conjecturar que ela não percebeu nesses dois continentes, especificidades culturais, sociais, políticas e econômicas muito diferentes das demais regiões citadas, o que fez com que a arte também não revelasse dependência das matrizes europeia e norte-americana.

Assim, a análise das entrelinhas do discurso permite-nos suspeitar que essa mostra extemporânea, que contou com a participação exclusiva de artistas filiados à Independent Curators

International, instituição promotora do evento, visava recuperar a posição hegemônica da arte conceitual norte-americana, diante do reconhecimento e do crescente interesse internacional angariado pela produção latino-americana e do Leste europeu. Vale lembrar que, algumas grandes mostras da década de 1980, a exemplo da já citada *Les Magiciens de la Terre* (1989), realizada no Centre Pompidou e no Grande Halle do Parc de la Villette, em Paris, com a curadoria de Jean-Hubert Martin, tiveram o propósito de esgarçar a hegemonia da arte norte-americana e europeia, trazendo à baila produções criativas das regiões periféricas. Além disso, a produção conceitualista não hegemônica angariava grande interesse após a queda das ditaduras militares na América do Sul e a desintegração da hegemonia do comunismo soviético no Leste europeu. Outro fator que salta aos olhos é a tentativa de essa mostra procurar meios de atribuir superioridade à arte americana, se considerarmos que enquanto a produção das regiões contempladas na exposição foi objeto de breve análise, no ensaio escrito para o catálogo pelo co-curador convidado, a arte americana teve a seu favor dois ensaios, de autoria de duas influentes personalidades. Um dos ensaios, denominado *Olhando para trás, olhando para a frente: a ressonância dos anos 1960 e 1970 na arte contemporânea*, de autoria do historiador e curador de arte contemporânea americana do Whitney Museum, de Nova York, Lawrence R. Rinde, e o outro *A Virada material na arte ocidental europeia e norte-americana nas décadas de 1960 e 1970*, de autoria do historiador e

editor do Reino Unido, Michael Newman, são fatores que ajudam a respaldar nossa hipótese.

Essas estratégias foram habilmente empregadas na concepção da mostra como tentativas de vincular a produção conceitualista das outras duas regiões à estética do eixo hegemônico do mundo capitalista, ao observar a curadora em seu discurso que apenas muito recentemente essa produção periférica alcançou “uma perspectiva mais ‘global’ nos Estados Unidos e na Europa, embora isso ocorresse com pouca frequência, “seja em exposições seja no discurso crítico da mídia de arte”. Tais observações contribuem para aumentar a suspeita sobre o intento central da mostra:

A arte do Leste Europeu e da América do Sul tende a ser julgada de acordo com a estética dominante na Europa ocidental e nos Estados Unidos. Afirma-se até que os artistas do Leste da Europa e da América do Sul só recentemente foram descobertos (KALINOVSKA, 2000: 22).

Essa intermitente tentativa de conectar a arte conceitual da América do Sul e do Leste europeu a uma perspectiva global, tendo como polos irradiadores os Estados Unidos e a Europa, reforçava a ideia colonialista de periferia e centro, negligenciando a crítica decolonial que ganhava espaço naquele momento. A reflexão de Martins (2014:23-24), contribui para a compreensão dessa problemática:

[...] a hegemonia do universalismo liberal tem obscurecido o fato de que o racionalismo e a ciência não são apenas traços europeus particulares, mas são o resultado de uma história

“global” que implica todas as sociedades coloniais da epopeia europeia da modernização. A hegemonia da Europa ajudou a espalhar uma imagem invertida, na qual o conhecimento europeu é universal e os “outros” são conhecimentos particulares.

Essas e outras reflexões de Martins surgem da análise que ele faz do “ensaio sobre o dom”, publicado em 1924 pelo antropólogo francês Marcel Mauss, texto esse considerado pioneiro da crítica decolonial: “Há em Mauss um pensamento pós-colonial que avança em direção a uma crítica decolonial, isto é, que propõe a revalorização dos saberes esquecidos ou negligenciados” (MARTINS, 2014: 23).

Por esse viés se percebe melhor a dificuldade de a curadora norte-americana reconhecer a singularidade e a autonomia da produção dos países periféricos, em relação à arte conceitual de matriz norte-americana e europeia. Entretanto, parecia atenuar tal posição, ao tecer, no final do texto, considerações sobre a trajetória criativa de dois brasileiros, Oiticica e Clark, artistas que emergiram no início da década de 1950, no bojo da racionalidade concretista, mas que iriam integrar o grupo dissidente, denominado neoconcreto, celeiro de emblemáticos artistas experimentais. Kalinovska ressaltava a particularidade desses artistas, entendendo que promoveram “ao mesmo tempo, uma abertura espiritual ou uma estranha combinação, em que a subjetividade foi gerada a partir da racionalidade extrema”. Segundo a curadora, tal peculiaridade propiciou o encontro dos artistas com uma arte experimental que é a “expressão da precariedade brasileira” (KALINOVSKA, 2000:22-23). Cumpr-me observar que, nos respectivos

textos, nem a curadora, nem Herkenhoff se referiram por exemplo, à mostra Tropicália (1967), realizada por Oiticica no MAM carioca. Atribuiu a origem dessa subjetividade ao contato que os concretistas brasileiros tiveram com as fantasias criativas dos pacientes de hospitais psiquiátricos, mas também à teoria do não-objeto de Ferreira Gullar e ao ideário de Mário Pedrosa, crítico que postulou, em meados da década de 1960, a “definição não estética da arte, como o centro da expressão criativa brasileira. Tais experiências ajudam a entender tanto a origem desse “período de energia criativa renovada, que desafiou os valores comuns com novas estratégias”, quanto a busca dos artistas para estabelecerem relações envolventes do público com a arte (KALINOVSKA, 2000:22-23).

Ainda segundo a curadora, “a mudança de ênfase para a participação e a experiência” do público com a obra, foi uma das peculiaridades mais marcantes dos artistas brasileiros, além de atribuir posição pioneira nesse sentido a Lygia Clark e Hélio Oiticica. Enquanto a primeira usou essas estratégias, como “forma de ressignificação do material” e de busca “pelo espaço interior e pelas perspectivas psicológicas dos sentidos” (experiência sinestésica), Oiticica “se interessou pela cor e pelas inter-relações antropológicas entre as pessoas (externas) (KALINOVSKA, 2000:23). Embora Lygia Pape não tenha sido mencionada no texto em análise, nem selecionada para participar da mostra, embora tivesse exercido papel preponderante na formulação de novas proposições artísticas – simplesmente por não

integrar o quadro de associados da Independent Curators International, não foi incluída na mostra. Basta citar que, ao apresentar os *Balés Neoconcretos I e II* (1958 e 1959), ações coletivas e participativas em que as formas e as cores ganham dinamismo e se expandem no espaço e no tempo, de tal experiência derivaram os “bichos”, de Lygia Clark, como destacou Mário Pedrosa (1967:1 - 4º cad.):

A importância, hoje tão grande, do neoconcretismo consistiu nesse agregar do tempo para realçar a démarche verbivicovisual do concretismo um elemento estranho, quer dizer carregado de certa dose de subjetividade. A expressão mais ‘concreta’ desse movimento foi o ballet neoconcreto realizado no Rio, com Lígia Pape e outros. Outra derivação transcendental dele foi trazida por Clark: quando com os ‘bichos’, apontava para a necessidade de se estabelecer com o outro uma relação perdida, desde que a obra de arte – no domínio de puro plasticismo ou ‘neoplasticismo’ se apresentava em si mesma, como única em sua solene soledade. Aqui está a origem da famosa participação na obra de arte.

Se algumas dessas peculiaridades das obras desses e de outros brasileiros acabariam atribuindo a uma significativa parcela da arte experimental ou alternativa um viés lúdico, que a isentou do cerceamento da censura, na mesma época também foi gerada paralelamente, aqui e nos demais países que viviam sob a égide de regimes autoritários, uma produção engajada que precisou encontrar meios eficazes para ser veiculada, sem levantar suspeitas e isentá-la de interdição. Isso ampliou a produção, a diversificação das práticas conceitualistas e os meios reprodutivos para alimentar e potencializar a rede, práticas que, no entanto, não foram objeto do discurso da

curadora, embora também estivessem presentes na mostra. A precariedade de muitos desses processos alternativos foi uma estratégia eficaz para desviá-los da mira dos órgãos de repressão. Parte considerável dessas postagens em suportes e materiais de características inusitadas, em forma de mensagens; livros artesanais, de exemplares únicos ou pequenas produções elaboradas pelos artistas; registros de performances, realizadas na maioria das vezes, em espaços privados, contendo referências à própria realidade social, críticas ou denúncias à repressão, à falta de liberdade e à violência dos regimes políticos repressores, são as práticas que melhor caracterizam os chamados conceitualismos a que se referiu o já citado Simón Marchán Fiz.

Todavia, Hélio Oiticica, no texto da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967), já havia constatado o diferencial da arte local, formulando seis características para pautar o que entendia ser a “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda”, entre elas “a tendência para o objeto e a negação do quadro de cavalete): a participação do espectador e a tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos” (OITICICA, 1967: 154).

A escolha do argentino, Víctor Grippo (1936-2002), para participar da mostra, embora significativa, por ser ele um dos artistas seminais da arte conceitual naquela país, e embora tenha estabelecido a relação arte-ciência, natureza-cultura, arte e vida, recorrendo a objetos do cotidiano e a produtos naturais, como batatas e feijão, submetendo-

os a experimentações e transformações físicas ou mesmo alquímicas, seque foi citado no texto de Klinovska, mas foi referendado no texto de Herkenhoff, (2000: 61), justamente por essa ideias, que ele denominou de “epistemologia poética”. Grippo conectou fios e eletrodos para captar a energia latente das batatas e criou com elas analogias e metáforas, numa referência ao panorama político de seu país. Entretanto, a presença de um único artista da mostra, além de não representar a produção conceitual argentina, considerando que, de modo especial em Rosário, La Plata e Buenos Aires, atuaram jovens artistas de vanguarda – homens e mulheres –, autores de propostas conceituais, de teor sócio-político, em oposição ao governo repressor de Juan Carlos Onganía (1966-1970), alguns dos quais integraram, juntamente com Grippo, o premiado Grupo de los Trece, criado em 1971. Localizamos o nome desse artista, como sendo o único argentino membro associado da Independent Curators International, em uma lista disponibilizada na página da instituição, o que provavelmente foi relevante para sua participação no evento curado por Kalinovska.

Os textos do catálogo da exposição *Além dos pré-conceitos: os experimentos dos anos 60*,⁸ procuram igualmente estabelecer

⁸ A exposição circulou por instituições de diferentes países, no período de novembro de 2000 a março de 2002, na seguinte ordem: National Gallery, em Praga (República Checa), Centro Recoleta, Buenos Aires, Argentina; Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo; Paço Imperial, Rio de Janeiro (Brasil). Estranhamente, embora a exibição da exposição nessa instituição brasileira conste do catálogo da ICI, como se tivesse sido patrocinada pelas instituições americanas supracitadas, localizamos um folder elaborado para essa exposição no Paço Imperial, no qual aparece a lista de patrocinadores locais: Banco Itaú, IPHAN, BNDES, Amigos do

comparações entre a produção dos artistas do respectivo continente com obras produzidas em outras regiões, pautados não na afinidade de linguagem das propostas, mas no posicionamento irônico dos artistas ao mercado de arte, parecendo mais interessados em assinalar a existência de similitudes e não propriamente de assimetrias entre as obras. Basta citar a relação que o crítico e curador americano, Lawrence Rinder, estabeleceu entre Marcel Broodthaers, Piero Manzoni e Cildo Meireles. Embora tais produções sejam conceitual e poeticamente bastante diferenciadas, o crítico destaca que tais artistas posicionaram sua arte dentro do sistema econômico, com o propósito de atribuir-lhe um papel crítico ou subversivo. No caso específico de Cildo Meireles ele recorreu diretamente a produtos que chegam aos lares dos consumidores, como o projeto Coca-Cola, integrante do projeto *Intervenções em Circuitos Ideológicos*.

No que tange à seleção dos artistas, vale considerar que se houve a tentativa de equilibrar quantitativamente o número de selecionados, de cada uma das regiões geopolíticas contempladas na mostra, o mesmo não pode ser dito da proporção quantitativa de participantes do

Paço, Varig e o Globo. A itinerância prevista no catálogo encerrar-se-ia no Berkley Art Museum da Universidade de Berkley, Califórnia, Estados Unidos. Entretanto, acabaria sendo acrescida da exibição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Brasil), no início de 2002. A mostra no MAM teve o patrocínio do Banco Itaú, uma vez que inicialmente não foi prevista sua apresentação nessa instituição, onde teve o título centralizado no folder em letras garrafais e em língua portuguesa: *Além dos Pré-Conceitos: Experimentos dos anos 60* e apresentação de Felipe Chaimovich, aparecendo o título em inglês, na margem superior esquerda do folder, em fonte pequena. Causa estranheza tamanho interesse pela exposição, a ponto de a mesma ter sido exibida em três instituições brasileiras, e com o patrocínio de instituições locais.

sexo feminino e do sexo masculino. A presença de artistas mulheres na mostra foi de apenas um terço do total de participantes, sendo que no caso da Europa a disparidade foi ainda maior. A simetria foi mantida apenas quanto à participação brasileira, com 50% de artistas de cada sexo, por opção de Paulo Herkenhoff, a quem coube a escolha dos participantes.

Ainda quanto ao discurso da curadora Milena Kalinovska, no desfecho do texto do catálogo, apresenta reflexões que não deixam de causar estranheza, ao negar que a arte seja produto de seu tempo histórico, e refutar a própria história. Assim, observa que procurou apresentar as obras da exposição “da maneira que os artistas pretendem que sejam mostradas”, até por que,

Estas obras só podem ser compreendidas no nosso tempo. Por muito que falem do passado, no presente testemunham o nosso tempo. Nossa intenção é evitar interpretações históricas, pois por mais que se queira aproximar da obra, não podemos vê-la da mesma forma que o artista a via. Agora, temos uma compreensão diferente do conceito. (...) Se dermos tanto peso à história, devemos perguntar por que a história é importante para o presente. Por que os artistas fizeram determinada coisa, se esse era o sonho deles. O passado não deve ser uma prisão para o presente, cabe-nos conectá-lo com o presente (KLINOVSKA, 2000: 24).

Se é verdade que as obras de arte são ressignificadas no presente, isso não significa que as obras do passado só possam ser compreendidas no nosso tempo, como pleiteia a curadora em pauta. Por esse viés, se entende porque Kalinovska não reconhece que a arte conceitual produzida no Leste europeu e nos países da América do Sul,

que viviam sob a égide de regimes autoritários, ganhou destaque como símbolo de resistência e de inconformismo com a própria realidade, o que por si só a diferencia da congênere norte-americana, que se revela, em muitos casos, tautológica, ou seja, versa sobre si própria, escamoteando a própria realidade como bem observou o historiador de arte espanhol Marchán Fiz. E ao dizer que ao invés de interpretações históricas, optou por um “diálogo em que as semelhanças e as diferenças se apagam ou têm o mesmo valor”, atestava seu propósito maniqueísta de reafirmar a visão colonialista de hegemonia da arte norte-americana e europeia perante os países ditos periféricos.

Paulo Herkenhoff e a seleção dos artistas brasileiros

O texto de autoria do crítico brasileiro no catálogo da mostra, denominado, como supracitado, *Zero e diferença: escavando uma arquitetura conceitual*, fundamenta-se no diálogo que estabelece, principalmente com Mário Pedrosa, abrindo a discussão com a expressão do crítico: “Não operamos mais dentro dos parâmetros da arte moderna” razão pela qual “cunhou precocemente a expressão arte pós-moderna” (PEDROSA, 1967:1, In HERKENHOFF, 2000: 55)⁹. Herkenhoff justificava seu diálogo com aquele crítico, afirmando que o pensamento de Pedrosa se alinhava com a proposta da curadora da exposição *Além dos pré-conceitos*, considerando

⁹ O texto foi publicado por Pedrosa no Jornal do Brasil, em 1966, foi reeditado In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004 e em FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 143-145.

[...] que ambos mapeiam a arte ocidental dos anos 1960 para compreender experimentos estéticos do período, que levaram a um novo patamar - um grau zero - para uma linguagem artística para além da tradição modernista (HERKENHOFF, 2000:55).

Entretanto, devem estar lembrados que citamos antes um fragmento do texto de Kalinovska em que afirmava que a exposição por ela curada não pretendeu fazer um levantamento ou um mapeamento dos artistas dos continentes arrolados nesse evento.

Herkenhoff referia-se também a Pedrosa como o teórico que primeiro compreendeu que a dissolução do conceito moderno de objeto e de estilo teve sua origem brasileira já em 1959 com os *Bichos* de Lygia Clark e a *Teoria do não objeto*, de Ferreira Gullar, para quem “o não objeto não é um anti-objeto, mas um objeto especial ou artificial destinado a conter a síntese de experimentos sensoriais e mentais, ou seja, um corpo que se expõe completamente à percepção” (PEDROSA, 1967, apud: HERKENHOFF, 2000: 55). Estes forneceram “o respaldo conceitual” para as novas linguagens artísticas surgidas naquele momento, como também contribuíram para a “construção de relações de alteridade através da arte”. Ainda segundo Herkenhoff, Pedrosa desde o final dos anos de 1940, chamava atenção para a intrínseca relação das novas configurações artísticas com um espectro variado de teorias, que incluía os “campos da ciência política, economia, história da arte, psicologia, filosofia e fenomenologia” (cibernética) (HERKENHOFF, Id. Ib.). Para o

crítico capixaba radicado no Rio de Janeiro, essas foram bases de apoio dos artistas representados na exposição *Além dos pré-conceitos*.

Se já nesse preâmbulo do texto é possível constatar que a reflexão de Kalinovska sobre a obra dos artistas brasileiros que integraram a exposição respaldava-se inteiramente no discurso de Herkenhoff, foi também este quem mostrou à referida curadora a potência do diálogo e a atualidade da consistência teórica de Mário Pedrosa, tanto para instigar e incentivar os artistas neoconcretos a buscarem novas proposições criativas, quanto para a compreensão e valorização do processo expressivo dos internos do hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro dirigido pela Dra. Nise da Silveira. Para Herkenhoff, a espontaneidade e a fantasia dos trabalhos elaborados pelos alienados com a colaboração dos artistas, atuou como força motriz de novos experimentos anti-racionalistas, e contribuiu para restabelecer a subjetividade da experiência, no amplo espectro de linguagens e proposições criativas desenvolvido pelo grupo de artistas neoconcretos, a começar por Lygia Clark. Essas e outras referências foram apropriadas pela curadora em seu ensaio, como a ênfase no envolvimento do público com a obra, não como contemplador passivo, mas como “sujeito de ação e desejo”, vincula o processo experimental “a significados existenciais, emocionais e afetivos”, tal como ocorre nos *Bichos* de Lygia Clark. No que diz respeito aos parangolés de Oiticica, Herkenhoff observa que o simples ato de vestir esse objeto produz imagens transgressoras e fantasmáticas. Dançar com o parangolé faz

com que o corpo construído socialmente como marginal, transcenda tal estado, assumindo uma posição política, mas que não deixa de manter relação com o carnaval (Herkenhoff, 2000:57-58). Certamente não foi por acaso que Oiticica convidou passistas da Escola de Samba da Mangueira para dançarem trajados com os parangolés.

O crítico refletiu, ainda, em seu texto sobre os conceitos de “tempo experimental”, de sinestesia e de “corpo coletivo”, pautado nos Parangolés de Oiticica e nas máscaras sensoriais de Clark. Completava a reflexão sobre a arte construtiva, situando-a como a base e a fermentação das propostas conceitualistas que se desenvolveram no Brasil a partir do final dos anos 1960, selecionando artistas para a mostra em epígrafe que desenvolveram propostas experimentais que romperam de vez a tradição artística, e tencionaram a arte ao grau zero. Para Herkenhoff, a gênese desse processo experimental fora lançada já em 1959 com os *Bichos*, de Lygia Clark, que nada mais são que estruturas geométricas articuladas entre si, formando vários planos, que se movem por dobradiças com a interação do público. O bicho é, portanto, uma espécie de síntese, em que a matéria e a forma só adquirem vida mediante a ação e a participação do interlocutor (HERKENHOFF, 2000: 55). Assim, esse objeto não convencional, misto de experiência sensorial e mental, formaliza um processo de alteridade, que permite a livre interação do público, mas que sua configuração visual e material permanecem vinculadas à matriz construtiva. Clark participou da mostra também com *Obra Mole* (1964), que reafirmava, igualmente, a premissa

de Pedrosa e de Gullar de que toda a arte que se desenvolve após o concretismo e o neoconcretismo, deriva dessas linguagens. Como herdeiros daquela última praxe o crítico elegeu dois artistas brasileiros: Lygia Clark e Hélio Oiticica, sendo que a ideia de alteridade sustenta grande parte da reflexão de Herkenhoff e parece balizar também a seleção de obra de Clark, como *O Eu e o Tu* (1966). O fundamento conceitual dessa obra pauta-se no reconhecimento afetivo e na identificação dos corpos masculino e feminino pela experiência tátil ou sinestésica. Cada uma das roupas tem um forro confeccionado com diferentes materiais (saco plástico com água, esponja vegetal, borracha etc.), o que significa que ao tatear o corpo do Outro o toque se fazia sobre essa segunda pele, gerando diferentes sensações táteis. Em sua praxe experimental a artista confirmava que os materiais e o resultado final deixam de ter importância fundamental, a exemplo de *Pedra e Ar* (1966), proposta que foi confeccionada por Clark com 10 pequenas pedras e um saco plástico transparente e que também participou da mostra.

A outra metade de artistas selecionados pelo crítico carioca eram representantes da geração que emerge após as vertentes construtivas terem cumprido seu ciclo, ou no momento em que a ditadura militar se instalava no país. Foram eles: Cildo Meireles e Anna Maria Maiolino, os quais, tocados pelo citado “trauma nacional” passaram a “incorporar estratégias políticas a seus trabalhos” (HERKENHOFF, 2000: 58). Se essa peculiaridade atestava o distanciamento das obras desses artistas da

produção norte-americana e europeia, talvez por isso Kalinovska ignora a presença desses dois artistas na exposição, não fazendo qualquer menção aos mesmos. Em contraposição, o ensaio de Herkenhoff dá ênfase a esse significado político e metafórico na obra dos dois artistas.

Maiolino apresentou em *Beyond Preconceptions*, trabalhos em diferentes suportes e materiais: a série de desenhos de traçados retilíneos e circulares e signos gráficos, em papel *Fabriano* sobre madeira, inseridos em caixas de vidro ou de madeira; dois filmes em super 8 da década de 1970: *IN/OUT* (Antropofagia, integra a série Fotopoemação) e *Mais Menos Igual a Menos* (com duração de 9 e 3' e 37'', respectivamente, com edição e montagem manual; e cinco livros-objetos, confeccionados em papel Murillo, sobre o qual traçou linha e signos, que bordou com fios brancos ou pretos (com edições de 100 exemplares cada), cuja fatura intimista, não deixa de remeter ao feminino ou à posição recôndita relegada às mulheres.

IN/OUT (1973-74), possui uma narrativa não linear e sem um ordenamento lógico, em que duas bocas: uma feminina com os lábios pintados de vermelho e outra masculina, com os lábios pintados de preto, emitem, alternadamente, uma sequência de gestos performáticos fugazes: sorrisos abertos, tensos, dentes escancarados e enfurecidas, bocas que mastigam freneticamente, esbravejam, rosnam, ingerem e expelem pequenos objetos ou fios, como se fossem as próprias vísceras, bocas tapadas ou silenciadas numa referência à censura, à violência e aos traumas do corpo torturado no período de ditadura militar em que a

obra foi produzida. Antropofagia refere-se ao comer e ao descomer, ao assimilar e descartar ou rejeitar aquilo que entra e sai do corpo, apontando assim tanto para um tempo não linear quanto para um enredamento que atesta que toda a obra construída pela artista é rizomática ou em espiral, segundo observam Paulo Herkenhoff e a própria artista, em entrevistas.

Segundo Maiolino (2015), “sua obra sempre foi reflexo do momento vivido”, tal como mostra a obra em questão IN/OUT (Antropofagia), proposição em que se refere à impossibilidade da fala, ou seja, à impossibilidade de dizer aquilo que é indizível, àquilo que precisou calar ou manter reduzido ao sussurro ou às entrelinhas, porque a repressão perseguia os artistas e qualquer ousadia poderia ser entendida como desrespeito ao poder.

Mas a boca é uma imagem recorrente na obra da artista, ao tratar de temas como feminismo, emigração, família, ou seja, sempre que se refere à condição da mulher ou à própria vida.

O título do outro Super 8, denominado *Mais menos, igual a menos* (1976), revela uma sequência de símbolos matemáticos, para referir-se a um tempo infinito e não determinado, ou seja, à ordem e à desordem ou à entropia do mundo racional. Segundo Márcio Doctors (1994), o título remete a uma obra de Pirandello: “Um, nenhum, cem mil”, que trata do dilema da identidade, da percepção do visível e o invisível, do mundo

cognoscível e o mundo das ideias, da experiência com o tempo imanente, que se refere à realidade percebida através dos sentidos.

Sobre os desenhos lineares e livros de artista de Maiolino, Herkenhoff ressalta a busca da artista em formalizar “espaços topograficamente indefinidos”. Em alguns casos, a linha serpenteia livre sobre os suportes de papel branco ou preto; em outros, a linha aparece fragmentada ou é submetida a um processo de aprisionamento que interfere ou desvia seu deslocamento, provocando “um colapso gravitacional”, fazendo-a penetrar em buracos, ou em uma espécie de “campo minado”, como ocorre na série *Lugar Secreto da Mente* (iniciada em 1971, mas intermitente na produção da artista). Essas peculiaridades sugerem coerentemente ao crítico um possível diálogo que a artista brasileira estabelece com a obra do escultor e artista gráfico Tcheco, Karel Malich (1924-2019). Esse diálogo se configura tanto no ritmo enovelado ou espiralado de fios e linhas, sobre suportes monocromáticos, como na leveza que a linha assume nas esculturas lineares em arame, criadas por esse artista, que alguns estudiosos chamaram de “linhas de força cósmicas”. Curiosamente é possível detectar nas extensas séries de linhas e buracos, que deram origem a livros-objetos, editados por Maiolino, também semelhança com os livros-objetos de autoria de Malich.

Herkenhoff, também estabeleceu conexões entre a frequente presença do buraco na produção da brasileira, enquanto alegoria do imprevisível, da dúvida, do vazio, da insegurança e do medo, com a

instalação denominada *Entrevidas* (1981), mesmo que essa obra não tenha participado da exposição, certamente pela complexidade de sua montagem e fragilidade dos materiais. Nessa instalação - montada inicialmente na rua, em frente ao ateliê da artista no Rio de Janeiro, e posteriormente remontada em diferentes instituições - Maiolino caminha cuidadosamente, descalça, entre 70 dúzias de ovos de galinha fecundados. Os passos precisam ser curtos, certos e atentos, para que os pés não esmaguem os ovos e impeçam, simbolicamente, o nascimento dos embriões ou das novas vidas neles contidas. Pisar em ovos não deixa de ser uma metáfora, em que a artista se referia ao momento delicado da vida política do país, na época, quanto ao fio tênue que separa a vida da morte.

Herkenhoff encerrava seu discurso citando uma reflexão de Pedrosa datada de 1966:

Os artistas ocidentais se esforçaram para sobreviver sem padrões pré-estabelecidos, sugerindo inspiração em fontes culturais estrangeiras em prol do absoluto em valores visuais, independentemente de padrões originais. Consciente ou inconscientemente começa a propor outras coisas, principalmente uma nova atitude, cujo significado mais profundo ainda não conhece plenamente.

O crítico usava esse conhecimento que Pedrosa chamou de grau zero, para, surpreendentemente, confirmar sua concordância com o que dizia ter sido propósito da mostra *Os Experimentos dos anos 1960*: “mapear o grau zero da arte e da diferença em um horizonte

compartilhado por artistas de todo o mundo, superando assim os jogos de subordinação imperialista”. Isentava-se, assim, politicamente de fazer qualquer ressalva sobre as reais motivações da instituição americana, ao propor a realização de um evento comparativo da arte conceitual norte-americana e europeia, com a produção congênere sul-americana e no Leste europeu, justamente no período em que se potencializavam os discursos pós-colonialistas.

Referências:

DOCTORS, M. *Anna Maria Maiolino: um, nenhum, cem mil*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

HERKENHOFF, Paulo. Um e/entre Outro/s. In: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo: *Arte contemporânea brasileira: um e/entre Outro/s*. Curadores [Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p. 115-117. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name423574>. Acesso em 04.04.2023.

_____. Bienal 1998: princípios e processos. In: Marcelina-Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, ano 1, p. 20-36, 1º semestre 2008. Disponível em: https://arquivo.org/sites/default/files/marcelina_01.pdf. Acesso em 07.04.2023.

_____. Zero and Difference: Excavating a Conceptual Architecture. In: *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiments*. Ne York: Independent Curators International (ICI), 2000, p. 55-63 (Catálogo da mostra nov. 2000 a 03 março 2022).

KALINOVSKA, Milena (Curadora). Sem Título. In: *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiments*. Ne York: Independent Curators International (ICI), 2000, p. 20-21 (Catálogo da mostra nov. 2000 a 03 março 2022).

MAIOLINO, Anna M. Tudo começa pela boca (entrevista). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 29, 2015, , p. 7-25. Disponível em: [https://revistas.ufrjbr/aarticle/users/usuário/downloads/10223-200931-SM%20\(2\).pdf](https://revistas.ufrjbr/aarticle/users/usuário/downloads/10223-200931-SM%20(2).pdf). Acesso em 07.04.2023.

MARCHÁN FIZ, S. *Del Arte Objectual al arte del concepto (1969-1974)*. Madrid: Ediciones Akaí, 1994 (A obra teve sua primeira edição publicada em Madrid: Editora A. Corazón, 1972).

MARTINS, Paulo H. O ensaio sobre o decolonial de Marcel Maus: um texto pioneiro da crítica decolonial. In: *Sociologias*, Porto Alegre, v. 16, n. 36, p. 22-41, ago. 2014. Disponível em: <http://www.cielo.br/pdf/soc/v16n36/1517-4522-soc.16-36-0022.pdf>. Acesso em 11.05.2023.

OSBORNE, Peter. *Art Conceptuel*. Paris: Phaidon, 2006.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006, p.154-175.

PEDROSA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1967, p. 1 (4º. Caderno).

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica, In: *Catálogo da 24ª. Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea brasileira: um entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

RICHARD, Judith O. Foreword and Acknowledgments. In: *Beyond Preconceptions: The Sixties Experiments*. Ne York: Independent Curators International (ICI), 2000, p. 6-7 (Catálogo da mostra nov. 2000 a 03 março 2022).

LOS VIAJES DEL LATINOAMERICANISMO EN LA ESCENA ARTÍSTICA CONTINENTAL ENTRE SEGUNDA GUERRA Y GUERRA FRÍA.¹⁰

Dr. Fabiana Serviddio

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina/
Universidad Nacional de Tres de Febrero

Resumen

Este trabajo propone pensar los viajes del latinoamericanismo en las artes desde la Segunda Guerra Mundial, cuando el gobierno norteamericano puso en marcha una serie de programas para mejorar las relaciones con los países latinoamericanos; y seguir el recorrido del fenómeno durante la Guerra Fría, entre las décadas del sesenta, setenta y ochenta. Se buscará una aproximación a los modos en que lo latinoamericano fue resignificado, en función de las reconfiguraciones geopolíticas que se produjeron en ese trayecto. Éstas condicionaron las relaciones interamericanas y sus prácticas exhibitivas y críticas en la escena artística continental. Mediante interpretaciones complementarias, abordaremos dicho proceso histórico en la disyuntiva entre la potencialidad crítica y utópica que tuvo, y la cooptación por el mercado, instituciones y gobiernos.

Palabras clave: Latinoamericanismo; Exhibición; Crítica; Geopolítica.

Summary

This article aims to follow the journeys of LatinAmericanism in the arts since World War II, when the U.S. government launched a series of programs to improve relations with Latin American countries; and keep

¹⁰ Este artículo es una versión sintetizada de la conferencia de apertura que dicté en el Centro de Artes de la Universidad Federal de Espírito Santo, en el marco del encuentro *Geopolíticas Institucionais: Conexões e Redes nas Artes Visuais*, el 24 de mayo de 2023. Agradezco a Maria de Fátima Morethy Couto y a Dária Jaremtchuk la invitación para formar parte del seminario, a Renata Gomes Cardoso y a David Ruiz Torres la generosa recepción en la universidad y a Aparecido José Cirillo y Emerson Gomes de Oliveira sus comentarios a mi presentación.

on the path of the phenomenon during the Cold War, between the sixties, seventies and eighties. I will look into the ways in which the Latin American was signified, according to the geopolitical reconfigurations that occurred in that period. These changes influenced inter-American relations and the exhibiting and critical practices in the continental art scene. Through complementary interpretations, I will approach this historical process considering the dilemma between the critical and utopian potentiality it had, and its cooptation by the art market, institutions and governments.

Keywords: Latinamericanism; Exhibition; Critic; Geopolitics.

Alternativas para pensar los caminos del latinoamericanismo.

En el marco del proyecto Geopolíticas institucionales, que tiene el propósito de cartografiar y analizar las muestras internacionales de artes visuales que circularon por Brasil y otros países de América del sur entre 1948 y 1978, para comprender las conexiones transnacionales y la formación de redes continentales a partir de ellas, propongo pensar algunos viajes del concepto de lo latinoamericano en las artes partiendo en un primer momento del período de la segunda guerra mundial, cuando la noción cobró relevancia a partir de un nuevo enfoque en la política panamericanista, que llevó al gobierno norteamericano a crear una agencia gubernamental dedicada a mejorar las relaciones con los países latinoamericanos; y seguir su viaje durante la primera etapa de la Guerra Fría, entre las décadas del sesenta, setenta y ochenta, analizando los modos en que lo latinoamericano fue resignificado, en función de las reconfiguraciones geopolíticas que se produjeron en este período.

Éstas condicionaron las relaciones interamericanas y sus prácticas exhibitivas y críticas en la escena artística regional. Parto para ello de dos de las varias interpretaciones que han tenido los distintos renacimientos del fenómeno latinoamericanista a lo largo del siglo XX y son útiles para pensarlo -las de Rita Eder y Nelly Richard-, posiciones factibles de pensarse de forma complementaria. Rita Eder vio en el auge latinoamericanista de la década del setenta - del que ella misma fuera protagonista como crítica de arte- un vínculo con el impulso antiimperialista de los años veinte. En la segunda bienal de La Habana, Eder (2009 [1987]) reelaboró sus investigaciones sobre la crítica de arte en América latina y estableció teóricamente los nexos entre las dos etapas del latinoamericanismo en las artes del siglo xx, de acuerdo a un criterio que propuso el estudio del arte en relación a sus condiciones sociales de producción en la región. Nelly Richard (1998), por su parte, ha sugerido más recientemente concebir el latinoamericanismo en tanto aquella narrativa inscrita en la lógica de las metrópolis norteamericanas y europeas, que desde un lugar de poder, se arrojó la potestad de representar a América latina como el territorio de lo otro, lo salvaje, lo primigenio, a partir de una perspectiva esencialista que reinscribió el impulso colonial. A través de una perspectiva complementaria, observamos que la utopía de unión continental y liberación de la dominación imperial que estuvo en los fundamentos del latinoamericanismo del siglo xix fue reactivada en los años sesenta y setenta. Pero su uso por parte del mercado y las instituciones tornó cada

vez más contradictorio el concepto, y en la actualidad ha provocado fuertes cuestionamientos e, incluso, su abandono por un amplio espectro de la crítica, la curaduría y la academia. Todo ello ha impactado a su vez en las exhibiciones y colecciones contemporáneas de arte a uno y otro lado del Atlántico.

“América latina”, como categoría conceptual, tuvo desde su misma inepción múltiples declinaciones y reenvíos de acuerdo a sus lugares de enunciación y agenciamiento. Se considera que fue una idea elaborada por el escritor francés Michel Chevalier e ideólogos del imperio de Napoleón III, y apropiada por una élite intelectual criolla desde mediados del siglo xix como una medida autoprotectiva para obtener la tutela de algunos países europeos frente a la avanzada político/militar del imperialismo norteamericano en el territorio continental, ante la necesidad de sustentar su independencia política. (TORRES MARTINEZ, 2016) En términos generales surgió para afirmar la unidad e identidad cultural de los países de Sudamérica, y generar una identificación regional en base a una serie de condiciones: la de tratarse de países colonizados por potencias europeas, paulatinamente independizados políticamente, que compartían lengua, tradiciones, religión y bases étnicas comunes con la Europa latina.

De acuerdo a Arturo Aldao, América Latina surgió a partir del movimiento de orientación de las élites criollas hacia el cobijo de Francia, una vez que España perdió el tren de la modernidad en el siglo XVIII y Francia pasó a ser el modelo incluso de los intelectuales

españoles. El criterio lingüístico-cultural, que distinguía a Angloamérica de Hispanoamérica, fue desplazado por el criterio étnico-cultural que distinguió entre América Sajona y América latina, y derivaba directamente de la filiación étnica de las poblaciones de origen europeo que implantaron en tierra americana determinadas formas de cultura (dejando de lado las herencias indígena y africana).

Hacia fines del siglo xix, con ideólogos como José Martí, una nueva versión de la “latinidad” de aliento descolonizador estableció sus bases en las civilizaciones antiguas de América Central y del Sur –mayas, aztecas e incas-. Esta interpretación tuvo su continuidad a lo largo del siglo xx a través de ideas de intelectuales como el ensayista y político peruano José Carlos Mariátegui en la década de 1920, y a mediados del siglo xx, sumó la herencia afrodescendiente a través del pensamiento decolonial expuesto en América por los escritos de Aimé Césaire y Franz Fanon. (MIGNOLO, 2007) Entre fines de los sesenta e inicios de los setenta, los movimientos de lucha y reivindicación de los grupos marginados en sus derechos civiles inyectó un nuevo giro semántico al latinoamericanismo.

La noción migró desde el ámbito de las ciencias políticas al de la cultura ya a fines del siglo XIX, y fue activada en el área de las artes, tanto visuales como literarias, por instituciones y agentes de Europa, Estados Unidos y Sudamérica como un recurso interpretativo que codificó prácticas artísticas muy diversas dentro de un horizonte identitario unificado. Este viaje buscó situar la producción estética regional dentro

de una genealogía eurolatina para su legitimación e inclusión, hacer un uso geopolítico de lo estético y generar ganancias de los intercambios culturales, o acentuar los aspectos diferenciales de la producción artística regional en su conexión con las tradiciones autóctonas. Hubo por lo tanto varios usos estratégicos de lo latinoamericano desde temprana época. Sabemos que exhibiciones latinoamericanas ya habían sido organizadas en París desde los años veinte. El “arte latinoamericano” fue una categoría establecida primero en Europa a través de variados dispositivos narrativos como exhibiciones, revistas e incluso instituciones dedicadas a su estudio, que tuvo distintas acepciones de acuerdo a las agendas de los actores culturales involucrados, y los lugares epistémicos de enunciación que estaban representando.

Primera Parte. Segunda Guerra Mundial y arte latinoamericano: sus usos en el contexto de la ideología panamericanista.

Desde fines del siglo XVIII, la relación entre los Estados Unidos y América latina se articuló a partir de los conflictos económicos y territoriales con México. Las disputas entre el gobierno de Estados Unidos y México respecto de la explotación de reservas petrolíferas durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, y la resolución a través de la intermediación del nuevo embajador designado por el presidente Coolidge en México Dwight Morrow (elegido en 1927), señalaron el comienzo de un cambio en la política exterior de Estados Unidos hacia

Latinoamérica, que anticipó la Política del Buen Vecino.

Fue Franklin Delano Roosevelt, a partir de su asunción en marzo de 1933, el primero en declarar abiertamente su compromiso a que Estados Unidos siguiera esta nueva política en sus relaciones internacionales. (CONNELL-SMITH, 1977, pp. 185-187; SADLIER, 2012). Atento a la escalada de la ideología filo fascista en Latinoamérica, que tanto en términos políticos como económicos ponía en peligro los intereses norteamericanos en el hemisferio occidental, en los albores de la segunda guerra mundial el gobierno norteamericano reforzó la política panamericanista e implementó una serie de programas que buscaron mejorar las relaciones con los países latinoamericanos y aumentar la presencia norteamericana en la región, adoptando un fuerte cariz antinazista.

Si bien el Departamento de Estado tenía a cargo entre sus funciones la conducción de la diplomacia cultural con Latinoamérica – que incluía la realización de eventos culturales–, en agosto de 1940 el presidente Roosevelt decidió crear la Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos (OCIAA) como un organismo directamente dependiente de él, encargado de establecer programas de promoción de intercambios comerciales y culturales con los países latinoamericanos. La creación de esta nueva agencia tuvo como objetivo reforzar las actividades del Departamento de Estado y de la Unión Panamericana (que eran los organismos oficiales que

desplegaban las relaciones culturales interamericanas) y contribuir a equilibrar la presencia abrumadora de emprendimientos comerciales y culturales alemanes e italianos en Latinoamérica, sumando la asesoría y participación del sector privado, mediante un espacio que permitiera la articulación política entre ambos, para fortalecer los vínculos con las naciones de la región y, de suyo, la seguridad de sus intereses políticos y comerciales en el hemisferio, severamente amenazados en el contexto de los recientes acontecimientos de la 2da Guerra. La agencia tuvo el doble objetivo de exportar una imagen más positiva de Estados Unidos hacia América latina, como modificar en el país ideas preconcebidas sobre la región. Latinoamérica se transformó entonces en una región de testeo para el desarrollo de una nueva metodología de persuasión y atracción en lo concerniente a su política de relaciones exteriores, que en la posguerra Estados Unidos pondría en práctica en escala tremendamente amplificadora a través del plan Marshall (COBBS, 1992; HERRERA, 2014). La OCIIA ofició de enlace entre entidades públicas y privadas, comprometiendo como consejeros o miembros de su staff a influyentes ciudadanos provenientes de una gran variedad de sectores, incluyendo finanzas, industria, comercio, comunicaciones, medios masivos, educación y cultura. Esta política posibilitaba ejercer una influencia considerable sobre la forma y el contenido de la información que se enviaba a Latinoamérica a través de estos programas de cooperación, sin ser consideradas al mismo nivel que las acciones de propaganda oficial emprendidas por el nazismo, cuestión clave para

garantizar ante el mundo la independencia de criterio y la libertad de expresión como baluartes de la ética norteamericana. (CRAMER y PRUTSCH, 2012)

La División de Relaciones Culturales tenía bajo su órbita un grupo de comités dedicados a actividades específicas, y entre éstos se había creado uno orientado a promover las actividades de intercambio en el campo de las artes visuales. Este “Comité de Arte” llevó adelante una serie de proyectos diversos, pero entre los principales destacó el intercambio de exhibiciones artísticas entre Estados Unidos y los países latinoamericanos. Las exposiciones constituyen una modalidad crucial de interpretación de los sentidos del arte: fue a través de ellas que se construyeron relatos sobre el perfil identitario de una nación, de la región latinoamericana o del hemisferio occidental, pero también sobre el carácter de los vínculos que se querían promover entre las naciones americanas, sobre los elementos en común que querían subrayarse y que eventualmente constituían, de acuerdo a la narrativa panamericanista, las bases de una hermandad continental que era prioritario visibilizar y rescatar, ya que las malas relaciones y la desconfianza entre Estados Unidos y Latinoamérica llevaban décadas. Argentina y Brasil recibieron una atención especial por parte de la programación cultural de la CIAA, al tratarse de dos naciones ricas en recursos naturales y en posiciones geográficas estratégicas, donde la fuerza de atracción de los regímenes nazi y fascista era intensa debido a la presencia de una gran cantidad de población inmigrante proveniente de Alemania e Italia (SADLIER, 2012),

con la consecuente existencia de numerosas empresas de capitales alemanes e italianos que pusieron sobre alerta a Rockefeller y sus aliados comerciales (HERRERA, 2014).

El principal instrumento de gestión de exhibiciones del departamento de Arte de la OCIAA fue un contrato directo estipulado con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, mediante el cual esta institución se comprometió a ser el ente coordinador de la organización e itinerancia de las mismas por los Estados Unidos y América latina. Además el programa de intercambio de exhibiciones contó con la colaboración de una importante red de federaciones, asociaciones, instituciones artísticas y educativas de los EE.UU., que se ocuparon de ofrecer a otras de menor envergadura exhibiciones vinculadas a la temática latinoamericana para que las obras pudieran circular y ser vistas en distintos lugares del país.

Los esfuerzos que el museo había implementado desde su fundación para promover los intercambios culturales y las buenas relaciones con México (PAQUETTE, 2001) se incrementaron notablemente hacia 1940, proyectándose hacia toda América Latina. El período 1940-1945 se vio inundado de proyectos de exhibiciones de arte latinoamericano moderno. Las pinturas de Portinari ejecutadas para el pabellón de Brasil realizado para la Feria Mundial de Nueva York en 1940 tuvieron una gran repercusión en los Estados Unidos, y a poco tiempo de acabada la feria el MoMA le ofreció una exhibición individual.

Portinari de Brazil reunió los bocetos realizados por el artista para el Pabellón Brasileiro de la Feria Mundial de Nueva York, junto a nuevas obras. Algunas otras exposiciones finalmente no se concretaron, pero estuvieron en la mesa de discusión: individuales dedicadas a Antonio Ruiz y David Álfaro Siqueiros, proyectos que pusieran en paralelo el trabajo de estos artistas, o con el de Carlos Mérida. (BASILIO, 2004) En época de guerra era complejo llevar a los Estados Unidos buenas exhibiciones en préstamo desde Europa, como aquellas que Barr había logrado reunir en los primeros años de la institución, por lo que algunos trabajos latinoamericanos se convirtieron en opciones viables para el armado de la agenda curatorial. Con este argumento por ejemplo Barr logró concretar la exposición colectiva de *Pintura Moderna Cubana* en 1944.

En 1942 Nelson Rockefeller decidió crear de su propia fortuna un fondo anónimo –el Inter American Fund– para destinarlo a la adquisición de casi doscientas obras de todas las naciones latinoamericanas. La condición del “donante anónimo” fue que se compraran “trabajos de interés o calidad, calladamente y sin compromiso o complicación oficial”. Con el propósito de comprar una cantidad suficientemente representativa de obras de arte para engrosar el patrimonio ya existente y crear una colección, el filántropo de las artes y especialista en artes escénicas Lincoln Kirstein fue enviado a Sudamérica, mientras que el director del MoMA Alfred Barr a México y a Cuba. Si bien entonces la colección que se denominó “latinoamericana” se formó a partir de dos

criterios curatoriales paralelos -aquella sudamericana en la que primaron los criterios estético-ideológicos de Kirstein y la asistencia de asesores específicos para cada país, y la centroamericana seleccionada por Barr con la asistencia de José Gomez Sicre-, ambas confluyeron en una matriz canónica poscolonial, para la cual lo latinoamericano se cifró de acuerdo a un paradigma racial.

Sin remuneración alguna pero portando el título de Consultor en arte latinoamericano para el MoMA, el recorrido de Kirstein por Brasil destacó principalmente el trabajo de los artistas sin entrenamiento académico. Los denominados “primitivos” fueron considerados lo poco nativo -es decir, auténtico- activo en la región carioca. La escena paulista, en cambio, le resultó realmente maravillosa, pero la descartó a priori “por no ser Brasileña”. La trascendencia del paradigma étnico-racial quedó reflejada en el espejo de lo estético: lo contaminado con los lenguajes europeos era naturalmente considerado degenerado e impuro, por ende carecía de toda originalidad posible, aunque se reconociera de excelente calidad. La autenticidad -lo verdadero y propiamente brasileño - sólo podía alojarse en el lugar de la utopía, de lo incontaminado por la civilización europea. De esta forma se naturalizó una mirada eurocentrada y neocolonial para la cual los nuevos lenguajes de la pintura moderna no eran prerrogativa cultural de los americanos, ni de norte ni del sur. La concepción racializadora de un desarrollo desigual de la modernización entre dos escenas contrapuestas -la carioca, espejo del Brasil rural y autóctono, y la paulista, imagen de un Brasil

pujante y emprendedor gracias a la presencia sostenida de la inmigración italiana y alemana-, puede entreverse no sólo en la selección de artistas sino también en la introducción a la sección brasileña del catálogo de la exhibición, donde Kirstein presentó el estado de situación del arte contemporáneo en el país a través de una contraposición bien delineada entre la escuela de Río de Janeiro -bajo la hegemonía indiscutida de Cândido Portinari y sus asociados-, y la escuela de San Pablo, por donde el arte moderno “de acuerdo a lo que se entiende en Norteamérica había llegado al Brasil”. (KIRSTEIN, 1943) El trabajo plástico de Portinari recibió un destaque sólo cuando refiere a los murales realizados para el Ministerio de Educación en Río, por atreverse a la inclusión de representaciones de trabajadores de color como figuras monumentales, que habían causado la ira de la clase militar conservadora. El contraste se torna evidente en la mención a la obra de Alberto da Veiga Guignard y Jose Pancetti. De éstos y otros pintores populares cuya obra seleccionó para adquirir, Lincoln hizo una mención breve pero muy laudatoria sobre los aspectos plásticos de su obra. Sus observaciones no sólo señalaban sus preferencias estético-ideológicas en lo concerniente a la pintura, sino la prevalencia de una lectura primitivista de la producción plástica regional, como recurso del relato curatorial que perseguía lo “auténtico latinoamericano”, mirada que reaparecerá décadas más tarde. Era frecuente toparse con un registro crítico especialmente elogioso hacia las esculturas y grabados, ya que técnicas como la xilografía, y materiales de la zona empleados en las

obras escultóricas, como la famosa piedra sabao, garantizaban la requerida “autenticidad”. Si en lo concerniente a trabajos pictóricos Lincoln hizo unas pocas menciones de obra (entre otros, la de un pintor que trabajaba en la línea de la pintura del realismo social, Francisco Rebollo Gonsales), se detuvo en cambio con mucha mayor atención e interés en los trabajos escultóricos, aún en aquellos no adquiridos directamente por él para la colección o no incluidos en la misma. Fue el caso de la escultura *Cristo* en madera de jacarandá, donada por Nelson Rockefeller al MoMA, realizada por Maria Martins. La labor del escultor polaco residente en San Pablo Auguste Zamoiski fue aplaudida por haber fundado un atelier cooperativo donde se enseñaba a los estudiantes a trabajar con la piedra sabão empleada por el Aleijadinho ya desde temprana época colonial en el Brasil. La exotización y primitivización de ciertas disciplinas técnicas fue una arista más de un prevalente criterio culturalista de valoración estética. En concordancia con la mirada crítica de Nelly Richard arriba señalada, la preeminencia de lo “natural” como rasgo de lo auténtico latinoamericano, llevó a determinar que ciertas prácticas escultóricas o de grabado fueran juzgadas y evaluadas positivamente por llevar en sí mismas inscriptas las marcas de la autenticidad que otorgaban los materiales autóctonos. Se sabe por referencias documentales que la exhibición de la colección en el MoMA abrió con una primera galería de “primitivos”, artistas populares sin entrenamiento académico, y sólo las salas subsiguientes exhibieron los trabajos de los artistas con conexiones europeas o que recibieron

formación artística, criterio que luego se repetirá en la exhibición de la colección del MoMA de 1954/1955 para su 25 aniversario, por lo que no se puede descartar que Alfred Barr también estuvo involucrado. Esto se ve corroborado en las listas de artistas para las exhibiciones itinerantes de una selección de la colección que el MoMA hizo itinerar por distintas ciudades.

También las interpretaciones de la práctica pictórica estaban atravesadas por un imaginario racial que imponía clasificaciones y valoraciones vinculadas exclusivamente al “sesgo nativo” de las piezas, cuando modernidades plurales se gestaban hace décadas transregionalmente gracias al aporte creativo de artistas de todo el globo y al ritmo de los intercambios, flujos y contactos de sus obras e ideas. En el apartado introductorio del catálogo, Kirstein calificó a la pintura de Norte y Sudamérica como colonial y provincial, conservadora y tradicional. Desde un régimen racializado de representación del otro, su texto navegó entre las evidencias de las marcadas diferencias subregionales que él mismo había podido comprobar durante sus viajes -inclusive dentro de cada uno de los países sudamericanos visitados-, y la construcción de supraidentidades nacionales inscriptas en las figuras esenciales y temporalmente cristalizadas del Indio o del Negro, de las que nunca se desprendió a la hora de evaluar las prácticas artísticas. Desde el campo de la estética se deslizó siempre indefectiblemente hacia una mirada culturalista atrapada por prerrogativas de identidad nacional y racial como denominadores indisolubles el uno del otro. Si el

arte mexicano se discutió y valoró en términos de su herencia con el arte indígena popular, los corridos y la caricatura, el análisis del arte argentino se llevó adelante teniendo como referencia las vanguardias europeas, y el brasileño fue reconocido en la medida en que técnicas o temáticas exhibieran un vínculo con lo que se tenía por autóctono. Así, tanto la introducción del catálogo como los apartados nacionales construyeron un discurso que interpretó el arte en las naciones latinoamericanas de acuerdo a similitudes y contrastes con la producción norteamericana desde una mirada poscolonial racializadora, propiciando a través de ella un efecto de lectura conjunta y homogénea de la práctica artística en el continente-. En esta coyuntura, señalar el carácter colonial de este legado eurolatino buscó avanzar la contrapropuesta de un intercambio igualitario, el panamericano. Nombrarla “latinoamericana” tuvo el propósito de señalar su carácter poscolonial, tras el objetivo de proponer sustituirla con otra ideología poscolonial, la del panamericanismo. Fue importante en tanto marcó la aparición en territorio americano de una nueva categoría historiográfica regional para el arte, pero además porque fue un proyecto destacado entre múltiples iniciativas -exhibiciones, concursos y otros emprendimientos culturales durante la segunda guerra-, que apuntó a instalar la visión panamericanista a través del relato curatorial. La ideología del panamericanismo intentó ingresar a disputar el territorio de la escena artística moderna, desde una discursividad en la que aún primaban criterios de valoración eurocentrados, tanto en Barr como en

Kirstein. En este aspecto estructural de la interpretación de sus valoraciones, por lo tanto, las distancias entre ambos no fueron tan pronunciadas como las investigaciones más recientes han querido sostener. (FRIEDMAN y HAUPTMAN, 2019)

Cabe señalar sin embargo que otras formas de interpretar lo latinoamericano en el arte surgieron simultáneamente en el período de la Segunda Guerra. El Museo de Arte de San Francisco, en la costa oeste de los Estados Unidos, desplegó una acción comprometida e intensa en lo que respecta a la organización y circulación de exhibiciones latinoamericanas. Se problematizó lo que hasta ese momento se concebía como producción de la región, y el museo se embarcó en la exploración de las poéticas más diversas.

La representación de América latina, acrecentada a través de mayor cantidad de países y artistas, se volvió más compleja y empezó a reflejar con mayor detalle la multiplicidad de regiones y tradiciones que Latinoamérica abarcaba bajo su denominación. La aproximación a la producción artística latinoamericana se abrió paulatinamente a un abanico amplio de opciones estilísticas y temáticas. El planteo regional fue reformulado y el museo apuntó a centrarse en el análisis de la producción estética y a presentarle a su público esta diversidad a través de la exhibición de poéticas tan dispares como la que tuvo lugar cuando coincidieron en salas contiguas del museo las exposiciones de Emilio Pettoruti y Florencio Molina Campos, en 1944. Cuando la colección

latinoamericana del MoMA llegó en itinerancia al SFMA y fue exhibida entre mayo y junio de 1944, no fue simplemente recibida y expuesta como un “enlatado”. Morley redactó una extensa y crítica presentación ad hoc para ella, agregó a las 54 obras provenientes de Nueva York el acervo propio del museo, e intercaló las salas generales con dos pequeñas dedicadas al estudio individual de Carlos Mérida y Emilio Pettoruti. A más de ello, montó una pequeña sala denominada “Comparaciones y contrastes, Arte Latinoamericano”, un formato que el SFMA utilizaba periódicamente para que los espectadores encontraran material de referencia de todo tipo como complemento didáctico de la exhibición. En un contexto como la ciudad de San Francisco, mucho más permeable a los flujos migratorios desde México y los países orientales, se apostó por un estudio particularizado de la producción artística desde América latina y por valorar la significación que podían tener para la renovación de cada escena artística local. Aún desde un posicionamiento de superioridad epistemológica, y recurriendo a procedimientos racializadores para ordenar la producción general del subcontinente, fue de todas maneras el puntapié inicial de una crítica al interior de la escena artística estadounidense y su mirada eurocentrada, que daría sus frutos en décadas posteriores a través de actores culturales influyentes como José Gomez Sicre o Stanton Catlin.

Segunda Parte. El viaje de lo latinoamericano a través de la larga Guerra Fría.

Durante la primera etapa de la Guerra Fría, Latinoamérica dejó de ocupar el centro de las preocupaciones políticas de los Estados Unidos, al disiparse las amenazas del nazismo y el fascismo en el continente americano. Corporaciones privadas sostuvieron el interés en el intercambio comercial y cultural con algunos países de Centro y Sudamérica, en función de la necesidad de asegurar la provisión de ciertos recursos naturales para la industria. Los emprendimientos culturales se focalizaron principalmente en Brasil y en Venezuela, siguiendo las inversiones de Nelson Rockefeller en estas naciones en la época de posguerra, de acuerdo a la estrategia ya consolidada de emplear la filantropía y el arte para distintos propósitos: ahora, eran el combate a la expansión del comunismo, la protección de sus propios negocios y la preeminencia global de los EEUU en los asuntos políticos, económicos y culturales. (COBBS, 1992)

La División de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos, desde 1946 bajo la dirección del crítico y gestor del arte cubano José Gomez Sicre, asumió el protagonismo en el mantenimiento de la promoción, circulación, exhibición y adquisición de arte de América latina. Gomez Sicre se había desempeñado durante la segunda guerra mundial como asesor de los Museos de Arte Moderno de Nueva York y de Bellas Artes de San Francisco. Así, conocía al detalle la política

de representación de lo latinoamericano durante aquellos tiempos (ANREUS, 2005). De los años veinte en adelante, la producción artística latinoamericana había recibido su valoración estética a partir de una mirada culturalista que privilegiaba su capacidad de trazar una etnografía de la región. Igualmente, había facilitado a través de esta representación los mecanismos para activar un mercado de arte de la plástica latinoamericana en los Estados Unidos que, en los años treinta y cuarenta constituyó el mecenazgo primordial en el continente –tanto de coleccionistas particulares como de las instituciones artísticas que adquirirían obra latinoamericana-. (DELPAR, 1995) Esta experiencia le permitió a Gomez Sicre definir sus nuevas estrategias de política cultural que llevaría adelante en los años de posguerra. En la contienda global entre capitalismo y comunismo, alineó a la institución con el proyecto norteamericano de expansión del sistema capitalista y sus valores; no obstante, promovió una perspectiva que englobaba la producción artística de los países centro y sudamericanos dentro de un nuevo concepto “hemisférico” de unión de “las Américas”, que recuperaba términos nacidos durante la segunda guerra para equiparar el valor estético de toda la producción continental. Combatió la pintura del muralismo mexicano, por considerarla arte al servicio del comunismo y, multiplicó las exposiciones de artistas cuyas poéticas asumían los lenguajes de la modernidad artística internacional. Se realizaron entre nueve y once exhibiciones anuales en la galería de la Unión Panamericana, se publicaron artículos en periódicos y revistas tanto de

Norte como de Sudamérica, se editó el Boletín de Artes Visuales de la OEA, y se asesoró a museos y empresas en Estados Unidos respecto a la adquisición de obras latinoamericanas. (ver ANGEL, 1988; ANREUS, 2005; FOX, 2013) La OEA publicó desde inicios de 1960 una colección de ensayos, *Art in Latin America Today*, que relevaba las actividades artísticas en cada nación del subcontinente. Se enfatizó un abordaje continental que recuperó en un nuevo escenario geopolítico el panamericanismo de los años treinta y cuarenta. La conceptualización de lo latinoamericano mantuvo el esquema compartimentado de aproximaciones nacionales, de acuerdo a la historiografía establecida en Estados Unidos por publicaciones como el catálogo de la colección latinoamericana del MoMA arriba citado (KIRSTEIN, 1943). Sin embargo, Gomez Sicre asignó la escritura de los ensayos introductorios a críticos especialistas de cada país, dándole lugar esta vez a voces locales que valorizaban las producciones artísticas de acuerdo al impacto que tenían en sus contextos de producción. Esta decisión permitió cambiar el locus de enunciación, empezar a modificar el punto de vista sobre el arte de la región y, consecuentemente, la representación de lo latinoamericano: cobró fuerza una perspectiva crítica poscolonial que destacaba la creatividad regional pero aún desde una mirada eurocentrada.

La Revolución y el desafío cubano a EE.UU., con el patrocinio soviético que significó la crisis de los misiles, inauguraron para el continente americano una nueva etapa en la guerra fría. Ésta obligó a la administración Kennedy a volver nuevamente la mirada hacia la región

latinoamericana y, a asumir una política más activa. El programa de la Alianza por el Progreso fue la expresión de una nueva política exterior latinoamericana de los EEUU que retomó iniciativas anteriores, como el Programa de Buena Vecindad. No obstante, patrocinó, de forma mucho más agresiva, compleja y diferenciada, la reforma agraria, la rápida industrialización y la consolidación de estructuras políticas y sociales que pudieran encuadrar a las masas en estos objetivos, mediante la transferencia de ayuda técnica y financiera. La presencia norteamericana privilegió los acuerdos bilaterales, no solo de estado a estado, sino entre específicas ramas de la administración y organizaciones extraestatales. Luego de la muerte de Kennedy el objetivo de la seguridad continental se priorizó por encima del desarrollista: con la cooperación militar y financiación a ejércitos latinoamericanos al servicio de este programa de transformación no se titubeó inclusive en apoyar, como sabemos, gobiernos dictatoriales para lograrlo. (HALPERIN DONGHI, 1994, pp. 534-545)

Se recuperaron las prácticas de propaganda cultural que se habían implementado en programas anteriores -como los administrados por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos - y las instituciones artísticas estimularon programas de intercambios de exhibiciones, becas y premios para artistas de la región. En este contexto la división de Artes Visuales de la OEA introdujo artistas a coleccionistas e instituciones públicas en EEUU, y organizó el Salón Esso (1965) concurso interamericano que seleccionó y premió a artistas

jóvenes de Sudamérica y se exhibió en distintas capitales del continente. Continuó así con la promoción de la producción artística regional a partir de una narrativa continental que colocaba en término de iguales el arte de Norte, Centro y Sudamérica en un escenario de fuerte polarización ideológica.

La revelación en la prensa de las intervenciones encubiertas en Latinoamérica del gobierno norteamericano -que buscó manipular mediante diversos canales de financiación la “batalla de las ideas”- reavivó en la escena cultural regional la resistencia a la presencia del imperialismo norteamericano en la región. Esto coincidió con un período de renovación cultural e ideológica en el continente en el que se expandió la utopía social de la Revolución cubana, a través de la difusión de sus premios literarios ofrecidos por Casa de las Américas y los posters de la revolución. Muchos intelectuales y artistas empatizaban con la causa y creció un fervor latinoamericano de signo antiimperialista en distintos ámbitos de la vida cultural, tanto de América latina como de las colonias de emigrados a Europa. (MUDROVCIC, 1997; GILMAN, 2003; PLANTE, 2012)

Este proceso impactó inevitablemente en la escena artística. Se trató de un período de cambio en el sentido atribuido al arte, en que la representación de lo latinoamericano fue asumida activamente por un gran conjunto de intelectuales y artistas y fue resignificada con fuerte sentido descolonizador, reconectando con los debates identitarios de

los años veinte. El resurgimiento de la idea de América latina como un espacio de identificación común y una oportunidad para instalar las ideas revolucionarias en toda la región, se articuló mediante diversas redes. Este fue el caso del polo cultural chileno-cubano, producido entre 1970 y 1973, a través de una serie de encuentros de artistas plásticos que fueron estimulados por Casa de las Américas de Cuba y el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. (MARCHESI, 2010) Otro circuito de intercambio fueron las redes artísticas e intelectuales vinculadas a la gráfica latinoamericana en los decenios sesenta, setenta y ochenta, en particular algunos espacios de exhibición como las bienales regionales de Coltejer en Medellín o las exposiciones poligráficas de Cali, en Colombia, donde circularon distintos posicionamientos latinoamericanistas a través de artistas, obras, instituciones y gestores culturales de Sudamérica y el Caribe. (CASTELLANOS OLMEDO, 2023) También surgieron ciertas propuestas teórico-críticas que abrieron el espectro de análisis del arte desde el campo de la estética hacia el sociocultural.

La crítica de arte, escritora y gestora cultural argentino-colombiana Marta Traba le dio un giro radical a la noción de “arte latinoamericano” como proyecto político-cultural con sentido descolonizador, mediante su obra escrita y sus intervenciones en congresos y bienales. (SERVIDDIO, 2019) Traba propuso una interpretación polarizada de las prácticas artísticas. Evaluó positivamente a aquellas que resistían la acelerada sucesión de

“corrientes estilísticas de moda”; y apostó por las poéticas que se comprometían con el estado de situación de las sociedades latinoamericanas y sus nexos profundos con el legado prehispánico. De éstas valoró su expresión moderna y su capacidad de discernir el sentido de la realidad nacional circundante. En contraste, vio la expansión de las prácticas experimentales en la región como una nueva avanzada cultural del imperialismo norteamericano bajo la falsa apariencia de vanguardia artística. (TRABA, 1973) Practicar un arte resistente frente a una expansiva *estética del deterioro* significaba una toma de partido por la descolonización cultural de Latinoamérica, a través de un gesto afirmativo de la autenticidad latinoamericana. Más allá de todas las críticas que recibió su propuesta en la época y durante los años subsiguientes, ésta marcó determinados ejes problemáticos en la discusión de lo latinoamericano en el arte que permanecen en los debates actuales. (BAZZANO-NELSON, 2005)

El interés por el estudio de las prácticas culturales latinoamericanas se inscribía asimismo en la fecunda actividad política y artística que empujaban los artistas latinoamericanos en la escena cultural europea, muchos de ellos –piénsese por ejemplo el grupo GRAV- verdaderos protagonistas de la experimentación en artes visuales. Ellas desplegaron una intervención muy activa en los debates regionales con una mirada sobre lo latinoamericano que asumió el compromiso político, pero mantuvo autonomía y apertura en lo concerniente a la elección de las metodologías de trabajo.

El Movimiento de Países no alineados adoptaba cada vez más influencia en el mundo hacia mediados de los sesenta. Los objetivos primarios de los países no alineados se enfocaron en el apoyo a la autodeterminación, el rechazo al racismo y al apartheid en Sudáfrica, la no adhesión a pactos multilaterales militares, la lucha contra el imperialismo en todas sus formas y manifestaciones, el desarme, la no injerencia en los asuntos internos de los Estados, el fortalecimiento de la ONU, la democratización de las relaciones internacionales, el desarrollo socioeconómico y la reestructuración del sistema económico internacional. Uno de los aspectos de mayor interés fue adoptar una posición activa de rechazo al desplazamiento del conflicto entre Estados Unidos y la URSS hacia países pertenecientes al movimiento como Cuba.

Corolario del empoderamiento de esta organización, la UNESCO - una de las organizaciones resultantes de la posguerra abocadas a la cooperación internacional, a través de la educación, la cultura y la ciencia-, incorporó al MPNA e impulsó proyectos de diverso orden para el estudio de las culturas latinoamericana y africana. La UNESCO encargó hacia 1966 al arquitecto argentino residente en París Damián Bayón la organización de un coloquio de críticos, escritores y artistas latinoamericanos, donde se discutieran y propusieran lineamientos básicos de abordajes pertinentes para teorizar la identidad cultural latinoamericana, lo que dio lugar posteriormente a una serie de publicaciones (como *América latina en sus artes*) y la continuidad de

similares reuniones a lo largo de la década del setenta tanto en Latinoamérica como en los Estados Unidos. (BAYON, 1975) En este contexto los debates identitarios de la región tuvieron un fuerte estímulo. La adscripción cubana al movimiento de países no alineados y la producción artística e intelectual vinculada a legados afrodescendientes y a los movimientos de independización africanos marcaron un cambio de época en el que la autorrepresentación latinoamericana comenzó a repensarse en relación al denominado Tercer Mundo.

El curso adverso tomado por la economía cubana como consecuencia del bloqueo económico (que terminó en el fracaso de la zafra de los 10 millones, la radicalización del proceso revolucionario, y la implantación del sistema económico soviético) inauguraron un nuevo período de endurecimiento del gobierno -la denominada sovietización del gobierno castrista-. El apoyo de Castro a la intervención militar de la URSS en Checoslovaquia – durante la primavera de Praga– y, en 1971, el denominado “caso Padilla” expusieron el triunfo de las posiciones más dogmáticas en Cuba en lo concerniente a las actividades creativas y con éstas, el aislamiento de la isla y la ruptura de la alianza con intelectuales europeos y latinoamericanos, quienes abandonaron su apoyo a la causa cubana. A su vez, muchos de los conflictos planteados por la inestabilidad política y económica en la región desembocaron en golpes de estado, la asunción del poder por parte de las fuerzas armadas, el establecimiento de varios gobiernos dictatoriales y la dura represión de

movimientos estudiantiles como la matanza de Tlatelolco en México. La ruptura con el gobierno castrista y la desilusión ante la multiplicación de la violencia en los países sudamericanos dio lugar a un quiebre de la polarización entre dos modelos de sociedad, instalado a comienzos de la guerra fría. Si bien por un corto período el modelo socialista del gobierno de la Alianza Popular de Allende en Chile substituyó el lugar de Cuba en el imaginario latinoamericano que albergaba las esperanzas de la revolución y la transformación social, muchos optaron por una nueva vía, sin adscribir a cualquiera de las potencias imperiales que combatiera la libertad absoluta de los artistas –tanto la capitalista como la comunista–. Se multiplicaron las propuestas que reivindicaban los lazos culturales con el Tercer Mundo y el arte de América latina se pensó desde una nueva óptica y nuevos criterios, como un arte de los grupos hasta ese momento marginados, válido y legítimo en su localía. Historiadorxs y críticxs de arte –que hacia mediados del siglo XX, habían introducido en la región criterios eurocentrados de juicio–, dieron en esta época este viraje teórico-metodológico (por ejemplo TRABA, 1972; ROMERO BREST, 1974; PEDROSA, 1976) e incorporaron nuevos legados a sus conceptualizaciones. Se extendió la interpelación general a las lecturas formalistas y universalistas, y a la concepción eurocentrada vigente en las bienales e instituciones artísticas, donde se comparaban genéricamente configuraciones visuales, sin considerar los procesos creativos de origen y los contextos locales de las que emergían. Lo latinoamericano admitió también el carácter del compromiso político

con la problemática regional, con la intervención táctica de los artistas en los movimientos sociales, a través de estrategias conceptuales que reaccionaron a la emergencia de las dictaduras en la región, ampliando el rango de inscripción en visualidades específicas hacia lo ideológico. (véase GLUSBERG, 1972)

Pronto la inestabilidad económica y política que afectaba al mundo desarrollado tendría también ulteriores consecuencias en la región. La eliminación de la paridad fija entre el dólar y el oro decidida por Nixon en 1971 para paliar el impacto del alza gradual de precios de alimentos y materias primas (el denominado colapso del sistema financiero Bretton Woods), y la primera crisis del petróleo en 1973 (que había producido un crecimiento brutal de su precio y el consecuente ralentización general de la economía global e inflación) llevaron al fin del período de expansión económica y tuvieron un impacto profundo en el denominado Tercer Mundo. Ganó fuerza la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEC) y se produjo una transferencia de grandes masas monetarias a los países productores, dejando disponibles préstamos a muy baja tasa y provocando, a la larga, importantes distorsiones económicas. Con una tendencia al estancamiento tanto en el mundo desarrollado, como en el socialista y la creciente inflación, se acentuó el abandono del subsidio estatal a las instituciones culturales. En ese marco, adquirió mayor protagonismo el mecenazgo de las empresas multinacionales que impulsó el surgimiento de exposiciones *blockbuster* en museos nacionales y privados. (NAIRNE,

1999) El mercado internacional de subastas de obras de arte introdujo una sección especial de arte latinoamericano a mediados de los setenta.

A partir de la subasta de la colección privada de Nelson Rockefeller, Sotheby's inauguró su sección mexicana en 1977 y, latinoamericana en 1979. Se multiplicaron las galerías privadas dedicadas específicamente a comercializar arte latinoamericano, tanto en los Estados Unidos como en Europa. Esta expansión del mercado se vio reflejada en publicaciones de la época. La segunda crisis del petróleo en 1979, su impacto en el sistema financiero internacional y el crecimiento de la inflación provocó que el gobierno norteamericano echara mano nuevamente a estrategias de orden no solo económico sino político-cultural. De hecho, algunas instituciones culturales retomaron iniciativas para el mejoramiento de los vínculos con México, entre ellas el estímulo a las exposiciones de arte mexicano y latinoamericano. La historiadora del arte Shifra Goldman fue una de las pioneras en señalar en la década del setenta que el renovado “boom” en el arte primero mexicano y luego latinoamericano estaba condicionado por contextos extra artísticos. Estos incluían la política exterior de los Estados Unidos, el crecimiento del electorado latino en ese país y la emergencia de un mercado global de arte en el que lo latinoamericano empezaba a jugar un papel cada vez más relevante. (GOLDMAN, 1980) Durante los setenta se organizó un sinnúmero de exposiciones panorámicas latinoamericanas dentro y fuera de Estados Unidos (SERVIDDIO, 2012, pp. 244-245; LOPEZ, 2017, pp. 88-90), en las que fue

preponderante la tendencia a una focalización en las individualidades artísticas y en los aspectos exclusivamente estéticos de las piezas y la predominancia del objeto de arte, por encima de las propuestas en deriva conceptual. A título de referencias representativas pueden mencionarse *Latin American Paintings and Drawings from the Collection of John and Barbara Duncan*, (julio/agosto 1970), y *Latin American Prints from The Museum of Modern Art*, (enero/marzo 1974) en el Center for Inter-American Relations, Nueva York – una institución fundada en 1966 por el clan Rockefeller con el objetivo de funcionar como enlace de tipo diplomático-cultural entre los Estados Unidos y Latinoamérica,-; *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision*, en la International Exhibitions Foundation, de Washington DC, en 1977; la sección dedicada a América Latina en la *10e Biennale de Paris*, en 1977; o *América Latina. Geometría Sensível*, en el Museo de Arte Moderno, de Río de Janeiro, en 1978. En estas exposiciones la idea de lo latinoamericano como expresión multifacética quedó plenamente consolidada, pero al mismo tiempo se seguían buscando afinidades entre las creaciones de América latina: el uso de colores brillantes o terrosos típicos del continente, el recurso frecuente a ciertos tópicos como el paisaje, los mitos antiguos y los motivos precolombinos y coloniales concebidos simbólicamente fueron reconocidos como tópicos recurrentes. En *Recent Latin American Drawings (1969-1976) / Lines of Vision* Bárbara Duncan y Damián Bayón unificaron criterios para descubrir una línea de trabajo en el arte latinoamericano que, bajo el denominador común de técnica y

contenido, aparecía como una práctica diferenciada por su condición de arte crítico, reflexivo, e introspectivo. Esta interpretación permitía abarcar a un gran espectro de creadores, puesto que se salía del razonamiento axiomático respecto de los estilos, pero persistió la necesidad de hallar algún elemento identificador para tratar lo latinoamericano como totalidad, principalmente cuando se trataba de proyectos vinculados al coleccionismo, el mercado y la diplomacia cultural.

En contraste, el aumento exponencial de la población de origen latino en los Estados Unidos, y las reivindicaciones de chicanxs, mujeres, afrodescendientes y otros sectores marginados en el contexto de las luchas por los derechos civiles de los años 60 y 70, generaron presión sobre las instituciones artísticas en los Estados Unidos, a través de protestas callejeras que buscaban obtener espacios de exhibición equivalentes a los que se asignaban a los artistas consagrados. Los problemas de género, sexualidad, hibridación cultural y desigualdades sociales inspiraron muchas de las prácticas artísticas y culturales latinas, dentro y fuera del país. Desde éstas se cuestionó la concepción totalizadora y culturalmente homogénea de Latinoamérica, y este fenómeno terminó derivando en los ochenta en la denominada “fiebre multicultural”. (RAMIREZ, 2012)

Las prácticas de estos grupos sociales que habilitaban fácilmente la desestabilización de la idea de una identidad cultural compacta no

fueron incluidas sin embargo en las exhibiciones mencionadas.

El aislamiento en el que había quedado atrapada la isla de Cuba por el bloqueo económico norteamericano y la ruptura cultural de la *intelligentsia* europea y latinoamericana comenzó a distenderse paulatinamente con la llegada de James Carter a la presidencia norteamericana en 1977 y se produjo un mutuo acercamiento. Al mismo tiempo, un relajamiento de la política exterior del gobierno de la Revolución, promovió la apertura en la escena cultural cubana. Esto se vio favorecido por la llegada de Armando Hart al frente del ministerio de cultura, y el surgimiento de una generación de jóvenes artistas que buscó la recuperación de los lazos con la escena internacional. El final de los años setenta fue un momento en el que un espectro progresista de la escena cultural cubana buscó contrarrestar la influencia soviética en la isla y reconectar con la herencia europeo-occidental, aunque sin objetar los vínculos con la Unión Soviética y el bloque comunista europeo. (FERNANDEZ, 2013)

La apertura y dinamismo que atravesó también la escena cultural mexicana en los setenta contrastaba con el clima opresivo que se vivía en otros países de América latina y esto permitió que florecieran numerosos emprendimientos culturales vinculados a la promoción y estudio de lo latinoamericano en el arte. El Museo de Arte Moderno de México organizó numerosas exposiciones de creadores latinoamericanos y nuevos profesionales provenientes de otros países

de la región como Juan Acha, se incorporaron a su equipo, fomentando la exhibición de las tendencias más experimentales del arte en el museo (SERVIDDIO, 2012, pp. 67-104)

En un clima caracterizado en cambio por el autoritarismo político, una acelerada expansión industrial – fruto de la alianza entre la facción militar, las industrias nacionales y las empresas multinacionales–, el crecimiento de las desigualdades sociales, la marginación de las poblaciones indígenas, y el despertar de la sociedad civil, Brasil se convirtió en el teatro de los primeros ensayos latinoamericanos de bienales que buscaban romper con la matriz eurooccidental, lo que acompañó un cambio a nivel global aparejado por el surgimiento de “bienales del Tercer Mundo”. Con el auspicio de la Fundación Bienal, la *Primera Bienal Latinoamericana de San Pablo* (1978) se transformó en un nuevo tipo de certamen continental, que incorporó por primera vez a la exhibición las artesanías populares y amplió, así, la mirada más allá de las categorías occidentales de arte hacia los artefactos culturales. La Fundación Bienal intentaba recuperar su prestigio por vía del latinoamericanismo, superar el descrédito en el que se había hundido al alinearse con los intereses del oficialismo opresor y, transformar el certamen en un símbolo de la «apertura democrática» de los militares brasileños. El objetivo fue contrarrestar la mala imagen generada por haber aplicado censuras a prácticas artísticas de abierto compromiso político contra la dictadura en bienales anteriores, como la X Bienal de San Pablo de 1969. Convocada por primera vez en vinculación a un tema

-mitos y magia-, el proyecto de la Bienal Latinoamericana quiso transformar la institución bienal en una instancia de investigación conectada con el ámbito académico y desvincularla del comercial. Estimulando a los comisarios de cada país a adoptar un enfoque interpretativo de sus selecciones, pretendió generar reagrupamientos de las obras y nuevos recorridos conceptuales. Sin embargo, la representatividad de países fue despareja: se favoreció al Brasil, la Argentina y México, con ausencia de Cuba y Venezuela. Prevaleció una transcripción directa y, sin mediaciones, del tema propuesto, que favoreció nuevamente interpretaciones esencialistas y primitivistas. No hubo vínculos entre la exposición y el simposio paralelo y, se siguió concibiendo las prácticas estéticas en términos de correspondencias nacionales. La realización de un evento contra bienal paralelo -*Mitos Vadíos*- le restó además los mejores artistas brasileños al certamen. Juan Acha, uno de los integrantes del comité organizador de la Bienal, lamentó que la única manera de seguir viendo el arte en la región fuera a través de individualidades, tendencias, épocas o países. Y acusó a artistas e instituciones de mostrar interés por el latinoamericanismo sólo como medio de promover su arte en los centros internacionales. (ACHA, 1984 [1979]) No obstante, el evento constituyó un importante antecedente de la Bienal de La Habana en lo que respecta a la apertura hacia propuestas estéticas representativas de actores sociales ampliamente diversificados.

En términos generales, se cuestionaron las generalizaciones y

malentendidos que estaban detrás de la búsqueda de una identidad esencializada y totalizante como un artificio discursivo superimpuesto a la multiplicidad de producciones artísticas de América latina. Simultáneamente, la gran cantidad de exposiciones y debates dedicados a la identidad latinoamericana favoreció una narrativa que la amarraba a configuraciones visuales específicas, en especial poéticas vinculadas a la abstracción y el legado prehispánico de Latinoamérica. Éstas se transformaron en representaciones, por excelencia, de la modernidad artística regional mediante su reproducción recurrente en portadas de catálogos, exposiciones y libros sobre la cuestión. Se perfilaron de este modo distintas redes cruzadas de circulación de conceptos, personas y artefactos vinculadas al resurgir del fenómeno latinoamericanista, en el que compitieron distintas representaciones de lo latinoamericano. Unas buscaban anclarlo a un marco identitario – funcional a los usos políticos, comerciales e institucionales. Otras en cambio – desde la práctica artística, los ámbitos universitarios y la crítica comprometida – reconfiguraron los ejes de discusión: propusieron como elemento de identificación regional la comunidad de problemas sociales, políticos y culturales específicos de la cual partían y el potencial crítico y descolonizador que desde allí se podía desplegar, insistiendo en la multiplicidad de sus expresiones. La exposición y el Simposio *Arte y Literatura en América latina*, organizados en forma conjunta por la Universidad de Austin (Texas) y la revista mexicana *Plural* en 1975, retomó la polémica sobre la identidad del arte latinoamericano

y constituye un ejemplo prototípico de esta circulación cruzada y complementaria de acepciones de lo latinoamericano.

La discusión sobre lo latinoamericano constituyó en la década del setenta un eje central en el ámbito de la crítica. La genealogía de estos debates se remonta directamente a las primeras reuniones promovidas por la UNESCO a fines de la década del sesenta que ya mencionamos. Junto a la multiplicación de exposiciones latinoamericanas, se produjo en efecto una intensificación del debate crítico sobre la identidad cultural, mediante un auge de encuentros, artículos en revistas especializadas de la región y extranjeras, libros y números especiales dedicados a la cuestión. De ellos surgieron nuevos enfoques teóricos que analizaron la producción artística latinoamericana, en articulación estrecha con sus realidades socioeconómicas y políticas. Se buscó jerarquizar y profesionalizar el ejercicio crítico ampliando los enfoques disciplinarios para el abordaje y análisis del arte. Los debates se focalizaron en las dinámicas entre el arte y la realidad social, aspecto crucial no sólo para representar críticamente el contexto social, sino para impulsar las transformaciones necesarias en la escena cultural. (TRABA, 1973; ROMERO BREST, 1974; EDER, 1977, 1980; LAUER, 1976; GARCIA CANCLINI, 1977; MORAIS, 1979) Se adaptaron en varios casos propuestas de autores tercermundistas para articular las interpretaciones entre la realidad social latinoamericana y su producción estética; y se trabajó para generar modelos de análisis a partir de los contextos específicamente latinoamericanos que

permitieran descolonizar el pensamiento crítico de modelos historiográficos canónicos. (véase ACHA, 1979 y SERVIDDIO, 2019) Se crearon propuestas teóricas que recuperaron la noción de vanguardia, a través del modelo antropofágico, fomentando un enfoque apropiacionista que propuso “devorar” los nuevos lenguajes e impulsar el proceso creador tanto en el ámbito de las artes como el de la crítica y la teoría. (MORAIS, 1979) Esta liberación de las constricciones conceptuales impuestas por una voz enunciativa foránea y la articulación de un paradigma propio constituyó un puntapié inicial de la manera contemporánea de concebir lo latinoamericano en el arte. Se trataba de una respuesta crítica a la representación de lo latinoamericano impulsada por las exposiciones y el mercado. Hacia fines de los setenta, y luego de este nuevo auge latinoamericanista, quedó claro que América latina era en verdad un constructo operativo; una idea más cercana a la utopía, tejida por una comunidad de intereses y problemáticas afines (TRABA, 1994 [1980]) que tenía mucho que aportar ante la crisis del paradigma moderno en Europa y Estados Unidos.

Referencias bibliográficas.

- ACHA, J. (1979), *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ACHA, J. (1979), «Ecos de la 1a Bienal Latinoamericana de Sao Paulo», *El Universal*, Caracas, 6 de mayo. En ACHA, J. (1984), *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Ediciones GAN, Serie Estudios, Caracas, p. 127.
- ANGEL, F. (1988), «The Latin American Presence», en AA.VV., *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, The Bronx Museum of the Arts/Harry N. Abrams Inc, Nueva York, pp. 222-283.

ANREUS, A. (2005), «José Gomez Sicre and the 'Idea' of Latin American Art», *Art Journal*, vol. 64, 4, pp. 83-84.

BAYON, D. (1975) (relator), *América Latina en sus artes* (Serie América latina en su cultura), UNESCO/Siglo XXI, México.

BASILIO, M. (2004), "Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists from Latin America", en Miriam Basilio, Fatima Bertch, Deborah Cullen, Gary Garrels and Luis Enrique Pérez-Oramas, eds., *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*, El Museo del Barrio and The Museum of Modern Art, New York, 52-68.

BAZZANO-NELSON, F. (2005), "Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba", prólogo a Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, Colección Arte y Pensamiento.

CASTELLANOS-OLMEDO, A. (2022), *Intercambios, representaciones y programas de la gráfica en Cali, Colombia, en la conformación de redes culturales en América latina y el Caribe en los años setenta*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

COBBS, E. (1992), *The Rich Neighbor Policy: Rockefeller and Kaiser in Brazil*, Yale University Press, New Haven.

CONNELL-SMITH, G. (1974), *Los Estados Unidos y la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, pp.48-52.

CRAMER, G. y PRUTSCH, U. (2012), *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.

DELPAR, H. (1995), *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, pp. 125-164.

EDER, R. (1977), «Algunos aspectos de la crítica de arte en América latina», *Artes Visuales*, 13, México, pp. 9-12.

EDER, R. (1980), «El arte público en México: los grupos», *Artes Visuales*, 23, México, Suplemento pp. 1-6.

EDER, R. (2009 [1987]), «Arte e identidad en América latina», en AAVV, *Bienal de La Habana para leer, compilación de textos*, Universitat de Valencia, Valencia, pp. 51-60.

FERNANDEZ, A.E. (2013), «Releer a Mosquera, repensar a Volumen...: crítica de arte, ideología y un suceso en la calle San Rafael», *Revista de historiografía*, 19, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 169-175.

FOX, C. (2013), *Making Art Panamerican: Cultural Policy and The Cold War*, The University of Minnesota Press, Minneapolis.

FRIEDMAN, S. y HAUPTMAN, J. (2019), *Lincoln Kirstein's Modern*, The Museum of Modern Art, New York.

GARCIA CANCLINI, N. (1977), *Arte popular y sociedad en América Latina*, Siglo XXI, México.

GLUSBERG, J. (1972), «Hacia un perfil del arte latinoamericano», Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.

GILMAN, C. (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

GOLDMAN, S. (1980), «El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos», en Sánchez Prieto, M. (comp.), *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, UNESCO/Centro Wifredo Lam, La Habana, pp. 89-95.

GOLDMAN, S. (1994), *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, University of Chicago Press, Chicago.

HALPERIN DONGHI, T. (1994), *Historia contemporánea de América latina*, Alianza editorial, Buenos Aires /Madrid.

KIRSTEIN, L. (1943), *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, MoMA, Nueva York.

ISE, M.L. (2021), *Descubrir, exhibir, interpretar. Arte latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992)*, Imago Mundi, Buenos Aires.

LAUER, M. (1976), *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, Mosca Azul, Lima.

LOPEZ, M.A. (2017), *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*, Metales Pesados, Santiago de Chile.

MARCHESI, M. (2010), «Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973», *A Contracorriente*, vol. 8, 1, pp. 120-162.

MIGNOLO, W. (2007), *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*, Gedisa, Barcelona.

MORAIS, F. (1979), *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

- MUDROVCIC, M.E. (1997), *Mundo Nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- NAIRNE, S. (1999), «Exhibiting the canon: the blockbuster show», en Barker, E. (ed.), *Contemporary cultures of display*, Yale University Press/the Open University, New Haven.
- PAQUETTE, C. (2002) *Public Duties, Private Interests: Mexican Art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*. Dissertation thesis. Santa Barbara: University of California.
- PEDROSA, M. (1976), «Arte hoy, ¿hacia dónde? Manifiesto para los Tupiniquis o Nambás», *Artes Visuales*, 10, México, p. 34.
- PLANTE, I. (2013), *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.
- RAMIREZ, M. C., YBARRA FRAUSTO, T. y OLEA, H. (eds.) (2012), *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art series, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.
- RICHARD, N. (1998), «Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y Crítica Cultural», en S. Castro Gómez y E. Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Angel Porrúa, México.
- ROMERO BREST, J. (1974), *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Ediciones de Crisis (Colección Arte, Comunicación y Cultura), Buenos Aires.
- SADLIER, D. (2012), *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture), Austin, University of Texas Press.
- SERVIDDIO, F. (2012), *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Colección Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- SERVIDDIO, F. (2019), «Descolonizar la historia del arte: contribuciones de Juan Acha y Marta Traba en la transición a la contemporaneidad», en Paula Barreiro López y María Ruido (eds.), *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*, Madrid, Brumaria, pp. 226-252.

TORRES MARTINEZ, R. (2016), «Sobre el concepto de América Latina; ¿Invención francesa?», *Cahiers d'Etudes Romanes*, 32, <https://journals.openedition.org/etudesromanes/5141>

TRABA, M. (1973), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI, México.

TRABA, M. (1994 [1980]), *Arte de América Latina: 1900-1980*, BID, Washington DC.

ULLOA-HERRERA, O. (2014), *The U.S. State, The Private Sector and Modern Art in South America 1940-1943*, Ph. Dissertation thesis, George Mason University.

MULHERES EM GALERISMOS NOS CIRCUITOS TRANSREGIONAIS DA ARTE LATINO-AMERICANA ENTRE ARTE E MERCADO

Cristiélen Ribeiro Marques

Doutoranda - Programa de Pós-graduação Integração América Latina da Universidade de São Paulo

Resumo

Este artigo aborda a constituição de circuitos da arte latino-americana em instância cultural e de mercado, particularmente desde 1960, a partir da trajetória de Carmen Waugh, Ceres Franco e Clara Diament Sujo, mulheres que, entre atividades institucionais e de negócios da arte, contribuíram para a valorização simbólica e econômica da produção artística da América Latina e como categoria de coleção. Por meio de “pequenos eventos históricos” de suas respectivas trajetórias, com base em levantamento bibliográfico, é possível observar as conexões estabelecidas local e internacionalmente e a formação de um espaço transregional de circulação de obras e artistas, cujos momentos iniciais revelam o pioneirismo na agência dessas mulheres e consequentes contribuições para a legitimação da arte latino-americana como bem cultural e econômico, de seus cânones e seus modos de apropriação.

Palavras-chave: Arte latino-americana; Mercado de Arte; Mulheres Galeristas; Coleções de arte; História da Arte.

Abstract

This article addresses the constitution of Latin American art circuits in a cultural and market instance, particularly since 1960, based on the trajectory of Carmen Waugh, Ceres Franco and Clara Diament Sujo, women who, among institutional and art business activities, contributed for the symbolic and economic valuation of artistic production from Latin America and as a collection category. Through “small historical events” of their respective trajectories, based on a bibliographical survey, it is possible to observe the connections established locally and

internationally and the formation of a transregional space for the circulation of works and artists, which initial moments reveal the agency's pioneering spirit of these women and consequent contributions to the legitimization of Latin American art as a cultural and economic asset, its canons and modes of appropriation.

Keywords: Latin American art; Art Market; Women Galleries; Art collections; Art History.

Introdução

A partir das décadas de 1960 e 1970, a arte latino-americana ascendeu de forma mais estruturada e reconhecida nas instâncias institucionais e de mercado como uma categoria de produção artística e integrada à prática colecionista. Uma dinâmica estabelecida em âmbito local e transregional em que diversos agentes – entre os quais, os de origem latino-americana também tiveram atuação destacada – transitaram por essas geografias, e cujos agenciamentos entre o campo artístico-cultural e os negócios da arte contribuíram para o processo de consolidação de circuitos da arte latino-americana e de sua valorização simbólica e econômica.

Personagens que se destacaram particularmente em um cenário em que a produção de conhecimento em torno à arte latino-americana – histórica, crítica, biográfica de artistas – construída em epistemologias adaptadas à essa realidade, estava se consolidando e, muitos dos materiais então produzidos, publicações etc. estavam ou em língua espanhola ou portuguesa, e nem sempre contavam com tradução para o inglês. Ao mesmo tempo, também emergia uma elite empresarial na

América Latina cujas atuações para além dos negócios se conectavam também aos ativos culturais e artísticos da região (MARQUES, 2022). Essa dinâmica se desenvolveu em um contexto em que o mero anseio por criar uma ampla coleção de arte latino-americana era considerado por muitos como um empreendimento duvidoso, utópico e questionável, visto como um “frágil ideal de uma identidade continental” (RAMÍREZ; PAPANIKOLAS, 2002, p. 14).

Ainda nos anos 1940 e 1950, identificam-se algumas iniciativas institucionais dentro e fora da América Latina de valorização da arte moderna e contemporânea já sob uma visão de um agregado regional, como as do acervo latino-americano do Museu de Arte Moderna de Nova York, nos Estados Unidos; e da coleção do Museu de Belas Artes de Caracas, na Venezuela. Também havia outras ligadas ao mercado de arte, como a do chileno Armando Zegrí que em 1953 abriu em Nova York a *Galería Sudamericana*, especializada em artistas da região. Mas foi nas décadas seguintes que se observou a organização de um mercado especializado de galerias, marchands, leilões, e o adensamento da “vertente da procura” (AFONSO; FERNANDES, 2019, p. 392) por meio de colecionadores desse bem simbólico e econômico, e o estabelecimento da arte latino-americana como uma “categoria de coleção” (MARTIN, 1999, p. 3).

Nesse “sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística” (BOURDIEU, 2007, p. 99), as obras e os artistas da região circularam sob a efetividade do “efeito rótulo”

(CASANOVA, 2002, p. 154–155) a exemplo do anterior “*boom latinoamericano*” no campo da literatura nos anos 1960. Nesse sentido, fundamentais tornaram-se aqueles que atuaram na facilitação e promoção desses trânsitos, que não necessariamente se resumem a uma única atividade, tampouco circunscrita a uma instância exclusiva, e que participaram do jogo de produção do valor da arte e dos artistas da América Latina. “Intermediários” para Pierre Bourdieu (2007, p. 194), “difusores culturais” como referenciados por Néstor García Canclini (2013, p. 95), ou “*passeurs*” para Serge Gruzinski (2001 *apud* PRADO, 2005, p. 28), foram agentes que, em um mundo em trânsito no processo de globalização, realizaram mediações entre diversos grupos e sociedades, foram portadores de possibilidades de conexões, desvendaram “paisagens misturadas”, confrontando com processos que pertencem a vários espaços ao mesmo tempo e por meio da circulação entre vários continentes.

Foi desde os anos 1950 que, segundo Reymond Moulin (1986, p. 371), se constituiu uma rede de instituições e galerias em âmbito internacional, período em que também se observam protagonismos de mulheres nos negócios da arte. No século XV, encontram-se registros da atuação de mulheres, mas na condição de assistentes de seus cônjuges, a exemplo de Agnes, esposa de Albrecht Dürer; Saskia van Uylenburgh e Hendrickje Sotffels, primeira e segunda esposas de Rembrandt, respectivamente; ou Louise-Marie, esposa do negociante de arte Edmond-François Gersaint. No começo do século XX, e de maneira

mais intensa no pós segunda guerra, começaram a ser reconhecidas mulheres galeristas, em um posto então não deferido a partir de seus status de esposas, mas pela exposição e venda de suas próprias “descobertas” artísticas, como Betty Parsons, em Nova York, e sua dedicação à pintura abstrata; Denise René em Paris, promotora da *Op Art*, ou de Ileana Sonnabend, intitulada “*Mom of Pop*” (HERSTATT, 2008, p. 10).

Os estudos nesse campo vêm ampliando a própria história do mercado de arte em diversas perspectivas, uma vez que frequentemente estava relegada a coleções de livros contábeis e recibos, e a motivações dos agentes, reduzidas a interpretações mercantilistas ou mesmo como falhas, “desvios de personalidade”. Foi desde essa abordagem superficial que histórias de mulheres nos negócios da arte também foram contadas e, adicionalmente, sob uma “visão míope” de suas formações, motivações e profícuas vidas profissionais e sociais, normalmente à sombra de uma autoridade masculina. Assim, pesquisas mais recentes têm mostrado que a alienação profissional enfrentada historicamente pelas mulheres estimulou, por exemplo, seus interesses em nichos de mercado, muitas vezes considerados marginais ou mais experimentais, e que contemporaneamente são percebidos como setores-chave de investimento no mercado de arte. Além disso, contribuem também para uma dimensão da história da arte concentrada não apenas nos artistas e em suas obras, mas em como esses alcançaram o reconhecimento.

A agência de mulheres latino-americanas

No contexto dos circuitos da arte latino-americana, são várias também as mulheres que despontaram em trajetórias de toda uma vida dedicada a atividades no campo artístico em projetos institucionais e comerciais, e conexões diretas, local e internacionalmente. Uma atuação que esteve diretamente ligada ao fato de que, desde a década de 1950, houve uma ampliação do acesso à educação e ao mercado de trabalho para as mulheres de forma continuada (CEPAL, 1987), uma incorporação que ao mesmo tempo se refletiu “na oferta e na procura por serviços educacionais e bens culturais” (DURAND, 1989, p. 167).

Dentre os vários nomes que podem ser destacados por suas participações e impactos nos circuitos transregionais da arte latino-americana em perspectivas institucionais da arte e de mercado, três delas, Carmen Waugh, Ceres Franco e Clara Diamant Sujo, inclusive fazem parte do *Women Art Dealers Digital Archives* (WADDA), que pode ser literalmente traduzido como Arquivos Digitais de Mulheres Negociantes de Arte. Criado em 2017 por Veronique Chagnon-Burke, professora associada do *Institute for Doctoral Studies in the Visual Arts* (IDSVA) e diretora acadêmica da unidade de educação da Christie’s de Nova York; e por Caterina Toschi, professora associada na Universidade de Siena; o projeto visa “examinar e valorizar as contribuições das mulheres negociantes de arte para o mundo da arte de hoje e o cânone mais amplo da história da arte” (WADDA, 2023).

Ao retomar o período dos anos 1960 e 1970, buscando recontar a formação e consolidação dos circuitos transregionais da arte latino-americana a partir de “pequenos eventos históricos” (MOUREAU, 2017, p. 451), estes se conectam às histórias de Carmen Waugh, Ceres Franco e Clara Diament Sujo, sobrepondo-se uns aos outros, inscrevendo artistas, obras “na trajetória da história por vir”. A seguir, são então apresentados alguns eventos das trajetórias de cada uma dessas agentes, todavia como um estudo preliminar e derivado da pesquisa de mestrado orientada ao colecionismo de arte latino-americana na América Latina e às coleções de Patricia Phelps de Cisneros e de Eduardo Costantini. Assim, por meio dessas “histórias conectadas” (PRADO, 2005, p. 26), em diversas instâncias e geografias, pode-se observar o estabelecimento de um espaço da arte latino-americana sob a agência de mulheres e os complexos jogos de interesses, forjando uma identidade latino-americana para uma categoria de bem cultural e econômico e seus modos de apropriação.

Carmen Waugh em acervos da solidariedade

Pode-se dizer que a trajetória de Carmen Waugh (Santiago, Chile, 1932 – *Ibidem*, 2013) começa em 1955 em Santiago, no Chile, onde trabalhava em uma loja de molduras da família e que mais tarde funcionou como galeria de arte (ZERÁN, 2012, p. 18–19). Em 1965, Carmen abriu a Central de Arte em um imóvel doado pelo Banco Central chileno, local em que se exibiu pela primeira vez Roberto Matta após três décadas radicado no exterior. Ademais, em 1968, abriu uma galeria sob

seu nome na cidade de Buenos Aires, cujas atividades foram encerradas em 1976.

Nos anos 1970, foi encarregada por intermédio da Universidade do Chile a compor o *Instituto de Arte Latinoamericano* além de, em 1973, residindo em Madrid, ter criado e dirigido a *Galería Aele*, que contou com o apoio de um colecionador peruano também radicado na cidade, Manuel Ulloa. Dedicada a introduzir artistas latino-americanos no circuito europeu, Carmen Waugh ainda implementou um arquivo sobre arte latino-americana para o *Museo de Arte Contemporáneo* de Madrid.

Desse período, é importante retomar um ponto brevemente mencionado, mas que evidencia as posições tomadas por Carmen Waugh em relação à identidade latino-americana. Enquanto as unidades de sua galeria em Buenos Aires e em Santiago do Chile levavam seu nome e sobrenome, a da capital espanhola chamava-se “*Aele*”, batizada como tal emblematicamente em uma conversa com Júlio Cortázar, em que Carmen teria perguntado a ele: “Julio, como vamos chamá-la? São artistas da América Latina, pense um pouco e escreva em um pedaço de papel”. Cortázar teria então escrito “*Aele*” e explicado: “São o ‘A’ e o ‘L’ de América Latina”, e pronunciadas juntamente, com um bom sotaque de um “*hispanoblante*”, resultam no neologismo “*Aele*” (ZERÁN, 2012).

Carmen Waugh esteve junto a Mario Pedrosa na constituição do *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* (Museu da Solidariedade), iniciado em 1971, sob o apoio do governo de Allende. Ficaram

encarregados de colocar o projeto em prática também o intelectual espanhol, jornalista e crítico de arte José María Moreno Galván, o escritor italiano Carlo Levi; e, ainda, como entidade oficial, participou do projeto o *Instituto de Arte Latinoamericano* (IAL), integrado à Faculdade de Arte da Universidade do Chile e dirigido por Miguel Rojas Mix.

A solidariedade também pautou outro projeto de que Carmen Waugh fez parte, marcado pelas ideias de um “museu em exílio” ou de uma “coleção da solidariedade itinerante” (KHOURI; SALTÍ, 2019, p. 39) e que gerou um importante e dos maiores acervos de arte da região e no próprio continente, o *Museo de Arte Latinoamericano Contemporáneo de Managua*, que foi posteriormente rebatizado como *Museo de Arte Contemporáneo Julio Cortázar*. Tal iniciativa foi coordenada pelo Ministério da Cultura da Nicarágua em 1981, a cargo do padre Ernesto Cardenal, e teve como propósito inicial expressar por meio do museu “*la solidaridad internacional con el pueblo de Nicaragua y para que sirviera al conocimiento mutuo y a la independencia cultural de estos países*” (EL PAÍS, 1981, on-line).

No período de 1991 a 2005, Carmen Waugh assumiu a direção do Museu da Solidariedade, e, dentre vários desafios, se dedicou à recuperação de um grande volume de obras doadas ainda à época de constituição do acervo, e que haviam ficado ou retidas no exterior ou sob a guarda de outras instituições locais. Atualmente, o acervo totaliza mais de 1.100 obras, com cerca de 400 de artistas de origem latino-americana, sendo grande parte deles do próprio Chile, seguido por

México, Cuba, Panamá, Colômbia, Argentina, principalmente (ZALDÍVAR; YASKY, 2016).

Ceres Franco e uma coleção marginal

A brasileira Ceres Franco (Bagé, RS, Brasil, 1926- Paris, França, 20), que radicou-se na França na década de 1950, esteve em maior evidência do Brasil nos anos de 1960 e 1970, quando buscava romper com a primazia da arte abstrata e “dissipar tabus” da pintura brasileira, organizando exposições como a *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a mostra *Nova Figuração da Escola de Paris*, realizada em 1964 na Galeria Relevo. Tal galeria havia sido inaugurada em 1961 pelo colecionador, *marchand* e galerista romeno Jean Boghici (1928-2015), também na capital fluminense.

Em *Nova Figuração da Escola de Paris*, foram apresentadas obras de 18 pintores radicados na capital francesa, de diversas nacionalidades, dentre eles o grego Yannis Gaitis (1923-1984), o britânico Wright Adzak (1927-1987), o húngaro Peter Foldès (1924-1977), o francês Gérard Miserando (1934-2010) e o argentino Antonio Berni (1905-1981). Enquanto a pintura abstrata lutava como uma, então considerada, “nova estética”, e que prevalecia em todo o mundo, para Ceres Franco a nova estética era representada pelo novo realismo, pela *pop-art* e pela nova figuração, julgando-as como verdadeiramente antiestéticas (KOENIG, 2019).

Na década de 1970, sua galeria em Paris *L'oeil de Boeuf* tornou-se conhecida como espaço de apoio não só para artistas da Nova Figuração que se opunham ao minimalismo pictórico da época, mas também para artistas exilados da América do Sul e do Leste Europeu. Fugidos das ditaduras de seus países, encontraram, então em Paris, um lugar para se expressar plenamente em liberdade e exercerem sua arte.

Em 1972, estava na pauta diplomática cultural do governo brasileiro a promoção especial do “Sesquicentenário da Independência” e dos “50 anos da Semana de 22”. Esse “especial esforço por parte do Ministério das Relações Exteriores” compreendia a inclusão de uma série de convênios e “grandes manifestações artísticas internacionais”, dentre as quais a Bienal de Veneza, a Bienal de Gravura de Florença, a Trienal de Xilogravura de Capri e a Trienal de Arte Insítica de Bratislava. Para esta última, Ceres Franco foi justamente a designada como “Comissária brasileira” responsável por “reunir uma representação que, pela envergadura e nível, estivesse à altura da riqueza cultural das manifestações populares no Brasil” (MRE, 1974, p. 153). Foram selecionados 150 ex-votos, esculturas de Geraldo Teles De Oliveira e cerca de 70 quadros de pintores como Nelson Pereira dos Santos, Ivo Magalhães Lisboa, Waldomiro de Deus, Maria Antonia do Santíssimo, entre outros. Uma representação que ganhou, ao lado da França e da Polônia, o Prêmio de Melhor Seleção Nacional.

Não parece coincidência que justamente a arte popular brasileira tenha sido um importante núcleo da coleção particular que Ceres

Franco formou ao longo de seu percurso, totalizando mais de 1.600 obras. O acervo esteve em risco por cerca de quatro anos até que ganhasse um status institucional garantindo a sua salvaguarda. Em 2014, Ceres Franco ofereceu sua coleção ao Museu de Belas Artes da cidade francesa de Carcassonne, mas o município recusou a oferta alegando restrições orçamentárias, mas algumas matérias na imprensa francesa chegam a mencionar uma atitude desdenhosa com relação à qualidade das obras reunidas, apreciadas como uma “verdadeira confusão” (COPPI, 2016). Mas um patrocinador de uma cidade próxima, Montolieu, doou um espaço à associação de promoção da coleção, dando origem a *La Coopérative-Musée Cérés Franco*.

A coleção retrata as múltiplas conexões estabelecidas pela jornalista, crítica e galerista em uma composição de artistas de vários continentes, concentrando um importante conjunto de obras de latino-americanos, entre eles Antonio Berni, Roberto Alvarez Ríos, Rosina Becker do Valle, Horacio Cordero e Maria Lara, para citar alguns. Ainda, o acervo revela um caráter que pode ser considerado “marginal”, “sem fronteiras” e “visionário” por sua valorização da arte popular, autodidata, *naïf*, bruta, “vias” que vêm atraindo olhares do mundo das artes recentemente (KOENIG, 2019).

Clara Diamant Sujo e a arte das Américas

Clara Diamant Sujo (Buenos Aires, 1921 - Londres, 2020) fez parte da redação do periódico *Ver y Estimar*, juntamente com Jorge Romero

Brest, e apoiou a criação da coleção de arte latino-americana do Museu de Belas Artes de Caracas nos anos 1950, umas das primeiras de que se tem registro em nível regional de formação de uma coleção de arte latino-americana. Em apoio ao projeto do diretor Armando Barrios, a iniciativa coincidia com suas convicções sobre a falta ainda de visibilidade da arte latino-americana, e mobilizou seus conhecimentos sobre essa produção e a sua rede de contatos para a constituição do acervo, mas já pensando em “quebrar as barreiras entre a América do Norte e a América do Sul”, estabelecendo uma “Arte das Américas” (PHILLIPS, 2020, on-line). Em 1968, abriu o *Estudio Actual* em Caracas, em colaboração com a crítica de arte e fotógrafa María Teresa Boulton, e com apoios do filantropo e colecionador de arte Hans Neumann; do artista, pesquisador e intelectual venezuelano Miguel Arroyo; da crítica de arte Marta Traba, entre outros. O espaço foi concebido como um centro de arte contemporânea sem fins lucrativos, que incluía uma biblioteca de arte, livraria e galeria, inaugurado com uma exposição dedicada a Marcel Duchamp.

Uma importante empreitada, então, em solo estadunidense contou com a participação de Clara Diamant Sujo: o primeiro leilão exclusivamente de arte latino-americana de que se tem registro, organizado pela Sotheby's em 1979; o que para alguns foi um marco do “nascimento do novo mercado de arte”, integrado ao “capital do mundo da arte” (ADAMS, 2006, p. 33). O leilão foi realizado para a estruturação de um fundo financeiro para o Centro de Relações Interamericanas

(CIAR), uma espécie de “reprise com algumas engrenagens avançadas” do *Interamerican-Affairs* de Rockefeller nos anos 1940 (JAREMTCHUK, 2020, p. on-line).

Durante o período de preparativos para o leilão de Nova York, Clara Sujo teria sido abordada pela Sotheby's (SUJO, 2010), cooperando na indicação de nomes de artistas e de compradores da elite venezuelana, selecionando obras de colecionadores para doação, aconselhando clientes nas aquisições dos lotes ofertados e articulando contatos com, por exemplo, Sr. Roger Stone (Embaixador dos EUA na Venezuela e Presidente da Sociedade das Américas em Nova York), William S. Luers (Chairman e Presidente das Nações Unidas) e Edward Lee Cave (diretor executivo da Sotheby's à época). O sucesso do leilão teria influenciado em sua decisão de abrir em Nova York a *CDS Gallery* em 1981, com foco em artistas latino e norte-americanos, e a exposição inaugural “*Los grandes maestros de las Américas*” (BENKO, 2020).

Em sua trajetória, Clara Sujo acabou também formando uma coleção pessoal, diversa e dinâmica, estabelecida num corte transversal de estilos de pintura, escultura e arte gráfica. Pela importância de seu papel como negociante influente, crítica de arte e promotora da arte latino-americana, “iluminando o estabelecimento de um mercado de arte latino-americano significativo nos Estados Unidos a partir da década de 1980”, sua documentação foi integrada ao acervo do *Getty Research Institute*, que mantém uma seção de arquivos relacionados aos

trânsitos e negócios da arte latino-americana (GETTY RESEARCH INSTITUTE, [s.d.]).

Considerações gerais

Neste estudo inicial e apresentação de “pequenos eventos históricos” das jornadas de Carmen Waugh, Ceres Franco e Clara Sujo, o vínculo com a produção artística latino-americana a partir de suas origens foi ressignificado em suas viagens, no contato com outros campos, no domínio de vários idiomas correntes nos países em que atuaram, em suas vivências pessoais e profissionais e nas suas redes de relações. A partir do contexto socioeconômico de ampliação do acesso à educação, ao mercado de trabalho, e seu consequentes reflexos nos negócios da arte dentro e fora da América Latina, elas se tornaram “portadoras de possibilidades de conexões” que puderam ser convertidas em diferentes práticas e percursos.

As agências e relações estabelecidas por essas mulheres foram importantes ponto de ligação entre o campo cultural e o mercado, e para a promoção da circulação de obras e artistas, com a abertura de galerias, a organização de leilões e exposições, além de produções de textos críticos, entre outras atividades. As suas posições nesses diversos mundos da arte reforçam as conexões como importante abordagem investigativa, que rompe com a verticalidade, as lideranças exclusivamente masculinas, enfatizando a sincronicidade dos

fenômenos e contribuindo para uma tecitura de histórias conectadas da arte latino-americana.

Referências

- ADAMS, Beverly. Latin American Art at the Americas Society: A Principality of its Own. *Em*: FALCONI, José Luis; RANGEL, Gabriela (org.). A principality of its own: 40 years of visual arts at the Americas society. New York: Americas Society, 2006.
- AFONSO, Luís Urbano; FERNANDES, Alexandra. Mercados da arte. 1.a edição ed. Lisboa: Edições Sílabo, 2019.
- BENKO, Susana. Pistas de un gran legado. EL NACIONAL, 2020. Disponível em: <https://www.elnacional.com/papel-literario/pistas-de-un-gran-legado/>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.
- CASANOVA, Pascale. A república mundial das letras. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CEPAL, División de Comisión Económica para América Latina y Caribe. Las mujeres latinoamericanas y la crisis: el impacto en el mercado de trabajo. [S. l.], 1987. Disponível em: <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/17524>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- COPPI, Xavier. Carcassonne: la coopérative-collection Cérés Franco, bientôt Musée de France? L'Indépendant, [S. l.], 2016. Disponível em: <https://www.lindependant.fr/2016/08/11/carcassonne-la-cooperative-collection-ceres-franco-bientot-musee-de-france,2242007.php>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- DURAND, José Carlos Garcia. Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo-SP-Brasil: Editora Perspectiva : Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

GETTY RESEARCH INSTITUTE. Latin American Dealer Archives. [s.d.]. Disponível em:
https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/LAD.html. Acesso em: 25 jun. 2021.

HERSTATT, Claudia. Women gallerists in the 20th and 21st centuries. Ostfildern: H. Cantz, 2008.

JAREMTCHUK, Dária. ENTRE O BRASIL E OS ESTADOS UNIDOS, AS GEOPOLÍTICAS INSUSPEITAS DA ARTE. *Em*: 2020, Online. Anais [...]. Online Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=oX0AcfCaS2o>. Acesso em: 19 maio. 2022.

KOENIG, Raphaël. Cérès Franco. Pour un art sans frontières. Paris: Lelivredart, 2019.

MARQUES, Cristiélén Ribeiro. O colecionismo de arte latino-americana na América Latina: Um estudo das coleções Cisneros e Costantini em âmbito transregional. 2022. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina - USP, São Paulo (SP), 2022.

MARTIN, Mary-Anne. The Latin American Market Comes of Age. Some Thoughts on the Past Twenty-One Years by Mary-Anne Martin. *Em*: THERAN, Susan (org.). Leonard's price index of Latin American art at auction. Newton, Mass.: Auction Index, Inc., 1999. p. 3–10.

MOULIN, Raymonde. Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. *Revue française de sociologie, [S. l.]*, v. 27, n. 3, p. 369–395, 1986. DOI: 10.2307/3321315. Disponível em:
https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2322. Acesso em: 22 fev. 2021.

MOUREAU, Nathalie. Tout ce qui brille n'est point or / Nem tudo que brilha é ouro. *ouvirOUver, [S. l.]*, v. 13, n. 2, p. 436–457, 2017. DOI: 10.14393/OUV21-v13n2a2017-7. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/40027>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MRE, Ministério de Relações Exteriores. RELATÓRIO 1972. [s.l.] : SERVIÇO DE PUBLICAÇÕES DA DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO DIPLOMÁTICA, 1974. Disponível em:
<https://antigo.funag.gov.br/chdd/images/Relatorios/Relat%C3%B3rio%2>

01972.pdf<https://antigo.funag.gov.br/chdd/images/Relatorios/Relat%C3%B3rio%201972.pdf>.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História, [S. l.]*, n. 153, p. 11–33, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i153p11-33. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004>. Acesso em: 8 mar. 2021.

RAMÍREZ, Mari Carmen; PAPANIKOLAS, Theresa. *Collecting Latin American Art for the 21st Century*. Houston: Museum of Fine Arts, 2002.

SUJO, Clara Diamant. Oral history interview with Clara Diamant Sujo, 2010 June 8–16 | Archives of American Art, Smithsonian Institution. [s.l.: s.n.]

WADDA. ABOUT. 2023. Disponível em: <https://www.wadda.info/about>. Acesso em: 10 jun. 2023.

ZERÁN, Faride. *Carmen Waugh: la vida por el arte*. [s.l.] : Lumen, 2012. Disponível em: <https://www.overdrive.com/search?q=C36C404E-3224-4057-96FF-28C2D2314035>. Acesso em: 28 jul. 2022.

CELEIDA TOSTES: DO BARRO A CONSTRUÇÃO SOCIAL

Fabíola Fraga Nunes
Mestranda PPGA-UFES/bolsista FAPES

Giuliano de Miranda
Faculdade Brasileira Cristã/Faculdade Venda Nova do Imigrante

Aparecido José Cirillo
Professor Titular - PPGA-UFES

Resumo

A primeira palavra que vem à tona quando se pensa na artista Celeida Tostes é catalisadora. Uma expressão que a princípio remete ao barro, seu companheiro de sempre na construção dos seus trabalhos, mas definitivamente tem a ver com sua personalidade agregadora, e que, certamente se mistura com sua produção num reflexo nítido do alcance imensurável do seu fazer, absolutamente simples e ao mesmo tempo complexo e abrangente. Esse artigo pretende "conhecer" Celeida Tostes, a Artista, porém, dialogar com a pessoa, torna-se algo umbilicalmente ligado à sua produção, experimentações, na medida em que são partes de um todo, e em muitos momentos se misturam no fazer poético artístico.

Palavras-chave: Barro; Gênero; Arte Contemporânea; Resistência.

Abstract

The first word that comes to mind when one thinks of the artist Celeida Tostes is Catalyst. An expression that at first refers to clay, his usual companion in the construction of his works, but definitely has to do with his aggregating personality and that certainly mixes with his production in a clear reflection of the immeasurable reach of his making, absolutely simple. and at the same time complex and comprehensive. This article intends to "get to know" Celeida Tostes, the Artist, however, dialoguing

with the person becomes something umbilically linked to her production, experiments, insofar as they are parts of a whole, and in many moments they mix in the poetic work. artistic.

Keywords: Clay; Gender; Contemporary art; Resistance.

CONTEXTO ARTÍSTICO/HISTÓRICO

Boa parte da arte conceitual assume a forma de documentos, propostas escritas, filmes, vídeos, performances, fotografias, instalações, mapas, ou fórmulas matemáticas. Os artistas muitas vezes usavam de modo consciente formatos visualmente desinteressantes com o intuito de focar a atenção sobre a ideia ou a mensagem central. As atividades ou pensamentos apresentados poderiam ter acontecido em outros lugares, espacial ou temporalmente, ou simplesmente na cabeça do espectador. Estava implícito o desejo de desmistificar o ato criativo e dar poderes ao artista e ao espectador, rompendo com as preocupações do mercado de arte. (DEMPSEY, 2005, p242)

Ao dialogarmos com os aspectos da Arte em diversos movimentos do século XX, observamos o surgimento de artistas nos Estados Unidos e no Continente Europeu, concomitantemente, que empregaram o corpo como suporte de seu trabalho nos happenings, performances, body arts, além da expansão Krauss, tencionando ao máximo as experiências a extrapolar limites tidos como normais nos chamados gêneros artísticos, levando esses a questionarem sobre as definições convencionais do que seria arte e dessa arte como objeto.

No contexto brasileiro, entre as décadas de 60 e 70, surgem várias experimentações, novas mídias, inovações, linguagens,

perspectivas artísticas onde o artista percebe a possibilidade de utilizar o corpo como meio, suporte, dentre eles destacam-se Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Nessa possibilidade, o objeto ao ser manuseado, experimentado, relaciona-se com o espectador, e essa interação era fundamental para conclusão da obra, além do tempo de ação. Assim, percebe-se, não existir separação do artista e do espectador, devendo esse ser o sujeito de sua própria experimentação, agindo sobre os objetos, como no caso dos Bichos da Lygia Clark.

Hélio Oiticica, em sua obra *Parangolés*, faz do corpo uma espécie de suporte, que além de abrigar a obra, funde-se com a mesma, como ele mesmo relatou: “Não é uma questão do corpo como suporte da obra. Ao contrário, é uma incorporação total. É uma incorporação do corpo à obra e da obra ao corpo” (BRETT, 2005, p57). Essas experiências denominadas de cinestésicas, fenomenológicas, semióticas, existenciais, foram registradas através dos meios que surgiam, como fotografia, vídeo, dando a possibilidade do registro tempo/movimentação. Nesse caso o processo passa a ser uma alternativa da experiência vivenciada, uma representação moderna, quebrando a linearidade do discurso da perfeição, pureza, com outra perspectiva possível, a da experimentação do processo.



Figura 1. Celeida Tostes - Livro Celeida Tostes

Celeida Tostes (Figura 1) surge nesse universo experimental, da performance, da matéria e objeto artístico como meio, da integração ao barro com o qual produzia objetos e passou a experimentar a vivência do processo, participando do momento de ruptura na qual a arte vivenciava mundialmente. O ineditismo de sua obra, assim como o vanguardismo de sua concepção artística determinaram parâmetros conceituais muitas vezes além da compreensão dos expoentes

artísticos de sua época. Não obstante a isso, seu legado é incontestável e as muitas faces de suas produções, estabeleceram, entre outras coisas, uma estrutura de composição que supera a imobilidade e inércia do trabalho em si, Celeida se movia constantemente, assim como aquilo que fazia, e sua obra está sempre em movimento, principalmente porque necessita, vive da interação com o outro/barro/gente.

RITO DE PASSAGEM

Simbolismo e realidade transitam no universo imagético da artista, explora o material barro fisicamente e sensorialmente. Dialógica, conversa com o barro, a terra numa referência ao princípio feminino (feminilidade, fertilidade, concepção, primitivismo). Percepções antropológicas que norteiam sua poética existencial, nas esferas, ovos, vênus, e no rito de passagem, este onde a artista experienciou a matéria e o corpo fundirem numa vivência única entre ela, o barro e o espectador.

O processo na obra de Celeida Tostes: Ritos de Passagem é essencialmente importante, nele a artista realiza, com a ajuda de duas assistentes, uma performance onde o corpo e o barro fazem parte do processo, sendo esse o grande apogeu da obra. Nessa relação com o objeto, barro e artista tem contato com sua origem, encontra a sua essência, vivencia o retorno ao útero(urna) e uma espécie de nascimento. Inicialmente, a artista despe-se e com o auxílio das duas assistentes funde-se com o barro, envolvendo o seu corpo com a

matéria barro/lama. Em posição fetal, entra em um pote/urna/útero, envolvendo-se, e esse sendo fechado, simbolizando maternidade, terra, início. Celeida rompe a urna/útero numa reprodução do parto/nascimento, o princípio (Figura 2).

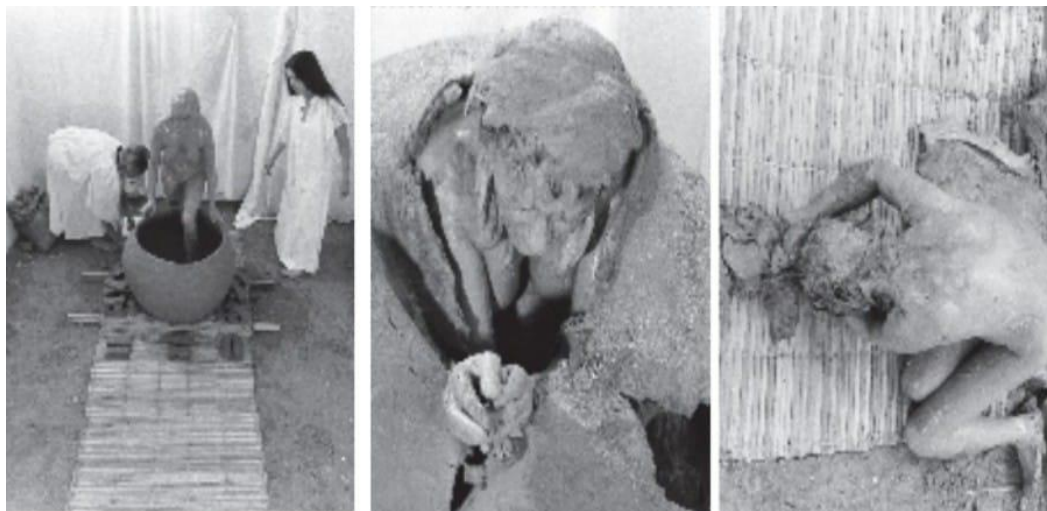


Figura 2. Imagens da Performance Ritual de Passagem – Livro Celeida Tostes

Em seu depoimento, Celeida diz” Concordo com os críticos que dizem ser “Passagem” o meu trabalho, matriz, ele que foi uma alternativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. Tem uma ligação muito forte com a minha História de vida.” (PINTO,2006, p92).

Portanto, a obra e o barro, possibilitaram com suas características a construção do útero/urna, assim como sua destruição. Passagem é a vida e a morte tendo como elemento primordial o processo, o vivido, a experiência compartilhada com o espectador/coletividade, aquele que

posteriormente terá o contato com a obra através de fotografias, relatos e livros (momentos de experimentar o processo). Celeida Tostes inaugura um novo fazer artístico, a chamada Arte relacional, presente na obra, de onde a parceria entre o inanimado e o espectador, se traduz exatamente no "movimento", no fazer/percurso, a cumplicidade inerente a essa condição proporciona um caminho onde se consegue perceber o início, mas não se pode vislumbrar a conclusão, tendo em vista a importância salutar do processo. Não seria estranho dizer afinal que, nesse contexto artístico de seu trabalho, a identidade da obra se compõe de um mosaico de nuances, entrelaçados e geometricamente alinhados e sua autoria, absolutamente diluída. A busca da essência dessa artista, é assim como sua própria trajetória, imprevisível.

O trabalho com o barro, sua matéria prima mor, seria apenas uma das vertentes desse multifacetado ser humano. Presente de maneira inegociável em seus projetos estéticos/artísticos, a perspectiva de influenciar, modificar e alterar para melhor a vida das pessoas seria outra faceta relevante na vida de Celeida. Nunca foi sua pretensão o estrelato, menos ainda o reconhecimento público, tanto melhor se viesse, deixar um legado, ferramentas, principalmente de inclusão, a todos aqueles que participassem direta ou indiretamente de sua obra, essa sim era sua missão. O trabalho colaborativo permeou claramente seu fazer, estabelecendo uma condição de aprendizado mútuo, são inúmeras as obras construídas a muitas mãos e que continuaram a ser divididas com

quem a ela tivesse acesso, sempre em movimento, o tempo todo dialogando.

OS "MUROS" DE CELEIDA TOSTES

Antes de abordarmos especificamente a obra denominada "O Muro", é de fundamental importância, a transição da criadora no que diz respeito a produção do material propriamente dito que foi utilizado no trabalho, no caso, Argila. Ao invés do modo tradicional, consagrado pelo Protocolo ceramista, ou seja, queima dos tijolos de adobe em forno elétrico, Celeida nos convida a algo mais artesanal, colaborativo e não menos eficiente: A queima em forno de lenha, rústico e muitas vezes a supressão dessa queima, o que na prática traria ao trabalho a coletivização dos procedimentos. Fruto de uma intensa pesquisa aplicações experimentais as mais diversas, Celeida introduz em seu processo, aquilo que se tornaria o âmago de seus "Muros". A participação coletiva, interação, a correlação entre o cotidiano das pessoas e o processo propriamente dito. Falaremos de dois Muros, sendo que o segundo, é decorrente do primeiro, um desdobramento. O Muro original nasceu em 1982, contou com a participação de moradores do morro Chapéu Mangueira onde a artista desenvolvia seu projeto artístico de criação e ensino coletivo, envolvendo essa comunidade, dentro de sua perspectiva relacional e comunitária.

O Muro (Figura 3) foi selecionado para o V Salão Nacional de Artes Plásticas e seria exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Tratava -se de uma obra de 16 metros de largura, em tijolos de adobe, necessitando de uma quantidade enorme de pessoas para sua instalação, um projeto de mutirão seria necessário para sua realização. Quase 100 pessoas entre alunos e moradores do chapéu mangueira incumbiram-se da tarefa. Importante reiterar a essencialidade dessa obra, o que se via era uma total diluição da autoria da obra, uma ressignificação no fazer, onde todos os envolvidos, através de experimentação prática," assinavam" o trabalho. Asfalto e morro, academia e comunidade, colaboratividade, produção absolutamente coletiva.



Figura 3. Cartaz refletindo o projeto de mutirão para efetivação da obra O Muro. Imagem disponibilizada na internet

Esse verdadeiro processo Alquímico, revelava muito a respeito da artista Celeida, o fator social, a questão da experiência cotidiana das pessoas atuando na realização da obra, eram condições inegociáveis para ela. O Muro, não pôde ser instalado no Museu: o Diretor a época se mostrou indignado ao saber que os tijolos de adobe tinham entre seus componentes, esterco, e se recusou a permitir a presença da obra sob a alegação de que não aceitaria material feito de excrementos dentro do museu. O Muro foi instalado na entrada e obviamente teve uma repercussão ainda maior sendo posteriormente agregado a exposição propriamente dita.

CHAPÉU MANGUEIRA

Talvez seja esse, o maior legado social entre tantos, deixado por essa Artista, o projeto Formação de Centros de Cerâmica Utilitárias nas Comunidades de Periferia Urbana do Rio de Janeiro, as Favelas. Vale lembrar que A favela do Chapéu Mangueira, como tantas no Estado do Rio de Janeiro, embora ainda não registrasse os índices de violência atuais, já concentrava a absoluta falta de condições mínimas de sobrevivência, a ausência do poder público na garantia de direitos básicos dia cidadãos estava escancarada nos esgotos a céu aberto e na total falta de perspectiva de seus moradores num futuro melhor. Foi nesse cenário que Celeida iniciou seu trabalho de capacitação dos moradores na cerâmica, era disso que se tratava em princípio, a Arte

como ferramenta e possibilidade de autossubsistência, fonte de renda. Concomitantemente objetivava uma espécie de resgate da memória e identidade cultural daquelas pessoas, visto que muitas delas, vinham do Nordeste e outras regiões onde essa prática e a utilização do barro eram usuais. Acreditava ainda, de forma vanguardista, que, a colaboratividade e a interação entre os 2 mundos, favela/asfalto contribuiriam de forma essencial para uma troca de experiências riquíssima, aprendizado mútuo.

Ainda se tratando da prática ensinada nunca se tratou de transferência de técnicas de trabalho, o que a artista pretendia era simplesmente o despertar das pessoas em relação a sua própria criatividade e nesse contexto, um encontro com as matérias primas locais a partir dessa autodescoberta.

Durante o processo de aprendizado e confecção de painéis, utensílios (Figura 4) e principalmente tijolos, as mulheres, em sua grande maioria, acabaram consumando aquilo que fez parte do objetivo inicial do projeto, para além do ofício propriamente dito, memórias de infância vieram à tona, habilidades as mais diversas relacionadas aos seus lugares de origem brotaram de forma absolutamente natural, tendo como Catalisadora, Celeida Tostes. Na verdade, com o passar do tempo e o andamento do projeto, o que ocorreu no Morro do Chapéu Mangueira foi uma revolução, as pessoas se depararam com sua própria capacidade criativa, muitas vezes adormecida por uma realidade cruel,

desigual desumana. Outros artistas se juntaram ao projeto, Xilogravura foi ensinado, entre tantos outros.



Figura 4. Objetos resultantes das oficinas da Celeida na Comunidade Morro Chapéu da Mangueira. Livro Celeida Tostes

São tantos os objetivos e tamanhas as possibilidades dessa verdadeira revolução iniciada pela artista no Chapéu Mangueira que fica absolutamente inviável mensurar o alcance e os desdobramentos desse projeto. O que se pode aferir, entre tantas coisas, é que nunca se tratou de uma aula, de um transferir o saber, a perspectiva de Celeida, confirmada de maneira cabal e rapidamente, se traduziu numa enxurrada de talentos, adormecidos por inúmeras questões inerentes ao cotidiano sofrido e injusto imputado a essas pessoas, a função da artista nesse caso foi despertar, resgatar e libertar. Oficina de bonecas, artesanatos os mais diversos, tijolos feitos com o barro da região, tudo devidamente entrelaçado. Celeida verdadeiramente vivia o que sua arte apregoava, essa interação, essa troca de experiências proposta pela Artista em

relação aos alunos com a comunidade do Chapéu Mangueira, se aplicava em primeira instância a própria Celeida.

Impossível adentrar na vida das pessoas de maneira tão definitiva sem fazer parte dela. Nesse sentido os amigos foram brotando com a mesma intensidade do trabalho, que já não era mais um ofício, era sua própria existência. Logo teria uma equipe, em boa parte formada por pessoas do Chapéu Mangueira, tinha ultrapassado os muros que a circunscreviavam, logo ela, uma destruidora de muros, nada mais adequado.

O projeto propriamente dito, já não se limitava a comunidade, com o passar do tempo e a produção do grupo que permaneceu unido a Celeida o chamado "Grupo da Arte"(muitas pessoas desistiram por dificuldades as mais diversas), fez-se necessário construir um espaço para que essas produções pudessem ser armazenadas e o projeto pudesse ter uma sede, nascia o Galpão da Arte(1983). Com recursos próprios oriundos de mutirões, feijoadas e outras iniciativas da comunidade, o Galpão foi erguido e junto com ele, graças ao sucesso da arrecadação, um posto de saúde.

Faltava a apreciação pública, a exposição dos trabalhos, isso ocorreu pela primeira vez na UERJ, foi um sucesso, auto estima aflorada, criatividade transbordada e derramada pelo asfalto, estavam todos inundados de Vida. A possibilidade de compartilhar suas obras com órgãos públicos e seus frequentadores como a Universidade e ter seu

trabalho reconhecido de forma mais ampla elevou a autoestima dos moradores e conseqüentemente os impulsionou a produzir mais, compartilhar sua identidade.

GALPÃO DE ARTE

Símbolo maior do projeto de Celeida na comunidade do Chapéu Mangueira, esse espaço amplo e diverso, viria a se constituir não só num reservatório de memórias e identidades culturais, mas como um lugar de esperança e resistência, num território tão inóspito, principalmente no que diz respeito a condições mínimas de sobrevivência e oportunidades de trabalho. Nele eram desenvolvidas oficinas de artesanato para crianças (imagem 5), produção de peças da própria comunidade, assim como reuniões em que se tratava do andamento de questões as mais diversas relacionadas ao cotidiano e futuro da Comunidade. O resgate da memória individual das moradoras do morro do Chapéu Mangueira, através do projeto de cerâmica, fundamentalmente estabeleceu uma nova identidade a essas pessoas, a partir de algo que já as pertencia enquanto individualidade, agora se ampliando com uma perspectiva de fazer artístico, é como se elas se olhassem pela primeira vez no espelho e conseguissem visualizar sua essência a muito esquecida e projetassem uma espécie de segundo prisma, que, agregado ao primeiro, comporia o todo.



Figura 5. Celeida Tostes no Galpão mosaico de fotos com as crianças em vivências experimentais com o barro. Livro Celeida Tostes

Com o passar dos anos, a artista se afasta paulatinamente do Chapéu Mangueira, sem, porém, jamais se afastar do projeto, que a essa altura, achava Celeida, deveria caminhar com as próprias pernas, e assim foi. Mesmo com as dificuldades impostas pela escassez da matéria prima, o barro, o Galpão foi se renovando e com o auxílio ainda que distante de Celeida, continuava cumprindo seu objetivo, que nunca terminaria. É um espaço de oficinas, discussões políticas ou simples bate papos.

Nos anos que se seguiram, Celeida se aprofundou um pouco mais em sua carreira Acadêmica, sem esquecer de seu grande projeto no Chapéu Mangueira, aliás, algo que a acompanharia para a Eternidade. Durante vários momentos, ela socorreu seus amigos da comunidade com indicações ou mesmo verbas de entidades parceiras em momentos de dificuldade, e o Galpão sobreviveu. Mais do que um espaço físico onde atividades culturais são desenvolvidas pela comunidade, a obra

física chamada de Galpão de Arte sinaliza para todos aqueles que o vislumbram, a necessidade de resistir, a imprescindibilidade da crença no ser humano e em sua inimaginável capacidade de dividir, compartilhar, aprender e ensinar.

ARTISTA/ PROFESSORA

O "método" de ensino da Professora Celeida (Universidade Federal do Rio de Janeiro) era basicamente um encontro com seu fazer artístico. Assim como em sua obra, ela estimulava seus alunos a refazer, reconstruir, renascer (imagem 6). O processo criativo, está sempre em movimento e mais importante que a realização de uma obra, é o trajeto até ela, as experiências, as quebras de dogmas, a liberdade criativa, que poderia ou não resultar em algo pronto. O descompromisso com o produto final, era a base de uma desconstrução permanente no ensinar dela, aliás, esse produto, geralmente nem acontecia. A dissociação de sua práxis, com os métodos normalmente estabelecidos, foi responsável por inúmeras mudanças na abordagem do ensino artístico contemporâneo, o "processo" formal ou a falta dele acabaram se completando. Sua concepção pedagógica, valorizava o sentido, a ludicidade, nada vinha pré-determinado, tudo era permitido, arriscar sem medo do erro, imprescindível.



Figura 6. Celeida Tostes a estimular as crianças na experimentação com o barro. Livro Celeida Tostes.

Considerações finais

Não é possível definir em um trabalho tampouco em palavras o significado de Celeida Tostes para a Arte Brasileira. Dessa forma, essa pesquisa optou por privilegiar três das muitas facetas de sua obra, talvez aquelas que mais tenham traduzido a intercessão entre a mulher e a Artista: A experiência e a colaboratividade.

Pertencendo a um tempo onde a Arte formal não via com bons olhos movimentos que fugissem ao preestabelecido, ela nunca contradisse esses conceitos em sua prática, ao contrário, estabeleceu uma conexão entre o vanguardismo inerente a seu fazer artístico e a base de onde veio. A necessidade intrínseca que ela possuía de fazer a

diferença na vida das pessoas através de seu trabalho, veio a se tornar uma espécie de revolução no meio da arte. Ceramista por essência, tendo o barro como parceiro, nunca se deixou embalar pelo conformismo do êxito, ao contrário, cada realização significava recomeço, do zero, outra caminhada. E certamente Rito de Passagem foi o grande divisor de águas, aquele que trouxe a Celeida a oportunidade de vivenciar tantas experiências fenomenológicas, antropológicas, existenciais, sociológicas. Foi assim nos projetos O Muro e Chapéu Mangueira. Aquilo que começou como um projeto ceramista para ensinar um ofício a comunidade local, tomou vida própria, mudou vidas, resgatou identidades e continua vivo dentro daqueles que dele participaram. Celeida procurava por isso, objetivava a interação, seu legado vai ao encontro de seu aprendizado, troca. Muito além da erudição da Arte em si, o que essa artista nos traz de ineditismo, diz respeito a nossa própria dificuldade em entender quem somos, nossas virtudes e limitações. Ela nos impele ao enfrentamento, sem medo de errar, aproveitando o percurso a ser feito sem receio ou arrependimento.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, SP. Editora: Schwarcz (Companhia das Letras). 2008.

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo. Martins Fontes, 1993

BRETT, Guy. Maciel, Kátia (org.). Brasil Experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos. Trad. Renato Rezende. RJ: Contra Capa, 2005, p. 57.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel(Organizadores). Celeida Tostes. Rio de Janeiro, RJ. Editora: Aeroplano. 2014.

DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos – Guia enciclopédico da arte moderna. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, SP. Editora: Cosac Naify, 2005, p.242.

GELL, Alfred. Arte e agência – Uma teoria antropológica. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Ubu Editora, 2018.

TOSTES, Celeida. *Memorial da Prova para Professor Titular / EBA-UFRJ*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

SITES

https://archive.the-next.eliterature.org/museum-of-the-essential/museu/library_pdf/celeida_tostes.pdf

http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/isabela_mendes_sielski.pdf

[https://www.academia.edu/25986113/Celeida Tostes o ensino e a comunidade uma integra%C3%A7%C3%A3o dos saberes](https://www.academia.edu/25986113/Celeida_Tostes_o_ensino_e_a_comunidade_uma_integra%C3%A7%C3%A3o_dos_saberes)

<http://ensinandoartesvisuais.blogspot.com/2007/09/cermica-artstica-e-performance-arte-de.html?m=1>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21759/celeida-tostes>

<https://www.escriitoriodearte.com/artista/celeida-tostes>

<https://fcs.mg.gov.br/o-simbolismo-na-arte-do-barro-de-celeida-tostes/>

<http://galeriapatriciacoata.com.br/project/celeida-tostes/>

<https://images.app.goo.gl/Lq99vmPvdMwGcFht6>

<https://mam.rio/programacao/composicoes-para-tempos-insurgentes/>

<https://mam.rio/programacao/composicoes-para-tempos-insurgentes-celeida-tostes/>

<https://revistacaliban.net/arte-do-fogo-do-sal-e-da-paix%C3%A3o-6a222fa360c9>

<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/0000-0001-6059-6916>

<https://sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?ID=4508196>

<https://youtu.be/6zV9oZrNbms>

<https://youtu.be/8INc0m5ZX3Y>
<https://youtu.be/ENmBcCQDH40>
<https://youtu.be/CkDzC5S0W4Q>
<https://youtu.be/Y8FUlqFlyLs>

MODERNO E POPULAR: GALERIAS DE ARTE E FLUXOS CULTURAIS NO BRASIL DOS ANOS 1950

Gabriela Caspary
Doutoranda PPGHA/Uerj

Vera Beatriz Siqueira
Professora Titular Instituto de Artes/Uerj

Resumo:

O presente texto trata do circuito cultural formado por algumas galerias de arte brasileiras, na década de 1950 – a saber, Oxumarê em Salvador, GEA e Petite Galerie no Rio, Ambiente e Galeria das Folhas em São Paulo. As exposições circulantes entre esses espaços culturais e comerciais mostram-se especialmente relevantes para a formulação de um peculiar discurso sobre a modernidade no país, mais especificamente no que se refere aos limites e aproximações entre a arte moderna e a cultura popular. Iremos trabalhar, portanto, com os casos dessas galerias e com os artistas Genaro de Carvalho, Raimundo de Oliveira, Hansen Bahia, Agnaldo dos Santos e Arnaldo Pedroso D’Horta, cuja circulação entre esses espaços culturais indicava um fluxo de valores estético-culturais centrais para a delimitação dos contornos da modernidade brasileira.

Palavras-chave: galerias de arte; circuito artístico; exposições circulantes; arte moderna e cultura popular

Abstract:

This text discusses the cultural circuit formed by some Brazilian art galleries in the 1950s – namely, Oxumarê in Salvador, GEA and Petite Galerie in Rio, Ambiente and Galeria das Folhas in São Paulo. The circulating exhibitions between these cultural and commercial spaces are especially relevant for formulating a peculiar discourse about

modernity in the country, specifically concerning the limits and approximations between modern art and popular culture. We will therefore work with the cases of these galleries and with the artists Genaro de Carvalho, Raimundo de Oliveira, Hansen Bahia, Agnaldo dos Santos and Arnaldo Pedroso D'Horta, whose circulation between these cultural spaces indicated a flow of central aesthetic-cultural values for the delimitation of the contours of Brazilian modernity.

Keywords: art galleries; artistic circuit; circulating exhibitions; modern art and popular culture

Dentro da historiografia da arte brasileira, a segunda metade da década de 1940 e os anos 1950 costumam ser compreendidos como momento de formação de instituições artísticas centrais para a nossa modernidade, como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo ou a Bienal de São Paulo. Dentro desse quadro, são privilegiados os debates estéticos entre abstração e figuração, cujas fileiras opunham artistas representativos de nosso modernismo e aqueles que começavam a dialogar com as vertentes construtivas ou com o abstracionismo lírico. Gostaríamos de propor um outro caminho para tratar desse período, falando da formação de um circuito cultural formado por galerias de arte, dentro do qual essa oposição entre abstratos e figurativos não parecia ser um problema e que estimulava um profícuo intercâmbio entre artistas modernos, com especial destaque para aqueles de recorte popular ou que dialogam, em suas obras, com questões da cultura popular.

Para lidar com essa dupla inversão do olhar – voltar-se para o circuito das galerias e valorizar o trânsito de artistas e valores estéticos

ligados ao problema da relação entre arte moderna e cultura popular –, vamos tratar dos casos das galerias Oxumarê em Salvador; Petite Galerie e GEA no Rio de Janeiro; Ambiente e Galeria de Arte das Folhas em São Paulo, todas criadas entre 1951 e 1958. Entre esses espaços culturais e comerciais circulavam diversos artistas. Não temos, por suposto, condições ou pretensões de mapear esse fluxo mais amplo no escopo deste artigo. Vamos apenas destacar alguns casos de artistas, procurando compreender como a sua circulação pelos espaços mencionados participa da formulação de uma certa narrativa de modernidade, na qual se fundiam e se opunham termos como moderno e popular. O texto se divide, então em duas partes principais: a primeira vai apresentar as galerias estudadas, tentando dimensionar a sua atuação cultural e destacar os seus principais agentes; a segunda vai tratar do caso de cinco artistas que circularam entre essa rede de galerias, de modo a fundamentar o debate sobre o discurso da modernidade e de sua relação com a cultura popular.

As galerias e seus agentes

No ano de 1951, impulsionada pela forte repercussão na capital da Bahia da primeira Bienal de São Paulo, foi criada a galeria Oxumarê, que funcionou em Salvador até 1960. Tornava-se ainda mais urgente a demanda pela instituição de um lugar expositivo próprio para a arte moderna na cidade, que até então vinha sendo exibida na Biblioteca Municipal e em outros lugares esparsos. Tal debate vinha sendo travado pela elite modernizadora soteropolitana desde a década anterior. Carlos

Eduardo da Rocha, poeta, advogado e principal sócio da galeria Oxumarê, liderou um grupo de empresários e advogados baianos para a concretização da instalação desse espaço tão desejado. Odorico Tavares, jornalista, advogado e braço direito de Assis Chateaubriand na Bahia, conseguiu a cessão de um prédio pertencente aos Diários Associados no Passeio Público de Salvador. Ali instalada, a Oxumarê tornou-se o principal espaço de arte moderna da cidade até a inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia em 1959, servindo, na rede de galerias que iremos analisar, como a grande incentivadora dos artistas do chamado modernismo baiano.

A galeria Oxumarê foi responsável pelo lançamento e difusão de diversos pintores e escultores que atuavam na Bahia, incluindo Mario Cravo Jr, Carybé, Jenner Augusto e Carlos Bastos. Além disso, a galeria teve grande influência na promoção do artesanato e das tradições culturais locais, funcionando como um ponto de venda de objetos para os turistas que iam visitar a cidade. Também promoveu desfiles de moda e eventos que agitaram a cena cultural soteropolitana. Suas instalações contavam, ainda, com um bar cuja decoração misturando mobiliário contemporâneo e colonial, arte moderna e objetos de cultura popular servia de cenário para conversas entre os intelectuais de Salvador, especialmente nos finais de tarde.

No Rio de Janeiro, por sua vez, um dos principais espaços de difusão da arte contemporânea foi a Petite Galerie (PG), fundada em 1953 pelo artista ítalo-peruano Mário Agostinelli. No ano seguinte, a galeria passou

a ser gerida por Franco Terranova, poeta e marchand italiano, que se tornou seu principal sócio nos anos de sua existência (1954 a 1988). A PG foi um importante ponto de efervescência cultural na cidade nessa época, tendo realizado exposições com artistas já consagrados, como Pancetti, Bonadei, Bruno Giorgi ou Volpi, e lançado muitos jovens artistas, como Krajcberg, Ione Saldanha, Anna Letycia, Rossini Perez, entre outros. Uma importante característica da galeria foi trabalhar com todas as tendências artísticas, apresentando trabalhos vinculados à abstração, à figuração ou mesmo à arte dita popular, tendo sido pioneira na exibição da série construtiva de Milton Dacosta, dos esquemas de Maria Leontina e da pintura de Heitor dos Prazeres.

O final dos anos 1950 foi um período de grande dificuldade para a galeria de Franco Terranova, levando a seu fechamento durante o ano de 1958 e parte de 1959. Buscando ocupar essa lacuna, foi inaugurada, em 1957, a galeria GEA, por iniciativa do artista Sérgio Camargo. Além de expor e vender obras de arte, o estabelecimento, que funcionava numa casa em Copacabana, comercializava “plantas e jardins” e abrigava as reuniões do Grupo Tajiri e da Associação Amigos das Artes Plásticas – esta última originalmente criada como Clube de Amigos da Petite Galerie, numa tentativa de reunir recursos financeiros para a manutenção da galeria. Esses grupos promoviam reuniões com debates, apresentações musicais e literárias e sorteio de obras entre os sócios. A GEA fechou em 1961, quando Camargo se mudou para Paris.

Na capital paulista, as duas galerias que iremos analisar surgem a partir de relação direta com o Museu de Arte Moderna de São Paulo, presidido por Ciccillo Matarazzo, o que mostra como este representava um ponto de inflexão importante para a cena cultural local. Isso significava que as galerias participavam diretamente dos debates artísticos que fundamentam a atuação do Museu e da Bienal que então organizava. Em especial, integravam as fileiras da discussão sobre a complementaridade ou oposição – a depender do ponto de vista adotado no debate – entre abstracionismo e figurativismo.

A galeria Ambiente, no bairro da Consolação, foi dirigida por Wanda Svevo, então secretária executiva do MAM SP, entre 1952 e 1962. Funcionava como uma espécie de extensão do Museu, não tardando a ser reconhecida como importante espaço comercial associado à modernização do sistema artístico local. Ao anunciar a exposição inaugural, do artista Aldo Bonadei, o jornal Estado de São Paulo indicava que a Ambiente havia chegado à cidade com a missão de preencher o espaço deixado pela Galeria Domus (1947 - 1951), que era conhecida como o espaço de arte moderna mais importante de São Paulo até a inauguração do MAM em 1948. Ao assumir essa missão, a galeria optou por uma mostra de artista de formação italiana que transitava, desde a década de 1940, entre as linguagens figurativa e abstrata.

Quando comemorava seus dois anos de atividades, realizou uma grande exposição de Di Cavalcanti. A imprensa que noticiou o evento fez questão de destacar o caráter aberto do espaço, dedicado não

apenas às artes, mas também à venda de mobiliário moderno: "A Galeria Ambiente comemora o seu segundo aniversário. Ela foi das primeiras lojas nesta cidade a expor móveis contemporâneos, continua sempre tendo sucessos, com um crescente espírito de inovação" (NASCIMENTO, 2003, p. 85). A mostra contava com projeto museográfico do Studio D'Arte Palma, com painéis e bases para esculturas fixados em tubos metálicos. Nos espaços entre os trabalhos de Di, sofás, mesas e tapetes ambientavam a galeria, que exibia e comercializava móveis de M. Zanuso, H. Orro, Lina Bo Bardi, entre outros designers modernos.

O surgimento da Galeria de Arte das Folhas em 1958, por sua vez, se deu a partir de um racha na diretoria do MAM SP, quando da seleção de artistas para a IV Bienal (1957). Um grupo insatisfeito com o resultado alegou o privilégio da arte construtiva, em detrimento da figurativa. A celeuma acabou por gerar a exposição "Doze Artistas de São Paulo" (Figura 1), organizada por Isaí Leirner, um dos diretores do Museu, e José Geraldo Vieira, escritor e crítico de arte, em setembro de 1957, na sede do Grupo Folhas (reponsável pela edição de vários jornais, entre eles o Folha de São Paulo).

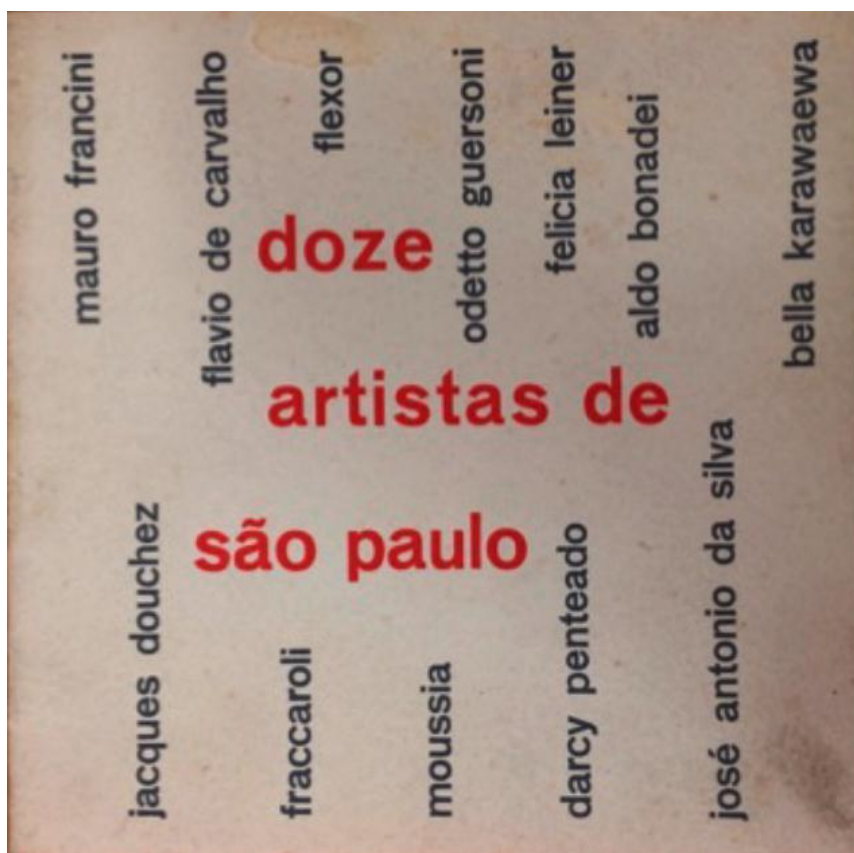


Figura 1. Capa do catálogo da exposição “Doze Artistas de São Paulo” realizada no saguão do edifício do Grupo Folhas em São Paulo, 1957

A mostra reunia os artistas Aldo Bonadei, Bella Karawaewa, Caetano Fraccaroli, Darcy Penteado, Felícia Leirner, Flávio de Carvalho, Jacques Douchez, José Antonio da Silva, Mauro Francini, Moussia Pinto Alves, Odetto Guersoni e Samson Flexor. A divulgação da exposição ressaltava a inclusão dos artistas recusados na Bienal, ainda que mantivesse, segundo Regina Teixeira de Barros (2020), quantitativo expressivo de obras abstratas. De todo modo, percebe-se uma postura

conciliadora por parte da organização, ao contemplar as vertentes abstrata e figurativa, além de incluir obras de artistas populares.

O sucesso da exposição levou à criação da galeria que, para além de exposições de artistas nacionais e internacionais, ficou conhecida pela instituição do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, concedido anualmente, por meio do qual foram adquiridas obras para alguns museus. Em seu pouco tempo de atuação, a Galeria das Folhas ajudou a revelar novos artistas como Franz Weissmann, Nelson Leirner e Regina Silveira. Realizou exposições de Di Cavalcanti, Willys de Castro, Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Hermelindo Fiaminghi, entre outros. Embora seu nascimento tenha sido marcado pela contraposição à Bienal de São Paulo e a defesa da arte figurativa, acabou se tornando conhecida por ser um relevante espaço de divulgação de artistas ligados ao abstracionismo informal e lírico.

A sua mostra inaugural, "Doze artistas de São Paulo", pode nos servir como um primeiro caso de análise, pois aponta para o intercâmbio estabelecido entre as galerias aqui estudadas e outras instituições culturais. Alguns meses antes de sua abertura, em janeiro de 1957, aconteceu no MAM SP a exposição "Artistas da Bahia". Esta era um desdobramento da mostra coletiva organizada em comemoração aos cinco anos da galeria Oxumarê em Salvador, intitulada "Artistas Modernos da Bahia", que fora patrocinada pela Prefeitura de Salvador e pela Revista Habitat.

Em Salvador a exposição celebrava a atuação da galeria na divulgação do chamado modernismo baiano, que reunia artistas de diferentes tendências estéticas, cujas obras dialogavam com as tradições culturais e com as práticas artesanais locais. Na capital paulista, como frisou o crítico Quirino da Silva em sua coluna no *Diário da Noite*, era uma homenagem dos artistas baianos a Ciccillo Matarazzo. Estavam expostos trabalhos de importantes artistas atuantes na Bahia como Genaro de Carvalho, Mário Cravo Junior, Quaglia, Rubem Valentim, entre outros, todos eles com passagens pela Bienal de São Paulo. Vemos, assim, como as galerias ocupavam um papel destacado entre as instituições de arte moderna do país, tendo na circulação de exposições uma forma de trânsito não apenas de artistas e obras, mas também de valores estéticos que fundamentam o juízo crítico.

Valores em fluxo

A investigação sobre as exposições circulantes entre as galerias revelou, desde seu início, o destaque da cultura baiana como fonte ou modelo para a formulação de uma modernidade capaz de conectar modelos internacionais e tradições locais. Nas décadas de 1940 e 50, percebe-se como a Bahia desenvolveu, com apoio oficial, um projeto de modernização que incluía a afirmação de sua cultura regional, logo associada à brasilidade. O desenvolvimento do turismo nesses anos contribuiu muito, transformando a visita à Bahia em uma necessidade tanto para os brasileiros quanto para os estrangeiros que quisessem conhecer o Brasil. O artesanato local, a arte e arquitetura colonial, as

festas religiosas, a culinária, a capoeira, o candomblé e outras manifestações da cultura afro-brasileira se tornavam fontes essenciais para os artistas do chamado modernismo baiano.

Por tudo isso, decidimos selecionar para este artigo, prioritariamente, artistas baianos ou que produziam na Bahia, a partir de cuja circulação cultural se pode depreender essa peculiar narrativa de moderno no Brasil. Entendemos ser importante esse exercício de incluir como referências artistas e galeria que atuavam fora do eixo tradicional de nossa história da arte moderna, marcadamente sudestina, com o objetivo de observarmos o sistema de arte brasileiro de forma mais abrangente, não restrito aos centros hegemônicos de poder financeiro, político e artístico-cultural. Traremos ainda um caso de controle ao final, de modo a compreender a extensão desse discurso para outro tipo de artista, de outras origens, e o relevante papel desse fluxo entre galerias para a consolidação das carreiras artísticas no país.

Começemos, então, pelo caso de Genaro de Carvalho, um dos mais destacados membros do chamado modernismo baiano. Genaro havia estudado desenho com Henrique Cavalleiro na Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro, na década de 1940. Em 1945, realizou exposição individual na sede da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio. Em 1949, embarcou para a França, onde estudou com André Lhote e Fernand Léger na École Nationale de Beaux-Arts, em Paris. Em 1950, ano em que participou dos salões franceses de Outono, de Maio e dos Independentes, fez a sua primeira tapeçaria, intitulada

"Plantas Tropicais". Na volta ao Brasil, montou, em 1955, um ateliê de tapeçaria em Salvador. Sua obra foi exposta, com grande sucesso, na galeria Oxumarê (1953 e 1956), na Petite Galerie (1955) e na Galeria de Arte das Folhas (1960). Também foi exibida, a partir de 1955, nos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo e no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte.

Genaro desenvolveu sua obra a partir da observação da técnica de tapeçaria tradicional medieval europeia, adaptando-a ao modo tradicional de se fazer os bordados das redes na Bahia. Suas escolhas estéticas estiveram ligadas à utilização de cores fortes e elementos da natureza de sua região, sintetizados graficamente em um esquema moderno. A presença de Genaro de Carvalho nesse trânsito de exposições revela como a modernidade artística no Brasil, e na Bahia em particular, vinha sendo definida na sua interrelação com a cultura popular – seja em seus temas de eleição, seja em suas técnicas tradicionais ou em sua dimensão estético-visual. A cultura local era celebrada como potência criativa e como manifestação de brasilidade.

Outro caso relevante a ser pontuado nesse fluxo cultural é o de Raimundo de Oliveira, artista nascido em Feira de Santana (BA), que produziu exclusivamente arte figurativa religiosa. Após concluir o curso ginásial, em 1947, seguiu para Salvador, onde estudou pintura com Maria Célia Amado Calmon, na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Nessa época, conheceu os artistas baianos Mario Cravo Júnior e Jenner Augusto. Realizou a primeira mostra individual no *hall* da Prefeitura de

Feira de Santana, em 1951, quando se ligou a um grupo de artistas independentes que editava a revista *Cadernos da Bahia*¹¹. Seus trabalhos foram expostos em individuais na Oxumarê, em 1953 e 1958. Neste ano, mudou-se para São Paulo, onde integrou uma exposição coletiva na Galeria de Arte das Folhas e ganhou o Prêmio Leirner (1958). No ano seguinte, realizou exposição individual na galeria Ambiente.

Em 1966, ano de seu suicídio, a *Petite Galerie*, em parceria com a Galeria Bonino, editaram a *Pequena Bíblia de Raimundo de Oliveira*, com xilogravuras que se remetiam à literatura de cordel nordestina. A edição contou com prefácio de Jorge Amado. As representações religiosas de Raimundo Oliveira pareciam interessar especialmente a esse grupo de galerias justamente por se situarem nesse espaço intersticial entre religiosidade erudita e popular, referências estéticas locais e universais, técnicas tradicionais e esquematização geométrica modernizante.

Passemos, então, para o caso de Hansen Bahia, que mostra a outra face desse diálogo entre local e internacional. Nascido na Alemanha em 1915, produziu seus primeiros trabalhos artísticos nos anos 1940.

¹¹ A revista *Cadernos da Bahia* teve cinco edições entre 1948 e 1951. Ela foi uma publicação desenvolvida pelo mesmo grupo de intelectuais que se empenhou em desenvolver a cena moderna em Salvador no fim da década de 1940 e que atuavam junto à Galeria Oxumarê. Personagens como Cláudio Tuiuti Tavares (irmão de Odorico Tavares), Carlos Vasconcelos Maia (importante colecionador de carrancas e futuro secretário de turismo de Salvador) e Wilson Rocha (crítico e poeta irmão de Carlos Eduardo da Rocha) fizeram parte do corpo editorial da revista. Artistas como Carlos Bastos e Rubem Valentim participavam como ilustradores da publicação, Genaro de Carvalho e Mario Cravo Jr. tiveram exposições patrocinadas pelo Caderno da Bahia. Todos estes artistas irão expor seus trabalhos na Galeria Oxumarê.

Emigrou para o Brasil em 1950, fixando-se em São Paulo, onde atuou como ilustrador na Editora Melhoramentos. Em 1951, participou da I Bienal de São Paulo e no ano seguinte expôs no Museu Nacional de Belas Artes no Rio. Mudou-se para Bahia em 1955. Seduzido pela cultura baiana, resolveu abandonar a capital paulista para morar em Salvador e adotou a Bahia como sua terra e como nome de batismo. Nesse mesmo ano apresentou seus trabalhos em exposições individuais nas galerias Oxumarê (Figura 2), Petite Galerie e Ambiente. Ainda em 1955, publicou a série de gravuras *Flor de São Miguel* com apoio de Jorge Amado e texto de José Pedreira. Sobre esse álbum, o artista disse:

Com este livro fiz sucesso no mundo inteiro, ele foi a chave que abriu todas as portas (...). É tudo puro ali. Meninas de 13 anos vivem na prostituição, têm filhos sem pai e continuam crianças. Muitas ainda brincam com bonecas. Outras brigam de faca. Vivo naquele meio, gosto daquela gente. O bar Flor de São Miguel é o meu ponto preferido. Dali observo tudo, colho os motivos de minhas gravuras. Que coisa bonita aquelas mulheres pretas vivendo entre casas velhas e balcões barrocos, é um contraste fabuloso, coisa única no mundo. (BAHIA, 2015)

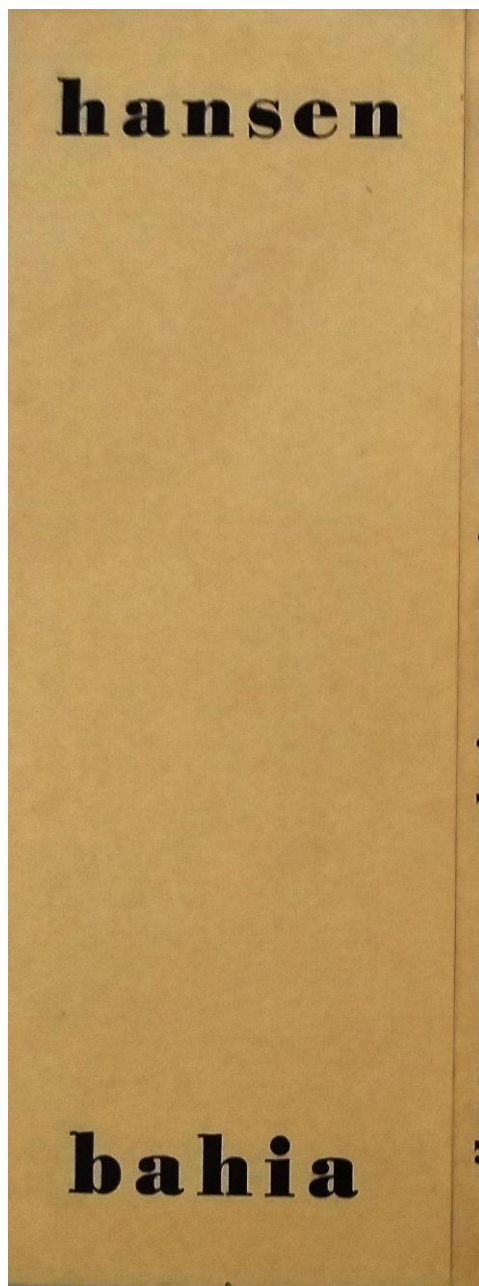


Figura 2. Capa do catálogo de mostra de Hansen Bahia realizada na galeria Oxumarê em Salvador, 1955

A conexão estabelecida entre artista estrangeiro, realidade local, técnica tradicional e modernidade visual se encaixava perfeitamente no discurso formulado pelas galerias e instituições culturais da época. A arte de Hansen Bahia, povoada de figuras populares como mulatas, pescadores e homens do povo, celebrava a exuberância da natureza tropical e a pureza da cultura nativa, trazendo para as artes visuais todo o endemismo cultural que já caracterizava a música popular baiana, valorizado pelo olhar do estrangeiro que se encanta com a vida brasileira.

No polo simetricamente oposto, temos o caso do escultor baiano Agnaldo dos Santos. Sua origem popular – lenhador e fabricante de cal, empregado no estúdio do escultor Mário Cravo Jr., no Rio Vermelho, em Salvador – e a sua entrada na arte por um caminho totalmente inortodoxo levaram a uma incorporação peculiar de seu nome como artista moderno, dentro do que a pesquisadora Juliana Bevilacqua (2021) bem caracterizou como "modernidade consentida". Segundo aponta esta autora, apesar de Agnaldo ter convivido com intelectuais e artistas de seu tempo e de suas obras terem sido expostas no mesmo circuito que a de seus pares, sua produção não era observada pela crítica como parte da produção contemporânea, sendo associada a uma espécie de mistério ancestral. Como se suas escolhas estéticas estivessem vinculadas a uma memória ancestral atávica. A modernidade consentida a Agnaldo estaria, portanto, vinculada ao lugar do primitivo.

Para essa rede de galerias e marchands, não era diferente: a obra de Agnaldo dos Santos era especialmente interessante por garantir a conexão viva com temas e tradições nativas, como destacou Clarival do Prado Valladares:

Sua obra de arte provém da amálgama dos valores artísticos aqui implantados pelos portugueses e africanos e aqui desenvolvidos em pleno sincretismo, como fenômeno paralelo da prodigiosa miscigenação que somos nós e que preservamos. Após indicar a miscigenação como esteio da realidade brasileira, pode-se indicar mais claramente a grande e definitiva qualidade artística de Agnaldo: o sincretismo. Sua temática é uma resultante dessa simbiose cultural que confere, no lavor primitivo, a presença de motivações e atributos diferentes. No seu exemplo a obra traduz o que ele era espiritualmente: o catecismo católico filtrando o animismo africano. (VALLADARES, 1983)

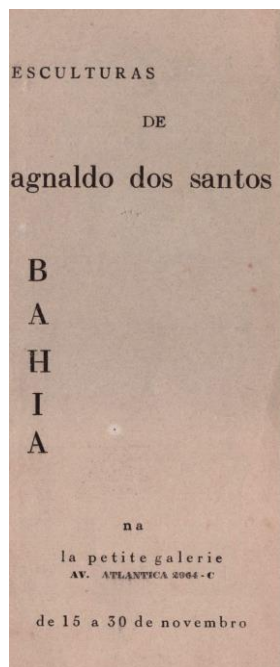


Figura 3. Capa do catálogo da primeira exposição individual de Agnaldo dos Santos realizada na Petite Galerie no Rio de Janeiro, 1956

Em 1956, Agnaldo obteve a medalha de prata no 6º Salão Baiano de Belas Artes e teve sua primeira exposição individual (Figura 3) na Petite Galerie, no Rio. No ano seguinte, ganhou o prêmio de melhor escultura na III Bienal de São Paulo e participou da mostra "Artistas da Bahia", no MAM SP. Em 1958, foi a vez de apresentar trabalhos na galeria Ambiente, em São Paulo, e na GEA, no Rio, para finalmente, em setembro, ter uma individual na Galeria Oxumarê. O artista também participou de muitas expedições para coleta de carrancas e ex-votos, que passaram a ser objetos de desejo para colecionadores desde o fim da década de 1940, uma das quais com o dono da Petite Galerie, Franco Terranova. Os dois percorreram o sertão por três meses e recolheram carrancas navegadas¹² e muitos ex-votos descartados pelas igrejas do interior. Todo o material recolhido foi enviado para o Rio de Janeiro para ser comercializado pela galeria.

Para finalizar, trazemos a figura de Arnaldo Pedroso D'Horta, que não pertence ao grupo de artistas baianos e, por isso mesmo, serve como caso de controle, contribuindo com novos dados para pensarmos os fluxos entre os espaços culturais da década de 1950. Formado em ciências jurídicas pela USP, atuou como jornalista e crítico de arte desde o fim da década de 1930. A partir da década de 1940, passou a realizar desenhos e pinturas como autodidata. Seu trabalho foi logo

¹² Carrancas navegadas é a denominação usada para designar as carrancas produzidas originalmente para circulação nos barcos do Rio São Francisco. Após seu desuso, essas peças foram coletadas e vendidas, tornando-se cada vez mais raras, levando os carranqueiros a trabalhar diretamente para o mercado aberto pelos colecionadores.

reconhecido por críticos importantes. O primeiro álbum que publicou, *20 Desenhos de Esqueletos de Animais*, contou com apresentação de Lourival Gomes Machado. Sua primeira exposição individual foi realizada no MASP em 1952, mas no ano anterior ele já havia exposto na I Bienal de São Paulo e no I Salão Paulista de Arte Moderna. Em 1953 ganhou o prêmio de desenho na Bienal. Neste ano e no seguinte expôs no MAM SP. Em 1955, teve sua primeira individual no Rio, na Petite Galerie. Ainda em 1955, foi a vez da Oxumarê organizar uma mostra individual de D'Horta em Salvador. Em 1957, ganhou o prêmio Leirner. Em 1959, voltou a expor no Rio, agora na galeria GEA (Figura 4).



Figura 4. Capa do catálogo da exposição de Arnaldo Pedroso D'Horta na galeria GEA no Rio de Janeiro, 1957

O catálogo da mostra na Petite Galerie contou com textos de Mário Pedrosa e Lourival Gomes Machado. Pedrosa fez questão de lembrar que

D'Horta chegou tarde na arte, já feito como homem, trazendo para seus trabalhos um modo de criação peculiar que guardava um tanto da potência autoexpressiva da arte dita popular ou primitiva:

O desenho de Arnaldo brota, desenvolve-se, irradia-se como uma célula incontrolada pela superfície toda do papel e, dentro em pouco, o que era mancha, signo, traço, é agora um todo harmônico que tomou vida por adições, acumulações, ora em expansão para os lados, espraçando-se, ora em intensificação, em esvurnação, para dentro. E se criam, assim, pelo acaso de um ritmo ou de uma cadência, cujas leis, cujos intervalos não se adivinham, zonas densas ou turvas, claras ou transparentes, de natureza mineral ou de sombrias ressonâncias orgânica. (PEDROSA, 1955 APUD ARNALDO Pedroso D'Horta, 1983, p.20)

O caso-controle de D'Horta serve-nos, portanto, em duas direções principais. Por um lado, vemos como aqueles valores estéticos que ligavam modernidade e cultura popular se estendiam para outros artistas, independentemente de sua origem, como parte importante dos critérios de ajuizamento estético do período. Por outro lado, vemos como o trânsito entre as galerias comerciais era relevante para a afirmação dos artistas no sistema nacional, garantindo uma circulação cultural mais abrangente e significativa.

Os casos aqui apresentados servem para começarmos a delinear um circuito artístico-cultural relevante, mas pouco estudado, no qual as galerias dedicadas à arte moderna têm papel destacado. De outra parte, pela seleção feita, podemos ver que entre as galerias e instituições ia se

discutindo a inserção do país no quadro da modernidade internacional, a partir da valorização de traços da tradição popular e da celebração de uma certa perspectiva local. As galerias Oxumarê, Petite Galerie, GEA, Ambiente e Galeria de Arte das Folhas atuavam nesse espaço fronteiro entre moderno e popular, entre arte e artesano ou design, que, por sua vez, se relacionava com o desenvolvimento da moda e da decoração de interiores, gerando uma possibilidade promissora de desenvolvimento comercial que atraía galerias, artistas e marchands.

Desde a década de 1940, importantes colecionadores de arte moderna no Brasil passaram a adquirir peças como ex-votos, carrancas, santos e outros objetos de arte sacra colonial, mobiliário colonial ou neocolonial, cerâmica popular de Caruarú ou do Vale do Jequitinhonha, arte indígena brasileira, configurando um panteão de tradições culturais nativas que exibiam em suas residências. Como resultado deste processo, pintores e escultores de recorte popular ou devotados à temática popular passam a ser valorizados como artistas modernos, circulando nos espaços institucionais devotados à arte de seu tempo.

Podemos mencionar, a título de exemplo, o industrial e colecionador Raymundo de Castro Maya, que também atuou como o primeiro presidente do MAM do Rio de Janeiro, entre 1948 e 1952. Sua coleção, formada especialmente a partir da década de 1930, incluía exemplares de arte moderna europeia e brasileira – Matisse, Picasso, Monet, Dalí, Portinari, Iberê Camargo, Antonio Bandeira, entre outros –, mas também passou a abrigar artistas populares como Heitor dos

Prazeres, José Antonio da Silva, Rosina Becker da Silva, Mestre Vitalino ou José Caboclo, além de esculturas de Mário Cravo, uma carranca de Biquiba Guarany, azulejos do século XVIII luso-brasileiro e objetos de arte sacra colonial.

Poderíamos ainda lembrar os casos de Ciccillo e Yolanda Matarazzo, em São Paulo, e Odorico Tavares, na Bahia, cujas coleções reuniam as pontas de arte e artesanato ou design, obras de arte moderna e objetos da cultura popular. Em 1956, por exemplo, Quirino Campofiorito noticia em sua coluna n'O Jornal que Sylvia Chalreo – conhecida "artista ingênua", original do morro do Barro Vermelho no Rio – havia exposto na galeria de Salvador, ocasião em que recebeu a visita de Yolanda Penteado que adquiriu um de seus trabalhos (CAMPOFIORITO, 1956, p.7). Emanuel Araújo, ao organizar uma mostra sobre a coleção Odorico Tavares, realizada no Museu Afro Brasil (São Paulo), em 2013, descreveu o seu escopo e a sua presença cultural significativa na cidade de Salvador:

A qualidade da coleção de Odorico Tavares e a paixão a que a ela devotava fez com que ele encomendasse ao arquiteto Diógenes Rebouças o projeto de uma casa para abrigá-la. Esse belo projeto, implantado na escarpa do morro Ipiranga (num bairro litorâneo de Salvador), possuía uma galeria ao rés-do-chão da rua de entrada e um grande salão que se desenvolvia em um plano inferior, acompanhando a topografia do terreno. Dessa forma, esses planos diferenciados criavam um cenário magnífico para abrigar a coleção de arte barroca, a imaginária brasileira e o mobiliário dos séculos XVIII e XIX, bem como a galeria do mezanino e a do salão de

baixo, com a coleção de arte moderna, de onde se tinha uma visão panorâmica da casa (MUSEU Afro-Brasil, 2013).

Nesse breve estudo procuramos trazer alguns dados novos, apenas para indicar a presença de um circuito comercial ativo em torno da produção de arte brasileira, que agencia o trânsito de obras, artistas e valores estético-culturais. A partir desse fluxo de exposições circulantes é possível repensar a geopolítica institucional brasileira, contribuindo, a um só tempo, para dimensionar o protagonismo dessas galerias que atuam nos anos 1950 e 60 e para compreender de modo mais ampliado e significativo as formas de definição e difusão da modernidade artística no país.

Referências

- BAHIA, Hansen. Flor de São Miguel. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2015. Reedição comemorativa do centenário de Hansen Bahia, com textos de vários autores.
- BARROS, Regina Teixeira de. A Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea: arte e meio artístico em São Paulo, 1958-1962. 2020. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/T.93.2020.tde-03122020-214613. Acesso em 17 de julho de 2023.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva Agnaldo Manuel dos Santos: a conquista da modernidade / Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua 1a ed. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2021. Disponível em https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Agnaldo_Dos_Santos.pdf. Acesso em 20 de julho de 2023.

CAMPOFIORITO, Quirino. Arte Plásticas. O Jornal, Rio de Janeiro, 10/04/1956.

CRÔNICAS de Alencastro. Habitat (13):93, dez.1953.

MUSEU Afro Brasil expõe coleção de arte brasileira Odorico Tavares.

Texto publicado no site do Museu Afro Brasil, 23 de março de 2013.

Disponível em [http://museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-](http://museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2013/03/23/museu-afro-brasil-exp%C3%B5e-cole%C3%A7%C3%A3o-de-arte-brasileira-odorico-tavares)

[noticia/2013/03/23/museu-afro-brasil-exp%C3%B5e-](http://museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2013/03/23/museu-afro-brasil-exp%C3%B5e-cole%C3%A7%C3%A3o-de-arte-brasileira-odorico-tavares)

[cole%C3%A7%C3%A3o-de-arte-brasileira-odorico-tavares](http://museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2013/03/23/museu-afro-brasil-exp%C3%B5e-cole%C3%A7%C3%A3o-de-arte-brasileira-odorico-tavares). Acesso em 20 de julho de 2023.

NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: museu para a metrópole. Dissertação de mestrado FAUUSP. São Paulo: s/n, 2003. Disponível em

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-12012005-122318/publico/MAM.pdf>. Acesso em 20 de julho de 2023.

PEDROSA, Mario. Exposição Arnaldo Pedroso D'Horta. Rio de Janeiro: La Petite Galerie, 1955. In: Arnaldo Pedroso D'Horta: desenhos, incisões, xilogravuras. São Paulo: Centro Cultural, 1983. p. 20.

VALLADARES, Clarival do Prado. Arnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. Revista Afro-Ásia, n. 14, 1983.

FONTE DO CAJU: REDES DE AFETO E RELAÇÕES NÃO-ARTÍSTICAS QUE CONSTROEM UM MONUMENTO.

Jaqueline Torquatro de Oliveira
Mestranda - PPGA-UFES/CAPES

Aparecido José Cirillo
Professor Titular - PPGA-UFES

Resumo

De acordo com historiadores de arte, a Arte Pública foi criada para aproximar a arte de um público que não costuma visitar museus e galerias, e tirar o caráter elitista desse campo. Existem diversas categorias, desde escultura a muralismo, que representam vários momentos históricos do lugar onde estão inseridas e, a relação sujeito, paisagem e arte interfere diretamente na aceitação e legitimação do objeto como monumento. No estado do Espírito Santo, as fontes surgiram como ponto de coleta de águas úteis e, o uso que a comunidade passou a dar para o espaço onde esses mobiliários urbanos foram inseridos, culminou na transformação dessas fontes em monumentos. Em Santa Cruz, a Fonte do Caju, inaugurada na década de 1970, é um ponto turístico, que fica aberto ao público e, segundo crenças populares é fonte de juventude eterna. Nesse artigo abordaremos as relações, afetivas e não-artísticas, da comunidade, com um monumento inserido na paisagem e, como essa relação sujeito-obra pode determinar a permanência e conservação de uma peça de arte, inserida em um determinado local.

Palavras-chave: arte pública; afetividade; relação sujeito/arte/paisagem.

Abstract

Public art was created to bring art closer to an audience that doesn't usually visit museums and galleries, and remove the elitist character of this field. There are several categories, from sculpture to muralism, which represent various historical moments of the place where they are

inserted, and the relationship between subject, landscape and art directly interferes with the acceptance and legitimation of the object as a monument. In the state of Espírito Santo, the fountains emerged as a collection point for useful water, and the use that the community started to give to the space where these urban furniture were inserted, culminated in the transformation of these fountains into monuments. In Santa Cruz, the Fonte do Caju, inaugurated in the 1970s, is a tourist spot, which is open to the public and, according to traditions, its water is a source of eternal youth. In this article, we will address the relationships, affective and non-artistic, of the community with a monument inserted in the landscape, and how this subject-work relationship can determine the permanence and conservation of a piece of art, inserted in a certain place.

Keywords: public art; affectivity; subject/art/landscape relationship.

SOBRE AFETO, MEMÓRIA E ARTE

Os afetos que mobilizam um grupo se definem pelas forças de coesão e difusão, que aglutinam tensionam e reorganizam coletivos. A partir de situações, fenômenos e eventos que produzem diferentes sentidos de integração entre seus membros, uma comunidade produz ora mais ora menos afetos aglutinadores, apoiados tanto em sentimentos de pertença e cumplicidade, construindo experiências de solidariedade, quanto em sentimentos de divergência, tensionando e buscando, de forma mais ou menos bélica, campos possíveis de negociação. Os integrantes de uma comunidade trazem para esse coletivo suas memórias pessoais e familiares, e constroem com outros integrantes as memórias coletivas (...). (DA COSTA, 2015, p.287)

Ao analisar uma obra de arte pública, inserida em uma determinada comunidade, uma das primeiras investigações realizada é

sobre a relação da população local com esse objeto. Podemos perceber, a partir da pesquisa realizada, se o objeto e a história que é contada a partir dele, é aceito, ou não, pela comunidade onde está instalado. O envolvimento afetivo de um grupo, ou seja, os afetos mobilizadores que trazem coesão, sentimento de pertencimento e senso de coletividade ao grupo, pode transformar um objeto cotidiano em um monumento espontâneo, recorrendo às memórias pessoais e coletivas dessa comunidade; ou, a repulsa coletiva pode fazer com que uma arte pública seja retirada de um determinado local. Como disseram os autores, no livro *Atenção Arte!* (2018):

Podemos pensar que o indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as características do grupo a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a obra (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Pode-se admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético de uma obra de arte inserida na cidade — embora algumas delas não consigam se firmar memorialmente como tal; pois essa tendência somente se efetiva na coletividade. (CIRILLO; GONÇALVES; JERONYMO, 2018, p.55)

As características do grupo, aos quais os autores se referem, estão associadas a formação socioeconômica, política e cultural de determinada região - que compõem uma cidade como um fragmento de um mosaico - e são esses fatores que determinam a relação estética entre sujeito (comunidade) e objeto (obra de arte). A instalação de uma

obra de arte precisa passar pela análise da identidade comunitária, formada a partir da organização coletiva das diferenças de seus membros. Ao preparar uma obra para determinado local, deve-se pensar se o projeto poético do objeto, condiz com o desejo coletivo da comunidade, que habita a região. Não podemos esquecer que outros fatores determinam o aceite de uma obra pela comunidade, um deles, segundo os autores de *Atenção Arte!* (2018, p.15), “o desejo popular de “embelezar” o seu entorno, algo que parece pertencer à natureza humana dos que habitam os centros urbanos”. Podemos dizer que, o afeto por um objeto está associado a formação social que uma comunidade está inserida, somado ao seu senso estético e às memórias pessoais e coletivas.

As memórias, a propósito, são deveras importantes (não regra) num projeto poético de uma obra. Um monumento, como citam os autores no livro *Atenção Arte!* (2018, p.29), tem “tendência de rememoração e capacidade de apelo à afetividade, além de transmitir uma informação”. A importância da manutenção da memória de uma sociedade é esmiuçada pelo autor Báez (2010, p.288), ao afirmar que “Um povo sem memória é como um homem amnésico: não sabe o que é nem o que faz e é presa eventual de quem o rodeia. Pode ser manipulado”. Báez continua sua análise sobre memória, complementando: “não há cultura onde não há memória; não há identidade onde não há memória. Por sua vez, não há memória sem

identidade (...) a memória traduz os estados sociais da cultura grupal, nacional ou internacional.” (BÁEZ, 2010, p. 259).

A memória é o alicerce que sustenta o envolvimento afetivo de uma comunidade com uma obra de arte pública. Baseando-me nas palavras de Báez, posso dizer que a memória é um dos pilares da humanidade, que nos tornam ser; é o que contribui com a formação do mundo. A preservação de obras públicas e, o envolvimento da comunidade com tal objeto, é de suma importância para a conservação da história e da memória coletiva que, na América Latina, sofreu tanta interferência a partir da colonização europeia no século XV.

SOBRE MONUMENTOS

Segundo Aloïs Riegl (1858-1905), filósofo e historicista, “o monumento, em seu sentido mais antigo e primordial, se entende por uma obra realizada pela mão humana e criada com a finalidade específica de manter sempre vivo e presente na consciência das gerações futuras, a lembrança de um ato ou destino.” (RIEGL, 1982, p. 23)

Analisando das palavras de Riegl, podemos dizer que o monumento deveria ser pensado, desde seu processo criativo, como um objeto que tenha a intenção de guardar e contar a história de um determinado tempo, contribuindo com a memorização de determinados fatos. Na América Latina, diversos monumentos que retratavam a cultura dos povos originários foram destruídos pelos invasores europeus, a fim

de enfraquecer a tentativa de resistência a dominação. Para Báez (2010, p.297) “numerosas estratégias de manipular, alegrar ou modificar a memória coletiva e implantar uma nova” foram utilizadas pelos europeus, sendo uma delas a “condenação da memória”.

O monumento enquanto lugar de memória, segundo ABREU (2005, p.60) “deixa de ser uma peça arqueológica, para se tornar num feixe de significados e de memórias, que traçam a sua própria vida e ajudam a determinar o seu sentido transhistórico e metalinguístico.” Unanimemente, ao falarmos de monumentos, falamos de história. Abreu, Riegl, Báez, trazem em seus textos a relação do monumento com aspectos históricos e culturais, e a importância de tais objetos na conservação da memória coletiva. Para Françoise Choay (2011, p.18) “o monumento muito se assemelha a um universal cultural. Sob múltiplas formas, ele parece presente em todos os continentes e em praticamente todas as sociedades, dotadas ou não de escritas”.

Entretanto, ao analisarmos arte pública e sua inserção no espaço urbano, percebemos que o apelo afetivo e a relação do sujeito com o espaço em que habita, juntamente a um conjunto de costumes que moldam a identidade coletiva, contribuem para o surgimento de monumentos espontâneos, a partir da atribuição de valores, segundo o livro *Atenção Arte*, “supostamente dignos de preservação” (CIRILLO; GONÇALVES; JERONYMO, 2018, p.31)

SOBRE A FONTE DO CAJU

Cirillo, Gonçalves e Jeronymo, em seu livro *Atenção Arte!* (2018), analisam diversos objetos que foram elevados a categoria de monumentos espontâneos, a partir do apelo afetivo da população. Os autores destacam então, a participação do sujeito que habita a região onde a obra está inserida, e as relações afetivas dos moradores com o objeto, que ativam a memória coletiva.

embora não falem aparentemente de algo ou alguém heroicamente instituído, estão sendo demarcados pelos transeuntes dessas cidades e localidades como possuidores de uma capacidade de impregnar nos moradores uma forte imagem mental capaz de promover sua identificação como algo a ser memorizado e identificado como parte do ambiente que habitam. Ou seja, estão conseguindo uma legitimidade como obra que pertence àquela comunidade ou àquele território. (CIRILLO; GONÇALVES; JERONYMO, 2018, p.51)



Figura 1. Fonte do Caju. Foto da autora.

A Fonte do Caju (Figura 1), localizada em Santa Cruz, na cidade de Aracruz – Espírito Santo, carrega com ela, esse apelo afetivo da comunidade, que a elevou à categoria de monumento. O local não se tornou importante por causa de um monumento instalado, mas tornou-se monumento por causa da identificação dos moradores que habitam a região, como algo que fosse, por um ímpeto coletivo, julgado como necessário ser memorizado.

No Brasil, com a colonização europeia, fontes surgiram em pontos de coleta de águas úteis. Em Santa Cruz, a Fonte do Caju, que inicialmente, era um afloramento de nascente, onde, segundo relatos de moradores antigos da região, mulheres se reuniam no alagadiço que se formava, para abastecer suas casas com água para consumo e lavarem suas roupas, passou pelo “processo de estetização (...) que abriram caminho para fontes ornamentais, como conhecemos” (CIRILLO, 2021, p.45).

Nessa fonte, que outrora era apenas uma bica de bambu, o “processo de estetização” ocorreu na década de 1970, com a canalização da nascente, a construção da estrutura da fonte e um mural pintado pela artista Elizabeth Valente (Figura 2). A criação poética da fonte passou pelo envolvimento dos moradores da região. O monumento surgiu a partir de um apelo coletivo para a preservação do espaço tão importante para a comunidade.



Figura 2. Detalhe do mural da Fonte do Caju. Foto da autora

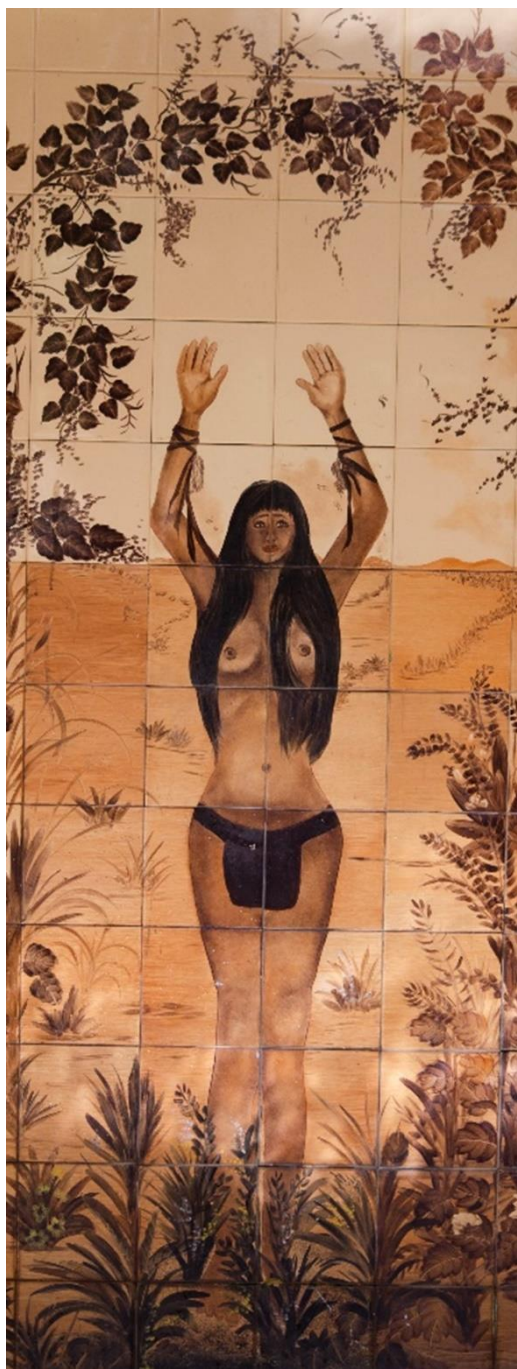


Figura 3. Indígena representada pela artista Beth

O mural pintado pela artista Beth, com a qual mantivemos um breve diálogo através de correio digital, ilustra o envolvimento da comunidade com a preservação da memória coletiva de Santa Cruz. A artista que relatou morar na Região, entre 1978 e 1981, enquanto seu esposo trabalhava na antiga empresa, Aracruz Celulose, quis com sua pintura, homenagear os povos originários que habitavam a região quando os colonizadores europeus chegaram e, inspirou-se nas meninas indígenas adolescentes, que avistava ao atravessar o Rio Piraqueaçu, de barca. A artista utilizou-se de seu hobby em pintura de porcelana para pintar o mural e foi além – com um grupo de mais de 20 alunas, criou o Clube da Orla, montando a Primeira Exposição de Pintura sobre Porcelana do Clube da Orla.

Beth, ao pintar a menina, a qual chamou de “minha indiazinha” (Figura 3), em nossa conversa, expôs de forma involuntária, o imaginário que habita a memória coletiva, que forma a identidade cultural de nossa comunidade, ao idealizar uma pessoa de etnia indígena, reproduzindo os efeitos da colonização da América Latina. Sua indígena, carrega em seus traços, a estereotipação resultante de todo esse processo, exaustivamente descrito nesse artigo.

Entretanto, ao analisarmos o contexto histórico de ocupação da Vila de Santa Cruz, nos remetemos ao texto de Báez, que aborda a colonização europeia e destruição cultural da América Latina, com grande atuação da Igreja Católica, e como esse processo “foi um

etnocídio e memoricídio premeditado para mutilar a memória histórica e atacar a base fundamental da identidade de suas populações. Perderam-se 60% do patrimônio tangível e intangível.” (BÁEZ, 2010, p.309).

A Vila de Santa Cruz foi fundada na foz do Rio Piraqueaçu, em 1556, no período governado por D. João III (1521-1557) e chamado de Aldeia Nova (COUTINHO, 2006, p.117). De acordo com o livro de Coutinho, os prováveis fundadores da Vila foram o padre Braz Lourenço e dois noviços Diogo Jácome e Fábio Lucena. Nessa época, com o auxílio de indígenas da etnia Temiminó, comandados por Maracaiaguaçu, instalaram no local, um núcleo catequético. Assim, como toda a história de ocupação do território latino-americano, os indígenas que tentavam resistir eram perseguidos e mortos, e os que se rendiam, eram catequizados e perdiam sua identidade cultural.

Além dos portugueses que se instalaram na região, e da transculturação que os indígenas que habitavam o local sofreram, a Vila foi povoada por imigrantes italianos, que chegaram ao Espírito Santo através da Expedição Tabacchi, caracterizada como “inauguração da imigração em massa, de italianos para o Brasil” (APEES, 2016). A instalação de imigrantes, portugueses e italianos e a chegada de africanos escravizados, juntamente com os indígenas catequizados, modificou a percepção cultural, memorialística e identitária dos habitantes da região.



Figura 4. Monumentos e Objetos, expostos pela vila de Santa Cruz e no Museu Histórico de Santa Cruz, que explicitam a influência e a presença de imigrantes e africanos escravizados na região. Foto da autora.

A fonte do Caju surgiu de um objeto não-artístico; de uma necessidade coletiva de rememorar fatos históricos locais, que habitam o imagético da comunidade de Santa Cruz. O envolvimento da população com a preservação da obra, com a água que jorra no local, com a manutenção do espaço que a abriga (Figura 5) e com a construção do monumento, o torna objeto de imensurável valor. A fonte, ainda desconhecida por uma boa parcela da população capixaba, tornou-se monumento, matéria em programa televisivo (Em Movimento) e até mesmo bloco de carnaval (segundo o blog Voz do Piraqueçu).



Figura 5. Fauna e entorno da Fonte do Caju. Fotos da autora.

Podemos concluir que A fonte do Caju é um exemplar de monumento construído e preservado pelo apelo afetivo da comunidade, que habita a região. Entretanto, apesar de ter sido ilustrado com uma pintura de uma indígena, a representação feita pela artista Elizabeth Valente evidencia a discussão abordada durante o texto, sobre a

memória e a identidade cultural, que foram modificadas durante o processo histórico de colonização da América Latina. A pintura carrega o registro da população originária, que habita o imaginário da comunidade que ali se estabeleceu, e não a que habita fisicamente a região.

REFERÊNCIAS

ABREU, José Guilherme. Arte pública e lugares de memória. On the W@terfront, p. 48-66, 2005.

BÁEZ, Fernando. A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

CIRILLO, José; BELO, Marcela. Uma obra. Uma epidemia. Quando um mosquito muda a paisagem. IN Nuvens no Papel. Vitória: EDUFES, 2021. (p.38 - 79)

CIRILLO, Aparecido José; GONÇALVES, Marcela Belo; JERONYMO, Ciliani Celante Eloi. Atenção Arte!; imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da Arte Pública e das intervenções urbanas. Vitória: Proflex/UFES, 2018.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Unesp, 2011.

COUTINHO, José Maria. Uma história do povo de Aracruz. Aracruz: Reitem, 2006.

DA COSTA, Samira Lima et al. Afeto, memória, luta, participação e sentidos de comunidade. Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais, v. 10, n. 2, p. 283-291, 2015.

Governo do Estado do Espírito Santo. Arquivo Público do Espírito Santo, 2016. O Arquivo Público e a história da imigração italiana no Espírito Santo. Disponível em: <https://ape.es.gov.br/Not%C3%ADcia/o-arquivo-publico-e-a-historia-da-imigracao-italiana-no-espírito-santo>. Acesso em 22/05/2023.

Rede Globo. EM MOVIMENTO, 2022. Santa Cruz e peixe em pratos inusitados são os destaques de Em Movimento, 13. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/tvgazetaes/em-movimento/noticia/santa-cruz-e-peixe-em-pratos-inusitados-sao-os-destaques-do-em-movimento-13.ghtml>. Acesso em 23/05/2023.

RIEGL, Alois; JUNTA DE ANDALUCÍA, Consejería de Cultura. Alois Riegl: el culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes. 2007.

Voz do Piraqueçu. Bloco Carnavalesco homenageia Fonte do Caju, 2018. Disponível em: <https://www.vozdopiraqueacu.com/noticias/cultura/245942/1>. Acesso em 23/05/2023.

ATO FALHO, ZONAS DE FRATURA ENTRE ARTE E PAISAGEM NO CONTEXTO GEOPOLÍTICO DA SARS COVID 19 EM UM COLETIVO DE ARTISTAS

Jovani Dala Bernardina
Mestranda PPGA/UFES/CAPES

Aparecido José Cirillo
Professor Titular - PPGA-UFES

Resumo:

Este texto parte do princípio agregador inerente ao conceito de coletivo de arte como rede criativa. Nosso foco, o coletivo artístico Ato Falho, cujas obras estão em diálogo com o contexto que lhes é comum: a cidade de Vitória e seus arredores. O coletivo se propõe refletir sobre os fenômenos originários que configuraram o ambiente geográfico e paisagístico em questão, a Zona de Fratura Vitória-Trindade, uma falha geológica. A análise toma aspectos que envolvem a mostra Ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas/SEMC (2019), cujo processo criativo e execução foram atravessados pelo isolamento social gerado na pandemia SARS Covid-19, obrigando os integrantes do coletivo a adaptarem-se às formas de comunicação remota. Verifica-se que essa modalidade de rede comunicativa estreitou o compartilhamento do processo de criativo de cada integrante do coletivo. Assim, pretendemos analisar aspectos do processo criativo deste grupo, a partir da rede de criação remota que se estabelece no contexto geopolítico da capital capixaba.

Palavras-chave: processo de criação; geopolíticas do isolamento; convivência interativa; estética e práticas coletivas.

Abstract:

Based on the aggregating principle of the concept of an art collective as a creative network. Our focus, the collective Ato Falho, whose works are in dialogue with the context that is common to them: the city of Vitória and its surroundings. The collective proposes to reflect on the original phenomena that shaped the geographical and landscape environment in question, the Vitória-Trindade Fracture Zone. The analyzed show, Ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas/SEMC-2019, whose execution was crossed by the social isolation generated in the SARS Covid-19 pandemic, forcing them to adapt to new forms of remote communication. This modality of communicative network narrows the sharing of the creative process of each member of the collective. Thus, we intend to analyze aspects of the creative process of this group, from the remote creation network that is established in the geopolitical context of the capital of Espírito Santo.

Keywords: creation process; isolation geopolitics; interactive coexistence; aesthetics and collective practices.

Introdução

Pensar em um coletivo artístico como rede de criação parte do pressuposto que existe entre os integrantes, um ponto convergente de diálogo em suas obras. Mas, o que poderíamos eleger como tal? Um tema? Uma linguagem artística? No Coletivo Ato Falho, o agente agregador, o ponto de convergência é o território conceitual onde habitam, desenhado pela zona de fratura geológica conhecida como Vitória-Trindade.

Trabalhar em coletivo artístico é um estado de partilha, na qual a

interação e o convívio são originários de uma rotina de encontros em prol de objetivo específico, o desenvolvimento de um projeto poético compartilhado e muitas vezes movida pela eminência da realização de uma exposição. Nesse caso, vamos analisar o processo de uma mostra, realizada como contrapartida de um projeto ganhador de prêmio cultural estadual. Mas, fatores externos podem gerar interferências críticas ou sugestões durante o processo de criação; mas como seria possível a interação necessária em um coletivo, para se pensar um projeto comum e colaborativo, se durante o preparo desta referida exposição, o convívio fosse cerceado por restrições de uma pandemia? O que poderia ter parecido ficção, aconteceu com o Coletivo Ato Falho, atravessando o processo de uma mostra a ser organizada. Aqui, discorreremos sobre esses acontecimentos e as novas formas de conexão específicas do grupo que, em plena restrições da pandemia, procura encontrar outros modos de interação, utilizando-se das tecnologias da informação.

1. Zona de Fratura Vitória-Trindade

Compreendemos que o indivíduo que habita um determinado ambiente será modificado por ele (Tuan, 2012), pois o ser tem seu imaginário impregnado pelas sensações que sua condição espaço-temporal lhe suscita, assim nos fala Jacob Von Uexküll (2004), quando nos apresenta o conceito de *Umwelt*, quando relata que à zona de experiências do indivíduo é como uma redoma fenomenológica, onde tudo o que ele pode ver e no qual está inserido, exercem influência

sobre ele:

Cada ser humano, dando uma olhada ao redor de um campo aberto, permanece no meio de uma ilha redonda com a esfera celestial azul acima. Esse é o mundo concreto em que o homem está destinado a viver e que contém tudo que ele é capaz de ver com seus olhos. Esses objetos visíveis estão dispostos segundo a importância que têm para sua vida. (UEXKÜLL, 2004, p. 36)

Levando em consideração o conceito proposto por Uexküll e tomando-se a liberdade de transferir suas ideias – formuladas no contexto da biologia, para o campo de reflexões sobre estética, podemos considerar então que o ser humano que habita um determinado ambiente geográfico desenvolve-se como parte deste sistema maior, seja em termos físicos, mentais e, sobretudo, estéticos. Isso nos leva a acreditar que o imaginário do sujeito, suas ideias, suas ações e demais características estão fundamentadas ao ambiente que habita, o que novamente nos leva ao princípio da topofilia, apresentado por Y-Fu Tuan (2012).

Sendo assim, podemos considerar que uma redoma fenomenológica nomeia e justifica a reunião dos artistas integrantes do Coletivo Ato Falho: a Zona de Fratura Vitória-Trindade (Figura 1). Este recorte ambiental e conceitual é um fenômeno geológico chamado de falha transformante que se origina a partir da Cordilheira Dorsal Mesoatlântica e atravessa o Oceano Atlântico, adentrando o continente

sul-americano, pela cidade de Vitória e estendendo-se para além dos limites político-geográfico do Espírito Santo.

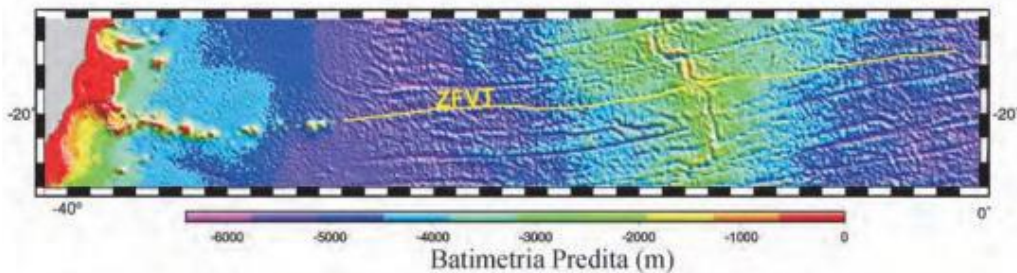


Figura 1. Mapa Batimetria Predita derivado da altimetria de satélite e dados de navio (Smith Sandwell) 1997 mostrando o traçado da Zona de Fratura Vitória-Trindade. Fonte: <https://doi.org/10.1590/S0102261X2006000100009>

A falha geológica aqui apresentada é o elemento geográfico comum, no qual os integrantes do coletivo Ato Falho habitam estética e fisicamente. Esse elemento estrutural, que remota aos fenômenos de formação da paisagem que o indivíduo percorre, corresponde a um fator que influencia diretamente a dinâmica imaginária do habitante, embora não se tenha consciência dele, pois sua presença atua nos modos como o ambiente se organiza, independente das pessoas que o habitam, mas esse modo de se organizar afeta efetivamente esse ecossistema tomado e formado ao longo dessa falha.

Tomar para si o nome do acidente geográfico é o primeiro ato gerador nesse grupo de artistas.

2. Um coletivo artístico na SARS COVID 19

No início de 2019, João Wesley de Souza, artista visual e professor na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), teve a iniciativa de formar um coletivo com alguns egressos do Curso de Artes. Mas, qual seria o critério utilizado para este convite, afinal após anos lecionando na referida instituição de ensino, existiam muitos artistas atuantes no cenário de arte capixaba que poderiam ser convocados. Assim, após analisar o processo de criação de seus ex-alunos, e identificar neles um ponto em comum, a interferência de um *Umwelt* específico, a zona de fratura Vitória-Trindade, convidou os seguintes artistas visuais: André Magnago, Alegria Falconi, Arthur Meirelles, Jocimar Nalesso, Jovani Dala, Júnior Bitencourt e Marcelo Gandini, com a condição de compartilhar seus processos, aceitando opiniões e críticas sobre o mesmo, assim como oferecendo suas sugestões e críticas aos processos compartilhados pelos outros artistas. Após o aceite de cada um, estava então formado o Coletivo Ato Falho (Figura 2).



Figura 2. Coletivo Ato Falho - Júnior Bitencourt, Arthur Meirelles, João Wesley, Marcelo Gandini, Jocimar Nalesso, André Magnago, Alegria Falconi, Jovani Dala.
Fonte: Acervo Coletivo Ato Falho.

Inicialmente, o coletivo atuava em pesquisa sobre o processo de criação individual e em grupo, e após alguns meses, o coletivo, enviou um projeto de ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas para o Edital 003/2019, do Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Vitória/ES, o qual foi selecionado, iniciava-se assim a organização desta ocupação. A cada 15 dias aconteciam encontros para que os artistas apresentassem suas produções e discutissem sobre as mesmas e em comum acordo, decidiam como continuar, a data prevista para a ocupação, na forma de uma exposição coletiva, seria o último trimestre

do ano de 2020.

No início da segunda quinzena de dezembro de 2019, os integrantes do coletivo reuniram-se para o último encontro antes do recesso de fim de ano, sendo agendada a data do retorno as atividades na final de janeiro de 2020. Entretanto, com a chegada de 2020, o que antes era aparentemente impensável aconteceu: a chegada da SARS COVID 19 no Brasil e a sua declaração pela OMS como pandemia; este fato assolou o mundo, e assim novas formas de convivência social foram determinadas, pois era suposto que a forma de contágio era através das vias respiratórias, sendo assim, medidas sanitárias foram implementadas e o isolamento social como meio de prevenção de contágio, passou a fazer parte do cotidiano, sendo as reuniões no ateliê foram suspensas.

Mas, o processo de criação não parou; e para dar continuidade ao projeto, até então não se tinha a percepção do tempo que este isolamento iria durar, o coletivo passou a interagir através do aplicativo WhatsApp, e o compartilhamento do processo de cada indivíduo passou a ser quase que imediato. Não se passava um dia sequer sem o que o coletivo interagisse.

A partir do compartilhamento de ideias, fossem escritas ou imagens de proposições visuais em andamento, o processo criativo em grupo tomou outro formato, caminhando para fortalecer a necessidade do processo de desconstrução do “eu artista”, em detrimento do “nós coletivo”. Nos parece que podemos afirmar que a pandemia acelerou um

processo natural que deveria acontecer ao se formar um coletivo de artistas, a diluição do conceito de autoria subjetivamente instaurado e a edificação de uma autoria compartilhada. Todo esse processo foi retratado no livro Ato Falho (2022), publicação realizada também em contrapartida da ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas. Nesta publicação, consta um capítulo intitulado de Processo Criativo, o qual é composto da transcrição na íntegra dos diálogos realizados no grupo do WhatsApp de março a junho de 2020. Neste recorte foi possível acompanhar essa nova forma de integração/intervenção. Além de compartilhar as ideias, os integrantes do grupo também utilizaram este novo formato de convivência para relatar suas experiências pessoais, desde suas perdas até pequenos momentos de alegria, como podemos verificar na figura 3 abaixo.

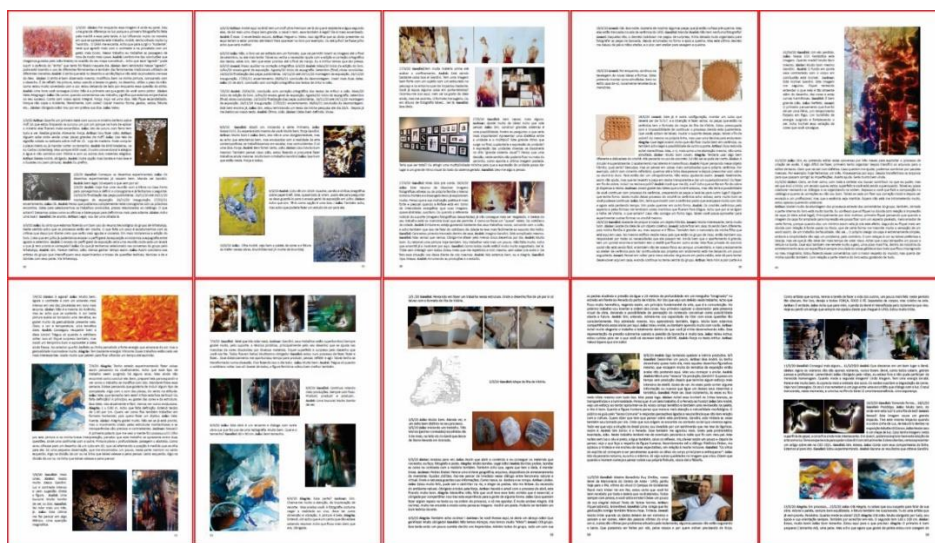


Figura 3. Imagem manipulada pelo autor de páginas do livro Ato Falho, do capítulo que

versa sobre processo criativo. Fonte: Livro Ato Falho, 2022.

Sobre esse novo formato de convivência e interação que o coletivo adotou para dar cabo do projeto, de forma aparentemente mais colaborativa, Souza (2022 et al) nos relata:

Apoiados nesta possibilidade teórico-experimental, organizam e propõem o projeto expositivo “Ato Falho”. Para este fim, desenvolveram uma estratégia interativa que faz uso da tecnologia contemporânea do WhatsApp, para intercambiar imagens e comentários críticos, à medida que as obras e ensaios vão sendo produzidos. Isto caracteriza uma ação crítica coletiva e dinâmica que se estende ao longo de todo processo criativo... (SOUZA et al, 2022, p. 13)

Este formato de rede interativa entre indivíduos com um objetivo final único, tendo uma forma de interação rápida e fluida, antes sendo originada a partir de reuniões, já havia discutido por Cecília Almeida Salles (2017), em seu livro Processos de criação em grupo: diálogos.

Conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas. Os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o *input* para o raciocínio de outra, podendo levar a descobertas importantes. A rede líquida impede que as ideias fiquem emperradas em preconceitos. (SALLES, 2017, p.110)

Assim, consideramos que transferir os debates para formas síncronas e remotas, apesar de afastar fisicamente o grupo, colocou o

raciocínio de modo mais compartilhado em uma rede. O grupo se reconstruiu ao passar utilizar as novas mídias como ponto de encontro e convergência.

Apesar do isolamento social foi possível verificar um amplo convívio proporcionado pelo meio digital, o que ocasionou momentos cordialidade em contraponto com outros de animosidades entre alguns integrantes, tais momentos eram mediados pelos outros componentes do coletivo. Além do contato diário pelo grupo privado no WhatsApp, as reuniões quinzenais retornaram inicialmente no formato remoto sendo realizadas por videoconferência, através da plataforma de serviço de conferência remota "Zoom". Desta forma, com o fim do isolamento social iminente a partir do controle da pandemia, a data de abertura da exposição foi definida, com o atraso de mais de um ano, em abril de 2022 a exposição iria finalmente acontecer.

Durante todo o período do isolamento social, a produção pessoal de cada artista do coletivo foi intensa, alguns inclusive, a partir das sugestões originadas nos diálogos, modificaram a linguagem artística a ser utilizada. Neste novo momento, agora já com interação entre os artistas no formato híbrido, presencial e remota, um novo problema irrompeu: qual seria o formato a ser utilizado na curadoria? Se, assim como todo o processo de criação que resultou as obras foi tratado coletivamente, entendeu-se que a curadoria e o projeto expositivo seriam definidos em comum acordo entre os integrantes do coletivo, conforme nos relata Souza et al (2022), no capítulo: Sobre a montagem e

memória da exposição:

Por entendermos que os autores dos trabalhos artísticos, estariam plenamente aptos para atender as necessidades específicas que cada obra exige, dentro de um plano expositivo negociado e configurado coletivamente, assim podemos apontar os parâmetros que orientam as referidas montagens. (SOUZA et al, 2022, p. 148)

Desta forma, deu-se início no processo de montagem da exposição desde a preparação do espaço expositivo perpassando pela curadoria participativa e sendo concluída no dia 28 de abril de 2022 com a abertura da exposição para o público, como podemos observar na figura 4.

A montagem também foi compreendida como uma prática compartilhada, efetivando o caráter formativo proposto inicialmente pelo Prof. João Wesley, o que de certo modo reitera o seu papel como formador e numa extensão de sua ação acadêmica e uma preocupação com a formação continuada do grupo de jovens artistas. A montagem, embora presencial, não afastou os ganhos e entendimentos do grupo sobre o papel da interação em redes sociais, a que foram forçados a estabelecer no período das restrições pandêmicas.

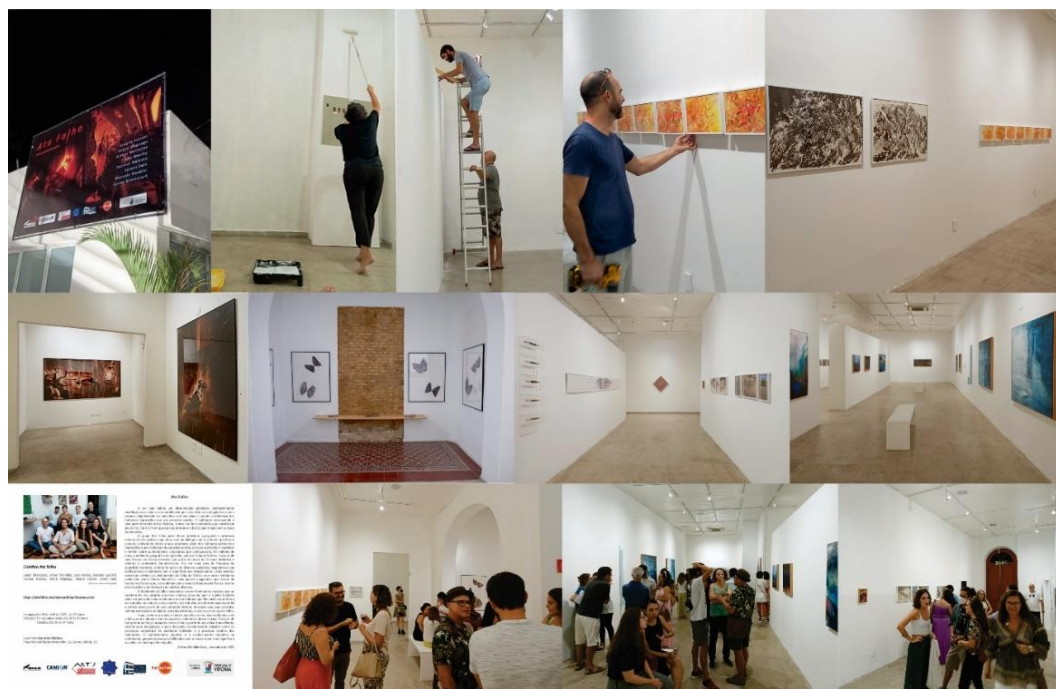


Figura 4. Imagem manipulada pelo autor demonstrando a montagem e abertura da Exposição Ato Falho, realizada na Casa Porto das Artes Plásticas em Vitória/ES, no dia 28 de abril de 2022. Fonte: Acervo do Coletivo Ato Falho.

3. Considerações finais

Após essa análise inicial do processo criativo do coletivo durante a pandemia, podemos afirmar que apesar de em um primeiro momento a SARS COVID 19 promover o isolamento social e cercear certos tipos de contato, até então realizado quinzenalmente em um ateliê presencial, a utilização das novas tecnologias possibilitou o surgimento de uma outra forma de rede criativa/interativa no coletivo Ato Falho, com uma maior potencialidade e de rápido acesso, os meios digitais de comunicação,

mais especificamente o WhatsApp e o Zoom.

Tais ferramentas foram primordiais para a continuidade do coletivo e da realização do projeto de Ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas. Vale ainda comentar que este formato de rede de criação foi agregada a publicação realizada ao final da exposição e também originou o site <http://atofalho.wesleyecervillaartbureau.com/> que possibilita a leitura do livro Ato Falho, do material educativo utilizado pelos mediadores culturais que atuaram na exposição, bem como visualizar a página individual dedicada aos integrantes do coletivo.

Referências

- Alves, E. da C., Maia, M., Sichel, S. E., & Campos, C. M. P. de. (2006). "Zona de fratura de Vitória-Trindade no Oceano Atlântico sudeste e suas implicações tectônicas." ("SciELO - Brasil - Zona de fratura de Vitória-Trindade no Oceano ...") Revista Brasileira de Geofísica, v24, nº.1, 117-127. <https://doi.org/10.1590/S0102-261X2006000100009>
- SALLES, Cecília Almeida. (2017). Processos de criação em grupos: diálogos, São Paulo, Estação das Letras e Cores.
- SOUZA, João Wesley et al. (2022). Ato Falho. 1ª ed, Vitória, Ed. Autores.
- UEXKÜLL, Thure. (2004) - A teoria da Umwelt de Jakob von Uexkull, Galáxia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, nº7, 19-48
- TUAN, Yi-Fu. (2012) - Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, (Tradução de Livia de Oliveira), Londrina, Eduel.

MULHERES NEGRAS E CIRCULAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: UM OLHAR SOBRE AS EXPOSIÇÕES MALUNGAS E ERÙ-İYÁ

Maria Luíza Teixeira Ramos Galacha
Mestranda PPGA/UFES

Renata Gomes Cardoso
Profa. Dra. PPGA/UFES

Resumo

O contexto artístico capixaba é constituído por uma série de museus, galerias, espaços culturais e instituições que foram estabelecidas ao longo de uma trajetória de ações para organização cultural, a partir dos anos de 1930. Tal gênese coincide, de certa forma, com os desdobramentos da organização dos movimentos negros no Brasil e as articulações correlacionadas no Espírito Santo, situados no início do século XX. A partir destas considerações, propomos neste artigo algumas reflexões acerca das características atuais deste sistema artístico capixaba e a circulação de artistas afrodescendentes, sobretudo considerando a presença de artistas negras neste cenário. Para compreender tal dinâmica, foi realizado um mapeamento em três instituições da cidade de Vitória-ES, com o propósito de compreender, de forma quantitativa e qualitativa, as dinâmicas de circulação que configuram o cenário capixaba. Ao final do artigo destacamos as exposições Malungas (2018) e Erù-Iyá: Movimentos Antirracistas (2021).

Palavras-chave: Instituições; Exposições; artistas negras; arte no Espírito Santo.

Abstract

The State of Espírito Santo in Brazil has several museums, galleries, cultural spaces, and institutions established along a series of cultural organization actions starting in the 1930s. This genesis coincides, in a

certain way, with the developments of the organization of Black movements in Brazil and the related articulations in the State at the same period. Based on these considerations, this article proposes to analyze the current characteristics of this artistic system and the circulation of Afro-descendant artists, especially considering the presence of black women artists in this scenario. The research focuses on three institutions in the city of Vitória to analyze the circulation of artists quantitatively and qualitatively. Among the institutions, the Museu Capixaba do Negro (Mucane) held relevant exhibitions to discuss Brazilian art and culture from a decolonial point of view, Malungas (2018) and Erù-Iyá: Movimentos Antirracistas (2021), addressed at the end of the article.

Keywords: Institutions; Exhibitions; Afro-Brazilian Art; women artists;

Introdução

Apresenta-se nesse texto parte da pesquisa de mestrado em andamento, cujo objetivo é compreender a circulação de arte e artistas no contexto atual no Espírito Santo, com um recorte específico de investigação na arte entendida como “afro-brasileira”, e enfoque na presença de artistas negras e negros neste contexto artístico. Para compreender as dinâmicas desta circulação é preciso primeiramente abordar, do ponto de vista teórico-metodológico, a questão da configuração dos sistemas das artes e os processos de entrada, reconhecimento e/ou legitimação de artistas historicamente guiados por uma lógica de exclusão e/ou apagamento das presenças de mulheres e/ou de determinados grupos sociais. Para a análise são considerados apontamentos acerca dos sistemas de circulação a partir

de autores como Bourdieu e Foucault, e, para o caso de mulheres, contexto brasileiro e capixaba, autoras como Griselda Pollock, Ana Paula Simioni, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Janaína Barros. Neste texto, destaca-se características e questões relacionadas ao sistema e à arte na capital do Espírito Santo, mais precisamente no Centro de Vitória, a partir das seguintes instituições: MAES (Museu de Arte do Espírito Santo), Casa Porto das Artes Plásticas, Galeria Homero Massena, e o MUCANE (Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas). A partir dessas instituições, foi realizado um levantamento nos arquivos para observar o cronograma de ações, garimpando registros de exposições que foram realizadas em cada instituição, que tiveram como protagonistas/participantes artistas afrodescendentes ou a temática da exposição no eixo étnico-racial. Os dados fornecidos pela instituição MAES aparecem a partir de 1998, coincidindo com seu ano de criação. Em seguida, tratamos da Casa Porto, criada em 1999, e a Galeria Homero Massena, com dados a partir de 2012, período em que há registro documentado de exposições. Utiliza-se também, como referência para compreender a formação do contexto artístico local, os estudos de Almerinda Lopes, com seu livro “Artes Plásticas no Espírito Santo” (2012).

No sentido de abordar as dinâmicas desse sistema das instituições investigadas, o Museu Capixaba do Negro “Verônica da Pas” – MUCANE, se destaca como espaço efetivo para estabelecimento de estratégias de circulação de artistas negras e negros, como local de

subversão das lógicas tradicionais do sistema, garantindo um lugar para circulação de modelos e debates, tendo em vista que o museu surge exatamente de iniciativas dos movimentos negros para estabelecer um espaço de ação cultural voltado para a conscientização da questão afro-brasileira. A partir do Mucane, a pesquisa analisa como estudo de caso e desdobramento, duas exposições que se apresentam como estratégia de circulação, promovendo o necessário debate sobre a situação e as características da arte na cidade: as exposições Malungas (2018) e Erúlyà (2021), que contribuem para, conseqüentemente, ressaltar também a importância deste museu no circuito capixaba de arte.

Sistema e circulação artística

Como indicou Pierre Bourdieu, em análise sobre a estrutura interna do campo artístico, há leis de funcionamento correlacionadas com o campo do poder. Tal estrutura de relações é fundamental para compreender o funcionamento do sistema de arte no Brasil e, consecutivamente, no Espírito Santo. Assim, analisa-se como a trajetória social e a posição que o indivíduo ocupa em determinado campo podem interferir na oportunidade mais ou menos favorável de nele atuar. Este campo do poder é “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que tem em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)” (BOURDIEU, 1996, p. 244), portanto, esse “poder” está diretamente ligado e relacionado com subsídios financeiros e influências, que podem ser observadas tanto em relações

institucionais quanto pessoais, em uma estrutura. Bourdieu compreende esse processo inserido em uma “ciência das obras culturais”, subdividindo-as em três pontos fundamentais; análise da posição do campo artístico, ou seja, o centro do campo do poder e sua evolução do tempo; análise da estrutura interna do campo artístico, ou seja, como são essas leis de funcionamento/transformação e como afetam as estruturas das relações sociais e, por fim; a análise dos hábitos dos ocupantes dessas posições, sendo esse o ponto central dessa discussão. Bourdieu fala sobre o sistema de maneira ampliada, em um ponto que ajuda a compreender, nessa pesquisa, as dinâmicas de formação e desdobramento do contexto artístico capixaba, seus agentes e as formas de circulação que o caracteriza.

No caso brasileiro, as relações de poder que determinaram estruturas no contexto social e cultural, entendidas como excludentes do ponto de vista de raça, classe e gênero, foram e seguem sendo abordadas por interlocutoras negras, no sentido de trazer para o debate o necessário recorte étnico-racial. Sueli Carneiro retoma, por exemplo, as discussões sobre relações de poder apontadas por Foucault, para analisar as formas como esse domínio se manifesta e afeta o cenário social, ou seja, verificando “a ênfase sobre como o poder opera e menos sobre a sua natureza” (CARNEIRO, 2005, p. 31). Tais reflexões sobre relações de poder na sociedade são essenciais para pensar a inserção de artistas no contexto brasileiro, atravessado por históricas relações que evidenciam disputas nos âmbitos de raça, classe e gênero,

configurando uma demanda para abordagem a partir do que foi debatido por Patricia Hill Collins na definição da interseccionalidade como ferramenta analítica (COLLINS, 2019), aqui aplicada para o caso do campo artístico. É necessário pensar, portanto, na formação do campo no Brasil e suas relações com a matriz europeia, origem das hierarquias de poder, que estão, de todo modo, refletidas no caso capixaba.

Situando a questão das mulheres, desde o século XVI, as academias constituíram um sistema que congregava a formação e a consagração de artistas. No caso do recorte de gênero, as mulheres estiveram condicionadas apenas a criarem o que então se convencionou denominar de gêneros “menores”, considerados inferiores e associados ao artesanato, com uma conotação negativa e não valorizado no universo das “belas artes”, como já analisou Ana Paula Simioni em sua grande pesquisa sobre mulheres artistas no Brasil.

A “hierarquia dos gêneros” era um sistema de classificação das modalidades artísticas que as escalonava, estabelecendo como modalidade mais ‘alta’ a pintura de história, domínio quase exclusivo dos artistas homens, e condenando como ‘baixas’ as artes aplicadas, vistas como domésticas e, por extensão, femininas. (SIMIONI, 2010, p. 1)

A circulação de mulheres em contextos artísticos, neste caso, ficaria restrita a determinadas práticas e a condições que limitavam os processos de reconhecimento e prestígio. Tais estruturas excludentes estão refletidas nas narrativas históricas que determinaram lugares

específicos para o debate sobre a participação de mulheres, como debateram Nochlin (1971) e Pollock (1988). As discussões sobre hierarquias de gêneros nos sistemas das artes são fundamentais para analisar o caso da circulação de artistas e modelos na arte contemporânea do Brasil, mas tal debate requer ainda a inclusão de outros recortes, como o de raça e classe. Neste caso, Sueli Carneiro contribui ricamente para esta pesquisa ao propor apresentar e demonstrar como “discursos e práticas configuram a racialidade como dispositivo de saber/poder”, em que discursos/saberes ou os dispositivos de dominação se renovam continuamente” (CARNEIRO, 2005, p. 31 e 32). Existem efeitos causados por esse processo estruturante, composto por práticas discriminatórias e mecanismos racistas que interferem diretamente na circulação de artistas negras e negros. Tal estrutura apresenta consequências que abrangem diversos contextos, desde o campo educacional, de renda financeira e, sobretudo, de inserção nos meios profissionais.

Carneiro utiliza o termo “unidade histórica e pedagogicamente anterior” (Idem, p. 20), para analisar o “contexto da escravidão africana e todos os discursos que foram sobre ela produzidos com a intenção de legitimá-la” (CARNEIRO, 2005, p. 26), de forma que subverter tal lógica requer um processo longo e lento de transformação das estruturas. É necessário lembrar que existiram mecanismos dentro dos sistemas das artes que reforçaram o imaginário coletivo sobre pessoas escravizadas, como uma inferioridade natural em relação a outras

peessoas. Do ponto de vista de circulação, síntese apresentada por Hélio Menezes no texto publicado em *Histórias Afro-Atlânticas* evidencia que as discussões sobre tal estrutura, que tem um desdobramento no tempo, apenas ganharam mais ênfase no contexto artístico brasileiro a partir de um histórico de exposições, ações, eventos, instituições e publicações promovidos por figuras como Abdias Nascimento e Emanuel Araújo (MENEZES, 2018, p. 579 e 580). Uma questão que se desenha a partir da descrição dessas exposições e ações é justamente sobre o lugar e a participação de artistas mulheres negras neste cenário: é necessário, ainda, mapear esse histórico a partir das iniciativas promovidas para estabelecer o debate sobre arte afro-brasileira ou de autoria negra. A participação de pessoas afrodescendentes como produtoras no campo de pesquisa, histerografia e arte no Brasil é percebida como pequena, se compararmos proporcionalmente com a população que se identifica como negra e parda no censo do Brasil. A artista e pesquisadora Renata Felinto nos auxilia a compreender o embrião do processo que determina e influencia a exclusão de determinadas pessoas, no caso negras e negros, no sistema da arte (SANTOS, 2016), seja como autores/artistas, seja por práticas consideradas como inferiores pelas hierarquias instituídas a partir de um sistema de arte que é pautado por uma normativa europeia:

Acerca dessa participação do artista afrodescendente na constituição do legado da arte brasileira, ainda que ele não seja contemplado na histerografia oficial da arte brasileira de forma

adequada, é preciso aferir que existe uma invisibilidade da produção desse artista visual descendente de africanos, seja ela pautada na formação considerada deficitária e/ou na tradição branca e erudita de origem europeia não assimilada ou rejeitada por esse artista. (SANTOS, 2016, p. 27)

Portanto, ao considerar tal tendência excludente do sistema no caso de pessoas afrodescendentes, é necessário analisar as formas em que tais exclusões são constituídas e como se perpetuam nos desdobramentos do campo, evidenciando discrepâncias e ativismos. Quais são as estratégias elaboradas para contornar esse processo historicamente pontuado? Quais são as políticas de exposição e de acervo que, atualmente, promovem algum tipo de reflexão sobre essa estrutura, resultando em um processo de inclusão e modificação? Como garantir que produções tidas como não hegemônicas apareçam com frequência no circuito de arte como as demais produções? Como identificar e transformar a herança colonial escravocrata e excludente que ainda contamina os espaços expositivos? Esse conjunto de questões pode ser aplicado para o caso específico da arte capixaba, no sentido de entender os processos de circulação de artistas negras, para o recorte deste trabalho.

Sistema e circulação artística capixaba

Em “Artes Plásticas no Espírito Santo” (2012), de Almerinda Lopes, foi analisado um processo de constituição do sistema da arte no estado,

através de um panorama histórico sobre como se desenvolveram as instituições que promoveram exposições artísticas no circuito capixaba. Esse é um ponto interessante a ser analisado, sobretudo porque, dentro da região sudeste, é possível identificar várias diferenças, em termos da configuração histórica dos centros culturais, entre o Espírito Santo e os outros estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

O Espírito Santo permanecia, naquela época (década de 40/50), como o Estado mais pobre e atrasado da região Sudeste. No entanto, seus líderes políticos se mostravam indiferentes ao processo industrial e, apesar da crise sem precedentes na história que desaconselhava os investimentos na monocultura cafeeira, os mesmos continuariam a insistir em manter a base de sustentação econômica do Estado no cultivo e exportação desse produto. Por essa razão, esta terra iria se manter aliada do processo industrial, ainda por bom tempo, postergando seu processo de modernização e desenvolvimento (LOPES, 2012, p. 11).

A compreensão desta formação evidencia um problema de estrutura e circulação da arte no estado, em um cronograma e panorama muito diferente de outras capitais. É válida a forma como o Espírito Santo cresceu nos últimos anos com criações de museus e galerias que promoveram representações artísticas e culturais, mas apesar desse crescimento, é necessário verificar como tais instituições pensaram e seguem promovendo uma reflexão sobre características e diferenças da produção artística local no sentido também de políticas afirmativas.

A formação deste contexto de criação de instituições capixabas coincide com os desdobramentos dos movimentos negros no Brasil e as articulações correlacionadas no Espírito Santo, situados no início do século XX; de acordo com os estudos de Cleber Maciel, retomados por Afonso (2022) em sua pesquisa sobre o MUCANE. Dentre as consequências das discussões promovidas pelos movimentos negros, pode-se identificar um conjunto de ações sucessivas para a formação de museus e instituições artístico culturais voltadas para a difusão de uma chamada “arte afro-brasileira”, termo sempre debatido por seus alcances e significações.

Criado no ano de 1993 por meio do decreto nº 15.078, o MUCANE é, dentro das instituições museológicas existentes no centro de Vitória, o único espaço que objetiva e tem enfoque em ações e atividades que preservam e destacam a vivência e a memória ancestral de pessoas afrodescendentes capixabas, com organização de eventos e exposições. Tendo consciência da relevância da existência do MUCANE nessa temática sobre circulação de artistas no cenário capixaba, duas exposições foram selecionadas para analisar estratégias de circulação que procuram subverter a lógica excludente do sistema. A escolha considera tanto a temática das mostras quanto as artistas que participaram: Exposição Malungas (2018) (Fig. 1): Castiel Vitorino Brasileiro (Quarto de Cura), Charlene Bicalho (Onde você ancora seus silêncios? #2) e Kika Carvalho (Efeito Dominó, Anatomia da violência); e Exposição Erù-Iyá (2021): Castiel Vitorino Brasileiro (Quando tudo que

estava destinado aconteceu), Kika Carvalho (Benditas as coisas que não sei) e Yhuri Cruz (Anastácia).



Figura 1. Cartaz da Exposição Malungas, Mucane, 2018.

A exposição Malungas (2018) contou com curadoria de Rosana Paulino e educativo de Kiusam de Oliveira, e discutiu corporeidade afropoética, processos de cura, racismo e sexismo. A artista Castiel Brasileiro apresentou a obra “Quarto de Cura”, promovendo processos de cura em feridas causadas pelo racismo, colocando a ancestralidade como centro desse movimento. A artista Charlene Bicalho propõe a obra “Onde você ancora seus silêncios? #2”, que trata do silenciamento sofrido por mulheres negras, gerando reflexões e repensando repressões sofridas por esses corpos. Para completar, Kika Carvalho promove uma instalação utilizando 60 peças produzidas em cerâmicas e, em efeito dominó, quebra todas elas em sequência. A escolha do material propõe a junção de dois fatores capixabas marcantes: a panela

de barro e a questão do feminicídio, sendo o Espírito Santo um dos estados com índices mais altos.

A exposição Erù-Iyá (2021): movimentos antirracistas (Fig. 2) foi organizada com curadoria de Mara Pereira, que traz um título articulado à origem iorubá, sendo essa a saudação às espumas e ondas geradas no encontro das águas do rio com as águas do mar. Os diálogos trabalhados nessa exposição enfocam a questão das mulheres na afrodiaspora transatlântica, com obras como a instalação da artista Castiel Brasileiro, intitulada “Quando tudo que estava destinado aconteceu”, com Yasmin Ferreira, a obra “Benditas as coisas que não sei”, de Kika Carvalho, e a obra “Anastácia”, de Yhuri Cruz.



Figura 2. Cartaz da Exposição Erù-Iyá, Mucane, 2021.

Essas exposições exemplificam uma estratégia de organização e circulação de um debate antirracista, bem como um protagonismo feminista negro na arte contemporânea capixaba, que se revela não apenas pela participação das artistas, mas pelas curadorias e ações educativas vinculadas às exposições. Outro ponto a se destacar, que é também um eixo de análise na pesquisa em andamento, é o fato de terem ocorrido em um espaço que é instrumento de diálogo entre a produção contemporânea de arte brasileira e as raízes populares, já que o MUCANE promove eventos, ações e exposições fora das hierarquias hegemônicas que separam as artes e as práticas artísticas.

Referências

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 271-312, 2019.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade: curso no Collège de France. São Paulo, Martins Fontes, 2002. In CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005.

LOPES, Almerinda da Silva. Artes Plásticas no Espírito Santo | 1940 - 1969 | ensino, produção, instituições e crítica, EDUFES.

MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Edições Aurora, 2016.

POLLOCK, Griselda. Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte. 2013.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Proa: Revista de Antropologia e Arte, n. 2, 2010.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas. 2016.

Um polo de debate: o simpósio de Manchester

Paola Fabres

Doutora em Artes Visuais – Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Resumo: Em 1994, o departamento de Artes Visuais de Salford, universidade de Manchester, acolheu a realização do simpósio internacional *Littoral: New Zones for Critical Art Practice*. Além de professores universitários, editores e curadores independentes, o evento foi marcado pela presença de coletivos de artistas que começavam a chamar a atenção por explorar zonas de interseção entre a arte e outros campos do conhecimento. Organizado pelos pesquisadores Ian Hunter e Celia Lerner, o simpósio fora o resultado de um mapeamento de experimentações artísticas que vinham lançando outras formas de ocupar o espaço público e se tornou um catalisador de redes até hoje ativas no debate sobre colaboração e interdisciplinaridade nas artes. Desse modo, o artigo objetiva apontar a relevância e o caráter incipiente desse polo de debate, reconhecendo a presença das reflexões por ele disparadas no cenário atual.

Palavras-chave: Arte contemporânea; coletivos de artistas; práticas colaborativas; *littoral*.

Abstract: In 1994, the Department of Visual Arts at the University of Manchester's Salford campus hosted the international symposium *Littoral: New Zones for Critical Art Practice*. The event not only featured university professors, editors, and independent curators but also drew attention to artist collectives that were exploring the intersections between art and other fields of knowledge. Organized by Ian Hunter and Celia Lerner, the symposium was the outcome of a mapping of artistic experiments that had been pioneering alternative ways of occupying public space, and also served as a catalyst for networks that remain active to this day in the discourse surrounding collaboration and interdisciplinarity in the art field. This article therefore highlights the significance and nascent nature of the discourse fostered by this event, acknowledging its ongoing influence on the current artistic context.

Keywords: Contemporary art; artist collectives; collaborative practices; littoral.

Naquele ano, reuniram-se em Manchester gente de Chicago, de Brisbane, de Dusseldorf e até de Baguio, ainda que a maior parte viesse dos Estados Unidos ou fosse de lá mesmo, de alguma região da Grã-Bretanha. Havia historiadores e professores universitários, havia também alguns editores e curadores independentes, mas a grande maioria era membro de coletivos de artistas ou representantes de organizações e iniciativas (as chamadas *artists-led initiatives*) que vinham testando processos de trabalho que buscavam explorar zonas de interseção da arte com outros campos do conhecimento. A reunião se deu em setembro de 1994 e o motivo do encontro era a realização do simpósio internacional *Littoral: New Zones for Critical Art Practice: artist's projects in the context of social, environmental and cultural change*, organizado pelos teóricos Ian Hunter e Celia Lerner, juntamente com o departamento de Artes Visuais da Universidade de Salford, em Manchester. O simpósio era o resultado de um mapeamento de experimentações artísticas que vinham lançando outras formas de se pensar o espaço público; embora, mais que nada, o encontro se dava a partir de um desejo de se formar conceitos e lentes de análises que pudessem dar conta desse perfil de produções, já que parte dele resvalava pela borda de gêneros já sedimentados no campo específico da arte contemporânea, como da performance, intervenção urbana, *site specific* ou mesmo do situacionismo e da *land art*.

Ao longo dos quatro dias de evento, ouviu-se um tanto de gente envolvida com processos de trabalhos artísticos que vinham atrelando-se mais diretamente à esfera social e a instâncias de interação com profissionais de outros campos. Ouviu-se o pessoal do grupo Platform, coletivo londrino que vinha embaralhando desde os anos 1980 ações de arte, ativismo e pedagogia. Platform, emergiu junto com o avanço do thatcherismo e com a consequente redução do escopo de intervenção política do Estado nas esferas da economia e do bem-estar social e firmou interesse em problematizar os modos de produção energética e os impactos ecológicos gerados com a aceleração do desenvolvimento industrial. *Still Waters*, trabalho realizado pelo coletivo no início dos anos 1990, ganhava bastante destaque e visibilidade no campo da arte naquele momento. A proposta da ação havia sido a ativação de um mês de palestras, caminhadas e intervenções artísticas a fim de ressuscitar os rios Fleet, Walbrook, Effra e Wandle, cujos leitos já haviam sido soterrados junto com o sistema de esgoto subterrâneo que corria abaixo de avenidas do centro histórico londrino. O projeto, que diluía algum gesto estético com objetivos práticos que tentavam viabilizar outras possibilidades de energia renovável local, contou com o envolvimento de engenheiros e ativistas e recebeu apoio do Arts Council que começava, cada vez mais, a apostar em trabalhos que uniam artistas a pessoas de outras disciplinas e conhecimentos fora das artes.

O encontro contou também com a participação do casal Harrison, dupla de artistas e professores da Universidade da Califórnia de São

Diego. Tanto Newton quanto Hellen Mayer, ocupavam lugar de importância na discussão histórica recente que aproximava a disciplina artística do embate ambiental – e não à toa, o tema havia ganhado relevância nos debates do simpósio. Trabalhos como *Art Park: Spoils' Pile Reclamation* (1976 - 1978), em que se buscou um processo de regeneração da pilha de entulhos gerados pela construção da Usina de Niágara, já vinha operando há mais tempo com a lógica da imersão contextual, do envolvimento comunitário e do formato de trabalho de longa duração. A proposta consistia na reivindicação da área pública, em desuso, que resguardava os espólios da construção da hidroelétrica, através da produção de instalações feitas com a colaboração de moradores e representantes de organizações comunitárias do entorno. *The Lagoon Cycle* (1974-1978) foi outro projeto da dupla que assumiu duração prolongada. A partir de um processo de estudo de campo e de anotação cartográfica, *The Lagoon Cycle* (do qual parte documental se encontra hoje no acervo do Centro Pompidou) se deu pela aproximação dos artistas com o ecossistema das lagoas e estuários da orla do Pacífico, a fim de explorar questões socioambientais relacionadas aos ecossistemas marinhos (como a poluição, o aumento do nível do mar, a perda de habitats naturais e o declínio da biodiversidade), junto dos povoados costeiros, de pesquisadores e organizações ligadas ao meio ambiente. O projeto aproximou registros da experiência vivida pela região litorânea com narrativas ficcionais acompanhadas de pinturas, diagramas e fotografias que resultaram em exposições instalativas e

projetos editoriais. À época do simpósio, a dupla recém estruturava o chamado The Harrison Studio, criado no princípio dos anos 1990, através do qual se intensificou a produção de projetos de caráter interdisciplinar, em parceria com biólogos, urbanistas, ambientalistas e habitantes das áreas de atuação.

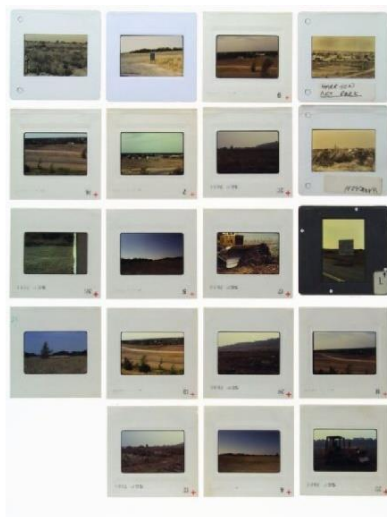


Figura 1. Helen e Newton Harrison. *Spoils Pile Reclamation*, Art Park, 1977 e 1978. Acervo: Stanford University. Fonte: Disponível na página virtual da Universidade de Stanford, em: https://exhibits.stanford.edu/harrison/catalog?f%5Btopic_facet%5D%5B%5D=Harrison%2C+Newton%2C+1932-&view=gallery com acesso em ago. de 2022.

Enquanto isso, Grant Kester, que já vinha escrevendo sobre questões de arte e ativismo desde meados da década de 1980, trazia ao debate sua análise sobre o trabalho *Soul Shadows: Urban Warrior Myths* (1993), da videomaker estadunidense Dawn Dedeaux. A proposta de Dedeaux (artista branca de família de classe alta da cidade de New Orleans), que partiu da sua interação com detentos de unidades prisionais de Louisiana, tomou forma a partir do desejo de superar seu medo de jovens negros, após ser assaltada em um bairro francês (KESTER, 2000). Ao se vincular com Wayne Hardy e seu irmão caçula Paul, figuras ativas da rede de tráfico de drogas de Nova Orleans, a artista começou a acompanhar a dupla, com câmera em punho, num processo que a levou, ao longo de alguns anos, a conduzir uma investigação junto a infratores integrantes do sistema carcerário e socioeducativo da cidade. Mas de acordo com Grant Kester, Dedeaux não deixava de posicionar esse grupo social como uma espécie de “veículo para sua própria terapia imersiva”. Ao ser adaptada a uma mostra instalativa, multimídia e itinerante que percorreu pelas cidades de New Orleans, Baltimore e Los Angeles, a pesquisa da artista ainda resultava numa representação homogeneizante daqueles jovens adolescentes envolvidos no projeto, por situá-los, na sala de exibição, como “cifras da criminalidade”. Nas palavras de Kester, “embora existissem muitas ‘vozes’ na instalação montada (ou mais propriamente uma cacofonia de fitas de áudio e vídeo que corria constantemente pela mostra), a ‘voz’ narrativa dominante no espaço expositivo era mesmo a de Dedeaux” (KESTER, 2000). Desse

modo, o que parece ter sido um dos motores do debate levantado por Grant Kester no evento de Salford – mais do que a problematização de um projeto acomodado a acepções ainda discriminantes e estruturais dirigidas ao povo negro –, foi o escrutínio sobre o papel que o artista desempenhava, como figura cultural singularmente privilegiada, em processos artísticos vinculados à alteridade (KESTER, 2000).

Ao longo daqueles dias de encontro, ouviu-se também Mary Jane Jacob, curadora norte-americana do projeto expositivo *Places With a Past*. Enraizada na história local de Charlestown, pequena cidade da Carolina do Sul, a exposição de 1991 vinha sendo referência àqueles que queriam pensar noções de território e localidade aplicadas ao exercício curatorial e a procedimentos investigativos na elaboração de trabalhos de caráter situado. Em *Culture in Action*, a curadora propôs aos artistas convidados que se envolvessem com diferentes comunidades de Chicago, em geral a partir de processos de pesquisa alocados em bairros que alertassem algum tipo de vulnerabilidade social.

O projeto contou com o trabalho de Suzanne Lacy, outra participante presente no encontro em Manchester. No projeto curatorial de Mary Jane Jacob, Lacy havia realizado um movimento de resgate e de homenagem a mulheres cujo papel social fora importante na região de Chicago, ao fincar em pedras, dispostas pelas ruas da cidade, nomes como os da artista Joan Harris ou de Jane Adams, socióloga, ativista e assistente social. Em parceria com moradoras locais (responsáveis por

ativar uma rede de reconhecimento e de popularização dessas biografias) Lacy ergueu cem monumentos de pedra calcária ao longo de um período de cinco meses; numa ação que culminou em um vídeo gravado com outras lideranças feministas.

Antiga parceira de Judy Chicago, Suzanne Lacy havia também recentemente se envolvido no projeto *The Roof is on Fire* (1993-1994), em colaboração com Annice Jacoby e Chris Johnson. A ação estimulou encontros entre centenas de estudantes do ensino médio, reunidos no terraço de um edifício de estacionamento na cidade de Oakland, comprometidos com o debate sobre o problema racial. A interface entre adolescentes e professores (via troca discursiva) contribuiu para que ministrantes da rede de ensino atualizassem o modo de abordagem e de problematização de pautas ligadas à formação identitária (e seus embates) com o público mais jovem. A ação fazia parte de um projeto mais amplo, chamado *The Oakland Projects* (1991-2001), que consistia em uma série de dez anos que reunia projetos atrelados ao ativismo político e a performances situadas no espaço urbano, pensados por Lacy em parceria com o público juvenil da região de Oakland.



Figura 2 e 3. Suzanne Lacy, Annice Jacoby e Chris Johnson. *The Roof is on Fire* (1993-1994), ação parte do projeto *The Oakland Projects* (1991-2001), série dez anos de instalações, performances e ativismo político com a juventude da cidade de Oakland, Califórnia. Acervo da artista Suzanne Lacy. Fonte: Disponível na página virtual de Lacy, veê em: < <https://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects>> com acesso em out. de 2022.

No mesmo ano da realização do simpósio, a artista (também reitora da California College of Art and Crafts) lançava o livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Lacy vinha se aproximando de projetos e experimentações similares às suas, a fim de investigá-las sob o ponto de vista teórico e de testar vocabulários que pudessem dar nome a esse complexo de linguagens que cada vez mais pareciam ignorar a relação convencional estabelecida entre a arte e seus espaços de mediação – e que encarava, por sua vez, a inserção de suas propositivas de forma distendida em meio à esfera social. O conceito, defendido por ela como um novo gênero para a arte pública (*new gender of public art*), estabelecia diálogo com outras proposições da época, como as de Martha Rosler (1991) ou W. J. T. Mitchell (1992), também responsáveis por publicar análises sobre essa aparente mudança de perspectiva sobre a ideia de espaço público na produção contemporânea. Além de dar base ao debate intelectual que vinha tentando enfatizar a necessidade de se pensar esse “público” num embate mais direto com seu aspecto sociopolítico, a expressão cunhada por Suzanne Lacy passou a ganhar espaço no campo acadêmico e chegou a acompanhar, posteriormente, a formação de disciplinas e estruturas curriculares dedicadas ao tema no contexto norte-americano.

O simpósio de Manchester também contou com a presença de representantes da Fireworks, galeria australiana recém-aberta que começava a chamar atenção no circuito de arte contemporânea de Brisban por incorporar produções de povos originários no seu grupo de

artistas representados e por apostar na visibilização de projetos colaborativos que aproximassem a obra de artistas indígenas e não indígenas. Além de Fireworks, projetos como Whaur Extremes Meet (iniciativa de pesquisa em arte, arquitetura e meio ambiente de Glasgow), Progetto Cuspide (iniciativa artística, ecológica e cultural de Veneza), Coopérations (projeto de arte e educação de Luxemburgo voltado a grupos sociais com discapacidades), South Island Art Projects (iniciativa artística e colaborativa neozelandesa), BüroBert (coletivo de artistas e publicadores de Dusseldorf) e ArtLink (iniciativa irlandesa que aproximava o exercício artístico do desenvolvimento regional em Donegal), também compareceram no encontro.

O simpósio ainda evidenciou algum esforço em mapear e incorporar a contribuição de profissionais do Sul Global, em quebra com a hegemonia do eixo euro-estadunidense, embora isso tenha se dado em menor quantidade. Foi o caso da participação do BAG (Baguio Artists Guild), coletivo formado por artistas filipinos da cidade Baguio, que retomavam a ideia de guilda como um modelo de trabalho onde o intercâmbio de técnicas e ideias era passado de geração em geração. Financiado por entidades civís, o coletivo surgiu logo após um terremoto que havia devastado a região. Com a formação de uma rede de apoio de organização de tarefas de auxílio e reconstrução, firmou-se um projeto comunitário de desenvolvimento cultural de formato aberto, já que qualquer um que quisesse poderia se somar, trazendo consigo seus saberes e repertórios específicos.

No material institucional do simpósio, constava também descrito o comparecimento de “outras iniciativas artísticas dos Estados Unidos, Canada, Argentina, Inglaterra e Austrália” (HUNTER; LERNER, 1994). Sem maiores informações, e sem a identificação de nome de projeto, cidade ou membro representante, surgia implícito e timidamente a presença da América do Sul. Na verdade, o único representante da América Latina que havia ido à Inglaterra fora o projeto Ala Plástica: um coletivo argentino recém-formado, surgido no ano de 1991 junto à região da cidade de La Plata, cuja atuação centrava-se nas orlas e zonas costeiras do estuário do Rio da Prata (canal que previa acesso aos rios Paraná e Paraguai e que vinha sofrendo o impacto do fluxo hídrico de cargas, da atividade extrativista e agroexportadora responsável por afetar diretamente os ecossistemas e as vidas ribeirinhas do entorno). Resultante da junção do artista, advogado e ambientalista Alejandro Meitin, com o horticultor Rafael Santos e a arte-educadora Silvina Babich (jovens estudantes ligados à Universidade Nacional de La Plata), Ala Plástica vinha experimentando formas de entrecruzamento de suas atividades poéticas com discussões de política pública ligadas ao urbanismo e ao meio-ambiente. À época, o coletivo era ainda pouco conhecido fora do âmbito local. Fora Nora Zimmermann, uma estudante argentina, então pesquisadora de pós-graduação na Inglaterra, quem mapeou a ação do coletivo enquanto participava de um estudo de levantamento de programas artísticos que explorassem pontos de convergência entre a arte e outras disciplinas. Vinculada ao programa de

Artes Visuais de Salford, foi a própria pesquisadora, já atrelada às linhas de investigação de Hunter e Lerner, quem estabeleceria a ponte de contato entre os membros do Ala Plástica e os coordenadores do simpósio. A partir de então, o coletivo sul-americano se tornaria parte de uma rede internacional de debate formada por pesquisadores, teóricos e artistas que o acompanharia em sua trajetória dali em diante e se manteria ativa até os dias atuais.

Mobilizada no título do simpósio, a expressão *littoral* também passou a ser repercutida à época como um vocabulário em comum que tentava dar conta da complexidade estrutural do formato das práticas artísticas que vinham sendo ali apresentadas. Por sua natureza híbrida e intersticial (KESTER, 2013, p. 10) – ao reforçar a ideia de uma interface que incluía mais do que apenas uma “conversa” entre praticantes e coparticipantes (ou mais do que uma interação entre obra e público após seu processo de concepção), mas que remetia a um modelo de experimentação artística capaz de abrir canais para uma ideação compartilhada com representantes de outras áreas da prática social – o conceito *littoral* serviria em referência a projetos artísticos cuja dimensão discursiva interligava-se a outros debates, ideologias e narrativas para além de seu campo específico. Em suma, o termo aparecia com o objetivo de reconhecer “novos tipos de organizações pensadas por artistas” – iniciativas essas que buscavam um engajamento com questões do mundo real por meio de “processos colaborativos, prolongados e interdisciplinares” (HUNTER; LERNER, 1994), modulados

em estratégias improvisadas a partir do convívio e comprometidas com práticas da vida social.

Grant Kester também se debruçou sobre a problematização de uma arte dita “litorânea” nos anos seguintes ao encontro. Em “Dialogical Aesthetics: a Critical Framework For Littoral Art” (texto publicado na revista inglesa Variant, em 1999), Kester abordou a terminologia *littoral* a partir de seus atributos interdisciplinares e de sua capacidade de anunciar ações que operariam “entre discursos” (arte e ativismo) e “entre instituições” (entre a galeria e o centro comunitário, o bloco habitacional ou outras organizações civis). Bruce Barber, artista e educador neozelandês, Coordenador de Estudos de Intermídia da Universidade NSW, em Sydney, também presente no encontro de Salford, foi outro ator ativo na difusão do debate conceitual para além do contexto de Manchester. Tanto em “The Art of Giving”, texto de 1995 apresentado no Instituto Goethe, na Austrália, como em “Littoralist Art Practice and Communicative Action”, palestra apresentada em 1996 na Khyber Center for the Arts (na Nova Escócia), reforçou a definição de *littoral* como essa zona intermediária, cujo sentido simbólico apontava àqueles projetos que escapavam dos contextos convencionais do mundo da arte institucionalizado e se viam no limiar com o cotidiano civil (LEGER; BARBER, 2013). Ainda que o termo *littoral* tenha perdido fôlego na década subsequente, tornando-se hoje cada vez menos utilizado, viabilizou-se a partir da problematização do conceito, a importância em se olhar para

esses novos modos de práxis a partir do “apagamento das fronteiras entre teorização, produção artística, agência curatorial e ensino” que eles mesmos anunciavam (LÉGER; BARBER, 2013, p. xi).

Em especial, o esforço em se testar um denominador comum refletia uma vontade de se reconhecer alguns dos traços e das idiossincrasias que sinalizavam contrapontos entre as práticas debatidas no contexto do evento em relação a exercícios poéticos do passado. Porque mesmo que grande parte dos procedimentos artísticos contemporâneos compartilhados reproduzissem condicionamentos de experimentações históricas já consagradas, haviam neles outros modos operativos que careciam de análise. Alguns dos atributos ali em cena até nem eram novidade ao campo da arte. Questões como o empreendimento de estratégias de interação com o público ou mesmo a defesa por vezes explícita de interesses políticos eram, sem dúvida, herança das neovanguardas e até mesmo de antes delas. O envolvimento que muitos daqueles artistas demonstravam com incursões por âmbitos do espaço público ou inclusive por áreas rurais ou da periferia urbana, muitas vezes desabastecidas de instituições culturais, refletia desdobramentos de metodologias já introduzidas na história da arte há mais tempo. O próprio distanciamento da noção de arte enquanto materialidade objetual tampouco era incomum, tanto que a produção intelectual que olhou para o formato performático ou instalativo, para intervenções públicas ou mesmo para ações ligadas à crítica institucional de décadas anteriores, já constatava um transcurso

rumo à desmaterialização, percebido no aumento de uma produção poética cuja ênfase processual tomava conta do objeto físico – tal como posto por Lucy Lippard e John Chandler em 1968. Havia sim na base das iniciativas artísticas participantes um levantamento de procedimentos de raiz conceitual; porém tratava-se de uma noção conceitual cada vez mais circunscrita à localidade, de modo que tais procedimentos, por sua vez, passavam a insistir, mais e mais, na “inseparabilidade entre obra e contexto” –, bem como num contexto cada vez menos inocente (KWON, 1997). Como disse Miwon Kwon, não foi só o objeto de arte que começou a sofrer, nesse período, sua própria desmaterialização, mas também o lugar (ou sítio), uma vez que ele passa a ser acionado por vieses econômicos, políticos ou epistemológicos, mais que somente por suas condições físicas e geográficas (KWON, 1997, p. 91).

No entanto, todas aquelas proposições mapeadas que demarcavam em síntese uma conjuntura de proliferação de trabalhos artísticos emergentes em contextos comunitários específicos evidenciavam em comum não somente um formato aberto de articulação social com um público participante, mas se constituíam, muitas delas, através de dinâmicas nas quais a interação entre artistas e não artistas tornava-se ponto de partida de processos de concepção. E assim, invocavam um formato de troca colaborativa que se alargava ao longo do tempo. Nesse sentido, o que essas proposições pareciam reforçar, numa quebra com a experimentação histórica mais recente, era a profusão de um modelo de recepção estética não mais condicionado à

lógica do instantâneo, mas que agora se prolongava tanto em métodos de longa duração, como no desejo de sua própria continuidade (KESTER, 2013, p. 14).

De modo ainda incipiente, foi na tentativa de reconhecer e problematizar esses esgarçamentos da linguagem poética, seus espaços de visibilidade, seus limites e seus atores, que o simpósio *Littoral: New Zones for Critical Art Practice* teve seu peso em 1994, em especial por marcar o início da agitação de um debate que, como sabemos, viria a ganhar corpo e autorias bastante definidas no final dessa mesma década.

O núcleo que se formou em Manchester foi não só precursor frente aos estudos de arte e teoria crítica interessados em investigar as questões contemporâneas que vinham aproximando o campo artístico da sua relação com a sociedade, como foi também um catalisador de redes hoje ainda ativas na produção prática e intelectual voltada ao tema. Aliás, é importante dizer que o polo de debate de Manchester se deu anteriormente às considerações de Claire Bishop, cuja tese apresentou uma linhagem da prática participativa contada através da lente crítica da vanguarda modernista; ou às contribuições de Rancière direcionadas à dimensão estética da política, às condições de sua inteligibilidade ou mesmo à teoria da “partilha do sensível”. O simpósio também se deu de modo precedente à análise de Hal Foster de 1995, responsável por reconhecer um exercício artístico mais recente ligado à

alteridade; bem como ao cenário da discussão da estética relacional de Nicolás Bourriaud, lançada em 1998. Além do mais, é também a partir do final da década de 1990 que se vê a atualização de noções como as de *site specific* (KWON, 1997) ou o surgimento de termos como os de arte “contextual” (ARDENNE, 2002), “comunitária” (ESPOSITO, 1998) ou mesmo “participativa” (BISHOP, 2012) – que foram avisando a mobilização de terminologias associadas à interação social, à imersão comunitária e ao disparo de metodologias criativas voltadas à colaboração. Mais que nada, a propagação de termos que buscavam definir essas experiências que se voltavam ao par “arte-ativismo” não deixava de sugerir o interesse que o sistema da arte começou a demonstrar perante a elas, bem como um esforço por parte do campo literário específico em tentar compreendê-las. Mais que nada, o que o cenário de insurgência desses trabalhos nos apresenta, no seu caráter intersticial, é o alastramento de estratégias experimentais de descentralização da arte de uma esfera circunscrita; posto que, ao operarem relações de alteridade no reconhecimento da diferença dos coletivos e indivíduos envolvidos, práticas como essas aqui citadas foram aos poucos abrindo espaço para uma política de troca negociada entre as bases de mundos distintos.

Referências

ARDENNE, Paul. *Un Art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002.
BARBER, Bruce. *Littoral Art and Communicative Action*. Illinois: Common Ground Publishing LLC, 2013.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vangaurda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2014.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi, 1998.

HUNTER, Ian; LERNER, Celia. *Material institucional do simpósio Littoral: New Zones for Critical Art Practice: artist's projects in the context of social, environmental and cultural change*. Manchester: Universidade de Salford, 1994.

KESTER, Grant. *Conversations Pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2013.

_____. *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art*. Variant, 2000. Disponível em: <<https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html>> Acesso em: 21 jun. 2022.

KWON, Miwon. *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Londres: The MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. (org.). *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

ROSLER, Martha; WALLIS, Brian (org.). *If You Lived Here: the City in Art, Theory and Social Activism*. Nova York: Dia Art Foundation, 1991.

RETOMADA DA IMAGEM E A REDISTRIBUIÇÃO DE INDÍGENAS, NARRATIVAS E INSTITUIÇÕES

Pedro Ernesto Freitas Lima
Prof. Dr. Universidade Estadual do Paraná

Resumo: O projeto *Retomada da imagem*, realizado por artistas indígenas contemporâneos no Museu Paranaense (Mupa) entre os anos de 2021 e 2022, se deteve sobre o acervo de fotografias etnográficas produzidas pelo tcheco Vladimir Kozák no Paraná a partir da década de 1950. Discutiremos como esse projeto reconfigura certas lógicas institucionais ao confrontar e reposicionar epistemes e vetores de poder relacionados a sujeitos indígenas e não indígenas, convencionalmente tidos como, respectivamente, objetos de estudo e sujeitos produtores de conhecimento. Para isso, analisaremos alguns trabalhos expostos na ocasião e debateremos como esses tensionam a lógica institucional do Mupa, particularmente narrativas identitárias relacionadas ao Paranismo presentes em sua gênese, a partir de um contexto recente associado a conflitos entre representação e representatividade.

Palavras-chave: Arte contemporânea indígena; Instituições; Fotografia; Arquivo; Exposição.

Abstract: *Retomada da Imagem* project, carried out by contemporary indigenous artists at the Museu Paranaense (Mupa) between 2021 and 2022, focused on Czech Vladimir Kozák ethnographic photographs Mupa collection, produced in Paraná from the 1950s onwards. This project reconfigures certain institutional logics by confronting and repositioning epistemes and power vectors related to indigenous and non-indigenous subjects, conventionally considered as, respectively, objects of study and subjects that produce knowledge. For this, we will analyze some works exhibited on the occasion and discuss how they tension the Mupa institutional logic, particularly identity narratives related to Paranismo present in its genesis, considering a recent context

associated with conflicts between representation and representativeness.

keywords: Indigenous contemporary art; Institutions; Photography; Archive; Exhibition.

O projeto *Retomada da imagem*, empreendido pelos artistas indígenas Gustavo Caboco e Denilson Baniwa em 2021 (figura 1), se deteve sobre o acervo de imagens fotográficas, de caráter etnográfico, do Museu Paranaense (Mupa) produzidas pelo tcheco Vladimír Kozák (1897-1979) no Paraná a partir da década de 1950. O projeto propunha um encontro com essas imagens de modo a mobilizar e suscitar outras posturas diante desse acervo que, historicamente, endossou a lógica colonial ao determinar aqueles que eram sujeitos – fotógrafos brancos – e aqueles que eram objetos – indígenas representados como anônimos. Caboco e Baniwa convidaram um grupo de outros artistas indígenas paranaenses – Camila dos Santos e Thais Krīg (Kanhgág), Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana – para participarem do projeto, o que resultou em outras miradas para esse arquivo e na produção de obras que dialogassem com ele, apresentadas em uma exposição nessa mesma instituição entre 2021 e 2022 (figura 2).



Figura 1. Projeto *Retomada da imagem*, Gustavo Caboco, Indiamara Paraná, Juliana Kerexu e Denilson Baniwa, Museu Paranaense (Mupa), Curitiba, 2021-2022. Fonte: arquivo Mupa.



Figura 2. Vista da exposição *Retomada da imagem*, Gustavo Caboco, Denilson Baniwa, Camila dos Santos e Thais Krig (Kanhgág), Indiamara e Nicolas Paraná (Xetá), Juliana Kerexu, Ricardo Werá, Flávio Karai e Elida Yry (Mbyá-Guarani) e Lucilene Wapichana (Wapichana), Museu Paranaense (Mupa), Curitiba, 2021-2022. Foto: Mariana Alves. Fonte: arquivo Mupa.

Entre as diversas dimensões e impactos desse evento, questionamos como esses artistas indígenas interferiram, digamos assim, na rota do migrante Kozák ao propor reconfigurações epistemológicas, políticas e geopolíticas em práticas institucionais de modo que sentidos passem a ser construídos não mais *sobre* povos indígenas, mas *com* os povos indígenas. Reconfigurações essas que, nesse caso, se dão por meio da atuação de sujeitos formados em outras epistemes e em outras cosmovisões e que produzem, a partir de uma pesquisa poética, olhares, imagens e narrativas sobre coleções institucionais construídas a partir de pressupostos colonialistas. Tal problemática deve ser localizada em um contexto no qual instituições, importantes para a construção de narrativas históricas, culturais e identitárias, lidam com o encontro entre representação e representatividade.

Os questionamentos e provocações de *Retomada da imagem* se dirigem também ao próprio processo de constituição da instituição. Fundado em 1876 em Curitiba com a missão de se dedicar à antropologia, arqueologia e história, o Museu Paranaense participou do contexto de criação de representações identitárias para a província do Paraná, que havia se emancipado de São Paulo em 1853. Inicialmente criado para guardar produtos agrícolas e industriais que eram enviados para exposições nacionais e internacionais, o museu reunia, conservava e classificava esses produtos que caracterizariam a província, dividindo-os nas seções antropologia, zoologia e paleontologia animal; botânica

em geral e paleontologia vegetal; mineralogia e geologia; e finalmente arqueologia, etnografia e numismática, o que lhe conferia o caráter de museu de história natural (CARNEIRO, 2001, p. 36).

Dotar a instituição de caráter científico, de perspectiva positivista, foi uma das preocupações de um dos seus primeiros diretores, o jornalista, historiador e político Alfredo Romário Martins, que exerceu essa função entre 1902 e 1928 (CARNEIRO, 2001, p. 3). Além de ter sido um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná (1900) e de ter publicado uma obra historiográfica que viria a ser tomada como a história oficial desse estado, Martins foi influente na intelectualidade da região ao se colocar como um dos líderes do Paranismo, movimento regionalista identitário que se popularizou nas artes a partir de 1927, quando publicou manifesto e fundou o Centro Paranista (BATISTELLA, 2012, p. 3; SALTURI, 2009, p. 3).

Ideologicamente, o Paranismo parte do determinismo geográfico e de concepções hierárquicas sobre a questão étnico-racial. Quanto ao determinismo geográfico, o clima frio e ameno da região era compreendido como um contraponto ao clima tropical, por sua vez um empecilho para o dito “desenvolvimento da civilização”, empregado para justificar uma suposta superioridade dos paranaenses em relação ao resto do país (BATISTELLA, 2012, p. 6). Também vinha do meio natural o pinheiro e o pinhão, elementos tomados como identitários pelos paranistas e recorrentes em trabalhos de artistas vinculados ao movimento, entre eles os pintores João Turin e Lange de Morretes.

Quanto à questão racial, Martins defendia que o negro e a população mestiça nunca foram numerosos no Paraná, valorizando a presença branca e indígena. Por sua vez, o indígena era convenientemente considerado a partir de uma perspectiva do “bom selvagem”, enquanto ser mítico e romantizado que forneceria valores positivos e relacionados à “valentia”, “generosidade” e “bondade” para a formulação dos mitos de origem paranistas, uma forma também de camuflar as disputas por terras e a política de extermínio empreendida pelos luso-brasileiros na região (BATISTELLA, 2012, p. 4-5). Ainda, o Museu Paranaense e sua coleção etnográfica eram tidos como importantes fontes para a elaboração de uma “decoreação indígena”, isto é, grafismos a serem aplicados especialmente na arquitetura, em frisos, em bordados e em produtos gráficos, constituindo uma visualidade típica da produção paranista (CAMARGO, 2007, p.172).

Caracterizar esse movimento regionalista aqui é relevante uma vez que, segundo Cíntia Maria Carneiro (2001, p. 4), enquanto ideólogo do Museu Paranaense, Martins operou com essa instituição também enquanto espaço de divulgação de certa memória e de certa identidade construídas a partir do Paranismo. Esse regionalismo impactou o modo como, desde o início do século XX, o Museu Paranaense vem criando narrativas e visibilidades para diferentes povos indígenas do sul do país, entre eles os Karajá, Xetá, Bororo e Laklãño-Xokleng, por meio do colecionismo, da constituição de um acervo fotográfico e audiovisual, entre outras iniciativas.

As relações com indígenas adquiriram novos contornos na administração do português José Loureiro Fernandes (1936-1943 e 1945-1946), o qual acentuou o caráter antropológico do museu. Fernandes convidou Vladimir Kozák em 1946 para trabalhar na instituição na documentação de pesquisas de campo dedicadas à diversidade cultural do território paranaense. Kozák havia migrado para o Brasil em 1924, aos 27 anos, tendo trabalhado em Vitória, Salvador, Belo Horizonte e Curitiba, onde se fixou a partir de 1938. Entre as décadas de 1950 e 1960, Kozák passou a se deter sobre diversos povos indígenas, entre eles os Bororo, Karajá, Ka'apór, Kayapó, Wauja, Yawalapiti, Kamaiurá, entre outros (MARANHÃO, 2014, p. 186), além de também assumir a direção da Secção de Cinema Educativo do Museu Paranaense entre 1947 e 1963.

Entre as expedições integradas por Kozák estão a de 1955, organizada pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) à Serra dos Dourados, quando teve contato com os Xetá e realizou registros em filme 16mm (MARANHÃO, 2014, p. 206). A partir daí, entre 1956 e 1961, Kozák participou de outras expedições aos Xetá, organizadas por Fernandes, pelo Instituto de Pesquisas da Universidade Federal do Paraná e pelo Museu Paranaense. Os Xetá haviam sido transferidos para as Terras Indígenas de Marrecas dos Índios e Pinhalzinho, localizadas em Guarapuava e Tomazina, onde passaram a conviver com indígenas Kaingang e Guarani.

Os registros de Kozák, realizados até 1976, por meio de fotografias, filmes, desenhos, pinturas a óleo e anotações

documentaram atividades cotidianas de indígenas como obtenção e preparo de alimentos, confecção de utensílios, práticas religiosas, entre outras (MARANHÃO, 2014, p. 206-211). De modo geral, essas imagens mobilizam o pressuposto do “processo civilizatório” como parâmetro de representação de corpos indígenas, os quais ora dele se afastam, ora dele se aproximam. Encenadas, essas fotografias produziram estereótipos, estigmas e homogeneizações sobre esses sujeitos, atribuindo a eles lugares e posições muito específicos dentro de certa história do Paraná.

Esse conjunto de representações, portanto, foi objeto de interesse dos artistas indígenas integrantes do projeto *Retomada da imagem*, o qual pode ser compreendido dentro de um contexto recente no qual artistas e curadores indígenas vêm exigindo uma redistribuição dos lugares de poder e de produção de conhecimento no sistema da arte, alterando a lógica sobre aqueles que costumemente ocupam lugares de poder e de enunciação, e aqueles que são relegados à condição de objetos de estudo. Reivindicam ainda uma “indigenização” (PITTA, 2021, p. 225) do campo da arte, de modo que a produção indígena seja deslocada de uma concepção de gênese remota da arte brasileira para participar de outros modos, a partir de distintas temporalidades, das instituições e de suas narrativas, de modo que cosmovisões, experiências e proposições artísticas indígenas sejam consideradas a partir de seus próprios termos, sem serem encaixadas a categorias pré-existentes. Muitos desses questionamentos se dirigem

ao modo como instituições constroem e naturalizam acervos, narrativas e hierarquizações. Segundo Randra Barros, artistas indígenas contemporâneos, ao transitarem entre suas comunidades e fora delas, produzem uma reconfiguração dos imaginários, propondo relações de modo a “romper com a transparência e violência com que os povos originários foram pensados e objetificados pela racionalidade ocidental” (BARROS, 2022, p. 144).

Parte da exposição originada do projeto *Retomada da imagem* foi integrada por imagens fotográficas de Kozák cujas legendas receberam intervenções do grupo de artistas indígenas. Algumas delas apontavam a imprecisão no modo como objetos indígenas foram narrados pela instituição, como no caso da figura 3, na qual vemos uma fotografia legendada originalmente como “*sem título [ritual de cura]*”. A intervenção na etiqueta abaixo da imagem afirma a possibilidade do ritual também estar relacionado à guerra. Acima da fotografia estava o chapéu presente na imagem e uma etiqueta produzida pelos artistas que indicava ser aquele objeto “*usado nos rituais de guerra e de cura xetá. guerra / kura*”, enfatizando a imprecisão da etiqueta original produzida pelo museu.



Figura 3. *Retomada da história Xetá. Somos resistência e sempre estivemos aqui* (detalhe), 2021, *Retomada da imagem*, Museu Paranaense (Mupa), Curitiba, 2021-2022. Foto: Kraw Penas (SECC). Fonte: arquivo Mupa.

Outras intervenções parecem questionar a normalidade e a naturalidade produzidas pelas convenções impressas nas mesmas etiquetas expositivas, as quais reiteram a condição sempre anônima da representação de indígenas, bem como normalizam o não

reconhecimento de autoria de sua produção material. Em uma dessas etiquetas (figura 4), ao lado da informação “*autoria desconhecida*”, há o acréscimo pelos artistas de uma intervenção que afirma “*isso é da minha parente!!!!*”.



Figura 4. *Retomada da história Xetá. Somos resistência e sempre estivemos aqui* (detalhe), 2021, *Retomada da imagem*, Museu Paranaense (Mupa), Curitiba, 2021-2022. Foto: Kraw Penas (SECC). Fonte: arquivo Mupa.

Outras intervenções demonstram incômodo com legendas que pacificam situações conflituosas, como na imagem da direita da figura 3, na qual vemos um homem branco puxando uma mula por uma corda, que por sua vez carrega dois grandes cestos e uma criança indígena. O texto que acompanha a imagem produzido pelos artistas indígenas diz o seguinte: *“no verso da foto diz: ‘xetá-índio c/branco’ MP. 07205 / vejo: uma criança sendo levada / um ‘guia’ indígena no fundo. / um agente do SPI levando um cesto, vários cestos. nós deslocando – gente, essa é minha tiaã!!!”*.

Além da identificação dos objetos de cultura material e de seus propósitos, *Retomada da imagem* também buscou identificar indígenas representados nas fotografias (figura 5), possível devido à rede de contato e conhecimento gerada pela equipe indígena participante do projeto, muitos deles moradores do Paraná, uma forma de retomar a condição de sujeito para aqueles fotografados e acervados como anônimos. Em manuscrito de 1966, o próprio Kozák se ressentiu de não ter tido o cuidado de registrar os nomes dos indígenas que havia retratado, com os quais diz repetidas vezes ter tido amizade. (BENETTI, 2016, p. 75).



Figura 5. *Imagem dentro; Portais ao presente; Re-encontros Guarani, Xetá, Kaingang* (detalhe), 2021, *Retomada da imagem*, Museu Paranaense (Mupa), Curitiba, 2021-2022. Foto: Amanda Yargas (Mupa). Fonte: arquivo Mupa.

É possível identificar em *Retomada da imagem* pelo menos dois processos investigativos de interesse dos artistas envolvidos: a *ReAntropofagia*, projeto estético, ético e político de Baniwa (2023); e o ato de “plantar banana na cidade” (CABOCO, 2020), proposta por Caboco de modo a reconfigurar fronteiras geográficas relativas à distribuição de indígenas pelo país.

A dimensão da *ReAntropofagia* que parece interessar a *Retomada da imagem* é a possibilidade de pensar as imagens enquanto ficção. Em

texto publicado por Baniwa em seu perfil na rede social Behance, acompanhando uma série de fotocolagens intitulada *Ficções coloniais (ou finjam que não estou aqui)*, há o seguinte trecho:

A primeira vez que me lembro de ser fotografado por alguém que não conhecia, foi para performatizar uma mentira: fingir que aquele senhor vestido como um cosplay de Indiana Jones não estava ali, com uma 50mm mirando nossos corpos como se fossemos capas da próxima Vogue, pedindo várias poses “naturais”. Ajam naturalmente. Vários cliques, várias poses. Muito obrigado, vocês são lindos. (BANIWA, 2021, n.p.)

Mais adiante, Baniwa afirma que

A fotografia é um homicídio doloso, quando há intenção de matar e o alibi é a ressurreição a partir do ângulo de visão do observador por trás das lentes. [...] São com erros de paralaxe e colagens de imagens que construímos a História, às vezes com boa vontade em ajudar e acidentalmente cortando vozes, e noutras propositalmente apontando a objetiva e enquadrando apenas o que nos atrai. (BANIWA, 2021, n.p.)

Retomada da imagem, portanto, coloca em questão a pretensão objetiva da imagem etnográfica pensando a partir de dentro do próprio processo fotográfico, considerando a paralaxe enquanto recurso na produção – e consequente ficcionalização –, de imagens. Nesse sentido, podemos dizer que a presença da representatividade indígena nesse projeto viabiliza uma abordagem da paralaxe ao mesmo tempo estética e política.

Já a preocupação de Caboco está em pensar como a circulação de indígenas pelo território altera as fronteiras do que seriam, a princípio, áreas indígenas. Nascido em Curitiba e sendo descendente do povo Wapichana, originalmente habitantes de Roraima, Caboco reconfigura a cartografia do país ao aproximar áreas geograficamente distantes. Em texto, Caboco formula poeticamente sua proposição de espalhar mudas de wazaná (bananeira) pelo sul do país enquanto estratégia de indigenizar territórios

Ando Ando Ando caminhando
e espalhando mudas de wazaká por aí.
falando história ancestral, me rendo
remoendo
moendo mandioca oca oca
por aqui no sul, em Curitiba.
Ouço a voz da vó, a vó da voz,
de outro tempo e bordo o mapa da nossa fronteira
wapichana
re-inventando um mudo, não mudo, transformo, digo
falando ando a criar palavra por estas bandas” (CABOCO,
2020a, s.p.)

Trata-se de uma proposta que envolve, segundo Cacá Fonseca e Laura Castro,

migrações de léxico, da demarcação e retomada de territórios à demarcação e retomada de telas, de museus, de imagens e de acervos [que] são corporificações de gestos contra coloniais, que explicitam visceralmente as relações entre política, poética confluindo em direções singulares, ativando no campo das poéticas as cosmopoéticas (FONSECA; CASTRO, 2022, p. 152).

Ainda de acordo com Fonseca e Castro, trata-se de um “reencantamento das próprias políticas museais, não no sentido de consolidar a sacralização aurática dos objetos, mas de se fazer ocupar pelas presenças viva dos corpos, memórias, seres, vozes e sopro de outros territórios” (2022, p. 155-156). A reconfiguração territorial proposta por Caboco também aparece em uma dimensão poética em trabalhos nos quais responde ironicamente àqueles que consideram a produção indígena como “artesanato” e que encomendam esculturas de animais estranhos à fauna brasileira. Caboco, Ricardo Werá e Dival da Silva respondem a essa provocação na série *Onde está a arte indígena no Paraná?* (2020), na qual produzem girafas-mbya, leões-mbya e orcas-mbya (CABOCO, 2020b, p. 154). Desse modo, segundo Caboco, “atravessamos a fronteira da arte-artesanato, a fronteira cosmológica; provocamos a ideia de que existe arte indígena contemporânea no Paraná” (2020b, p. 156).

Retomada da imagem, portanto, supera o chamado “multiculturalismo comercial” ao tratar da questão indígena não enquanto tema e estética, e nem enquanto “exclusão inclusiva”, isto é, “fazê-lo [o indígena] desaparecer como sujeito, por meio de fazê-lo visível como objeto” (GONZÁLEZ; ANDERMANN *apud* BARRIENDOS, 2019, p. 51), mas enquanto contribuição “contraepistemológica” para pensar novos modos de operar e pensar o sistema da arte, bem como seus modos de distribuição de poder, como coloca Alessandra Simões Paiva (2022, p. 38). Consequentemente, devemos nos colocar diante da

necessidade de indagarmos, para além da constatação da presença indígena em instituições, o que esses estão fazendo, de modo a não repetirmos o paradigma da “exclusão inclusiva”. Essa nova perspectiva, diferentemente de ser apaziguadora, gera outros problemas e tensões ao produzir novos modos de encontros e aproximações entre indígenas e não-indígenas. Cabe continuarmos atentos ao que acontece quando se encontram e se atravessam, no campo da arte, representação e representatividade, ou em outros termos, ficção e demandas políticas legítimas.

Referências

BANIWA, Denilson. ReAntropofagia, *Concinnitas*, Rio de Janeiro, RJ, v. 23, n. 44, p. 32-34, abr. 2023.

_____. *Ficções coloniais* (ou finjam que não estou aqui). 8 mar. 2021.

Behance: Denilson Baniwa. Disponível em:

[https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-\(ou-finjam-que-nao-estou-aqui\)?locale=pt_BR](https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-(ou-finjam-que-nao-estou-aqui)?locale=pt_BR). Acesso em: 8 mai. 2023.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, PR, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019.

BARROS, Randra Kevelyn Barbosa. Relação e arte indígena contemporânea: voz Wapichana reconstruindo imaginários. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, PR, v. 20, n. 3, p. 139-151, 2022.

BATISTELLA, Alessandro. O Paranismo e a invenção da identidade paranaense. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, Dourados, MS, v. 6, n. 11, p. 1-13, jan.-jun. 2012.

BENETTI, Rosalice Carriel. *Vladimir Kozák: sentimientos e ressentimentos de um “lobo solitário”*. Curitiba: SAMP, 2016. (Coleção Teses do Museu Paranaense, 10).

CABOCO, Gustavo. Recado ao parente: fortificar os elos. *Programa Convida/IMS Convida*. Instituto Moreira Salles, 2020a. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/gustavo-caboco/>. Acesso em: 4 mai. 2023.

_____. O ser humano se reconhece como ser humano? In: TERENA, Naine [org.]. *Véxoá: nós sabemos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. p. 151-156.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

CARNEIRO, Cíntia Maria Sant’Ana Braga. *O Museu Paranaense e Romário Martins: A busca de uma identidade para o Paraná 1902 a 1928*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

FONSECA, Cacá; CASTRO, Laura. Acervos e contra-acervos: sobre saqueamentos, feitiços e redemoinhos na arte indígena contemporânea. *Revista Mundaú*, Maceió, AL, n. 12, p. 141-157, 2022.

MARANHÃO, Maria Fernanda Campelo. Índios, negros e caiçaras: etnografia e imagem na antropologia paranaense entre as décadas e 1940 e 1950. *O ideário patrimonial*, Tomar, PT, n. 2, p. 186-219, jul. 2014.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.

PITTA, Fernanda. A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 5, n. 3, p. 223-257, 2021.

SALTURI, Luis Afonso. Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX. *Perifèria*, Barcelona, ES, n. 11, p. 1-22, dez. 2009.

ARTE *QUEER* EM ASCENSÃO: MARCUS VINICIUS E SUA OCUPAÇÃO NA ARTE CAPIXABA

Rafael Gonçalves Marotto
Mestrando PPGA-UFES

Aparecido José Cirillo
Professor Titular - PPGA-UFES

Resumo:

Este texto parte de uma pesquisa que investiga o percurso artístico do artista performer capixaba, Marcus Vinicius de Souza Santos (1985-2012), buscando identificar como o seu corpo e enredo são construídos como matéria edificante de seu trabalho artístico, num processo que se torna obra. Busca-se, portanto, evidenciar como os arquivos de processo podem revelar sobre os mecanismos de sua produção artística. Na prerrogativa de que as narrativas visuais de Marcus Vinicius parecem questionar, por meio do corpo e da estética, os entre-espços ocupados pela Arte na contemporaneidade. A pesquisa toma como referencial teórico-conceitual Foucault (1977, 1984, 1985); Butler (2003); Grando e Cirillo (2009); Salles (1998); Flusser (2013); e Archer (2001) com sua abrangência exemplificativa do cenário artístico contemporâneo no ecossistema urbano. Conclui-se, portanto, que o material sobre o trabalho e o processo criativo de Marcus Vinicius deve ser investigados com finalidade de compreender um pouco da intencionalidade queer na arte capixaba, tendo a performance, o corpo e o enredo artístico na região Espírito-Santense.

Palavras-chave: Processo de criação; performance; Marcos Vinicius; arte capixaba.

Abstract:

This text is part of a research that investigates the artistic path of the capixaba performing artist, Marcus Vinicius de Souza Santos (1985-2012), seeking to identify how his body and plot are constructed as

edifying material of his artistic work, in a process that becomes constructions. Therefore, we seek to show how the process files can reveal the mechanisms of their artistic production. On the prerogative that Marcus Vinicius' visual narratives seem to question, through the body and aesthetics, the in-between spaces occupied by Art in contemporary times. The research takes Foucault (1977, 1984, 1985) as a theoretical-conceptual reference; Butler (2003); Grando and Cirillo (2009); Salles (1998); Flusser (2013); and Archer (2001) with its exemplary coverage of the contemporary art scene in the urban ecosystem. It is concluded, therefore, that the material about the work and the creative process of Marcus Vinicius should be investigated in order to understand a little of the queer intentionality in capixaba art, having the performance, the body and the artistic plot in the Espírito Santo region.

Keywords: Creation process; performance; Marcos Vinicius; capixaba art.

Introdução

Será que as possibilidades de leituras existentes entre os trabalhos artísticos transpassam as barreiras de tempo e espaço? Desde os primórdios da humanidade, a arte vem assumindo posicionamentos que vão enfrentando as condições sociais, culturais e regionais. Isso significa que construir caminhos dos produtos artísticos com os artistas e seus contextos em que estão sendo inseridos é algo fundamental. Quando se analisa uma obra produzida pelo artista norte-americano Keith Haring durante os anos 80. Trabalhos de arte seus que erguiam debates sobre a rua, o sexo e a própria pandemia da Aids da década de 80. Assim, a arte pode ser uma possibilitadora de temáticas que entrelaçam os comportamentos humanos.

Ainda construindo argumentos, a arte contemporânea vem se modificando e transformando, conseqüentemente, as percepções humanas. Desde a virada do século XIX para o XX até os dias atuais, a efemeridade artística tornou-se cada vez mais presente nas constantes transformações de sua representação, confirmando, portanto, que as mudanças sociais modificaram as produções e as formas de se visualizar a arte. Levando em consideração, é claro, nessa perspectiva, o desenvolvimento tecnológico relacionado à divulgação e produção de mídias e arte, e as próprias temáticas que a arte assumiu com o tempo.

Cirillo (2009) afirma que: “Quando uma obra de arte se põe aos sentidos do observador, em um museu, galeria, em espaços públicos ou privados, dentre outros, sabe-se que ela pertence ao conjunto de significações tradições que a definem como tal”. (CIRILLO, 2009, p.13) Sendo assim, não tem como pensar na arte e em sua temporalidade. Não há condições de ignorar seu contexto e mensagem. Essa é a subjetividade artística.

Assim, também, a arte que apresenta como temática a sociedade marginalizada, isso é, obras e trabalhos artísticos que possuem temáticas de sexualidade, gênero, etnia, raça, classes sociais e afins são inferiorizadas e muitas das vezes incompreendidas. Não associadas às funções artísticas por suas mensagens que conversam com as políticas sociais e com a contracultura. Sendo esquecido, nessa perspectiva, que a arte sempre foi um reflexo social, sempre foi uma reprodução de sua sociedade e de seu tempo.

Sabe-se, historicamente falando, que a parcela populacional que destoa do padrão heteronormativo vem sendo excluída, marginalizada e apagada da formação social. Ou seja, a construção de gênero dentro de uma sociedade é culturalmente construída. Com outra perspectiva, a cultura também pode ser a responsável pela sua desconstrução.

Sugerindo, portanto, como ferramenta de estudo da arte desenvolvida na atualidade, se propõe uma investigação arqueológica dos processos de criação artística, sabendo que, consoante ao pensamento Salles (2013), ao afirmar que “discutir arte sobre o ponto de vista de um movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isso é uma série infinita de aproximações para atingi-la.” (SALLES, 2013, p.33). Em resumo, o processo de leitura semiótica dos arquivos de processo facilita a compreensão do objeto artístico, concomitante ao próprio significado de arte.

Sendo assim, o objeto que fundamenta a apresentação desta pesquisa é: Como a análise dos processos de criação de Marcus Vinicius de Souza Santos (1985-2012) possibilita uma leitura de gênero e uma construção artística no Espírito Santo? Tomando como fundamentação de pesquisa Salles (2013) e Cirillo (2009) no entendimento dos processos de criação, a investigação propõe entender as relações de tempo, espaço e paisagem nas obras de Marcus Vinicius, bem como suas performances entrelaçadas a sua estética *queer*.

Ontologia de Arquivos e processo de Criação

Os arquivos de processo associados aos objetos expostos pelos artistas constroem significados completos. Quando se propõe a fazer uma investigação associando os arquivos de processos de criação aos trabalhos finais dos artistas, o objetivo é compreender a mensagem dos trabalhos dos artistas. É aprofundar na história cultural exibida pelos seus produtores e desvendar, de certa forma, a mente criadora dos artistas. Ou seja, tem um caminho a ser percorrido até o resultado de um artista.

Muito mais do que fazer leituras sobre as obras, a compreensão dos arquivos de processo investiga o trabalho para além do que é exposto. Investigação essa que se torna fundamental para compreensão dos artistas. Quando se observa artistas contemporâneos, que trabalham com um conceito que ultrapassa a estética, os arquivos se tornam quase que uma complementação da obra.

Para Ostrower (1977): “[...] O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 1977, p.9). Isso é, investigar os processos de criação é desvendar a obra em si. É mergulhar no desconhecido como forma desbravadora, mas consciente.

Ainda entendo os processos de construção de obras de arte, Cirillo (2009) argumenta:

Quando uma obra de arte se põe aos sentidos do Observador, em um museu, galeria, em espaços públicos ou privados, dentre outros, sabe-se que ela pertence ao conjunto de significações tradições que a definem como tal, tornando possível sua apreensão e compreensão com o fenômeno pertencente a uma totalidade excludente: um sistema semiótico mais ou menos fechado, definido por um conjunto de leis e Convenções que permitem tal percepção. (CIRILLO e GRANDO, p. 13. 2009)

Cirillo constrói, no excerto acima, que a cultura movimenta a construção cultural, e que as tradições encaminham o artista em sua construção, seja na continuidade ou na ruptura. Mais à frente do escrito, o pesquisador esboça sobre o entendimento dos processos de criação de uma obra. Tal argumento dialoga com o que Fayga Ostrower (1977) defende, pois para a artista e pesquisadora, a produção artística gira em torno de dois âmbitos: o individual e o Cultural. (OSTROWER, 1977, p.5). Em outras palavras, como as questões culturais, em que o tempo e os acontecimentos que rodeiam os artistas são artefatos para a exploração das obras de arte.

Concomitante, sendo assim, a compreensão dos espaços de exibição da arte e possibilitando uma investigação midiática da arte contemporânea, Flusser (2013) afirma que “Ou seja, as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias.” (FLUSSER, 2013, p. 35). Pensamento esse

essencial para a investigação dos registros performáticos de Marcus Vinicius.

As organizações sociais de gênero e sexualidade

Quando se propõe uma investigação de produtos artísticos que abordam a temática de gênero e sexualidade, o objetivo principal é reconstruir a história. Não mudar e inventar, mas lembrar e registrar o que foi esquecido ou apagado. A temática de gênero e sexualidade, aqui em especial a temática *queer*, por muito tempo foi julgada dentro do cenário artístico. Isso devido ao próprio sistema patriarcal que controlou a organização social.

Butler, em *Problemas de Gênero*, 2010, ampliando os pensamentos de Foucault, erguendo debates a respeito das organizações sociais *queers* e feministas, especificamente as problemáticas, estruturas e a forma como essas são representadas. Em determinado fragmento do texto, a autora afirma que:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma colisão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor. (BUTLER, 2010, p. 37)

Ou seja, ainda ampliando o exposto de Butler (2010), os debates envolvendo as questões de gênero, podendo ampliar o pensamento para as questões sexuais, não estão presentes em diversos seguimentos da sociedade, dentro desses, nos debates envolvendo a arte pública, com um adendo às desenvolvidas no território espírito-santense. A falta da institucionalização e pesquisas como esses não dá credibilidade a uma minoria abastada, inferioriza e não dá voz à minoria inaudível e esquecida. E é justamente uma das propostas que a pesquisa propõe refutar.

As obras de Marcus Vinicius

Ampliando os debates numa perspectiva autobiográfica e de total compartilhamento de seu corpo com a paisagem e com a vida, Marcus Vinicius de Souza Santos é natural de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, tendo falecido de forma prematura. Deixou um legado de performances que continua em destaque no cenário artístico do estado, em especial em tempos de ampliação dos debates sobre diversidade e inclusão de minorias. Suas performances perpassam os seus caminhos de percurso e seu cotidiano; falam da inseparabilidade de arte e vida. Mostrando, em partes, um pouco de suas vivências e de ocupação de seu corpo no ecossistema estético.



Figura 1. OCUPAÇÃO URBANA EXPERIMENTAL I [BEIRA-MAR] Fonte: VIEIRA JR., ERLY. Marcus Vinícius: A presença do mundo em mim. 1. ed. Vitória: Pedregulho/GAEU-Ufes, 2016. v. 1. 117p

A obra *OCUPAÇÃO URBANA EXPERIMENTAL I* é um ótimo retrato da construção artística de Marcus Vinicius, isso é, possui como paisagem urbana a capital Vitória. Mostrando os caminhos percorridos pelo artista dentro do Estado do Espírito Santo. OSTROWER (1977), argumenta, de certa forma, sobre a construção da identidade visual dos artistas, sobre a formação e expressão de seus trabalhos:

[...] Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais. Para tanto, a percepção consiste na ação humana se nos afigura como uma premissa básica da criação, [...] (OSTROWER, 1977, p.10)

Ou seja, aborda em seus escritos que os processos de produção de uma obra de arte giram em torno de dois aspectos. O âmbito Individual e o Cultural. O âmbito individual não se aplica nessa leitura, não nesse momento, mas aqui podemos observar que a cultura em que MV viveu moldou seus produtos artísticos performáticos. Em diversas construções artísticas de Marcus Vinicius a paisagem capixaba faz presença. Constrói e reconstrói o âmbito performático do estado do Espírito Santo.

Para Santos (2021) “A paisagem é um conjunto de heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea.” (SANTOS, 2021, p. 71) Isso

é, Marcus Vinicius se torna parte da paisagem capixaba em suas construções.

Ao mesmo tempo que aborda o cenário capixaba em seus trabalhos, as narrativas visuais de Marcus Vinicius parecem questionar, por meio do corpo e da estética, os entre-espços ocupados pela arte na contemporaneidade, questões afirmadas devido a uma investigação crítica de suas obras e do material de seu processo de criação. Refletindo, ainda, sobre algumas de suas intervenções artísticas e os usos de paisagens públicas em seus trabalhos, e como seu corpo gay ocupa seus espaços de habitação.

Em um trecho de seus arquivos de processo, Marcus Vinicius afirma que “*Meus trabalhos partem da observação e interpretação do espaço que me rodeia, enfrentando os embates éticos e estéticos de pensar esses espaços e as narrativas de intimidade.*” VIEIRA JUNIOR, 2016, p.13) Ou seja, o seu corpo adentra dentro dos espaços de convívio, e o faz pertencer, o faz sentir.



Figura 2. NINGUÉM, Marcus Vinícius, 2011.
Fonte: VIEIRA JR., ERLY. Marcus Vinícius: A
presença do mundo em mim. 1. ed. Vitória:
Editora Vozes, 2016. p. 103.

As performances de Marcus Vinícius parecem nortear diversas reflexões sobre as questões de gênero na arte. Embora o artista não fale disso especificamente, não se pode deixar de comentar de sua sexualidade e vida explicitadas em sua obra. Como artista gay não heteronormativo, seu corpo, material de trabalho, reflete sua identidade fluida. A obra *Ninguém* (Figura 2), produzida pelo artista no ano de 2011, é um ótimo exemplo de como o seu corpo *queer* se torna reflexo de uma identidade intimista.

Na obra exibida (Figura 2), é notório que a colagem, por parte do artista, de imagens, recorte de jornais e revistas, de fisionomias

femininas se sobressai, bem como olhos e bocas maquiados. Por mais que, fazendo analogias com o título e a estética da obra, se percebe que o artista utiliza o termo *ninguém* como uma máscara, um esconderijo, ou até a falta de identidade, não se pode deixar de mencionar o fator que move a escrita. Parte de corpos femininos recortados e colados por cima de um corpo gay.

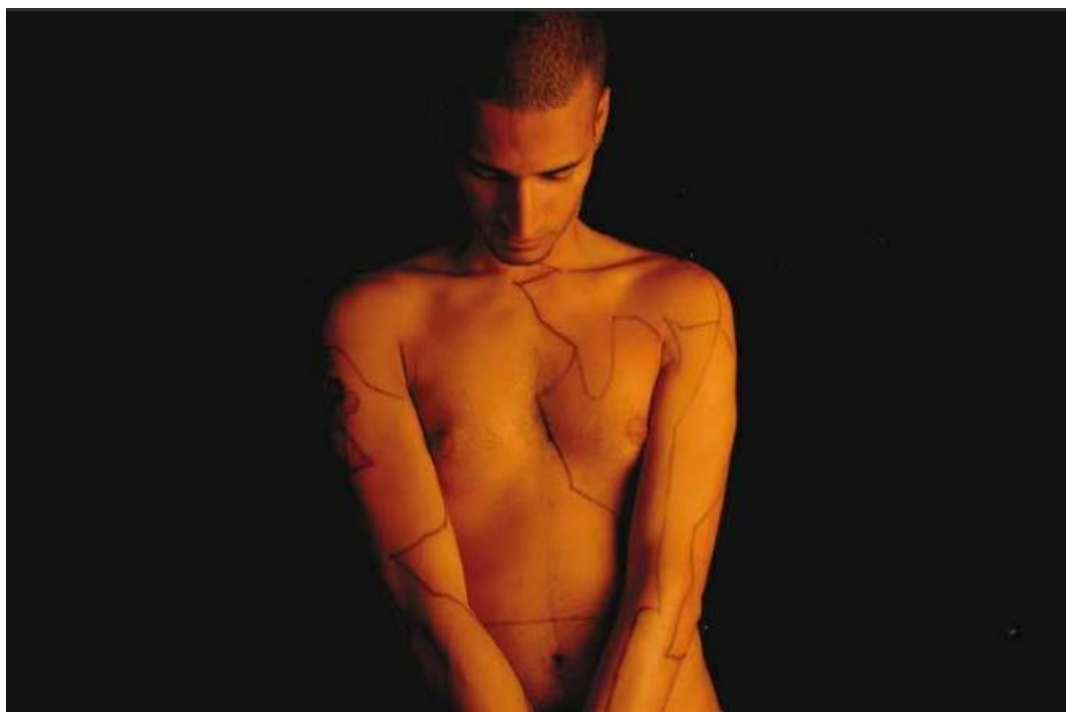


Figura 3. O MAPA DO MEU CORPO. Marcus Vinicius, 2008, Ufes Vitória. Fonte: VIEIRA JR, Erly, 2016. v. 1. 59p

Marcus Vinicius, em sua curta vida como artista, deixou um legado local, nacional e internacional que nos leva a refletir sobre o papel do corpo nas revoluções sociais (Figura 3). Na obra *O MAPA DO MEU*

CORPO (2008), o artista fez uma série de traços utilizando um lápis em seu corpo. Os traços marcam, de forma espontânea e inconsciente, a perspectiva de MV de si sobre si mesmo. Erly Vieira (2016) descreve esse período como uma: “uma série de trabalhos que investigam os limites e potências desse novo corpo.” (VIEIRA JR, Erly, 2016). E o aflorar de um pensamento que habita o espaço imaginário fictício e torna real.

Ao mesmo tempo, em *O MAPA DO MEU CORPO* (2008), Marcus Vinicius redesenha a estranheza do corpo que caminha enquanto busca interações com os transeuntes. Sendo assim, pode se afirmar que há construções de arte que refletem sobre as temáticas de gênero e sexualidade nos produtos de Marcus Vinicius. Seus trabalhos com a estética queer transpassam as barreiras instauradas socialmente e colocam o seu corpo à prova.

As obras *NINGUÉM* (2011) e *MAPA DO MEU CORPO* (2008), demonstram que Marcus Vinicius não se limita em se expressar, em se libertar, em transmitir suas mensagens, em reconstruir um lugar para o seu corpo e para si, no qual não se trata de aceitar ou não, mas de se respeitar. Demonstrar uma nova construção de ser, do seu ser, da sua imagem.

O corpo performático é político. MV quando concebe seus produtos se torna algo político, levando em consideração o próprio conceito em que define a performance. Archer (2012), quando define e conceitua a performance, expressão artística utilizada por Marcus

Vinicius que move a apresentação de tal trabalho, afirma que a performance é uma forma de: “arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de vendados objetos carregava uma força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado.” (ARCHER, 2012, p. 117).

Esse pensamento político enraizado no ato performático necessita de reflexão, investigação e estudo de sua execução. Para tanto, o que aqui se apresenta se torna fundamental. A pesquisa propõe a investigação dos entre espaços percorridos entre os trabalhos de Marcus Vinicius e as temáticas *queers*, as possibilidades midiáticas e os registros de paisagens. E para que essa construção aconteça, tem-se como necessidade a compreensão do espaço em que o artista pertence em sua produção. A arte contemporânea.

Butler (2010) afirma que “[...] Como organização historicamente específicas da linguagem, os discursos se apresentam no plural, coexistindo em contextos temporais e instituindo convergências imprevisíveis e inadvertidas, a partir das quais são geradas modalidades específicas de possibilidades discursivas.” (BUTLER, 2010, p.208). As leituras erguidas aqui sobre os instrumentos de Marcus Vinicius se tornam medidas culturais temporárias. Seus trabalhos partem de investigações e análises que possibilitam uma interpretação sobre suas formações dentro de uma identidade *queer*.

Como tentativa de construir argumentos sobre a temática de queer nas obras de Marcus Vinicius, será apresentado uma obra produzida em solo não capixaba (Figura 4):



Figura 4. *Corpo Estranho*. Marcus Vinicius, 2009, Argentina. Fonte: VIEIRA JR, Erly, 2016., v. 1. 212p

Como mencionado, por mais que a obra *Corpo Estranho* (2009) não é uma obra performada/ registrada fotograficamente em solos capixabas, sua investigação transpassa as interpretações de gênero e sexualidade. Se observa no recorte a presença de seu corpo caminhando pelas ruas da Argentina, com aparelhos acoplados em sua pele. Como se o ruído transmitido pelos aparelhos fosse o estranho.

Sendo assim, pode se afirmar que há construções de arte que refletem sobre as temáticas de gênero e sexualidade nos produtos de Marcus Vinicius. Seus trabalhos com a estética queer transpassam as barreiras instauradas socialmente e colocam o seu corpo à prova. Em *CORPO ESTRANHO* (2009), seu corpo se torna estranho, se faz diferente. O uso de uma roupa justa e no tom da pele do artista se apresenta de forma vulnerável e peculiar. O grafite ao fundo redesenha o contexto da produção da obra. A mensagem “Se justifica a rebelião, pela necessidade de revolução” grafada na parede faz com que o trabalho assume uma possibilidade de leitura que seu corpo é produto político. Conceito esse que está presente na própria origem da performance, como apresentado por Archer (2001).

Considerações Finais

Retomando os objetivos propostos pela pesquisa, foi erguido aqui os conceitos de gênero e sexualidade junto da necessidade da abordagem de tal preceito erguido com o tempo, associada, é claro, ao artistas Marcus Vinicius. A ontologia dessa vertente política e social de pesquisa justifica a necessidade de se pensar no que está sendo produzido hoje. Bem como a congruência do artista Marcus Vinicius para a reflexão da temática *queer* na arte capixaba.

Artista esse que representa e constrói perspectivas sobre a temática de gênero e sexualidade em terras capixabas. Reflete, por meio de seus produtos artísticos, o imagético e performáticos. Contribuem

sobre a maneira para a construção histórico-artística-cultural e plástica do estado do Espírito Santo. Dessa forma, reforçando indelevelmente sua importância no cenário artístico público capixaba.

Quando se traz alguns conceitos presentes na definição dos processos de produção de uma obra arte, a intenção é construir argumentos para a construção de aproximação entre o produto artístico e os arquivos dos artistas. Confirmando a importância de um estudo arqueológico dos artistas, de sua cultura e temporalidade de produtos. É desvendar de fato os anseios dos artistas.

Por fim, salienta-se que há, ainda, possibilidades de leituras a serem erguidas sobre o catálogo artístico de Marcus Vinicius não exploradas aqui, bem como há obras produzidas em solo capixaba, e fora desse, que não couberam na apresentação e que possuem um destaque no repertório artístico de Marcus Vinicius. Enfim, o que foi demonstrado aqui é que há artistas capixabas que desenvolvem em seus trabalhos com a temática de gênero e sexualidade, e que Marcus Vinicius possui o seu destaque nesse quesito. Suas contribuições, portanto, estão em destaque na construção de arte contemporânea capixaba.

Referências:

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2013.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Ed.). Arqueologias da criação: Estudos sobre o processo de criação. Editora C/Arte, 2009.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 1977.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. Annablume, 1998.

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. Edusp, 2021.

VIEIRA, Erly. Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim. Vitória: Editora Pedregulho, 2016.







Laboratório de Pesquisa
em Teorias da Arte e Processos em Artes



GOVERNO DO ESTADO
DO ESPÍRITO SANTO
*Secretaria da Ciência, Tecnologia,
Inovação e Educação Profissional*



ProEx

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO



GEOPOLÍTICAS INSTITUCIONAIS

arte em disputa a partir
do pós-guerra

ISBN 978-85-65276-77-1



9 788565 276771 >