

Agenciamentos Artísticos



Uma análise sociológica sobre a ação
dos trabalhos artísticos no interior
do campo da arte brasileiro

RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI

Agenciamentos artísticos:

uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos
artísticos no interior do campo da arte brasileiro

Tese de doutorado apresentada para
avaliação por banca qualificada como
requisito para aquisição do título de doutora
em sociologia pela Universidade Federal de
Pernambuco, no programa de Pós-
graduação em Sociologia, sob orientação do
Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.

Recife,
Junho 2016

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB-4 1262

- C376a Cavalcanti, Raíza Ribeiro.
Agenciamentos artísticos : uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro / Raíza Ribeiro Cavalcanti. – 2016.
325f. ; il. : 30 cm.
- Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2016.
Inclui referências.
1. Sociologia. 2. Arte – Aspectos políticos. 3. Arte e política. 4. Mercado de Arte. 5. Arte - Instituições. 6. Agenciamento artístico. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título.
- 301 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2016-57)

ATA DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO, DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
SOCIOLOGIA DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE PERNAMBUCO, NO DIA
21 DE JUNHO DE 2016.

Aos vinte e um dias do mês de junho de dois mil e dezesseis (2016), às 14:00 horas, na sala de seminários do 12º andar do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, em sessão pública, teve início a defesa da Tese de Doutorado intitulada "**Agenciamentos Artísticos: uma análise sociológica sobre a agência dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte do Brasil**" da aluna **RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI**, na área de concentração mudança social, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares. A doutoranda cumpriu todos os demais requisitos regimentais para a obtenção do grau de DOUTORA em Sociologia. A Banca Examinadora foi indicada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em 20/05/2016, na sua quarta Reunião Ordinária e homologada pela Diretoria de Pós-Graduação, através do Processo Nº 23076.024955/2016-40 em 06/06/2016, composta pelos Professores: **Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares** (Presidente/Orientador), do Departamento de Sociologia da UFPE; **Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha** (Coorientadora/Titular interna), do Departamento de Sociologia da UFPE; **Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes** (Titular interno), do Departamento de Sociologia da UFPE; **Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino** (Titular externa), do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE e **Dra. Renata Pimentel Teixeira** (Suplente externa), do Departamento de Letras e Ciências Humanas da UFRPE. Após cumpridas as formalidades, a candidata foi convidada a discorrer sobre o conteúdo da Tese. Concluída a explanação, a candidata foi arguida pela Banca Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder à mesma a menção **Aprovado** da referida Tese. E, para constar, lavrei a presente Ata que vai por mim assinada, Secretária de Pós-Graduação, e pelos membros da Banca Examinadora.

Recife, 21 de Junho de 2016.

Karine Mendes da Silva
Secretária do Programa de
Pós-Graduação em Sociologia

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares
Profª Drª Maria Eduarda da Mota Rocha
Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes
Profª Drª Maria do Carmo de Siqueira Nino
Profª Drª Renata Pimentel Teixeira

Resumo:

Esta tese é uma proposta de estudo sociológico dos trabalhos artísticos, situando-os no centro da análise. A partir do conceito de agenciamentos artísticos, se investigará a ação que os trabalhos realizam no interior do campo da arte. Em termos metodológicos, se observará como os trabalhos operam práticas artístico-discursivas em sua presença no campo da arte. A ideia de que a crítica realizada pelos trabalhos artísticos pode ser completamente neutralizada ou mercantilizada por instâncias como os museus ou o mercado da arte será posta em questão a partir da observação de como estes seguem atuando discursivamente no interior do campo. Para tal propósito foram escolhidos oito artistas cuja produção é reconhecidamente crítica no campo da arte. O objetivo será o de observar a ação dos trabalhos por eles produzidos quando participam das instituições legitimadoras do campo (bienais, feiras de arte, exposições). Os artistas escolhidos são Carla Zaccagnini, Lourival Cuquinha, Marcelo Cidade, Yuri Firmeza, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Antonio Manuel e Cildo Meireles. O teor estético e discursivo dos trabalhos desses artistas - que inserem sentidos que geram conflitos ou ruídos no interior do campo da arte e do campo social mais amplo -, são apaziguados quando entram em contato com o circuito institucional ou mercadológico da arte? A análise dos agenciamentos artísticos dos trabalhos destes oito artistas tentará responder a essa questão. O conceito de agenciamento artístico utilizado neste estudo está baseado na teoria da democracia agonística de Chantal Mouffe, mais especificamente em sua formulação sobre as práticas artísticas agonistas no interior da esfera pública. O conceito de campo da arte de Pierre Bourdieu também será usado para auxiliar a teorização do ambiente estrutural, simbólico, institucional e discursivo onde esses trabalhos se constituem e no qual realizam sua performance artístico-discursiva.

Palavras-chave: agenciamentos artísticos, arte e política, mercado de arte, instituições artísticas, crítica institucional

Abstract:

This thesis is a proposal for a sociological study of the artwork, placing them at the center of the analysis. From the concept of *agenciamentos artísticos*, the investigation will analyze the action that the artwork performs within the field of art. In methodological terms, it will be observed how the art works operate artistic-discursive practices when they appear as part of the art field. The idea that the criticism made by the artwork can be completely neutralized or commodified by institutions such as the museums or the art market will be called into question by the observation of how the artwork continues to act discursively within the field. For this purpose there were chosen eight artists whose production is known to be critical in the field of art. The goal will be to observe the action of the artworks when these participate in the legitimating institutions of the art field (biennials, art fairs, exhibitions). The artists chosen are Carla Zaccagnini, Lourival Cuquinha, Marcelo City, Yuri Firmeza, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Antonio Manuel and Cildo Meireles. Are the aesthetic and discursive contents of the work of these artists - which generate conflicts or noise from inside of the art field and wider social field -, appeased when they get in contact with institutional or marketing art circuit? The analysis of the *agenciamentos artísticos* of the work of these eight artists will try to answer this question. The concept of artistic agency used in this study is based on agonistic democracy theory of Chantal Mouffe, more specifically in its formulation of the agonists artistic practices within the public sphere. Bourdieu's art field concept will also be used to support the theorization of the structural, symbolic, institutional and discursive environments where these works are constituted and in which they carry out their artistic and discursive performance.

Keywords: artistic assemblages, art and politics, the art market, art institutions, institutional critique

Résumé:

Cette thèse est une proposition d'étude sociologique des travaux artistiques, en leur plaçant au centre d'analyse. Prenant le concept des agencements artistiques, cette thèse recherchera l'action que les travaux artistiques font à l'intérieure du champ d'art. En termes méthodologiques, nous observerons comment les travaux artistiques agissent des pratiques artistique-discursif dans sa présence à l'intérieure du champ d'art. L'idée que la critique faite par les travaux artistiques peut être neutralisée ou mercantilisée par des instances comme les musées ou le marché d'art sera mise en question de l'observation de comment les travaux artistiques continuent à agir avec discursivement à l'intérieure du champ. Pour accomplir cet propos on a choisi huit travaux artistiques dont la production est reconnue par sa critique dans le champ d'art. L'objectif sera d'observer l'action produite par les travaux lorsque ils se trouvent dans les institutions de légitimation du champ (biennales, foirées d'art, expositions). Les artistes choisis sont Carla Zaccagnini, Lourival Cuquinha, Marcelo Cidade, Yuri Firmeza, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Antonio Manuel e Cildo Meireles. Le contenu esthétique des travaux de ces artistes, qui introduisent des sens qui provoquent des conflits et bruits à l'intérieure du champ d'art et du champ sociale plus ample, sont-ils apaisés quand se mettent en contact avec le circuit institutionnel ou du marché d'art? L'analyse des agencements artistiques des travaux de ces huit artistes vont essayer de répondre à cette question. Le concept d'agencement artistique utilisé dans cette étude est basé sur la théorie de démocratie agonistique de Chantal Mouffe, plus spécifiquement dans sa formulation sur les pratiques artistiques agonistiques à l'intérieure de l'espace publique. Le concept de champ d'art de Bourdieu sera aussi utilisé pour aider la théorisation du contexte structurel, symbolique, institutionnel et discursif dans lesquelles ces travaux se constituent et dans lesquelles ils font sa performance artistique et discursif.

Mots-clés: agencement artistique, art et politique, marché d'art, institutions artistiques, critique institutionnelle

Agradecimentos

São várias as pessoas que merecem ser citadas como importantes no processo de construção desta tese. A primeira e a principal delas é minha mãe, Elisa Basílio, a minha maior motivadora e apoiadora de todo meu processo de formação intelectual. É graças a todos os seus conselhos, recomendações e até reprimendas que cheguei até a finalização desta tese e de mais esta etapa na minha construção intelectual. Por tudo que você representa na minha vida, obrigada mãe.

A segunda pessoa que preciso lembrar nesses agradecimentos é meu marido, Ramiro Molina, companheiro fundamental em todo esse processo de formação. Por sua paciência, espera e apoio, agradeço profundamente. Graças a você também, cheguei até aqui. Obrigada por compartilhar esse momento comigo e por existir em minha vida.

Também gostaria de agradecer a meu orientador, Prof^o Paulo Marcondes, meu formador desde o início da minha trajetória universitária. Foi graças aos seus cursos, aulas, sugestões de leitura que esta tese se constituiu. Obrigada por ser um personagem tão importante em minha formação e contribuir nesse processo de construção intelectual da qual esta tese é uma parte importante. E à professora Dária Jaremtchuk agradeço todo o carinho e generosidade durante minha passagem por seu grupo de estudos na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos artistas Marcelo Cidade, Lourival Cuquinha, Carla Zaccagnini, Paulo Bruscky, Yuri Firmeza, Antônio Manuel e Artur Barrio meu muito obrigada pela generosidade e pela colaboração. As conversas, os e-mails trocados, os arquivos cedidos, enfim, todo o apoio prestado foi fundamental para a constituição deste trabalho. Obrigada também a Moacir dos Anjos, Eduardo Brandão, Cristina Freire, Ana Letícia Fialho e Mário Gioia pelas entrevistas, conversas e textos que me ensinaram muito e são parte fundante deste trabalho também.

Aos meus muito amado amigos, quero agradecer pela existência de todos em minha vida, que a torna mais feliz e faz qualquer desafio ser encarado com mais leveza. À Lena Carvalho um especial agradecimento por ser sempre uma inspiração acadêmica que quero seguir. E à Laura Sousa por ser amiga, companheira e parceira intelectual de sempre. E aos amigos Jadson, Jaqueline, Ilana, Hélder, Isabel, obrigada pela ajuda, amizade e companheirismo.

Finalmente, agradeço a toda minha família por toda ajuda prestada nesse processo. A meu pai, Eudes Menezes, agradeço as palavras de apoio e ânimo. A minha irmã, Camila, agradeço a ajuda em todo esse processo de traslados e mudanças dos últimos quatro anos. A minhas tias Cecília e Aninha agradeço pelo amor e carinho de sempre. A Beatriz Ribas agradeço o companheirismo e amor de irmã. A minha irmã Lorena, agradeço também pela amizade e companheirismo.

Obrigada a todas e todos.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 - A formação do campo da arte contemporânea e os agenciamentos artísticos	17
1.1 - Formação do Campo da Arte	19
1.2 - A instituição arte: vanguardas e o dissenso no interior da arte moderna ...	28
1.3 - Neovanguardas: o fim da arte ou novas propostas?	40
1.3.1 Pop Art e Minimalismo: retomadas neovanguardistas.....	44
1.4 - Práticas Conceituais: discurso, ação e crítica institucional	47
1.5- Os agenciamentos artísticos	53
1.5.1 Uma questão de método: os agenciamentos artísticos e a análise	60
1.5.2 Ferramentas metodológicas: conceitos que permeiam a análise	63
Capítulo 2 - Arte contemporânea no Brasil: processos de mudança e constituição de um campo brasileiro	67
2.1 Antropofagia: a busca de identidade nacional e a relação com o outro no campo da arte do Brasil	68
2.2 Concretismo: a emergência de uma vanguarda brasileira.....	77
2.3 Neoconcretismo: da neovanguarda à arte contemporânea brasileira	83
2.4 Das neovanguardas à arte contemporânea: a década de 1990	95
2.5 Mercado e instituições no Brasil: relações e processos estabelecidos dentro da realidade institucional e mercadológica brasileira	104
Capítulo 3 - Arte e esfera pública: conflitos, reconfigurações e a visibilidade em questão	118
3.1 A rua como suporte da arte	123
3.1.1 <i>Arte Cemiterial</i> : Paulo Bruscky e a cidade como suporte de produção	124
3.1.2 <i>Varal</i> : conflitos da cidade e o campo da arte	133
3.1.3 <i>Situações</i> : Artur Barrio e o urbano como experiência	141
3.2 Elementos do urbano e da esfera pública e o espaço expositivo	149
3.2.1 <i>Camelô</i> e os sistemas de produção de mercadorias em discussão	149
3.2.2 <i>Elements of Beauty</i> e o direito à participação na esfera pública	154
3.2.3 <i>Urnas Quentes</i> : O objeto, a exposição e a crítica social	162
3.2.4 Marcelo Cidade: a retórica da violência e os sistemas de segurança	168
3.3 Curto-circuito em sistemas de informação	178
3.3.1 <i>Superjornais - Clandestinas</i> : o falso em circulação	179
3.3.2 Inserções em Circuitos Ideológicos: o ruído nos sistemas de circulação	186
3.3.3 Paulo Bruscky: arte classificada e a poesia em circulação	195

Capítulo 4 - Arte e Dinheiro: discussões sobre o valor no interior do campo da arte	203
4.1 Uma palavra sobre o mercado da arte contemporânea	207
4.2 O dinheiro: a ficção das ficções	216
4.2.1 <i>Árvore do Dinheiro e Zero Cruzeiro</i> : o valor e o desvalor em questão	216
4.2.2 <i>Jack Pound Financial Art Project</i> : criando commodities para o mercado ..	228
4.3 Os trabalhos e as feiras de arte: fricções e transmutações	239
4.3.1 <i>Evidências de uma farsa</i> : a construção do valor no interior das feiras de arte	239
4.3.2 <i>Muito Além do Parque</i> : a feira de arte e suas relações	248
4.4 O que o valor esquece?	255
4.4.1 <i>Missão Missões - Como Construir Catedrais e Olvido</i> ou sobre como esquecer e eliminar o outro	256
 Capítulo 5 - A Instituição Desnudada	 269
5.1 Crítica Institucional – definições e práticas	270
5.2 O Museu pós-moderno: as novas práticas museais e o neoliberalismo	275
5.3 Site Specific: a evidência do conflito no interior do espaço “neutro”	288
5.3.1 <i>Ocasão e Pontos de Vista</i> : jogos de sentidos no interior do Centro Cultural do Banco do Brasil	288
5.3.2 <i>Da inutilidade da utilidade da política da arte</i> : Artur Barrio e a precariedade no interior dos grandes eventos	308
5. 4 Por trás da cena: Ficções e Construções museais	317
5.4.1 Souzaouareta Geijutsuka (2006)	318
5.4.2 <i>Percurso Ótico</i> (2005)	325
 Algumas considerações finais	 333
Referências bibliográficas	337

Introdução

A escolha deste objeto de estudo surgiu do incômodo frente a alguns diagnósticos pessimistas da situação da arte no seio do campo da arte contemporânea - em que a lógica do mercado aparece como dominante. Ao observar essas análises e constatações do quanto a arte contemporânea foi cooptada, censurada e posta como ferramenta do sistema financeiro, emerge a questão: é possível ao campo da arte (BOURDIEU, 2007), submetido que está à hegemonia do mercado e da instituição-arte (BÜRGER, 2008) ainda abrigar em seu interior o questionamento, seja dos seus estatutos, seja do campo social geral em que, por sua vez, também está inserido? Essa questão tem gerado constantes mobilizações, tanto de artistas, como de curadores, críticos e teóricos, que, mesmo falando de posições diferentes, perguntam-se e refletem sobre o lugar da ação crítica no contexto da arte contemporânea.

Além disso, a curiosidade por observar a crítica operando desde “dentro”, ou seja, desde artistas e trabalhos que participam de grandes exposições e possuem reconhecimento, também surgiu a partir da observação de um outro discurso muito presente no campo da arte contemporânea: a ideia de que a crítica, para ser considerada efetiva, precisa ocorrer desde “fora”. Em várias ações artísticas críticas, o lugar escolhido para realizar o questionamento é o exterior das instituições e circuito de galerias oficiais. Este “fora” é um local onde muitos se posicionam na tentativa de vislumbrar de longe (e de escapar a) as operações de dominação da lógica hegemônica do mercado, que tende ao apaziguamento da dimensão do conflito das expressões artísticas críticas. A reivindicação de um estar-fora do campo aparece em ações nas quais o espaço da cidade, entre outros locais considerados alternativos, são utilizados com o sentido de mobilização política, operando uma tentativa de sensibilizar politicamente com a arte e protestar contra a hegemonia capitalista, representada, muitas vezes, pelas galerias e instituições.

Porém, o fato, constatado por muitos teóricos (Bürger, 2008; Becker, 2008), é que, invariavelmente, essas operações artísticas que se colocam “de fora”, são reinseridas no campo. Colocadas de volta “para dentro”, muitas vezes acabam sendo “limpas”, ou seja, neutralizadas em sua potência desestabilizadora e ruptora. E nesse embate entre dentro e fora, onde um é o lugar do conflito e o outro o da reprodução mercadológica, a sensação que se tem é de que o “fora” vai acabar sempre voltando (ou tentando voltar) pra “dentro” e, com isso, a possibilidade da ação crítica na arte contemporânea parece estar fadada ao fracasso.

Por outro lado, se fecharmos mais o escopo do nosso olhar, podemos ver essas disputas e a contestação acontecer no interior mesmo do campo artístico, operando com as regras da sua lógica hegemônica – a do mercado. E é essa microanálise das operações agonísticas no interior do campo da arte a proposta maior desta tese e sua contribuição ao estudo sociológico da arte mais importante.

A partir desse panorama, tentaremos compreender questões como se a ideia do estar “fora”

cria, de fato, uma saída ou se, na verdade, contribui mais pra a formação de novos discursos que são postos em disputa dentro do campo da arte contemporânea e criam novos parâmetros de legitimidade. Ou seja, o que, de fato, está fora do campo da arte contemporânea? Como esses discursos operam no interior do campo da arte, promovendo o constante conflito? Em que medida, as obras dos artistas operam esse conflito? Essas são questões que guiam esta tese e que orientam a busca pelas práticas artísticas agonísticas (MOUFFE, 2007) no interior do campo da arte.

É importante esclarecer que a reflexão sobre os limites do fora, aqui, não tem a ver com o pensamento que afirma que o campo da arte contemporânea é uma realidade cooptada, na qual nada pode escapar ao domínio do mercado. Dizer isso seria ir de encontro ao que se propõe nesta tese. Mas é preciso considerar uma delimitação discursiva, epistemológica e de práticas que definem o que é a arte contemporânea e a diferencia de outros modos de fazer artístico. Dentro desse campo, os atores que dele participam são guiados por essas definições (epistemológicas, discursivas e históricas) que definem modos de fazer arte, exibi-la e até questioná-la. Os limites estão sendo, a todo momento desafiados e ampliados. Porém, continuam existindo na medida em que seguem delimitando práticas, nomeando-as, definindo-as, mesmo que de maneira rearticulada.

É dentro dessa ideia de campo delimitado de ação (no que tange às práticas de arte contemporânea) que imaginamos o “fora” como sendo uma ficção. Por isso, ao invés de pensar em lugares físicos como instituições alternativas, arte urbana, galerias colaborativas como sendo o “fora” e museus, bienais, salões de arte, circuito de galerias legitimadas como sendo o “dentro”, se propõe aqui uma reflexão sobre o campo da arte, observando como estão em jogo diferentes práticas artísticas e discursivas no interior do mesmo e como essas disputas vão modificando o campo, rearticulando discursos, reordenando hierarquias, modificando as posições dos atores, abrigando, assim, constantemente o conflito (MOUFFE, 2007) em seu interior.

A decisão por delimitar um campo que determina as práticas realizadas em seu interior, é fundamental aqui para que não se confunda os objetos a que se dedica esta tese. Consideramos necessário determinar com exatidão o que se está tomando como foco de análise sociológica da arte, a fim de poder produzir um estudo que, de fato, possa trazer algumas contribuições a esta disciplina. Seguindo o definido por Natalie Heinich (2010), também nesta tese estamos referindo-nos:

“aos aspectos relativos às artes no sentido estrito, quer dizer, às práticas criativas consideradas deste modo - e este é, justamente, um dos objetivos da sociologia da arte: estudar os processos pelos quais se opera este tipo de reconhecimento, com suas variações no tempo e no espaço. Por consequência, não nos ocuparemos do tempo livre, nem dos meios de comunicação, nem da vida cotidiana, nem da arqueologia e, apenas, do patrimônio. Tampouco nos interessaremos pelos saberes dos artesãos, nem pelas formas de criatividade espontâneas - ingênuas, infantis, insanas - excepto se estão dentro das fronteiras da arte contemporânea institucionalizada. Esta decisão não se origina de nenhum modo em uma postura sobre a natureza intrínseca da arte (postura que, por outra parte, não é companheira da sociologia), mas de uma simples delimitação do campo de pertencimento deste livro.” (HEINICH, 2010:08)

Tendo isso em mente, ressaltamos, então, que as práticas artísticas que aqui serão tratadas são produzidas, lidas e consumidas a partir do que ficou classificado como arte contemporânea. Desse modo, os artistas e trabalhos aqui selecionados estão, todo momento, se referindo a esse modo de produção artística que constituiu um campo autônomo no interior de outros modos possíveis de produzir e consumir arte. E dentro desse campo, estes artistas estão posicionados a partir do valor simbólico que seus trabalhos adquiriram no interior das regras e sistemas de legitimação específicos do mesmo.

Tratando mais especificamente da amostra, foram escolhidos, para realizar essa análise, oito artistas que possuem, atualmente, grande reconhecimento no campo da arte contemporânea brasileira (e, conseqüentemente, são artistas de alto valor simbólico e, por isso, bem cotados no mercado). A condição de artistas legitimados no campo foi um dos critérios fundamentais de escolha dos nomes aqui estudados. São eles: Arthur Barrio, Antônio Manuel, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Marcelo Cidade, Yuri Firmeza, Carla Zaccagnini e Lourival Cuquinha. Os quatro primeiros são artistas surgidos na turbulenta década de 1960 e que, por isso, têm uma poética marcada pela subversão política (e também artística) e pela arte conceitual. Os quatro últimos são artistas surgidos na década de 1990 - período da ascensão da arte contemporânea no Brasil - e que, em grande medida, inspiram-se nesses primeiros em suas poéticas. Estes artistas chamam a atenção nessa pesquisa por essa dupla condição no interior do campo: são muito celebrados (uns mais que outros), participam de muitas exposições, têm representações em galerias, têm reconhecimento internacional, são conhecidos por críticos e curadores, porém realizam trabalhos que, geralmente, põem em questão essa lógica hegemônica da qual participam.

Ainda sobre a escolha dos artistas, é importante ressaltar que ela não se baseou em critérios quantitativos em sua construção. Como afirmamos acima, o principal norte de escolha dos artistas foi a presença legitimada deles no campo e a relação disso com a produção crítica que realizam. O fato da amostra possuir apenas uma mulher, a artista Carla Zaccagnini, pode ser explicado pela ainda pouca representação feminina no circuito legitimado da arte, apesar das mulheres artistas serem, numericamente, mais presentes no campo da arte brasileiro. O dado sobre a participação feminina em acervos de instituições e em grandes exposições é ainda bastante inferior ao masculino, a exemplo dos números citados em estudos como o realizado pela pesquisadora Priscila Cruz Leal (2012)¹.

Porém este dado não baseou diretamente a escolha da amostra. Ao contrário, o fato dele aparecer demonstrado em uma amostra com apenas uma artista mulher pode dizer sobre a configuração do campo da arte e seu sistema ainda excludente de seleção e legitimação,

¹ LEAL, Priscila Cruz (2012). *Mulheres artistas: há desigualdade de gênero no mercado das artes plásticas no século XXI?*. VIII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura, Salvador, Bahia.

considerando que os artistas foram escolhidos entre os que possuem legitimação no campo e que, também, lidam com questões políticas em seus trabalhos. Dentre estes, Carla Zaccagnini é um dos exemplos mais conhecidos desse tipo de produção. Sendo assim, a sua presença pode evidenciar um dado do campo: o da participação ainda reduzida, comparativamente à masculina, das mulheres entre os artistas legitimados. Da mesma forma, a não presença de artistas negros entre os citados pode representar o mesmo dado sobre a composição do circuito legitimado no interior do campo da arte. Destacamos essa informação sobre a amostra para dizer que estamos conscientes das desigualdades de participação e inserção no interior do campo da arte, porém informamos que esse tipo de questionamento, infelizmente, não será tratado nesta tese, visto que o objeto aqui estudado trata-se da produção artística em sua relação com o campo.

Em resumo, este trabalho pretende fazer uma análise da ação dos trabalhos artísticos no interior do campo, do mercado, das instituições e em relação aos seus agentes, a fim de entender como a prática artística agonística, produtora de conflitos, opera no atual contexto da arte. Talvez o maior desafio desse estudo seja esse, o de partir das obras, dos discursos dos seus produtores, para pensar o conflito, as relações mais macros que os subjazem e com a qual estão sempre em relação. Vários autores na sociologia pensam e discutem a questão de como aliar ao estudo das condições sociais da produção artística a análise estética das obras em si. Há vários estudos que consideram os trabalhos artísticos, porém este sempre acaba se submetendo a uma análise geral para a qual serve apenas como exemplo. O desafio aqui é ver os trabalhos como agentes, como centro e foco da ação artística no seio do mercado, operando esteticamente os ruídos e a crítica, inserindo o conflito no seio do campo da arte. Se este objetivo se cumprir ao final da tese, acreditamos que este trabalho poderá ajudar outros estudos na área da sociologia da arte em que a questão do conflito seja levada em consideração, mas a partir das obras - entendidas e vistas como o foco principal da pesquisa -, sem perder, com isso, o caráter sociológico da reflexão sobre a arte.

Sendo assim, é importante destacar que esta tese está baseada em duas ideias fundamentais: a de campo da arte e a de conflito. O jogo que se pretende investigar é o de trabalhos artísticos e sua relação com as instituições, os agentes, os discursos e a lógica mercadológica que permeia o campo da arte e o possível agonismo que põem em evidência durante esse processo, resultando em seus **agenciamentos artísticos**. Desse modo, neste percurso está posto o desafio teórico de tentar trazer a teoria pós-marxista para um estudo da arte e mediá-la com a teoria do campo de Pierre Bourdieu. Pensar, através de Chantal Mouffe, nas práticas artísticas como práticas discursivas agonísticas no interior de uma ordem de discurso hegemônica e, por outro lado, considerar a dimensão material e simbólica que permeia o campo da arte (como o define Bourdieu), implicará na realização de uma mediação teórica entre correntes que, aparentemente, não dialogam diretamente entre si - mas que, porém, são necessárias para a análise aqui proposta. E essas duas matrizes teóricas serão mediadas

pelo método de Análise de Discurso Crítica, conforme formulada por Norman Fairclough. A partir do cruzamento das ideias de prática discursiva de Fairclough, com a de prática artística agonista de Mouffe e a noção de campo de Bourdieu se constitui o conceito central deste trabalho, o de **agenciamento artístico**.

Para chegar à análise dos trabalhos e sua relação com o campo a partir da noção de agenciamento artístico, iremos, em primeiro lugar, traçar um contexto teórico mais amplo. Dessa forma, no primeiro capítulo, a discussão central será a composição do quadro geral do campo da arte, apresentando leituras e uma breve análise sobre como se configurou o campo da arte autônoma, apresentando as ideias de campo de Bourdieu e também a noção de instituição-arte de Peter Bürger. Essas leituras serão centrais para uma compreensão das transformações artísticas, desde a arte moderna até o período da arte contemporânea, a fim de esclarecer mudanças tanto epistemológicas como de práticas artísticas no interior do campo. Sendo assim, nesse primeiro momento, pretendemos realizar um debate teórico pondo em evidência as teorias escolhidas para guiar este estudo, expondo o pano de fundo desta análise dos **agenciamentos artísticos**. Ao final, apresentaremos uma discussão metodológica sobre a construção desse conceito e as ferramentas que serão utilizadas na operacionalização de sua análise durante a tese.

No segundo capítulo, em continuidade a uma apresentação contextual, nos centraremos na apresentação do campo da arte brasileiro, observando as suas instituições, as práticas dos artistas e como a lógica do mercado da arte opera no mesmo. A ideia é apresentar brevemente a estruturação do campo (as instituições e agentes que o compõem), além de uma rápida análise das mudanças desde de 1960 até 2014, mais ou menos. Situar esse contexto social e político do campo da arte brasileiro é fundamental para empreender um estudo de como as obras operaram **agenciamentos artísticos** em seu interior.

O terceiro capítulo, no qual se inicia de fato o processo de análise dos trabalhos e dos discursos que põem em conflito no interior do campo da arte no Brasil, será centrado nas ações dos artistas investigados em que a questão urbana toma evidência. A partir desses trabalhos, do material escrito sobre eles por curadores e críticos, de matérias de jornal encontradas sobre os mesmos, além dos discursos dos próprios produtores, iniciaremos o processo de entender como os **agenciamentos artísticos** operam no interior do campo. No caso desses trabalhos, pensados para atuar no contexto urbano ou para mobilizar questões relativas à esfera pública mais ampla, muitas vezes de maneira crítica, a análise se baseará na investigação de questões relativas ao fato de estarem presentes em exposições, de estarem sendo citadas e analisadas por curadores e críticos, buscando investigar se essa operação retira das mesmas a sua capacidade agonística.

Já o quarto capítulo foi reservado para a discussão sobre o valor. Aqui serão analisados os trabalhos em que o dinheiro (e a questão do seu valor e desvalor) foi o mote central da produção,

fator que promoveram reflexões no interior da lógica do mercado em que estes próprios trabalhos estão inseridos. Tentaremos observar como as ações artísticas que usam o dinheiro como ponto de partida criativo estão a questionar o *status* da arte como mecanismo de movimentação do mercado financeiro e, ao mesmo tempo, promovendo questionamentos sobre a questão do valor relativa à esfera pública mais ampla. Serão observadas as seguintes questões nesta análise: como pensam o lugar do valor e do dinheiro? Que ficções sociais estão postas em evidência a partir da ficcionalização artística do dinheiro? Como a ironia intrínseca ao ato de tornar evidente a condição do trabalho artístico como artefato economicamente valorizado está em jogo nessas operações?

Finalmente, no quinto e último capítulo, serão investigados os trabalhos em que a relação com a instituição, o desnudamento de suas regras e discursos, são o mote central das produções artísticas dos artistas aqui trabalhados. Neste capítulo se analisará brevemente a Crítica Institucional, prática artística iniciada junto com os processos conceituais no período das neovanguardas, que entende as instituições (os museus, principalmente) como lugares discursivamente constituídos, cujas regras e modos de operar não são estáticos nem naturais, mas construídos e, também, constituintes de práticas e regras de legitimação. Sendo assim, nessa parte pretendemos analisar os trabalhos a partir dos processos de luta discursiva com os sentidos hegemônicos presentes nas instituições que realizam. A partir dessa prática, buscam pelos sentidos e discursos que deixam de fora para promover uma crítica à instituição desde dentro, evidenciando questões do tipo: Como a história e os sentidos que não estão evidentes no discurso das instituições de arte incidem no que elas decidem e legitimam? Como o espaço institucional pode ser subvertido desde dentro? Como ocupar esse espaço criticamente?

Capítulo 1

A formação do campo da arte contemporânea e os agenciamentos artísticos

Para iniciar a discussão sobre os **agenciamentos artísticos** e as suas relações com o campo da arte contemporânea, o objetivo central de todo este trabalho, será necessário, primeiramente, um breve preâmbulo para entender o contexto em que estão operando. Ou seja, será preciso realizar a definição do ambiente, melhor dizendo, do campo da arte em que estão inseridos.

Deste modo, neste capítulo, se traçará um mapa de como se configura o campo da arte contemporânea, como se estrutura, que agentes e instituições concorrem para o seu funcionamento. Este exercício será fundamental para o encadeamento de todo o argumento posterior, visto que as questões aqui discutidas serão retomadas várias vezes nas análises dos trabalhos, pois norteiam o universo das problemáticas artísticas ativadas pelos **agenciamentos artísticos**.

Mais especificamente, nesta parte da tese, será abordada a constituição do campo da arte contemporânea o que nos permitirá, nos capítulos seguintes, aprofundarmos na discussão sobre: 1) como este novo modo de produção artística gerou novas relações de mercado e institucionais a partir da sua emergência e estabelecimento; 2) como, no contexto brasileiro, se deram essas transformações; 3) como o mercado e as instituições brasileiras se relacionam com a produção artística contemporânea. Após toda essa discussão, será possível iniciar a reflexão sobre os **agenciamentos artísticos**, definindo-os a partir de sua condição de práticas artísticas e observando que tipo de produção realizam.

A ideia é iniciar a reflexão pensando em como as configurações do campo da arte sofreram transformações ao longo do século XX e trouxeram as críticas realizadas por vanguardas artísticas a exemplo do dadaísmo, do surrealismo e do concretismo para o centro do campo de produção artístico. A ascensão dos discursos desconstrutores vanguardistas que criticavam o modernismo em sua tentativa de naturalização de práticas artísticas hegemônicas, de mercantilização do objeto artístico e sua desconexão com o ambiente social e urbano, levará a uma série de novas produções. Estas questionarão, de maneira profunda, conceitos sobre o que é obra de arte, o que é e quem é o artista, quem é o público, pondo em xeque toda a estrutura de pensamento, produção, fruição e até legitimação da arte moderna.

Essas transformações, ao passo que desconstruíram a arte moderna, são, de alguma maneira, uma continuidade dela e, talvez, uma radicalização de alguns preceitos que existiam dentro do pensamento modernista, mas obscurecidos e abafados por outros discursos hegemônicos. Um exemplo disso é o discurso greenberguiano² sobre o modernismo, o qual pensava a história da arte

2 Clement Greenberg foi um crítico de arte estadunidense que se tornou uma referência do modernismo entre os anos 1940 e 1960. Sua definição de arte moderna estabelecia um percurso para a arte moderna que, de maneira geral, iniciava no impressionismo e terminava no expressionismo abstrato estadunidense. Essa narrativa estava baseada numa ideia de autonomia da arte em que a forma estética e a visualidade se sobrepunham a qualquer outro

moderna como uma sucessão de fatos lineares e bem conectados que levaram a uma evolução da arte, desde o impressionismo até o expressionismo abstrato - o qual seria o momento ápice da produção moderna -, ignorando uma série de outras práticas e movimentos artísticos modernos que não se encaixavam nessa narrativa. Isso quer dizer que o movimento de ruptura que fez emergir a produção contemporânea não necessariamente revolucionou completamente as estruturas do campo da arte, mas fez emergir neste um novo discurso hegemônico, que entrou em disputa dentro das instituições, práticas e agentes do campo da arte moderna, trazendo ao seu interior novas práticas artísticas e discursos a elas relacionados, rearticulando-o.

A partir disso, será importante observar como a produção artística contemporânea se relacionou com as instituições, galerias, no interior da estrutura do campo da arte a partir de sua emergência. Que configurações institucionais e mercadológicas surgiram da emergência da arte contemporânea ? Quais agentes e funções surgiram junto com estas práticas?

E junto com essas questões, surge também a dúvida sobre como a crítica pode se manter ativa dentro desse novo contexto. Pensando em uma nova configuração institucional e de práticas artísticas onde as ações de vanguarda são retomadas sem o intuito de negar a arte ou de tentar diluí-la no interior da vida e de mostrar-se uma alternativa total contra o que se crê falido na modernidade, como é possível a ação crítica nesse cenário? Se tornará impossibilitada por essas novas dinâmicas? Ou as novas configurações do campo fizeram emergir novas estratégias de crítica junto com os novos sujeitos-artistas?

E no capítulo seguinte, ao trazer todas essas questões para o contexto brasileiro, será importante observar, para pensar nos **agenciamentos artísticos** aqui estudados, como o campo da arte contemporânea se configurou no Brasil: qual o contexto da época da formação deste; que agentes contribuíram e emergiram nesse processo e como relações institucionais e mercadológicas permearam todo esse movimento. Entender como se formou o campo, a partir de que contexto, quais instituições contribuíram para a emergência de uma produção de arte moderna e, posteriormente, como as mesmas se relacionaram com as práticas que ampliavam esse modo de fazer artístico moderno para o que hoje é chamado de arte contemporânea e, no meio de tudo isso, como se formou um mercado de arte brasileiro, será fundamental para entender as respostas dadas pelos artistas a todo esse cenário.

Pensar os **agenciamentos artísticos** como práticas exige um esforço de conexão das condições para esta prática: das motivações, dos contextos para, aí sim, perceber o efeito destas num cenário mais amplo. Se as práticas estão sendo entendidas aqui neste trabalho como um amálgama que reúne discurso + ação + produção simbólica, é necessário perceber o pano de fundo discursivo, simbólico e político onde estas foram formadas. A partir desta compreensão, se torna

tipo de conteúdo político, emocional ou social.

mais claro perceber posteriormente o movimento contrário de impacto destas práticas nestes conglomerados discursivos, simbólicos, materiais e políticos que conformam o social. E é isto que tentaremos fazer a partir de agora.

1.1 Formação do campo da arte

Nesta parte da reflexão a teoria do campo de Pierre Bourdieu (2007) cumprirá o seu papel mais importante. Pensar, a partir deste autor, como o processo de autonomização da arte levou a criação de um campo de práticas e discursos específicos desta é fundamental para entender como os artistas se situam nesse contexto e como atuam criticamente, promovendo o constante conflito em seu interior.

Antes de refletir sobre a formação do campo da arte em si, vale a pena retomar o que Bourdieu entende por campo. Em linhas gerais, o autor define o campo como o espaço objetivamente estruturado em que ocorrem as ações, no qual as posições são dadas de antemão, situando os agentes como diferencialmente posicionados (BOURDIEU, 2007:140). Nesse espaço se manifestam relações de poder, já que o campo se estrutura a partir da distribuição desigual de *capital* (determinante da posição do agente em seu seio). No caso desta tese, o campo da arte será considerado como o espaço estruturado onde ocorrem as ações artísticas tanto de reprodução, como de questionamento. Essa delimitação de um *campo* próprio da arte torna possível observar como se desenrolam as disputas, a concorrência por legitimação e as relações de produção no interior dessa esfera específica.

E pra começar a discussão sobre a formação do campo, acreditamos ser importante pensar em como foi possível elaborar um pensamento sobre arte em que esta aparece como tendo um espaço de produção próprio que a distingue de outros campos sociais (embora esteja relacionado com eles). Desse modo, retornar a Weber e a sua teoria da racionalidade parece necessário, visto que ajuda a entender, não só o percurso seguido pela arte, mas pela teoria sociológica criada para compreendê-la, cuja referência principal está em Pierre Bourdieu. Ao se observar a ideia de racionalização em Weber (1995), é possível enxergar um princípio básico que permite entender a arte como constituindo um ambiente próprio de ação para si. Essa ideia é a base da noção de campo construída por Bourdieu e será fundamental para entender o quanto o processo de racionalização, que leva a autonomização dos campos, incluindo a arte, criou um espaço de práticas e ações com definições próprias.

Compreender como a arte criou sua própria legalidade, suas próprias leis de funcionamento (e, portanto, de produção e legitimação), passando a instituir uma área de ação (e também significação e conhecimento) própria e como isso interfere nas relações entre arte e sociedade, tornou-se uma questão

fundamental para qualquer estudo sociológico que envolva estética. E será fundamental para este aqui realizado. Entender o que está fora e dentro desse campo significa pensar nos limites deste e, também, em como foram criadas uma série de regras e práticas que definem o que é artístico e o que não é. Alargar os limites, ampliar as regras, são ações constantes no interior do campo da arte que convive, ao mesmo tempo, com o que a contesta e o que a afirma. E até mesmo o que está questionando, contestando, está funcionando dentro desse sistema de conhecimento, produção e fruição.

Se pensarmos, a partir de Weber, no caráter específico da racionalidade ocidental – que, para ele, a torna diferente de todas as outras sociedades onde há a ação racional orientada para fins –, tem-se que sua principal característica é a sua capacidade de diferenciar os distintos domínios sociais (esferas da vida), tornando-os mais autonomizados uns em relação aos outros. No mundo “encantado”, a magia e o saber técnico encontram-se imbricados; a religião e a arte se confundem, estando a segunda diretamente determinada pela primeira; a esfera moral e religiosa, incidem diretamente sobre a produção do conhecimento, assim por diante. A racionalidade ocidental começa a operar diferenciações, a promover a autonomização de cada uma dessas esferas de existência. A partir daí, cada uma delas conquista sua própria legalidade e entra em processo de tensão com as outras. (COHN, 1995)

Dessa maneira, se a racionalização é um processo de aumento da nitidez dos significados que opera a distinção entre as esferas de sentido, antes mescladas, diferenciando-as, pode-se dizer, basicamente, que a arte começa a tomar consciência dos seus próprios significados, distinguindo-se de outras esferas que antes estavam coladas nela (conferindo-lhe sentido), como a religião. Ou seja, a arte inicia o processo de entender seus próprios significados: a estética, a criação artística, as diferentes linguagens da arte, sem mais referir-se à religião ou à política para tal. Se antes era dado à arte pensar-se em conjunto com uma determinada configuração social (contribuindo para a manutenção de sua ordem ou para sua reprodução), com uma esfera religiosa e do culto mágico e/ou com uma dimensão do poder, a partir de sua autonomização, passa a pensar mais especificamente em suas próprias questões.

Esse processo de racionalização aqui brevemente descrito, é melhor explicitado em Bourdieu (1996) em *As Regras da Arte: gênese do campo literário*. Este trabalho, que versa sobre a formação do campo literário na França, criado em oposição a uma arte mais ligada a uma ideologia política socialista e a outra mais ligada a uma ideologia burguesa, possui uma forte inspiração weberiana. A ideia de racionalidade não está aí explícita, mas a descrição de como os atores sociais se movimentam (agem) para formar o campo da arte, revela uma ação racional que reconhece especificidades de uma esfera de existência e age de acordo com esses valores específicos, diferenciando-se e entrando em relação de afinidade ou tensão com outras esferas.

Desse modo, voltando-nos mais especificamente agora para o pensamento bourdieusiano e a

sua definição da formação de um campo específico da arte, temos que, para este autor, alguns fatores foram importantes no processo de autonomização da arte: a afirmação de uma legitimidade propriamente artística, iniciada em meados do século XV, na Florença renascentista; a Revolução Industrial e a massificação dos processos de produção artística e a reação romântica que está vinculada a essa mudança, que provoca uma ainda maior necessidade de afirmação de um território artístico puro.

O processo iniciado em meados do século XV, com o Renascimento, começa a planejar para arte um campo distanciado da mera artesanaria. A criação das guildas profissionais; o vínculo do fazer artístico com as ciências, especialmente as matemáticas, fomentando a base para o surgimento das academias artísticas; a criação das telas, liberando as pinturas das paredes e dos grandes painéis de madeira, ampliando sua possibilidade de circulação e comercialização; tudo isso concorre para um início de consciência da arte como distinta dos outros artesanatos e profissões. Todo esse processo é resultado da afirmação de uma legitimidade propriamente artística, ou seja, do “direito dos artistas legislarem com exclusividade em seu próprio campo – o campo da forma e do estilo -, ignorando as exigências externas de uma demanda social subordinada a interesses religiosos ou políticos” (1996:102).

Porém, esse processo de autonomização, iniciado no período do Renascimento, não foi linear e progressivo. A constituição dos Estados Nacionais e, posteriormente, as lutas geradas pelo processo da Contrarreforma, suscitaram, segundo Bourdieu, a intervenção novamente das esferas da religião e da política institucional na arte, visto que ambas estavam “preocupadas em atribuir uma posição e função sociais à fração dos artistas – distantes dos trabalhadores manuais sem estarem integrados às classes dominante” (1996:102). A arte foi novamente convocada a servir a ideais e funções que escapavam de seu domínio próprio, servindo a propósitos religiosos; do poder público que as utilizava como meio de propaganda e sendo controlada pelas academias que ditavam as normas a serem seguidas, baseadas em ditames políticos e sociais da época.

É com o surgimento da Revolução Industrial que o processo de autonomização da arte se torna novamente possível e, dessa vez, se radicaliza. A formação da imprensa, a universalização da educação, a invenção da litografia e outros meios de reprodução em série popularizam, ampliam e diversificam o mercado de consumidores da arte. Esse aumento do mercado, com cujos agora consumidores os artistas tratam mais anonimamente que com os antigos mecenas, implica também na diferenciação e profissionalização do produtor de bens culturais. Toda essa mudança provoca, segundo Bourdieu:

“(...) a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica, mas concedendo-lhes também

um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos, cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer, exclusivamente, um certo tipo de determinações, como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio.” (1996:100)

Essas mudanças materiais e simbólicas levadas a cabo pela Revolução Industrial são fruto de processos ideológicos anteriores, a exemplo da mudança de pensamento provocada pelo Iluminismo, a partir do século XVIII. Ou seja, a autonomização, que tornou possível que a ciência se desvinculasse de questões mágicas e comunitárias para desenvolver-se a partir do seu próprio campo técnico, possibilitou os avanços que culminaram na evolução tecnológica que possibilitou a invenção das indústrias e suas máquinas. Paralelamente, esse pensamento autônomo também foi responsável pela emergência da diferenciação de outras esferas da atividade humana, como a economia – a qual tornou possível a justificação do capitalismo em termos puramente econômicos, contribuindo para o seu desenvolvimento – e, também, da arte, a partir do surgimento da teoria estética.

Ainda segundo Bourdieu, foi esse processo de diferenciação das esferas da atividade humana, correlato ao desenvolvimento do capitalismo e, em particular, à constituição de sistemas de fatos dotados de uma independência relativa e regidos por leis próprias, que produziram as condições favoráveis à construção de sistemas ideológicos. Em outras palavras, tornou-se possível a emergência das chamadas teorias puras (da economia, da política, do direito, da arte, etc) que reproduzem as divisões prévias da estrutura social com base na abstração inicial através da qual elas se constituem (1996:103).

Nesse ponto - o da emergência de uma teoria pura da arte a partir de uma abstração de suas condições sociais mais imediatas (de função a cumprir em um contexto comunitário) como fator importante para a constituição de um campo próprio da arte -, Jacques Rancière (2005) traz importantes contribuições. De maneira distinta da de Bourdieu, este autor também elabora, a partir do conceito de Regimes de Visibilidade das Artes, uma maneira de ler os processos pelo qual a arte passa, desde sua vinculação ao ethos comunitário na Grécia, até o período atual que ele define como Regime Estético. E acreditamos que a definição de Rancière, ao passo que completamente distinta (em vários aspectos) é complementar à de Bourdieu, no sentido de trazer à noção de autonomização matizes não consideradas pelo primeiro autor.

A definição do conceito de Regimes de Visibilidade é importante para pensar o processo de autonomização da arte e as implicações do mesmo nas maneiras de produzir, compreender, fruir, consumir e exhibir das artes. Segundo Rancière, “um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral

das maneiras de fazer e das ocupações” (2005:32). Ou seja, para este autor, nos variados momentos históricos, diferentes regimes de visibilidade da arte existiram, implicando em distintas relações com a mesma, que vão desde a imbricação ética das imagens com a comunidade e o ethos da mesma, até a elevação da representação como um modo de fazer e julgar a arte e, finalmente, alcançando o regime estético das artes (no qual, segundo o autor, estão localizadas as práticas modernas e contemporâneas).

Pensar, desse modo, na história da arte, implica desde já a quebra de uma noção de cronologia para sugerir, em seu lugar, um pensamento sobre como, em distintos momentos, são realizadas diferentes formas de se relacionar com o artístico. Assim, Rancière desconecta, por exemplo, o Regime Estético da ideia de modernidade, visto que vê esse como um momento específico em que “a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (2005:32). Em outras palavras, para o autor:

“Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. Mas modernidade é mais do que uma denominação confusa. Em suas diferentes versões, modernidade é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes das artes.” (RANCIÈRE, 2005:33)

O que interessa para Rancière não é propriamente uma cronologia linear, mas compreender os diferentes processos em que a arte foi vista, fruída, vivida, julgada e recebida que, ao se modificarem, contribuíram e dialogaram com uma série de mudanças mais amplas (das ocupações, da partilha do sensível, da experiência política). Se antes o Regime Poético autonomiza a arte a partir da elevação da *mimesis* como ação artística, criando as possibilidades de invenção do fato artístico, de suas maneiras de fazer e julgar como melhor ou pior, o Regime Estético criou uma nova autonomia da arte. E está baseada agora na desobrigação com as anteriores hierarquias de temas, de gêneros e artes criada pelo Regime Poético – ou seja, a emergência da identificação da arte no singular. Segundo o autor:

“No Regime estético das artes é afirmada a absoluta singularidade da arte e destruído, ao mesmo tempo, todo critério pragmático dessa singularidade. Nesse momento, se funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (2005:34).

Para falar em termos de autonomia, a emergência do Regime Poético, segundo Rancière, já foi responsável por inventá-la, visto que questiona o que ele chama de Regime Ético das imagens. Neste, a arte é subsumida nas imagens. Para o autor, pertence a esse regime a relação das imagens à divindade, e a noção de uma espécie de direito ou proibição de reproduzi-las. Aqui o ser da imagem

está submetido à questão da sua origem e, conseqüentemente, ao seu teor de verdade, e quanto ao seu destino, ou seja, os usos e efeitos que induzem. A esse regime pertence também, segundo o autor “toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena. Platão não submete, como é dito com frequência a arte à política. (...) Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer” (2005:29). Em resumo, nesse regime a questão está no que o modo de ser das imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. Essa questão impede a arte de se individualizar enquanto tal.

Ao quebrar com esse paradigma, o Regime Poético clama para a arte sua primeira independência. Retira a *mímesis* do seu “não-lugar” de mera repetição que desvirtua a verdade da imagem e coloca-a no centro da questão artística junto com a *poiésis*. Dessa maneira, faz emergir a representação como o centro do fato artístico. A partir da elaboração aristotélica do termo *mímesis*, que a distancia do sentido negativo dado anteriormente pela filosofia platônica, foi possível observar a representação como constitutiva de um ato artístico específico. Retirando a *mímesis* do “não-lugar” de ação ilusória e danosa ao espírito - mera repetição-, o feito do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, passaram a ter mais importância, em detrimento do ser da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo (2005:30). A partir daí, foi possível então a elaboração de categorias e gêneros que definiam e delimitavam essas ações artísticas agora assim nomeadas e entendidas. Segundo Rancière:

O princípio de delimitação externa de um domínio consistente de imitações é, portanto, ao mesmo tempo, um princípio normativo de inclusão. Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes, etc. (...) Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de belas-artes – no interior de uma classificação de maneiras de fazer e, conseqüentemente, define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas. Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de *mímesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. (2005:31)

Já no Regime Estético das artes a questão que emerge não é mais a de definir o fato artístico, de livrar as imagens de suas associações éticas e permitir à representação seu lugar como definidora da ação artística (criando categorias e normas a partir dela), mas a de pensar o próprio objeto da arte. É aqui que Rancière identifica (e onde se aproxima de Bourdieu) os processos antes mencionados, levados a cabo pelo Iluminismo: a emergência de teorias puras e da necessidade de pensar, separadamente, cada esfera da vida e, por outro lado, levar o próprio pensamento ao seu questionamento constante. Para o autor, as coisas da arte são identificadas por “pertencerem a um

regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo (...). Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou, ele próprio, estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético” (2005:32).

A ideia de Regime Estético de Rancière confronta as noções de modernismo que, para o autor, acabam sendo reduções teóricas de uma complexidade maior de práticas e modos de pensar o artístico que ultrapassam este conceito. Para ele, “a noção de modernidade parece, assim, como inventada de propósito para confundir as inteligências das transformações da arte e de suas relações com outras esferas da experiência coletiva” (2005:38).

É a partir daí que identifica uma contradição inerente ao momento do Regime Estético que acaba provocando duas espécies de discursos e reações modernistas, segundo o autor. Esta contradição surge do fato de que o regime estético das artes faz da arte uma forma autônoma da vida e, com isso, afirma, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida. Desse modo, ao mesmo tempo que a arte passou a pensar o seu próprio objeto, questionando as anteriores categorias, gêneros e maneiras de fazer, o pensamento estético emergido durante o Iluminismo acabava sempre por associar a estética também a uma espécie de autonomização do ser humano. A arte passou a ser valorizada como forma e autoformação da vida, gerando tanto o discurso da forma pura (encampada por críticos como Clement Greenberg e que se tornaram verdadeiros dogmas do modernismo), quanto o que Rancière chamou de modernitarismo, ou seja, identificação das formas do regime estético das artes às formas de execução de uma tarefa ou de um destino próprio à modernidade (2005:38).

Essa discussão levantada por Rancière serve para observar as práticas de vanguardas que pretendiam extrapolar a esfera da arte, instituindo-lhe uma relação total com a vida para modificar esta última, e outras que seguiram no questionamento da forma, da linguagem, buscando cada vez mais emancipar-se da figuração, do academicismo e suas normas. Esses dois processos, quando chamados de modernismo, provoca confusões e elude o sentido das distintas práticas e consequências, segundo Rancière. Para ele,

“a noção de modernidade estética recobre, sem lhe atribuir um conceito, a singularidade de um regime particular das artes, isto é, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2005:28)

Aproximando este autor de Bourdieu, que nos serve de base para pensar a constituição do campo da arte, tem-se que ele auxilia de maneira fundamental a pensar no atual momento artístico

como a constituição de um novo regime de pensamento, produção e fruição da arte. A ideia de Regime Estético, embora não tenha relação alguma com a ideia de campo formulada por Bourdieu, é passível de aproximação para complementar o que foi formulado por este autor.

Se considerarmos que as práticas realizadas nesse momento do Regime Estético se relacionam com as mudanças mais amplas descritas por Bourdieu, pensadas anteriormente por Max Weber para analisar a constituição de campos autonomizados da ação humana, temos que a formação do campo da arte se realizou nesse período de mudança de práticas e pensamentos definido por Rancière. O que a ideia de Regime Estético nos ajuda a pensar, para além de uma relação contextual e histórica de composição de um cenário de ação, é na questão específica de pôr em evidência como o pensamento estético influenciou na formação de uma dualidade nessa maneira de fazer arte; como a questão da autonomia não foi algo simples, mas gerou uma complexidade de reações; além do fato de não querer separar as atuais práticas pensando-as sob o nome de modernidade, entendendo a co-presença de temporalidades heterogêneas nesse momento de produção da arte como uma característica importante.

Rancière, portanto, ajuda a perceber o processo de transformação analisado por Bourdieu a partir da estética e de suas consequências para as práticas e discursos. Relacionando a ideia de Regime Estético com o que Bourdieu fala sobre o romantismo como um dos fundamentos da ideia de autonomia e arte desinteressada, vê-se que o que Rancière está definindo de uma maneira mais geral, focado no que ele chama de modos de pensabilidade da arte e sua relação com o regime anterior, aparece de forma mais localizada historicamente no outro autor. Para Bourdieu:

“todas as invenções do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irreduzível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da criação livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo” (BOURDIEU,1996:104)

De uma maneira mais geral, pode-se dizer que o que Rancière está identificando desde a estética, desde as maneiras de fazer, ver e pensar arte, Bourdieu o vê a partir das condições históricas, simbólicas e econômicas. Juntar esses dois pensamentos dá uma visão interessante de todo esse processo de constituição do campo da arte: a necessidade de emergência de uma teoria pura, como diz Bourdieu, motivada por questões mercadológicas, sociais, econômicas e políticas da época gera uma mudança de pensabilidade e modos de fazer arte que questionam o Regime Poético, colocando-a em uma nova situação de autonomia em que o pensamento estético toma a dianteira e produz contradições teóricas e práticas fundamentais.

As contradições a que Rancière se refere são descritas de maneira clara por Bourdieu ao definir como o romantismo foi importante na criação do ideal da arte pela arte – da arte autônoma, desconectada de imperativos econômicos e sociais mais diretos. Ou seja, o que o pensamento estético define como sendo o âmbito puro da arte é, no romantismo, interpretado como uma defesa da arte contra o que a poderia subjugar ou minorá-la, no caso o mercado e os burgueses, por um lado, e o povo e a arte popular por outro. Ainda segundo Bourdieu:

“Nestas condições, cumpre salientar que a aparição de um público anônimo de burgueses e a irrupção de métodos ou técnicas tomados de empréstimo à ordem econômica e ligados à comercialização da obra de arte – como, por exemplo, a produção coletiva ou a publicidade para os produtos culturais –, coincidiu não somente com a rejeição dos cânones estéticos (correlato à glorificação do escritor ou do artista, e de sua missão semiprofética) da burguesia, com o esforço para separar o intelectual do vulgo – ou seja, afastando-o tanto do povo como do burguês, pela oposição dos produtos únicos e inestimáveis de seu gênio criador aos produtos intercambiáveis e inteiramente redutíveis a seu valor mercantil típico de uma produção mecânica –, mas também com a afirmação da autonomia absoluta do criador e de sua pretensão em reconhecer exclusivamente o receptor ideal que se traduz como alter ego, ou melhor, um outro criador, contemporâneo ou futuro, capaz de mobilizar em sua compreensão das obras a disposição criadora que define o escritor e o artista autônomo.” (BOURDIEU, 1996:104)

A constituição da obra de arte como mercadoria e o surgimento, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a essa teoria pura da arte – da arte enquanto tal. Esse processo instaurou uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, coisa produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irreduzível à mera posse material (1996:103).

Essa defesa de um espaço autônomo e único para a arte implicou na formação de um campo específico para essa produção que queria distanciar-se dos imperativos do mercado, porém necessitava um circuito de circulação próprio para existir enquanto produção artística. O mito da arte desinteressada gerou discursos e práticas que fundamentaram formações institucionais e produções artísticas posteriores, sendo o cerne do que Peter Bürger (2008) chamou de instituição arte. Pensando a partir do que define Rancière como modernitarismo, será possível observar ainda que essa mesma doutrina da arte pura, da arte autônoma, trouxe uma ambiguidade intrínseca que acarretou nas críticas das vanguardas, que contestaram o distanciamento político da arte, enfatizando sua condição emancipadora e potencializadora da condição humana. Mas, por outro lado, esta vanguarda ao não lograr cumprir todos os seus objetivos de conexão total da arte com a vida, será tida como finalizada e fadada ao fracasso. Em resumo, todo esse movimento de contestação (desde a realizada pelos defensores da arte pela arte – e do esteticismo- aos que pensam

na estética como potencializadora das capacidades humanas - modernitarismo) impactou de maneira substancial na própria configuração do campo, levando-o a sua constante modificação e expansão a partir da crítica.

1.2 A instituição arte: vanguardas e o dissenso no interior da arte moderna

Já foi dito que o objetivo desta tese é investigar a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte, na medida em que sua existência põe em tensão ou questiona a dimensão institucional da arte ao mesmo tempo em que participam da mesma. E para compreender a ação realizada por este tipo de trabalho, é necessário, antes, pensar também sobre a questão institucional da arte e a crítica à mesma operada pelas vanguardas artísticas.

Uma das referências teóricas principais sobre a questão das vanguardas e a crítica à instituição arte é o autor Peter Bürger (2008). O termo instituição arte tornou-se uma referência fundamental, na medida que representa uma análise de como a arte autônoma se converteu em um discurso hegemônico e definidor de práticas artísticas. Em seu já clássico *Teoria da Vanguarda*, Bürger, a partir de uma leitura da Teoria Crítica, irá elaborar este conceito com o intuito de investigar a produção crítica vanguardista, realizando uma leitura histórica e social desta (que, em alguns momentos, aproxima-se um pouco daquela realizada por Bourdieu) e tentando fazer um diagnóstico de sua atualidade no período dos anos 1960/1970.

O autor inicia por questionar algumas leituras marxistas da obra de arte, principalmente as de Luckács e Adorno, notando, nestas, uma indisposição a considerar a dimensão histórica e a função social das obras de arte. Ao crer que estes autores se mantinham numa visão da arte que os impedia de ver a sua existência na sociedade burguesa criticamente, Bürger vai recorrer a Marcuse para criar o conceito de instituição arte. A partir do ensaio sobre a Cultura Afirmativa deste autor, Bürger desenvolve a ideia de uma dissociação entre a arte burguesa e a práxis cotidiana, visto que Marcuse parte do princípio de que a cultura burguesa é afirmativa, ou seja, a arte (como em Marx a religião) é uma dimensão de afirmação cultural que não condiz com o cotidiano do social. A arte, então, passa a ser uma esfera do ideal na qual o subjetivo do ser humano se realiza, sem que essa realização cultural possa ocorrer no social. Assim, a arte se torna mais uma ferramenta de alienação. Assume, assim, para Marcuse, uma função específica na sociedade burguesa: a de neutralização da crítica.

Essa operação da arte no interior da sociedade burguesa não ocorre de maneira individualizada. Somente de maneira social, convertendo-se em uma espécie de instituição, é que pode a arte burguesa cumprir seu papel na cultura afirmativa e somente a análise histórica e social

desta é capaz de entender e destrinchar as estruturas e os esquemas de alienação e ideológicos da mesma. E é compartilhando com Marcuse essa necessidade de entender a arte, situando-a em um contexto histórico, social, político e econômico que fará sentido, para Bürger, vê-la como uma instituição. Segundo o autor:

Marcuse não alicerçou essa determinação da função da cultura na sociedade burguesa sobre objetificações artísticas individuais, mas sobre o seu status, se elas forem vistas dissociadas da luta cotidiana pela existência. O modelo fixa a importante conclusão teórica de que as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro desse marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida. No fundo, quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as consequências observáveis ou inferíveis do trato com a obra de modo algum se deve exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade – vale dizer, em determinadas camadas ou classes de uma sociedade. Quanto à designação dessas condições contextuais, sugeri o conceito de instituição-arte.” (BÜRGER, 2008:39)

Sendo assim, Bürger centrará sua análise em uma dimensão contextual e ideológica da arte autônoma. Importante destacar, antes, que o autor está utilizando o conceito de ideologia à maneira como foi pensada por Marx para falar sobre a religião. Ou seja, a ideologia aqui trata-se de uma dimensão da práxis humana como resposta a uma realidade insuficiente. As atividades religiosas são ideológicas no sentido de que promovem uma idealização espiritual que não condiz com uma realidade social experimentada. Essa realização subjetiva de algo que falta no material e objetivo é fundada na alienação dessa mesma realidade. E essa relação entre ideologia e realidade social é, inevitavelmente, contraditória. Importante dizer, logo, que ideologia não está sendo vista aqui apenas como falseamento da realidade. Assim como em Marx, Bürger acredita que há uma parte da mesma que possui o seu momento de verdade, o qual só pode ser alcançado e conectado através da crítica.

Voltando à categoria de autonomia, para Bürger, ao passo que “necessária para a definição do que a arte é na sociedade burguesa, ela traz em si, ao mesmo tempo, a mácula da deformação ideológica” (2008:81). Entendendo que o autor pensou a ideologia como a dimensão de uma idealidade que destoa ou se desconecta de uma determinada realidade social, tem-se que a doutrina da arte autônoma é ideológica por desconectar-se de sua condição histórica e social fundante, criando uma ideia de universalidade e trans-historicidade que oblitera sua real origem. Porém, por outro lado, essa mesma ideologia possui o seu momento de verdade, que é o de haver criado para a arte o seu espaço específico de realização e a necessidade de ser lida e vista a partir de seus próprios critérios. O que é preciso, através da crítica, é conectar esse momento de verdade da ideologia da estética pura com o seu percurso histórico, político e social, para não cometer reducionismos de análise que reifiquem o objeto de arte e os essencialize.

Nesse ponto, o autor concorda com Bourdieu, quando este analisa a ideia de Estética Pura. Para este autor, a tendência da universalização e atemporalidade contida nessa ideia de que a essência da obra de arte (ou a sua forma) é passível de serem analisadas por si e em si, ignora as condições sociais de possibilidade das mesmas. Para Bourdieu, o que uma análise a-histórica da obra de arte e da experiência estética apreende na realidade é uma instituição que, segundo o autor, existe por sua vez nas coisas e nos cérebros (nas coisas em forma de um campo artístico e nos cérebros em forma de habitus cultivado) (BOURDIEU,2010:284).

E que desenvolvimento histórico é esse que a categoria de arte autônoma dissimula e torna reconhecível ao mesmo tempo? Seguindo o caminho percorrido por outros autores, como Bourdieu, Bürger também rastreia na história da arte as transformações que a levaram à emergência da estética como disciplina filosófica sistemática, a qual cria e enfatiza um conceito de arte despegado da relação social, econômica e religiosa, ou ainda, da práxis vital com a qual anteriormente se conectava. Ainda segundo Burger:

(...) caberia perguntar se e de que forma estão conectados os dois momentos da autonomia (o descolamento da arte da práxis vital e o ocultamento das condições históricas desse processo, por exemplo, no culto ao gênio). O descolamento do estético da práxis vital pode, certamente, ser rastreado com a maior presteza no desenvolvimento das ideias estéticas, com o que se poderia interpretar a ligação da arte à ciência, levada a efeito durante o Renascimento, como uma primeira fase de sua emancipação do ritual. Na libertação da arte de sua vinculação imediata ao sagrado, certamente se poderia ver o centro mesmo desse processo de secular duração e, exatamente por isso, tão difícil de ser compreendido analiticamente, por nós designado como o processo pelo qual a arte se torna autônoma. Sem dúvida não se deverá considerar esse descolamento da arte do ritual eclesiástico como um desenvolvimento retilíneo; ele é antes contraditório.” (BÜRGER, 2008:91)

E seguindo essa reflexão sobre a emergência da ciência e sua conexão com a arte e, posteriormente, com a consolidação da sociedade burguesa, Bürger encontra, no século XVIII – período do desdobramento da sociedade burguesa e da conquista do poder político por parte desta classe, que se tornou economicamente fortalecida -, a criação de um novo conceito de arte autônoma. A partir de uma nova disciplina, a estética filosófica, surge o “moderno” conceito de arte, que só ao final do século XVIII tornou-se de uso corrente como designação abrangente para poesia, música, teatro, pintura, arquitetura, etc. Este fato fez a atividade artística ser compreendida como uma atividade distinta de todas as demais (2008:93).

Desse modo, para Burger, em sua origem, a teoria da arte autônoma está envolvida com a ascensão social da classe burguesa e o consequente desenvolvimento ideológico e intelectual promovido por esta mudança. O Iluminismo e o pensamento moderno, como dissemos anteriormente ao citar Weber e Bourdieu, promoveu uma série de modificações, entre elas a autonomização das diversas esferas da vida, levando à criação de teorias puras, como a teoria

econômica, política e, consequentemente, uma teoria estética assim também definida.

E ao analisar a estética, esse pensamento fundante do moderno conceito de arte e da sua ideia de autonomia, Bürger se concentra em dois marcos principais dessa disciplina, Kant e Schiller. Começando pelo primeiro, destaca que o fundamento do pensamento estético para esse autor é o juízo de gosto, que é desinteressado e é universal. Ou seja, a satisfação que determina o juízo de gosto é destituída de qualquer interesse. E pensando já a partir de uma sociedade capitalista-burguesa emergente, mas que ainda mantinha estruturas feudais evidentes, Kant tenta proteger o juízo de gosto de determinações que não fossem genuinamente voltadas à faculdade de desejar e imaginar (que seria universal e inerente a todos os seres humanos). Ou seja, o estético é concebido como uma esfera excluída do princípio de maximização do lucro que predomina em todas as esferas da vida. E não só do princípio de lucro, mas também daqueles religiosos e políticos que poderiam interferir no juízo de gosto que deveria ser baseado na pura capacidade de imaginação e de impressionamento com a beleza de cada ser (longe de restrições morais também). Desse modo, Kant, para Bürger, elucida o descolamento do estético de todas as referências à práxis vital ao enfatizar a universalidade do juízo estético.

Em seguida, ao apresentar o pensamento de Schiller sobre a estética (outro marco desta disciplina), Bürger acaba por esclarecer os fundamentos da ambiguidade existente nesta, a qual Rancière irá chamar de Modernitarismo, em oposição ao esteticismo. Isso porque se para Kant o estético reside em uma posição especial entre sensibilidade e razão, sendo o juízo de gosto considerado livre e desinteressado, para Schiller, além disso, haverá uma função social a cumprir por parte da estética. Reside aí o princípio da ambiguidade da estética, a qual reverberará em diferentes atitudes, especialmente as de vanguarda. Segundo Bürger, a impressão paradoxal está em que, uma vez que “Kant acentuara exatamente o desinteresse do juízo estético, e consequentemente, a carência de função da arte, Schiller tenta dar provas de que a arte, justamente em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via poderia ser cumprida: o fomento da humanidade” (2008:95/96).

Essas duas posições distintas e centrais da estética moderna, como já dissemos, darão distintos rumos às práticas artísticas e seus discursos. O dissenso no interior da arte moderna está dado desde o início da própria disciplina estética. Destacar essa ambiguidade é importante para esta tese por apresentar, em uma espécie de breve arqueologia da estética, uma dicotomia que irá ser crucial para entender os movimentos de crítica no interior da própria instituição da arte moderna. E os diferentes autores até agora mencionados nesta tese, estão a todo momento se deparando com essa ambiguidade e pensando, a partir dela, a arte moderna e as ações vanguardistas que dela emergem e fazem parte. E os sentidos dados por esses distintos autores variam em termos de ênfase

ou enfoque. Por exemplo, se pra Rancière a questão do Esteticismo x Modernitarismo é fundamental para entender o Regime Estético, em Bürger ela não assume tamanha importância, mas aparece como explicação importante nos desdobramentos da instituição arte.

Ou seja, para Bürger, independente dessa ambiguidade encontrada, a categoria de autonomia da arte (criada pelo pensamento estético) pertence à sociedade burguesa, fato que considera mais importante no momento de analisar a instituição arte e as reações à mesma. Ao pensar um modelo em que trata de delimitar a produção, exibição e compreensão da arte em distintos momentos, destaca o período de produção artística moderno como o sendo o da arte burguesa. Para ele,

a arte burguesa tem uma função de representação somente na medida em que a burguesia assume representações de valor procedentes da aristocracia; genuinamente burguesa é a objetivação com a arte da autocompreensão da própria classe. Produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte não são mais associadas a práxis vital. (...) Não apenas a produção, mas também a recepção é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-la. No esteticismo, finalmente, em que a arte burguesa alcança o estágio da autocrítica, é igualmente revogada essa pretensão. O descolamento da práxis vital, que sempre caracterizou o modo de função da arte na sociedade burguesa, transforma-se, então, em seu conteúdo. (BURGER, 2008:103)

Tendo que a arte burguesa apresenta como característica principal a autorrepresentação de classe, a autocompreensão, a desconexão com a vida e o isolamento como modo principal de fruição, as críticas posteriores a esse modo de produção artística atacarão esses aspectos (uns mais que outros). Segundo Bürger, a crítica das vanguardas europeias (no início do século XX) se articula principalmente em torno da questão do descolamento da arte da práxis vital, o qual a instituição arte burguesa havia transformado em conteúdo essencial das obras.

O resultado das ações vanguardistas de ataque ao status da arte foi a modificação de vários aspectos da produção artística modernista. A própria noção de obra de arte foi posta em questão pelos ataques vanguardistas, levando a que Bürger refletisse e questionasse esta categoria sob a luz do conceito de alegoria de Benjamin. E será basicamente através da relação entre obra orgânica (simbólica) x obra não-orgânica (alegórica) que este autor irá analisar as práticas artísticas vanguardistas e os efeitos de contestação da instituição arte que provocaram.

Para melhor esclarecer essa ideia de obra não-orgânica, baseada na ideia de alegoria benjaminiana, com a qual classifica a arte vanguardista, Bürger irá recorrer ao conceito de montagem. Para ele, ao falar em montagem, não se trata de criar uma categoria substituta à ideia de alegoria, mas, antes, de utilizar uma “categoria que permite determinar, com mais exatidão, um aspecto do conceito de alegoria. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra.” (2008:148)

Desse modo, pensando a partir da ideia de montagem, Bürger tentará traçar diferenças importantes entre as obras vanguardistas e as que ele define como orgânicas. Tendo que as vanguardas introduziram importantes fissuras na instituição arte burguesa (e no discurso da arte moderna, como consequência), a obra não-orgânica se define basicamente por seu caráter fragmentário e construído, opondo-se a uma noção de totalidade e completude da obra orgânica. Para Bürger, é na própria obra que a instituição arte é posta em questão. Em suas palavras:

A obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como princípio básico da arte vanguardista. A obra montada aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte. (BÜRGER, 2008:147)

Além da montagem como método de ação das vanguardas, Bürger ainda irá enumerar algumas outras ações de ruptura importantes que estas realizaram no interior da instituição arte moderna. Por exemplo, também serão questionada, além da ideia de obra como totalidade fechada em si, a noção de autor como atavicamente ligado a essa obra, dando-lhe praticamente todo o sentido e valor. E as ações vanguardistas farão isso negando a noção de autoria individual, por um lado, realizando obras coletivas ou impossíveis de serem atribuídas a um só autor (no caso dos poemas surrealistas) ou, por outro lado, ironizando o status da assinatura dos artistas em suas obras.



O icônico urinol de Marcel Duchamp, que inaugura a noção de ready-made³ e se tornou um marco para as ações de Crítica Institucional posteriores é, para Bürger, um ato de desprezo frente a todas as pretensões de criação individual. Denominado Fonte, o trabalho é um urinol enviado como obra para participar de um salão artístico. Sendo um dos readymades mais conhecidos de Duchamp, nele está evidente a ruptura que promove com o sistema artístico. Assinado como R.Mutt (nome fictício) e datado, a obra se torna uma ironia e um escárnio ao sistema que identifica a assinatura do artista como uma marca que imputa valor a um objeto artístico. É uma espécie de desmascaramento do mercado de arte como instituição inquestionável, cuja medida de valor reside mais em uma assinatura que nas qualidades estéticas das obras em si. É, ainda, o desmascaramento do fetichismo da própria sociedade burguesa e seu modus operandi, no interior do qual se valoriza marcas, nomes,

3 Readymade foi como passou a ser conhecida a ação de apropriação de objetos cotidianos e sua transferência para o mundo da arte. Com sentido iconoclasta e questionador, Duchamp foi o primeiro a realizar esta ação com o famoso Urinol, denominado fonte. Mas realizou várias outros readymade e, posteriormente, será utilizado como técnica de produção artística.

indivíduos em lugar dos artefatos artísticos em si. Desse modo, para Burger “os ready-made de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações” (2008:110).

Sendo assim, tem-se que Burger entende os readymade de Duchamp não a partir da totalidade objetual (forma-conteúdo), mas como um gesto iconoclasta que opõe objetos produzidos em série, por um lado, e assinaturas e exposições de arte, por outro. Dessa forma, para o autor, o gesto acaba por tornar-se único, ao estar estritamente vinculado ao seu contexto de crítica, não podendo ser replicado posteriormente sob o risco de neutralização. É a partir deste ponto que a sua ideia de fracasso da vanguarda, de cooptação desta pela instituição arte e a sua impossibilidade de replicação (as neovanguardas) começa a se estruturar. Em suas palavras:

É evidente que esse tipo de provocação não pode ser repetido quando se bem entende. A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta; nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte enquanto arte se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irresgatável, sua pretensão de ser protesto não mais se sustenta. Daí a impressão de serem artes aplicadas, não raramente suscitada por obras neovanguardistas. (BÜRGER, 2008:110)

A razão de Bürger parecer reativo à ideia de uma repetição do ato vanguardista ou de sua aparição em um museu, é o fato de que este assume o discurso político (e de engajamento) da vanguarda como sua questão principal de análise sobre ela. Entender o objetivo político vanguardista para este autor é fundamental para o seu estudo sobre as ações das mesmas, já que pretende realizar uma teoria da vanguarda que não se restringe ao nível formalista, mas que seja capaz de pensar a dimensão da função social desta (o seu efeito).

Sendo assim, Bürger se concentrará na relação com a práxis vital que a vanguarda propõe. É por isso que, mesmo vendo no cubismo a operação da montagem realizada pelo dadaísmo, por exemplo, não identifica esse movimento no interior das vanguardas históricas que analisa. Isso porque, para este autor, o cubismo, apesar de criticar a pintura como convenção, ainda não se dirige a uma crítica da instituição arte e nem a uma tentativa de questionamento da separação da arte da práxis vital.

Melhor dizendo, para Bürger a intenção vanguardista não é exatamente o de realizar a integração completa destas duas esferas, a da práxis vital e a da arte. Ao contrário, compartilhando da rejeição esteticista do mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-fins, os vanguardistas pretendem organizar, a partir da arte, uma nova práxis vital. Desse modo, as críticas de vanguardas

se direcionam a uma tentativa de superação da arte, tentando transportá-la para a dimensão da práxis vital e metamorfoseá-la.

Porém, para Bürger, essa tentativa da vanguarda de superar a arte na práxis vital – ou de modificar a práxis vital através da arte - resulta contraditória. E é neste ponto que a sua análise, também, parece começar a entrar em contradição em alguns momentos. Lembremos que o autor criticava as leituras adornianas e lukácsianas da arte por acreditar que eles, ao manter em suas respectivas análises o princípio da autonomia da arte (Adorno) e a relação com a obra orgânica (Lukács) em primeiro plano, perdiam a possibilidade de ver os efeitos da arte e observar seus conteúdos de crítica social. Algumas páginas após, porém, Bürger dirá que a tentativa da vanguarda de reconectar-se à práxis vital poderia levar a uma perda da capacidade crítica, visto que, para este autor, a arte seria absorvida pela vida e, ao perder a distância e sua liberdade frente a esta (tese adorniana), perderia a condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade.

Mas esse processo, para o autor, não se realiza nas críticas das vanguardas em si, mas posteriormente, no desenvolvimento da indústria cultural e a consequente promoção da “falsa” superação da distância entre arte e vida que esta promoveu. Para Bürger,

“A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode correr na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma. Que exista essa falsa superação, eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria.” (BURGÜER, 2008:113)

E como destacamos anteriormente, acreditamos que esta ambiguidade na análise do autor se dê, talvez, pelo fato de que este pretende validar e/ou justificar a sua teoria da vanguarda a partir da relação desta com a instituição arte (focando-se, então, nos seus efeitos ou em sua função social). A questão do engajamento aparece como fundamental para suas reflexões, a ponto de dedicar uma parte do livro a analisá-lo, pondo em relação Adorno e Lukács novamente e justificando a dimensão política da obra vanguardista, destacando os seus métodos de ação (montagem, fragmentação, etc).

Para tanto, precisa diferenciar a ação vanguardista da obra com conteúdo político que é orgânica (a qual não o interessa). Essa diferenciação é importante, visto que algumas correntes modernistas, como o expressionismo alemão, ficaram marcadas por seu conteúdo político e inspiraram grande parte do modernismo na América Latina. A obra com conteúdo realista e social será por muito tempo - e por vários setores da esquerda - considerada como a mais legítima expressão da arte política, tese que se baseia nos escritos de Lukács para sustentar-se, muitas vezes. Esta corrente é incapaz (ou sente dificuldade) de ver nas ações vanguardistas uma dimensão política, visto que as entendem como demasiado abstrata ou hermética para uma compreensão dos seus conteúdos políticos por uma parcela maior da população, para quem esse tipo de ação deveria

dirigir-se.

Por outro lado, a tese adorniana da estética entende a própria arte de vanguarda como política em si e dialoga com o pressuposto de Bürger sobre a política das vanguardas. Porém, para Adorno, a arte não pode mais ser engajada, não deve ter uma função ou efeito social, pois desse modo perderia seu princípio de autonomia que é o que lhe garante seu poder político no interior da sociedade burguesa. Bürger critica essa conclusão por entender que, para Adorno, o sistema capitalista venceu de uma vez por todas e as tentativas de modificá-lo resultarão sempre fracassadas. Para ele, ao pensar dessa maneira, Adorno vê a arte como uma espécie de mônada que deve ficar isolada e afastada do mundo social para não ser contaminado por ele. Assim sendo, a questão da análise política da vanguarda resultaria em um tabu, visto que qualquer tentativa de perceber uma dimensão de engajamento nesta, que estivesse para além da questão da forma, seria um problema.

Desse modo, será a partir da relativização dessa postura adorniana - através da adoção das categorias benjaminianas de alegoria e de reprodutibilidade -, que Bürger vai chegar a uma importante conclusão sobre a ação política da arte de vanguarda - a qual interessa bastante para esta tese: o fato de que as ações vanguardistas tornaram reconhecíveis a dimensão institucional da arte. “Somente os movimentos históricos de vanguarda tornaram claro o significado da instituição arte para o efeito da obra individual. Tornou-se claro que o efeito social de uma obra não pode ser medido simplesmente nela própria; que o efeito é decisivamente co-determinado pela instituição dentro da qual a obra funciona” (2008:177).

Se Bürger tivesse ficado com esta conclusão e com o reconhecimento de que as ações vanguardistas modificaram a prática artística e inseriram, nestas, mudanças fundamentais, sua análise poderia facilmente seguir reconhecendo as ações das neovanguardas em suas potências críticas. Mas o fato de insistir na ideia de fracasso das vanguardas, obscureceu sua visão para as práticas que ressignificam e atualizam as ações vanguardistas. E isso fica claro no parágrafo final de *Teoria da Vanguarda*:

Pode ser que a recondução da arte à práxis vital tenha mesmo fracassado, mas, ainda assim, a obra de arte passou a desenvolver uma nova relação com a realidade. Não só a realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade. No entanto, resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da práxis vital (BÜRGER, 2008:180)

Se o limite, diz Bürger, é a instituição arte, a qual não foi destruída pela vanguarda, esta será sempre capaz de neutralizar e anular a dimensão política da vanguarda, segundo sua reflexão. E como pensar então na arte a partir de então? Como finalizada e cooptada? Como mero mecanismo

de mercado? É aqui que se faz necessária a contribuição de Hal Foster (2014).

Ao analisar as neovanguardas, este autor tece críticas a Peter Bürger, baseando-se, especialmente, nesta contradição analítica que emerge das reflexões deste sobre as vanguardas. Para Foster, apesar de apresentar uma importante compreensão sobre os procedimentos vanguardistas, o autor se perde em seu diagnóstico sobre os mesmos. Os toma a partir de uma noção de origem histórica, de uma espécie de ideia de essência e um resquício evolutivo em sua narrativa, no interior do qual somente é possível uma aparição única e que não admite repetição dessas críticas vanguardistas. Qualquer outra tentativa de retomá-las soará como falsa e cooptada.

Além disso, Bürger retorna ao pensamento adorniano de que somente uma arte apartada da práxis vital, da indústria cultural, da contaminação do mercado, pode ainda conter a possibilidade de crítica à sociedade burguesa. Ou seja, para Foster, Bürger acaba realizando uma análise purista e essencialista sobre as vanguardas que o impede de ver as possibilidades de crítica que se abrem a partir de sua retomada nos anos 1950 e 1960.

Ou seja, após haver considerado que a tese da autonomia da arte constituía uma ideologia originária da sociedade burguesa que eludia as suas condições históricas e sociais e enfatizar a necessidade de crítica deste conceito levada a cabo pelas vanguardas, Bürger acaba por se perguntar se está na autonomia a possibilidade de escapar à dominação da práxis vital pela indústria cultural. Em suas palavras:

Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente possam ser pensáveis. (BÜRGER, 2008:114)

E é a partir destas contradições encontradas em sua obra que revelam, segundo Foster, que Bürger está lendo a história da vanguarda em termos progressivos e de evolução. Aí é onde reside o problema de sua análise. Juntamente com uma tendência a tomar ao pé da letra a retórica de ruptura da vanguarda, esse evolucionismo residual leva Bürger a apresentar a história como pontual e final. Para o autor alemão, portanto, uma obra de arte, um desvio na estética, acontece de uma só vez, inteiramente significativa em seu primeiro momento de aparição, e acontece de uma vez por todas, de modo que qualquer elaboração só pode ser uma reiteração. Essa concepção da história como pontual e final subjaz a sua narrativa da vanguarda histórica como pura origem, e da neovanguarda como repetição espúria. Para Foster,

“ (...) repetir a vanguarda histórica, segundo Bürger, é eliminar a sua crítica da instituição da arte autônoma; mais do que isso, é inverter essa crítica para transformá-la numa afirmação da arte autônoma. (...) E, mais: para Bürger, a repetição da vanguarda histórica pela

neovanguarda só pode converter o antiestético em artístico, o transgressivo em institucional.” (FOSTER, 2014:30)

Sendo assim, faltou a Bürger, segundo Foster, entender o caráter contextual e performativo das vanguardas, visto que as interpretou e analisou *ipsi literis*. Os ataques da vanguarda tinham relação estreita com os contextos de niilismo e desesperanças de um mundo em guerra (e após a primeira guerra, destruído) e eram performáticos, visto que eram conduzidos, necessariamente, em relação a suas linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção. “É nessa relação retórica que a ruptura e a revolução da vanguarda se situam”, diz Foster (2014:35). Em suma, para este autor, Bürger, por tomar ao pé da letra a retórica romântica de ruptura e revolução da vanguarda, não percebe as dimensões fundamentais de sua prática. Por exemplo, ignora sua dimensão mimética, por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer. Também não percebe sua dimensão utópica, por meio da qual a vanguarda propõe não tanto o que pode ser, quanto o que pode não ser – outra vez, como uma crítica do que é.

Considerando que para Foster, torna-se problemático falar em práxis vital e arte como se fossem termos evidentes e simples, pensar a relação entre estes dois conceitos tampouco deve ser algo tomado de maneira simplista. Não realizar a devida definição e reflexão ao se falar de vida e de arte e destas duas esferas como apartadas, cuja vanguarda é necessária para reconectá-las, pode levar a equívocos de análise, em que apenas um momento da ação de vanguarda é visto e analisado. Ou seja, segundo Foster, esse tipo de pressa analítica é o que pode ter levado Bürger a ler a vanguarda como pura e simples transgressão.

Mas incorrer neste equívoco não é privilégio de Bürger. Não relativizar e observar bem os termos da noção entre arte e vida leva a que, tanto o autor alemão, como outros críticos da vanguarda não enxerguem uma tensão fundamental que existe nela. Para ele, as “melhores expressões” da vanguarda e da neovanguarda operam em uma lacuna, entre o impossível que é a arte e a vida (o irrealizável de ambas).

“Para os artistas vanguardistas mais eficazes, como Duchamp, o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas. Portanto, mais do que falsa, circular, e, por outro lado afirmativa, a prática da vanguarda é, na sua melhor expressão, contraditória, mutável e, por outro lado, diabólica.” (2014:36)

Ou seja, para Foster, a ação vanguardista sustenta uma tensão entre arte e vida e não restabelece alguma espécie de conexão perdida entre uma e outra. Desse modo, pode-se entender que o problema de algumas leituras negativas em relação tanto às vanguardas como às neovanguardas é essa dificuldade em perceber, nestas, sua dimensão de fluidez e performatividade,

tentando ler apenas categorias e ações estanques e definitivamente úteis (ou inúteis).

Porém, apesar das dificuldades de leitura histórica da análise bürgeriana, em razão (acredita Foster) de sua vinculação ao materialismo histórico marxista e a uma espécie de pathos melancólico da Escola de Frankfurt, é importante reconhecer as contribuições fundamentais deste autor para a análise que se pretende fazer nesta tese. A primeira, como já destacado, é a sua referência à questão institucional, a qual será retomada posteriormente pelas neovanguardas e se tornará uma prática artística legitimada no interior do campo da arte (ou seja, irá compor o processo de rearticulação discursiva do discurso da arte moderna no interior do campo, gerando a arte contemporânea). A segunda, é a diferenciação importante que realiza entre obra orgânica e obra não-orgânica que auxilia bastante na percepção do caráter político de obras vanguardistas e não vanguardistas, e a diferença entre elas, importante para debater com algumas análises que questionam a ação política de vanguarda e a vinculação com o objeto artístico que propõem. A terceira, é como sua análise ajuda a entender a ambiguidade entre esteticismo e modernitarismo, questão colocada por Rancière.

A ambiguidade que Rancière encontra no seio do Regime Estético aparece, em Bürger, de maneira bastante didática quando põe em discussão as concepções de Adorno e Lúckacs. Retomando essas diferentes ideias, deixa entrever que no primeiro a defesa da autonomia se aproxima mais ao que Rancière chama esteticismo e no segundo, a reivindicação de uma arte para as massas, está mais próxima ao modernitarismo. Neste último, a ideia de arte como ferramenta de emancipação aparece em uma defesa do realismo e do didatismo em prol da educação social humana. Nesse ponto, a tensão entre o esteticismo e o modernitarismo se complexifica nas ações de vanguarda, visto que esta última põe em tensão tanto o discurso esteticista, como também a ideia de unicidade da obra orgânica, necessária para a arte realista revolucionária (ainda bastante inspirada pelo romantismo). Vanguardas como o concretismo, em seu projeto de construção da sociedade e do ser humano modernos, possuíam um caráter humanista e didático, por um lado, e por outro abriram caminho para a discussão institucional da arte, ampliada pela iconoclastia dadaísta. Todas estas questões foram retomadas e aprofundadas pelas neovanguardas, que levaram as prática artísticas a ampliar-se, a partir do aprofundamento da crítica ao modernismo, gerando o que posteriormente se denominará como arte contemporânea.

1.3 Neovanguardas: o fim da arte ou novas propostas?

Como foi visto anteriormente, as neovanguardas, na medida que abriram um novo campo de ação para a arte ao se reapropriarem das práticas vanguardistas, também foram vistas com desconfiança por vários autores, que as tinham como uma espécie de repetição espúria, sem eficácia, das ações vanguardistas anteriores. Com efeito, essas teses negativas, por um lado são as mais eloquentes e comuns, por outro deixam de ver um fato bastante marcante: o de que as neovanguardas, de fato, trouxeram para o centro do campo da arte as ações contestadoras realizadas anteriormente pelas vanguardas. E essa dimensão da neovanguarda como importante para a definição de novas práticas artísticas no interior do campo da arte, será bastante enfatizada por Hal Foster (2014). Diferindo outras abordagens sobre as neovanguardas, ao analisar o que ele chama de arte avançada (a qual, no interior do campo da arte atual é denominada como arte contemporânea), Foster destaca a importância das práticas artísticas realizadas nos anos 1950 e 1960 para sua constituição.

Sendo assim, a análise das vanguardas que Foster propõe se relaciona diretamente com dois aspectos importantes que ele identifica nestas: seu valor de constructo e a necessidade de novas narrativas para sua história. Com isso, o autor pretende analisar os retornos às vanguardas (observados em ações das neovanguardas) que não se tratam apenas de uma repetição *strictu sensu*, mas de análises críticas das ações realizadas nos anos 1910 e 1920 que significam e problematizam a arte realizada nos anos 1950 e 1960.

Considerando o contexto de pós-guerra e revoluções sociais desse período, além da emergência de escolas e mestradados de arte, Foster analisa o fenômeno em que artistas escolarizados, após conhecer as ações de vanguarda e familiarizarem-se com elas, propõem não apenas retomadas, mas releituras dessas ações a partir de novos problemas e ambientes políticos e artísticos. Ou seja, reconhecendo o que, para ele, é ignorado por Bürger (o caráter histórico das vanguardas), entende que estas se tornaram (e se tornam) significantes a partir das leituras que se fazem sobre elas. Não sendo significativas única e definitivamente, as ações de vanguarda são reelaboradas e aparecem em práticas que, sendo elas também históricas e performáticas, irão produzir seus próprios ruídos e questionamentos no interior do campo da arte.

É assim que Foster irá delimitar diferenças fundamentais entre as vanguardas do início do século XX e as de meados dos anos 1950. Para ele, as vanguardas dos anos 1910 e 1920 se ocupavam, primordialmente, com o ataque às convenções artísticas enquanto, nos anos 1950/1960, essa crítica se volta mais atentamente à questão institucional.

Ou seja, a vanguarda estava mais preocupada, para Foster, com o que discursivamente se define como pintura, como obra de arte, e a maneira como são aceitas ou rejeitadas. Para o autor, o

ataque anarquista do dadaísmo, por exemplo, ainda mantém intacto o nexo galeria-museu, não se dirige a ele, embora aconteça em seu interior. Não se tratam de análises, nem de desconstruções de um status institucional. E será com essa diferença, entendida por Foster como limitações nas práticas vanguardistas, que as neovanguardas irão atuar. Segundo o autor:

Tais são as limitações destacadas cinquenta anos depois por artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher e Hans Haacke, cujo interesse era elaborar esses mesmos paradigmas para investigar sistematicamente o status de exposição e o nexo institucional. A meu ver, aí está a relação essencial entre essas práticas específicas da história e da neovanguarda. Primeiro, artistas como Flavin, Carl Andre, Judd e Morris, no começo da década de 1960, em seguida artistas como Broodthaers, Buren, Asher e Haacke, no final da mesma década, desenvolvem a crítica das convenções dos meios tradicionais, tal como foi efetuada pelo dadá, o construtivismo e outras vanguardas históricas, para chegar a uma investigação da instituição da arte, seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos. Isso equivale a afirmar que: 1) a instituição da arte é captada como tal não com a vanguarda histórica, mas com a neovanguarda; 2) a neovanguarda, em sua melhor expressão, aborda essa instituição com uma análise criativa a um só tempo específica e desconstrutiva (não um ataque niilista abstrato e anarquista, como ocorre com frequência com a vanguarda histórica); e 3) em vez de suprimir a vanguarda histórica, a neovanguarda põe seu projeto em prática pela primeira vez – uma primeira vez que, repito, é teoricamente infundável. (FOSTER, 2014:39)

Ou seja, Foster, baseando-se na teoria pós-estruturalista, tem como método pensar as ausências e esquecimentos dos textos e pretende voltar à vanguarda para analisar a sua radicalidade, o seu esquecido que, ressignificado no presente, gera novas possibilidades teóricas e práticas. Para este autor, o procedimento desses retornos é sempre semelhante: focar o “esquecimento constitutivo” fundamental em cada discurso. A intenção é não só restaurar a integridade radical do discurso, mas contestar seu status no presente, as ideias recebidas que deformam sua estrutura e restringem sua eficácia. Isso, para Foster,

“não é afirmar a verdade final de tais leituras. É, ao contrário, esclarecer sua estratégia contingente, que consistem em se reconectar com uma prática perdida para se desconectar de um modo presente de trabalhar percebido como antiquado, equivocado ou, por outro lado, opressivo.” (2014:20)

Além disso, Foster faz uma referência a Freud em sua análise das neovanguardas. Realizando uma analogia da teoria da subjetividade deste autor (especialmente em sua leitura por Lacan), na qual esta não se estabelece de uma vez por todas, mas é uma alternância e reconstruções de eventos traumáticos, Foster vê as vanguardas como trauma e as neovanguardas como elaborações do mesmo. Entende as ações vanguardistas ocorridas em seu tempo como um “buraco na ordem do simbólico” de sua época, a qual não está preparada para recebê-lo, constituindo-se em um verdadeiro trauma. Desse modo, verá as neovanguardas como uma restauração desse trauma. Porém, para ele, existem repetições que são históricas, em que os ataques são repetidos e outras em que o trauma é arduamente elaborado. As repetições históricas são exemplificadas com os retornos

dadaístas dos anos 1950 e a elaboração, para ele, seria a arte realizada na década de 1960 (20014:46).

E é este retorno neovanguardista do período da elaboração do trauma vanguardista o qual o autor considera relevante em sua análise. Foster se baseia para isso em uma compreensão de que a crítica às convenções feita pela primeira vanguarda passa a ser aprofundada a partir da Crítica Institucional realizada posteriormente. E esta prática realizada nos anos 1960 é a que também interessa diretamente a esta tese, visto que é referência para parte das ações dos artistas aqui escolhidos para serem analisados (parte deles emergidos no campo da arte nesse período).

Para Foster (2014), as retomadas de práticas dadaístas (os readymades) e do construtivismo, especialmente o russo, se relacionavam com uma tentativa dos artistas estadunidenses e europeus dos anos 1950 e 1960 de contestação da arte autônoma e da ideia de artista expressivo, nesse período bastante em voga, especialmente no cenário dos Estados Unidos. Nesse momento, teorias modernistas formalistas, evolucionistas e bastante fechadas, como as considera Foster, a exemplo das realizadas por Clement Grennberg (ideia da opticidade pura), Clive Bell (a forma significativa), entre outros, limitavam a arte moderna ao pós-impressionismo e seus desdobramentos formais e pictóricos que geraram o neoexpressionismo. Os artistas descontentes com esse modelo, buscaram, então, nessas vanguardas históricas, formas de questionamento e superação dessa ideologia da autonomia. Dessa forma, tentaram

“definir a instituição da arte numa investigação epistemológica de suas categorias estéticas e/ou destruí-la num ataque anarquista a suas convenções formais, como fez o dadá, (...) – em qualquer dos casos, trata-se de reposicionar a arte em relação não só ao espaço-tempo mundano mas também à prática social” (FOSTER, 2014:43)

Porém esses momentos de contestação, como já assinalado anteriormente, não foram os mesmos, segundo Foster. Em um primeiro momento, representado por artistas como Robert Raushenberg e Alan Kaprow, segundo o autor, a recuperação do dadaísmo era realizada de maneira literal, por meio de seus procedimentos básicos, provocando o efeito de transformação da vanguarda em instituição. Esse momento é o que dá razão a teorias como a de Peter Bürger, segundo a qual a arte neovanguardista só poderia resultar em institucionalização e neutralização da vanguarda. Porém, essa institucionalização da vanguarda possibilitou, segundo Foster, a crítica do processo de acomodação/aculturação realizada pela segunda neovanguarda, ou seja, uma crítica institucional.

Em resumo, torna-se fator importante para Foster a forma como a retomada vanguardista se dá, a partir dos anos 1960. Trazendo uma consciência histórica mais apurada, as práticas neovanguardistas permitiram aos artistas atuar de forma crítica e realizar práticas que, além de

iconoclastas, tentaram, de maneira mais consciente, impactar no interior da instituição. A formação acadêmica dos artistas, impulsionada de maneira mais forte em meados da década de 1950 e década de 1960, fez com que muitos artistas desse período tenham estudado as vanguardas do pré-guerra com um novo rigor teórico; e alguns começam a atuar como críticos de arte, o que não acontecia com seus predecessores. E um fato interessante para Foster é notar que, principalmente nos EEUU (lugar de onde fala o autor), essa consciência histórica se complexifica pela recepção da vanguarda através da própria instituição que ela sempre havia atacado – não só o museu de arte, mas também o museu de arte moderna. A partir daí, Foster destaca como a neovanguarda foi capaz de produzir “novas experiências estéticas, conexões cognitivas e intervenções políticas e o quanto essas aberturas podem compor outro critério pelo qual a arte pode se dizer avançada hoje” (2014:44).

Aqui chegamos a um ponto importante da análise de Foster e que será também fundamental para se entender as práticas artísticas aqui eleitas para serem analisadas: o fato de as ações das neovanguardas acontecerem no interior das instituições que atacam e necessitar delas para se realizarem – especialmente os museus de arte moderna, como destaca o autor.

Ou seja, o que outros críticos da vanguarda condenam como fracasso ou destruição, Foster vê como abertura de possibilidade de novas ações. É na sua dimensão de institucionalização que Foster vê, na segunda neovanguarda, um incentivo para uma análise criativa das limitações da vanguarda e da primeira neovanguarda. Para o autor, “o fracasso da vanguarda histórica e da primeira neovanguarda em destruir a instituição arte capacitou a segunda neovanguarda a submeter essa instituição a um exame desconstrutivo” (2014:43).

Esse exame desconstrutivo a que a neovanguarda submete a instituição arte foi realizado de formas as mais diversas, promovendo uma verdadeira miríade de possibilidades de práticas artísticas. Como define o próprio Foster, essas práticas atuavam em várias frentes de crítica, produzindo distintos efeitos artísticos. As múltiplas ações objetivavam explorar a dimensão enunciativa da obra de arte (como propunha a arte conceitual), realizar procedimentos para lidar com a dimensão da serialidade dos objetos na sociedade do capitalismo avançado (a exemplo da Pop Art e do Minimalismo), passando por aprofundar a relação com o ambiente e com o lugar (site-specific, land art e intervenções urbanas), analisar a fotografia como questionamento do real, do discursivo e do documental, chegando até a dimensão da performance e do corpo como objeto da arte (happenings, body art).

Todas estas ações de desconstrução levarão a uma situação de indefinição. Vários críticos irão se deparar tanto com a dimensão da amplitude do campo da arte como a da dificuldade de delimitação e definição promovidas pelas práticas artísticas emergidas nesse período. Por exemplo, para Michael

Archer (2001), no livro *Arte Contemporânea: uma história concisa*,

“depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades” (2001:01)

A crítica de arte Lucy Lippard (2004), por sua vez, irá se deparar com a dimensão da desconstrução objetual promovida por vários artistas nesse período. A miríade de práticas, ações e relações objetuais na arte fazem com que a crítica entenda o momento entre 1966 a 1972 como um momento de desmaterialização da arte. A passagem da arte da dimensão do objeto para a da ação, da ideia e até do discurso, é uma questão enfatizada por essa autora em sua análise, em que tenta traçar as características e projetos associados à arte conceitual.

Sendo assim, desde a retomada de procedimentos dadaístas nos anos 1950, especialmente os ready-made duchampianos, autores como Foster e Archer identificam a emergência de várias outras práticas importantes a exemplo de uma arte pop britânica a qual, depois, também vai ser praticada nos Estados Unidos. Na opinião de vários autores, a Pop Arte e o Minimalismo vão originar a arte conceitual nos Estados Unidos.

O fato desses dois movimentos de neovanguarda serem tidos como influentes na emergência de práticas conceituais ou Arte Conceitual será, para nós, considerado importantes para esta tese. Desde Hal Foster, passando por Lucy Lippard, Michael Archer, Benjamin Buchloh, entre outros críticos de arte, quase todos citaram esses dois movimentos como possuindo importância ou exercendo bastante influência para a emergência da arte conceitual posterior.

1.3.1 Pop Art e Minimalismo: retomadas neovanguardistas

Para entender que tipo de influências esses movimentos exerceram na prática conceitual, vale a pena fazer uma breve análise de cada um deles. Começando pela Pop Art, uma de suas principais



características, desde sua emergência nos anos 1950 na Inglaterra, é a relação que estabelece com a cultura de massa. Um dos trabalhos mais emblemáticos dessa época foi o realizado pelo inglês Richard Hamilton, chamado *O que torna os lares de hoje tão diferentes? Tão atraentes?* (1956).

Nesse trabalho, uma colagem realizada para ilustrar o catálogo da mostra *This is Tomorrow*, em Londres, a sala de estar é tomada por imagens de consumo e vida perfeita, vendidas pela publicidade da época. Se trata de uma obra de pequenas proporções em que tanto a técnica da assemblage cubista está evidente, como também se percebe a dimensão do ready-made proposta por Duchamp: a

apropriação de objetos (nesse caso, imagens) cotidianas e corriqueiras. Esse trabalho é lido como Pop Art por possuir uma relação evidente com a dimensão publicitária e cotidiana da época.

Além de Hamilton, outros artistas como Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Peter Blake e outros, nos anos 1950, foram classificados como artistas Pop. Porém, nesse momento, tanto as práticas como a crítica foram diferentes da que será realizada nos Estados Unidos a partir dos anos 1960. Segundo Archer (2001:17), “o enfoque destes artistas também tinha sido a cultura dos EUA, embora o tratamento tivesse sido necessariamente mais distanciado e reflexivo, mesmo compreendendo os produtos e implicações dessa cultura”.

Apesar das diferenças entre as manifestações europeias e as posteriores realizadas nos Estados Unidos, desde esse momento, a apropriação da imagem midiática, o fragmento e a repetição serial tornaram-se características desse procedimento artístico, polêmico por cruzar a fronteira entre high e low culture inscritas no interior do esteticismo modernista. A tecnologia, a cultura do cotidiano, todas estas questões aparecem na arte, a qual agora parece ignorar noções como as de hierarquia de linguagens e matérias-primas. Segundo o autor Hans Belting (2006), com a Pop Art “surtem diferentes linhas de fronteira nas quais a distinção entre high e low não aparece mais de maneira tão evidente” (2006:115). Também para Archer, tanto a Pop Art quanto minimalismo são impulsionados por essa espécie de crítica apropriativa do imaginário e imagético da era do capitalismo avançado.

Porém, diferente da Pop Art, o minimalismo irá realizar uma crítica ao racionalismo da estética, utilizando-se de objetos com características industriais, funcionais, não-composicionais, não-referenciais e que estipulavam uma nova relação entre eles e o espectador como base de um interesse em dismantlar o ornamental e composicional da arte. Se fixando mais no terreno da escultura, o Minimalismo inaugura, também, a noção de experiência espacial do espectador, presente também nos site-specific⁴. A partir de uma crítica ao racionalismo latente no pensamento ocidental, alguns artistas minimalistas irão se insurgir contra as categorias clássicas da estética, propondo, com isso, o que acreditam ser uma nova arte e, conseqüentemente, exigindo novos conceitos para avaliar esta nova arte. Assim, em lugar de qualidade estética, esses artistas planteavam a ideia de interesse como chave para compreender os trabalhos vazios de caráter composicional, representativo e metafórico. Uma espécie de literalidade era buscada pelos objetos minimalistas que os levavam a serem nomeados quase sempre como *Sem Título*.

A simplicidade do objeto minimalista intentava levar a experiência estética para fora do meramente visual e contemplativo (como parte do programa da crítica ao racionalismo que realizavam). Trazendo a categoria do interesse para o interior da discussão estética - até então usada por McLuhan para falar dos meios de comunicação da época - pensavam em como a arte não apenas

4 O termo site-specific é utilizado para nomear trabalhos que se relacionam diretamente com o ambiente onde são criados e no qual estão expostos. São esculturas ou instalações (criações de ambientes) em que o contexto torna-se parte fundamental do trabalho.

deveria assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa devia ser baseado em uma experiência cotidiana.

Um dos exemplos desse novo tipo de relação entre objeto, ambiente, espectador e experiência pode ser observado na obra do artista Robert Morris. Conhecido também por seus escritos sobre fenomenologia e sua relação com a escultura e o espectador, Morris pretendia elaborar essa ideia minimalista da experiência comum e cotidiana através dos seus objetos.



No trabalho *Sem Título* (1965), um dos mais conhecidos deste artista, posicionou quatro cubos espelhados em formato quadricular. Ao confrontar-se com essa instalação, o espectador era convidado a estabelecer com esta uma relação bem mais espacial que reticular. Caminhar por entre os cubos, ver a si mesmo enquanto faz esse percurso, observar outras pessoas realizando essa experiência era o que Morris propunha a quem se deparasse com seus objetos na

galeria. Segundo Archer: “caminhar em torno de e por entre as partes separadas desta escultura permite ao indivíduo vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e o dos outros como uma realidade fraturada e disjuntiva.” (2001:57)

Em algum momento, as ações minimalistas que começaram a dialogar de maneira mais aprofundada com o espaço onde se inseriam, no caso os das galerias e museus, também passaram a se fixar ainda mais na questão do objeto e sua desconstrução. Em fins da década de 1968, autores como Archer dirão que emerge algo como um pós-minimalismo. Porém, diz Archer, uma expressão alternativa para essa nova produção era a alcunha de Arte Processo, pois, em sua forma final, os materiais e estágios de manipulação exigidos para executá-la tornavam-se explícitos. Essa nova produção, em outros momentos, também foi chamada de Antiforma. O fato é que se realizava uma ampliação da pesquisa minimalista que Archer, pensando a história em termos cronológicos, entende ser uma espécie de continuidade deste movimento. Em suas palavras

“Tomados em conjunto, os nomes indicam o que estava começando a aparecer por volta de 1968: uma arte que sucedia cronologicamente o minimalismo, apoderando-se das liberdades que ele trouxera e, no entanto, reagindo contra sua rigidez formal (2001:63)

A questão, porém, é que os processos artísticos que Archer entende como lógica e cronologicamente posterior ao minimalismo foram, na verdade, uma espécie de aprofundamento e agrupamento de características de outras práticas, não apenas do minimalismo e da Pop Art. A questão do espaço, do envolvimento do espectador na experiência com o objeto, o questionamento da retinidade (a ênfase no olhar) como central para a fruição artística, a quebra de hierarquias no interior da narrativa artística, a inserção do cotidiano e corriqueiro no fazer artístico, tudo isso apareceu em

experiências conceituais posteriores. Porém, considerando (como veremos mais adiante) a complexidade do movimento conceitual e a heterogeneidade de ações artísticas incluídas sob essa denominação, é importante ressaltar que outros movimentos artísticos influenciarão uma série de outras práticas conceituais, especialmente as realizadas na América Latina.

Contudo, gostaríamos de destacar que neste trabalho não se está buscando construir nenhuma narrativa histórica, muito menos linear e progressiva, nem origens para a arte contemporânea, especialmente para os tipos de trabalhos que serão analisados. Porém, reforçando as teorias que seguimos, a exemplo de Bourdieu, é preciso reconhecer que sim, há uma dimensão histórica (o que não quer dizer que historicista) no interior do campo. Uma série de práticas anteriores que contribuíram para a configuração do campo e são referenciadas a todo momento pelos atores que atuam em seu interior.

1.4 Práticas Conceituais: discurso, ação e crítica institucional

Para começar a aprofundar a análise sobre as práticas conceituais, voltemos um pouco à crítica Lucy Lippard (2004). Esta, em seu já icônico estudo sobre a arte desmaterializada, dos anos 1960 e 1970, entende a arte conceitual (ou arte ultraconceitual), como muito aberta quanto a estilo e conteúdo, mas muito específica desde o ponto de vista material. Para ela, “a arte conceitual significa uma obra na qual a ideia tem suma importância. A forma material é secundária, de pouca entidade, efêmera, barata, sem pretensões e/ou desmaterializada” (2004:08).

Essa ênfase na ideia, para Lippard, é fundamental para entender as práticas conceitualistas. Num período de amplitude de usos de materiais e de ações, era importante, para a autora, estabelecer um limite para a definição do que era essa prática conceitual para não acabar “cometendo o pecado” de vários críticos da época que passavam a denominar como Arte Conceitual qualquer produção realizada em meios não convencionais. Existia um contexto e um *modus operandi* artístico que ia para além dos materiais ocupados para produzi-los. Essa é a característica principal da Arte Conceitual, segundo esta autora. E Lippard destaca essa sua ideia ao reproduzir a distinção feita por Sol Le Witt entre arte conceitual com “c” minúscula (por exemplo, sua própria obra, na qual as formas materiais eram, com frequência convencionais, mesmo que geradas por uma ideia importante) e Arte Conceitual com maiúscula (a arte realizada em materiais diversos, em que a ideia era o centro do fazer artístico, mas também, supõe Lippard, qualquer coisa realizada por qualquer um que buscasse pertencer a um movimento) (2004:11).

E assim como Benjamin Buchloh (1990), Michael Archer (2001), entre outros críticos que historicizam sobre a Arte Conceitual, Lucy Lippard também relaciona esse movimento com o

minimalismo. Porém, para autores como Peter Osborne (2002), não é necessariamente este o único caminho genealógico para a Arte Conceitual (caminho este redutor, que sempre eclipsa outras referências antecedentes, a exemplo do Grupo Fluxus⁵). Para Osborne, é comum que se privilegie o minimalismo na imediata pré-história deste processo. E para ele, isso se deve, em parte, à influência do ensaio de Sol Le Witt, *Paragraphs on Conceptual Art*, publicado na revista Artforum em 1967. Desse modo, afirma a utilidade de assumir uma visão mais ampla para que o próprio minimalismo apareça em uma perspectiva correta, a qual, para ele, se trata de tomá-lo como o que ele chama de uma das quatro linhas genealógicas da negação, a partir das quais irá definir a emergência da arte conceitual como um campo de práticas distintivo e internamente complexo.

Desse modo, Osborne propõe uma definição de Arte Conceitual que irá um pouco mais além da definição de desmaterialização do objeto, proposta por Lippard. Primeiramente porque, ao reconhecer a complexidade da categoria, assim como Lippard, propõe, em lugar de uma ideia historicamente e nacionalmente situada (embora a autora se esforce por tentar reconhecer outras ações parecidas em outros países), uma tentativa de genealogia da categoria. Isso porque para Osborne, a Arte Conceitual é uma categoria que define uma série de práticas em que a própria tentativa de definição era colocada em xeque. A arte conceitual forma um vínculo crucial com uma particular história cultural e política, segundo este autor

Sendo assim, visto que a própria Arte Conceitual é um desafio à definição e ao discurso, é comum encontrar várias divergências entre os autores que tentam encontrar um ponto de origem ou delimitação para ela. Mas tornou-se comum por um momento atribuir ao artista Joseph Kosuth a criação do paradigma da Arte Conceitual. Desse modo, acreditamos ser importante observá-lo mais detidamente, visto os ecos e debates que provocará no mundo da arte.

Embora Peter Osborne discorde, há versões da historiografia que imputam ao ensaio de Kosuth *Arte Depois da Filosofia* o surgimento do termo Arte Conceitual e seu uso mais sistemático posteriormente. Vindo ou não desse ensaio a origem do termo, o que importa é que este se tornou uma espécie de manifesto para a Arte Conceitual, como assevera a pesquisadora Dária Jaremtchuk (2007).

Para Jaremtchuk, na tentativa de criticar o formalismo modernista em voga no cenário artístico estadunidense do momento (especialmente as teses formalistas de Greenberg), Kosuth, baseado na filosofia linguística, propõe a rejeição da materialidade e da visualidade do trabalho artístico, negando, também, a relação entre arte e estética (beleza e gosto). Ao defender uma posição

⁵ Segundo Walter Zanini (2003), o Fluxus tem fontes de inspiração complexas e diversas, sendo possível destacar: o futurismo italiano (especialmente Luigi Russolo e seus experimentos com o ruído); o construtivismo russo da Frente de Esquerda das Artes (no que tange a uma certa ideologia Fluxus de comprometimento social da arte); o músico e performer John Cage (que ampliará a investigação musical até o nível da performance e da anulação da composição para enfatizar o som aleatório). Este grupo surge no período entre o final dos anos 1950 e início dos 1960 e tem como mentor e maior organizador, George Maciunas (lituano radicado em Nova Iorque). Era uma agrupação difusa e que funcionava em rede, possuindo colaboradores de várias partes da Europa, dos Estados Unidos e, posteriormente, da América do Sul.

anti-estética e intelectual, Kosuth prioriza a ideia e a linguagem torna-se o suporte privilegiado para o desenvolvimento da poética conceitual o que, como consequência, leva a que a Arte Conceitual seja uma reflexão teórica, um método de pesquisa e investigação que pode ser paralelo ao das ciências sociais e naturais. Sendo assim,

“o trabalho artístico apenas informa sobre os dados que apresenta, realizando um processo de autorreferencialidade. Este modelo tem como base os juízos analíticos discutidos por Kant. E a fruição se transforma em operação tautológica, já que a concepção e a percepção igualam-se” (JAREMTCHUK, 2007:17)

Desse modo, Jaremtchuk acaba chegando à conclusão de que Kosuth, apesar de rejeitar os pressupostos estéticos formalistas da época, acaba reproduzindo-os só que desde outro ponto: o do conceito como forma. E apesar de convocar novamente Duchamp e os readymades para questionar a hegemonia da visualidade e o artista como fabricante de artefatos, acaba situando-se na dimensão esteticista da autonomia da arte, quando defende que os parâmetros de validação da arte prescindem de elementos contextuais. Desse modo, continua no pensamento esteticista, de base kantiana, sobre a arte autônoma.

A tese de Kosuth foi por muito tempo considerada o discurso legítimo sobre a Arte Conceitual e norteou as definições posteriores de trabalhos artísticos sob essa nomenclatura. Porém, as práticas que se seguiram em termos de proposições, questionamentos e ações extrapolaram e muito essa definição. Sendo assim, é importante ressaltar que, mesmo no caso dos Estados Unidos, a prática “mais formalista” da Arte Conceitual, digamos assim, coexistiu com práticas anteriores e posteriores em que os questionamentos em relação à instituição moderna tomavam formas distintas.

Sobre isto, Osborne afirma que há uma série de obras que podem ser consideradas retrospectivamente (e não menos legitimamente) Arte Conceitual. Estas precedem no tempo ao movimento conceitual em vários anos – entenda-se como movimento conceitual a definição de um período histórico onde estas práticas estão situadas, geralmente entre fins dos anos 1960 e meados dos anos 1970. Sendo assim, a Arte Conceitual se constitui como uma prática difusa e ampla, em que convivem tanto uma preocupação formal e aparentemente apolítica como, no outro extremo, ações em que o ativismo político e ação social tomam o lugar do questionamento artístico. E, intermediando esses dois polos, aparecem ações em que a instituição artística, seus agentes, políticas, discursos, objetos e materiais são levados a um exame analítico e crítico profundo.

Considerando então o fato de que o termo Arte Conceitual não é neutro (ao contrário, nomeia um paradigma específico de produção artística com a linguagem), tampouco se pode pensar que o mesmo possa ou deva ser universal, passível de nomear todas as práticas artísticas conceituais. Nesse embate entre uma Arte Conceitual de cunho mais esteticista (apesar, ressalte-se, da sua crítica ao esteticismo formalista) e outra que atua num nível do ativismo social, novamente, pode-se ver em ação o que Racière definiu como a relação entre esteticismo e modernitarismo. De

um lado, um paradigma conceitual em que a forma e a autonomia da arte estão em primeiro plano. De outro, uma ideia de inserção da arte em questões políticas e sociais. Nesse segundo, podemos situar o uso da arte para a subversão social, à maneira da ideologia inicial do Grupo Fluxus, explícita no discurso de seu criador, George Maciunas. Mesmo considerando que isso não foi tudo na Arte Conceitual e que resultaria reducionista analisá-la somente a partir destes dois polos, é importante observar o quanto isso representou tendências fortes para as quais sempre pendem várias das análises sobre esse movimento.

E as análises que pendem para o lado ideológico e ativista da prática conceitual se conectam a essa tentativa de ampliar a noção de Arte Conceitual (a qual, por sua vez, faz parte da própria prática conceitualista de questionamento dos discursos e definições). Para esse ramo interpretativo, o termo Arte Conceitual se conecta ao paradigma estipulado por Kosuth o qual, obviamente, exclui uma série de outras práticas, levando à preocupação com a denominação destas outras práticas deixadas de fora, que dará origem a ideia de conceitualismo.

Segundo, Jaremtchuk, foi no marco da mostra *Global Conceptualism: Points of origin 1950-1980* realizada em Nova York em 1999 que a necessidade de estipular uma tese mais ampliada sobre a Arte Conceitual, a qual ela chama de tese alargada, tomará mais corpo. Segundo a autora, esta mostra tentou apresentar o conceitualismo a partir da perspectiva de movimento internacional multicêntricos. E a adoção do termo conceitualismo por alguns críticos e teóricos, preferido em lugar de Arte Conceitual, representa essa tentativa de nomear de maneira mais “correta”, ou melhor, mais justa e ampla o legado da Arte Conceitual.

A crítica Mari Carmem Ramiréz (1989), junto com o artista Luiz Camnitzer (1997) são algumas das referências mais conhecidas da tese que propõe o termo conceitualismo. Para Ramiréz, o conceitualismo, em sua forma mais radical, pode ser interpretado como um modo de pensar a arte e a sua relação com a sociedade. Ao longo do texto *Táticas para Viver da Adversidade*, essa ideia ampliada do conceitualismo a ajudará a interpretar as especificidades das práticas conceituais latino-americanas, indo além do que ela chama "reducionismo crasso" das formulações metropolitanas ou das dicotomias comuns centro/periferia. Essa definição ampliada, diz ela,

"permitirá, portanto, ver a obra desses artistas não como reflexos, derivações ou mesmo réplicas da arte conceitual central, mas sim como respostas locais às contradições originadas pelo fracasso, após a segunda guerra mundial, dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados para a região" (RAMIREZ, 1989:186)

Interpretando a ideia de Ramiréz, o pesquisador Artur Freitas (2007) sugere, por sua vez, que conceitualismo se refere a um termo equivalente ao de Arte Conceitual ampliado. Para ele, o conceitualismo pode ser considerado como síntese das condições limite das neovanguardas,

podendo ser visto como uma postura estética e ideológica extrema diante das convenções da arte, da institucionalização dos juízos e das opressões do capitalismo avançado.

Jaremtchuk, por sua vez, apresenta uma leitura da tese de Ramiréz que irá relativizar a sua tentativa de ser representativa de um determinado tipo de produção conceitual não-hegemônica. A pesquisadora leva a cabo uma análise acurada da tese de Ramiréz, dando destaque para como a autora tira o foco da estética, entendendo o conceitualismo como funcionando no território mais elástico da linguística. Critica também o fato de Ramiréz destacar uma autonomia da América Latina na produção conceitual, retirando, com isso, a produção de um lugar de réplica ou reflexo de uma arte metropolitana; e, também, questiona a noção de táticas comuns nas atitudes dos artistas conceituais de Ramiréz, que encontra, apesar das diferenças locais e regionais, uma carga ética e ideológica comum nos objetos artísticos produzidos. Para Jaremtchuk, é preciso relativizar o que a autora está chamando de fundo comum para a arte conceitual (a crise ontológica europeia pós-1945) e a ideia de que o conceitualismo latino americano era completamente autônomo e desconectado do que acontecia nos Estados Unidos e Europa (especialmente este primeiro), com o qual o cenário artístico brasileiro mantinha estreito contato e acompanhava as mudanças.

Já Luiz Camnitzer apresenta uma tese sobre o conceitualismo que se aproxima mais do que era postulado por Maciunas no seu manifesto Fluxus. Para este autor, o conceitualismo (especialmente o latino-americano) acreditava na utopia, atacava o mercantilismo e tratava de superar a separação arte/vida. De maneira semelhante à Ramiréz, Camnitzer também tratava de buscar origens para o conceitualismo que se relacionassem com o local. Mas, como pontua Jaremtchuk, “o faz não apontando uma origem comum, mas buscando, através de uma genealogia, encontrar ligações entre as produções artísticas e a peculiaridade histórica e cultural das tradições dos países latino-americanos”. Para ele, segundo Jaremtchuk, “a produção conceitual conecta-se a gêneses locais e está menos subordinada à arte conceitual europeia e norte-americana” (2007:30). Mas Camnitzer, diz Jaremtchuk, acredita que a contundência da arte dos anos 1960 não continuará na década seguinte, repetindo um pouco a tese do fracasso que, como se tratou de delimitar anteriormente, se relaciona com uma ideia de história como linear, única, irrepetível e final.

Nesse momento, é interessante voltar a Peter Osborne, o qual rejeita o termo conceitualismo. Segundo Jaremtchuk, Osborne considera este termo demasiado amplo, a ponto de tornar-se extensivo à arte contemporânea atual (a qual, para este autor, deixa a desejar em termos críticos e teóricos). E assim, prefere o termo Arte Conceitual porque, para ele, este estabelece uma espécie de relação crítica com o objeto artístico visual (aspecto que ele crê ausente na produção atual). Sendo assim, Osborne opta por continuar usando o termo Arte Conceitual para se referir à produção dos anos 1960 e 1970.

E para seguir sua análise, Osborne cria uma tipologia da Arte Conceitual em que estabelece quatro principais formas de aparição, de acordo com as quatro linhas genealógicas de negação que ele cria. Essas linhas genealógicas, na análise de Osborne, se referem a distintas reações a quatro características do paradigma da obra de arte, que produzem diferentes produções de Arte Conceitual. Essas características, para o autor, são: objetividade material, especificidade baseada no meio, visualidade e autonomia. Segundo sua classificação, a tipologia de Osborne é assim definida:

- 1) A Negação da objetividade material como lugar da identidade do objeto de arte, através da temporalidade de atos ou eventos intermedia (entre os meios). Isto levou a um tipo de arte conceitual ligado à história da performance, a música e a dança.
- 2) A Negação do meio específico através das concepções genéricas de objetualidade baseadas em sistemas ideais de relações. Isto levou a uma forma de arte conceitual relacionada intimamente com a história do minimalismo.
- 3) A negação da significação intrínseca da forma visual através de um conteúdo conceitual semiótico ou linguístico. Isto produziu um tipo de arte conceitual conectada à filosofia acadêmica e à história do readymade.
- 4) A negação dos modos estabelecidos de autonomia da obra de arte através de variadas formas de ativismo cultural e crítica social. Isto gerou uma série de formas de arte conceitual associadas ao legado histórico das vanguardas dos anos 1920. Este tipo de obras podem ser classificadas em três subcategorias:
 - 4.1 Obras que usam como meio principal a intervenção nos meios, quer dizer, em formas culturais existentes de publicidade, com o objetivo de transfigurá-las e desse modo ajudar a transformar as estruturas da vida cotidiana.
 - 4.2 Obras que explicitamente apontam aos conflitos políticos e ideológicos e que advertem sobre posições ideológicas subalternas ou alternativas particulares.
 - 4.3 Obras que dirigem sua atenção às relações de poder implícitas nas próprias instituições da arte. (OSBORNE, 2002:18)

Esta classificação criada por Osborne se faz útil para nós por sua tentativa de abarcar a multiplicidade encontrada no interior do movimento da Arte Conceitual, sem pender nem para o lado mais esteticista e autonomista nem para a dimensão utópica e ativista deste. A partir das quatro linhas genealógicas negativas que encontra na Arte Conceitual, traça distintos tipos de produção, desde este que é aproximado com o legado do movimento minimalista (que leva a que várias tentativas de situar historicamente a Arte Conceitual se refiram a este como seu precursor); até o tipo de produção performática, musical e multimedia que se aproxima das ações do Grupo Fluxus, passando pela produção mais voltada a uma análise filosófica e acadêmica, focada no conteúdo linguístico, próxima ao que preconizava Kosuth.

Importante dizer que nesta tese, apesar da afirmação de uma aproximação maior com a formulação de Arte Conceitual de Osborne em lugar da ideia de conceitualismo de Mari Carmem Ramirez, iremos preferir falar em práticas conceituais, para seguirmos coerentes com o nosso marco teórico que constrói uma ideia de práticas artísticas. No marco da definição estipulada por Osborne, estas práticas artísticas conceituais que iremos analisar se situam, em sua maioria, no item 4 de sua tipologia. São ações que dirigem a atenção para as relações de poder implícitas nas instituições (e

no campo da arte num geral), que apontam conflitos políticos e ideológicos inerentes ao campo da arte e social, e que realizam sua crítica a partir da apropriação e intervenção em meios diversos. Em resumo, os agenciamentos artísticos são, em sua parte material, constituições estéticas em que a questão conceitual aparece permeando a construção objetual e performática e a observação deste fator será fundamental para a análise de suas ações no interior do campo da arte.

1.5 Os agenciamentos artísticos

E após este percurso geral sobre o campo da arte, talvez seja o momento de centrar melhor a atenção sobre o conceito que norteará a análise das obras dos artistas aqui selecionados em relação a esse ambiente. A partir das ideias de autores como Chantal Mouffe (2007) e Hal Foster (1996), o conceito de **agenciamentos artísticos** foi pensado para, ao relacionar-se ao de campo, de Bourdieu, proporcionar uma compreensão de como as práticas artísticas operam no interior deste, jogando com seus sentidos e discursos estabilizados.

Em resumo, o objetivo geral desse trabalho é observar como a prática artística agonística, produtora de conflitos, opera no atual contexto da arte. E faremos esta análise a partir do ponto de vista dos trabalhos artísticos, mediando-os com o campo, o mercado, as instituições e seus agentes do qual fazem parte e estão inseridos. Talvez o maior desafio desse estudo seja esse, o de partir das obras, dos discursos dos seus produtores, para pensar o conflito, as relações mais macros que os subjazem e com a qual estão sempre em relação. Vários autores na sociologia pensam e discutem a questão de como aliar ao estudo das condições sociais da produção artística a análise estética das obras em si. Há vários estudos que consideram os trabalhos artísticos, porém este sempre acaba se submetendo a uma análise geral para a qual serve apenas como exemplo. O desafio aqui é ver os trabalhos como agentes, como centro e foco da ação artística no seio do mercado, operando esteticamente os ruídos e a crítica, inserindo o conflito no seio do campo da arte (**agenciamentos artísticos**).

Para entender melhor como, teoricamente, se estabelecerá esta relação, podemos começar analisando a importância do conceito de campo para esta tese. A ideia de campo, da maneira como formulada por Pierre Bourdieu: a definição de como opera a partir de uma determinada lógica de funcionamento, definindo as relações que se desenrolam em seu interior, é fundamental para esta tese. Em linhas gerais, Bourdieu define o campo como sendo o espaço objetivamente estruturado onde ocorrem as ações, no qual as posições são dadas de antemão, situando os agentes como diferencialmente posicionados (BOURDIEU, 2007:140). Nesse espaço se manifestam relações de poder, já que o campo se estrutura a partir da distribuição desigual de *capital* (determinante da posição do agente em seu seio). No caso desta pesquisa, o campo da arte será considerado como o

espaço estruturado onde ocorrem as ações artísticas tanto de reprodução, como de questionamento. Essa delimitação de um *campo* próprio da arte torna possível observar como se desenrolam as disputas, a concorrência por legitimação e as relações de produção no interior dessa esfera específica.

Por ser um espaço permeado pelo conflito, o *campo* não pode ser visto como uma entidade estrutural estática e exterior à ação individual. Ele é historicamente produzido e reproduzido a partir das disputas entre os agentes em seu interior, que promovem mudanças ou reproduzem suas configurações. E essas ações acontecem dentro desse espaço social o qual, em sua configuração contemporânea, pode-se dizer que também está permeado pela lógica do capital, a qual orienta suas regras de funcionamento, as trocas simbólicas e também as disputas que ocorrem em seu interior.

Além disso, o conceito de campo torna-se importante para este estudo por permitir uma análise da arte em que suas condições de produção específicas são consideradas como ponto principal, visto que para Bourdieu o campo da arte é relativamente autônomo em relação aos outros espaços sociais, guardando especificidades que incidem na produção artística. Segundo o autor:

Os campos de produção cultural propõem àqueles que adentraram neles um espaço de possibilidades que tende a orientar sua busca, definindo o universo dos problemas, das referências, dos referentes intelectuais (com frequência constituídos por nomes de personagens guia), dos conceitos em ismo; resumindo, todo um sistema de coordenadas que há que ter na cabeça - o que não significa na consciência - para participar do jogo. (...) Este espaço de possibilidades é o que faz com que os produtores de uma época estejam, ao mesmo tempo, situados e fechados e sejam relativamente autônomos em relação às determinações diretas do entorno econômico e social. (BOURDIEU, 1997:53)

Afirmar a autonomia do campo da arte em relação aos outros espaços sociais (ou campos, como o define Bourdieu) é importante para realizar um estudo da arte em que esta não esteja submetida a análises em que as condições sociais (econômicas e políticas) subsumam o ambiente próprio (discursivo e simbólico) no qual as obras são produzidas e consumidas. Segundo afirma Natalie Heinich (2010), “já não é possível imaginar uma arte - como nenhuma outra experiência humana - constituída fora de uma sociedade, nem sequer dentro dela, já que ambos se constituem ao mesmo tempo. A arte é, entre outras, uma forma de atividade social que possui características próprias” (HEINICH, 2010:43).

E segundo ainda Heinich, a teoria do campo de Bourdieu foi uma das formulações que tornou possível o estudo da sociologia da arte sem que esta fosse totalmente relegada a uma explicação social exterior à sua própria configuração como artefato artístico, nem, ao contrário, considerada como realidade per si, independente de outras condições sociais que lhe dão sentido. Porém, é importante ressaltar que essa autonomia do campo é relativa, o que quer dizer que, apesar de ter sua própria legalidade, suas regras de legitimação, produção e recepção da arte, suas referências históricas com as quais os autores dialogam constantemente (seja para afirmar ou negar), ele está sujeito à influência dos outros campos sociais em seu interior: o jurídico, o político e, principalmente, o econômico.

Considerar isso será fundamental, seja para entender as obras produzidas pelos artistas e os discursos que põem em movimento, seja para relacionar a teoria bourdieusiana do campo com a teoria da prática agonística de Chantal Mouffe.

E é com o objetivo de observar a possibilidade da crítica no interior de uma realidade em que a lógica econômica e utilitarista do mercado são hegemônicas que enfatizamos neste estudo a dimensão agencial dos trabalhos artísticos, observando como seguem operando lutas discursivas na medida que participam do campo. Desse modo, serão analisadas práticas artísticas que participem do circuito hegemônico de instituições e galerias, que sejam legitimadas e contem com valor simbólico no seio do mesmo. A essas ações estou dando o nome de **agenciamentos artísticos**.

Os trabalhos realizados pelos artistas aqui selecionados parecem indicar, por um lado, um destino fatídico para a arte: a adesão às regras do mercado. Porém, ao mesmo tempo, ironizam essa adesão, expõem os termos em que ela acontece, brincam com as regras da legitimação e apresentam o caráter precário dessa hegemonia. Esse tipo de questionamento pode ser encarado como uma luta discursiva na medida em que opera com os ruídos e com as dissonâncias encontradas no interior de uma formação discursiva hegemônica, nesse caso, a lógica mercadológica que permeia desde as relações sociais no interior do campo da arte, como no campo social mais amplo, desestabilizando-a.

Porém, é importante ressaltar que, por participarem dessas regras, esses trabalhos também encontram-se delimitados por elas. Sendo assim, também será preciso observar a constante tentativa do campo de neutralizar a dimensão subversiva desses trabalhos. Não é somente a tentativa de ruptura, mas também a possibilidade da adesão que chama atenção nessa disputa. A fronteira onde esses agenciamentos artísticos acontecem é tênue, podendo ser atravessada para um lado ou outro de maneiras muito sutis, como identifica Hal Foster (1996) ao analisar o artista cúmplice e o agente duplo. Essas categorias servem para Foster identificar, por um lado, a situação do artista que opera no interior da lógica do mercado, provocando rupturas críticas nesta (artista cúmplice) e, por outro, o artista que, apesar de parecer operar ações de questionamento, na verdade está jogando com as regras de valorização artística do mercado (o agente duplo).

Esses conceitos, criados por Foster, de agente duplo e artista cúmplice, são uma das bases para a ideia de **agenciamentos artísticos**. Pensando a partir de bases teóricas pós-estruturalistas, este autor desafia alguns diagnósticos nos quais a arte aparece como realidade cooptada e inócua, mostrando que o *modus operandi* da crítica segue, mas desde outro ponto: desde dentro de suas próprias condições de produção e existência no interior do campo da arte. Negando tradições que mostram a arte como uma espécie de realidade exterior, essencial e, de certo modo, atemporal, Foster tenta apresentar como diferentes condições históricas e de produção da arte possibilitam diferentes modos de operar a crítica. Este autor entende que as retomadas das práticas de

vanguarda, antes de configurar apenas um retorno acrítico, criou novas condições institucionais de produção da arte, configurando um novo campo de produção, o que exige novas ferramentas de observação do mesmo para entender onde se localiza a potência crítica dentro desta nova realidade.

Além de Foster, é preciso ressaltar que o conceito de **agenciamentos artísticos** também foi inspirado na ideia de ação agonística de Chantal Mouffe. A base desta é mostrar como operam as práticas discursivas modificadoras de hegemonias, construtoras e reveladoras de novos sujeitos e, portanto, participantes da democracia agonista, no campo da arte. Já aqui, em linhas gerais, é preciso esclarecer que Mouffe entende por hegemonia momentos de fixação de discursos (pontos nodais) contingentes, visto que se situam em uma dimensão social sobredeterminada e aberta. Nessa esfera, nenhum sentido é permanentemente fixado, sendo os centros hegemônicos constantemente alvo de disputas discursivas (ou seja, estão constantemente em confronto com os sentidos exteriores a essas formações) (BURITY, 1997:15).

Nesta tese, pretendo considerar estas disputas como se dando a partir da ação artística que opera desestabilizações no campo da arte provocando fraturas em sua hegemonia (que é discursivamente constituída e reproduzida). Sendo assim, a ideia de **agenciamentos artísticos** com a qual estou trabalhando tem como base de formulação principal a definição de Chantal Mouffe de práticas artísticas agonísticas. Ou seja, a arte é uma prática que opera discursivamente na dimensão da ordenação, reprodução ou modificação do social. Para Mouffe, “todas as formas de práticas artísticas ou contribuem para a reprodução do sentido comum dado – e nesse sentido são políticas –, ou contribuem para sua desconstrução ou sua crítica” (MOUFFE, 2007:26).

Em outras palavras, para Mouffe a arte é uma dimensão da *política*⁶, ou seja, é uma esfera da organização do social e de sua reprodução. Ela não vê a arte como algo reservado a uma dimensão estética apenas, deslocada completamente do contexto do social. Entendendo a política como o conjunto de discursos e práticas, institucionais ou artísticas, que contribuem para uma certa ordem e a reproduzem, a arte é necessariamente política, por ser um conjunto de práticas e discursos que operam reproduções ou transformações no social (2007:26). Isso significa que, para Mouffe, mesmo que a arte opere a reprodução de discursos hegemônicos dados, ela permanecerá política, pois o *político*, para Mouffe, é a dimensão do antagonismo, do conflito entre amigo e inimigo que surge em qualquer relação. A arte crítica pode, então, ser o lócus do político, na medida em que abriga e opera nessa dimensão do conflito (2007:27).

A arte assim pensada só é compreensível a partir de uma compreensão do social como,

6 As palavras destacadas em *itálico* chamam a atenção para a diferenciação que a autora Chantal Mouffe faz entre as ideias de política (dimensão da organização social, das relações de poder que estão, mais ou menos, fixadas em termos de instituições, discursos e práticas sociais hegemônicas) e político (dimensão do conflito que perpassa o social e promove a contestação ou mudança dessas instituições, discursos e práticas através da luta agonística).

também, discursivamente constituído, cujas relações de dominação não estão dadas para sempre, podendo ser modificadas através de práticas discursivas de ruptura e questionamento de hegemonias. Ou seja, para Mouffe, o social não é um ente constituído e fixado, exterior às relações sociais, mas é sobredeterminado, quer dizer, simbolicamente constituído e permeado por esses signos e sentidos que, a todo instante, reivindicam sua participação, sua visibilidade. Não há nada nele que seja permanentemente instituído, impossível de ser transformado, pois sua condição de construção discursiva dá a esse social um caráter contingente e precário. É a agência que opera tanto as reproduções como as modificações no interior desse social. Pensando mais especificamente no campo da arte, é possível percebê-lo como sendo, também, discursivamente constituído e modificado. Sendo assim, podemos dizer que estes artistas aqui estudados têm como matéria principal de criação essa dimensão do discurso, operando uma luta discursiva no interior do campo.

Sendo assim, para Mouffe, “a arte crítica é a que fomenta o dissenso, o que torna visível o que o consenso dominante costuma obscurecer e apagar. Está constituído por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente” (MOUFFE, 2007:67). Neste ponto, o conceito bourdieusiano de autonomia relativa dos campos se torna um importante mediador com a teoria agonística de Mouffe. Pensando que o campo não é uma realidade atomizada, distanciada do social, mas é parte constitutiva deste, os artistas e as obras que realizam estão pondo em evidência, além de questões próprias ao campo de produção estética, discursos e signos que compõem o social em sua dimensão política, urbana, econômica, jurídica, etc. Se, segundo Mouffe, a prática artística agonística é esta que põe em evidência o que o consenso dominante obscurece, torna-se imprescindível, então, considerar que os trabalhos aqui estudados estão lidando, não somente com as questões próprias ao campo da arte, mas pondo em evidência e em conflito discursos pertencentes aos demais campos sociais dos quais seus produtores também participam.

E além disso, ao observar a questão do espaço social e da prática política no interior do mesmo, pode-se perceber que, apesar de Mouffe falar do ponto de vista da articulação e do discurso, ela realiza uma análise que vai muito ao encontro de Bourdieu no que tange às lutas no interior dessas formações hegemônicas (que, para Bourdieu, é o espaço social estruturado que ele chama de campo). A questão da historicidade e o conflito constante que, a todo momento, modifica as práticas no interior do espaço, torna as lutas por mudanças um ponto chave de análise dos dois lados. O que Mouffe chama de práticas hegemônicas agonísticas que lutam por visibilidade ou para desestabilizar a prática hegemônica “legítima”, digamos assim, é parecido ao que Bourdieu chama de luta entre ortodoxos e heterodoxos no interior do campo. Nos dois casos, essas lutas promovem mudanças nas práticas (e discursos) a partir de quem será vencedor.

Cabe considerar que, apesar das similitudes encontradas, não se está ignorando diferenças fundamentais entre os dois autores no que tange a essa mesma visão do espaço social: em Bourdieu este aparece mais estruturado, possuindo regras que determinam de maneira mais clara a prática dos agentes em seu interior; em Mouffe aparece como mais aberto, tendo nas articulações discursivas seu *modus operandi* principal. O que se gostaria de destacar é que, apesar da mediação que teremos que fazer entre essas duas visões (uma mais determinada e outra mais aberta), ambas teorias têm no conflito seu ponto de encontro. Ambos os autores compreendem o social como constituído por relações de poder. Essas relações de poder são provocadoras de conflitos e a presença do conflito motiva a mudança social. Ou seja, mesmo vendo as estruturas como mais determinadas e determinantes que em Mouffe, Bourdieu tem uma visão da mudança social a partir do conflito: o campo é um espaço configurado e reconfigurado pelas lutas dos seus agentes em seu interior. E essas ideias, juntas, nos auxiliam bastante a entender como as práticas artísticas podem operar esse conflito no interior do campo da arte contemporânea brasileira.

Voltando um pouco para o conceito de agenciamento que estamos utilizando aqui, é importante destacar que ele guarda aproximações e distanciamentos com aquele criado por Deleuze e Guatarri (1996). Gostaríamos de destacar, então, que não se trata do mesmo conceito pensado por estes autores, embora nominalmente seja bastante similar. Enquanto ação de *desterritorialização*, o agenciamento, no vocabulário dos autores, se aproxima um pouco do sentido que quero dar a este termo neste estudo: um ato de deslocamento de sentidos, de abertura para outras possibilidades significativas e sensíveis. Um trabalho artístico é potencialmente produtor de devires, impulsionador de desterritorializações no interior do *organismo* (a estrutura e as tentativas de totalizações na definição deles).

A potência do conceito definido por Deleuze e Guatarri está no reconhecimento de uma anterioridade discursiva ou de um para além do discurso, da tentativa de significação. Poderia auxiliar a entender os trabalhos artísticos como *máquinas* capazes de conectar outras *máquinas* desejantes, de se desfazerem em multiplicidades. Para os autores, uma obra de arte:

“enquanto agenciamento, só está em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgão. Nunca deve-se perguntar o que quer dizer um livro, significado ou significante, em um livro não há nada que compreender, tão somente há que perguntar-se como funciona, em conexão com o quê faz passar ou não intensidades, em que multiplicidade introduz e metamorfosea a sua, com que corpos sem órgãos faz convergir o seu. Um livro só existe graças ao fora e no exterior.” (1996:13)

Porém, esse caráter amplamente rizomático e desterritorializante do agenciamento deleuziano e guatarriano foi justamente o que dificultou o uso desta acepção do termo nesta tese. A tentativa dos autores de buscar o *corpo sem órgãos*, a abertura constante dos sentidos, o questionamento da totalização, fez-nos encontrar uma dificuldade em ordenar o termo em um

conceito útil para entender as práticas artísticas. Precisamos entender os trabalhos desde o ponto de vista da operação discursiva que realizam e a consequência da mesma no interior do campo, embora reconheçamos que os trabalhos ativam muito mais que apenas o nível do discurso⁷. E o desafio será considerar esta dimensão, que é bastante evidente em vários dos trabalhos que analisaremos, sem perder de vista o caráter estético, desterritorializante e maquínico dos mesmos. Deste modo, mesmo sem considerá-los como marcos centrais, Deleuze e Guatarri perpassam esta tese por lembrarem da potência da abertura que os trabalhos artísticos possuem e da qual não pretendemos escapar.

Finalmente, uma outra referência fundamental para a construção do conceito de **agenciamento artístico** com o qual se está trabalhando nesta tese, está em Norman Fairclough (2001) e no método, por ele formulado, da Análise de Discurso Crítica (ADC). E esta escolha se deu, em primeiro lugar, por sua cercania à teoria da democracia agonística de Mouffe. Este autor, ao analisar o discurso, parte das ideias propostas por esta autora e por Ernesto Laclau, considerando os conceitos de articulação e hegemonia como nortes de análise. Porém, Fairclough também propõe a consideração do social como parte fundamental da Análise de Discurso Crítica, considerando que é nesta esfera (que além de discursiva, também é material e simbólica) onde os discursos são moldados, estão em disputa e modificam instituições e práticas aí dadas, aproximando-se um pouco também da teoria bourdieusiana (mesmo que essa aproximação nunca esteja explícita neste autor).

Deste modo, a opção pela ADC, da maneira como formulada por Fairclough, pareceu a mais adequada para os objetivos teóricos aqui perseguidos. Através da formulação do que ele chama de análise tridimensional, é possível fazer um intercâmbio (ou, ao menos, uma relação) entre as ideias de prática de Bourdieu e de Chantal Mouffe. E a mediação destas noções de prática através de uma que inclua tanto a dimensão de uma prática social e simbólica, como outra discursiva, pareceu importante para atingir o objetivo principal de entender como artistas rompem ou reproduzem a lógica mercadológica (o qual trata-se de um discurso hegemônico hoje no campo da arte) através de práticas artísticas. Esses **agenciamentos artísticos** estão a todo momento referenciando-se a essa dimensão discursiva, operando rupturas e reproduções nelas através da produção de trabalhos artísticos.

Este modelo tridimensional de análise que ele desenvolveu, que consideramos interessante para esta tese, é importante por captar o movimento discurso – prática – discurso; ou, estrutura (dimensão discursiva - institucional e social), agência (práticas de ruptura ou reprodução dessas estruturas via práticas discursivas como produção textual ou relações institucionais e sociais) e o impacto disso na estrutura novamente (Resende;Ramalho, 2006:28). Ou seja, a prática social engloba a prática discursiva que, por sua vez, incorpora o texto. Dessa forma, considera-se, na análise, a prática social e não somente o discurso em si.

⁷ Esse reconhecimento aparece quando mencionamos Rancière e seu conceito de Regimes de Visibilidade, o qual serve para inserir as noções de práticas artísticas como operando nas dimensões do sensível também.

Neste ponto, pode-se fazer uma mediação deste autor com Bourdieu. Apesar de estar muito mais próximo da perspectiva pós-estruturalista e de Mouffe, ao falar em prática social Fairclough abre uma brecha pra que a análise bourdieusiana seja incorporada. Ou seja, quando pensamos em prática social, além do discurso, consideramos que o campo da arte possui uma configuração mais ampla que inclui relações simbólicas e econômicas que também são performadas nas práticas. Se o social é a dimensão da prática que inclui o nível do texto e da prática discursiva, ele está, portanto, aberto a incluir essas outras possibilidades também. Em outras palavras, os artistas ao performatizarem os **agenciamentos artísticos** produzem texto (no caso, trabalhos artísticos, performances, fotografias) que são produto de determinados modos de produção artística (ou seja, práticas discursivas) que se relacionam ao campo da arte (operam uma prática social neste, relacionando tanto os discursos aí inscritos, mas também os posicionamentos no campo, modos de legitimação, etc.).

Percebe-se que há, portanto, um movimento dialético na perspectiva de Fairclough que interessa bastante nesse trabalho. Para ele, a estrutura constrange e organiza a produção discursiva na sociedade – o evento discursivo – mas cada enunciado novo é uma ação individual sobre as estruturas. A ação individual contribui tanto para a reprodução quanto para a mudança de formas recorrentes de ação. Essa possibilidade da prática como ação potencialmente modificadora de modos de pensar e relacionar-se também tem relação, como já disse acima, com o que Mouffe (2007) está entendendo por prática. Para esta autora, sendo o social resultado de uma construção discursiva, sempre aberto a modificações constantes por conta das lutas discursivas que se desenrolam em seu interior, a prática é essa dimensão onde a possibilidade de mudança reside.

Desse modo, pode-se dizer que, para Fairclough, a “prática discursiva envolve processos de produção, distribuição e consumo textual e a natureza desses processos varia entre diferentes tipos de discurso, de acordo com fatores sociais. Por exemplo, os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos” (FAIRCLOUGH, 2001:107). Essa definição do que é a prática discursiva para a Análise de Discurso Crítica se faz útil para esse trabalho ao deixar em evidência a relação entre a produção, o consumo e o contexto, aqui considerados fundamentais, visto que a todo momento estará relacionando-se os **agenciamentos artísticos** produzidos pelos artistas com o contexto do campo artístico de que provêm e para o qual se voltam.

1.5.1 Uma questão de método: os agenciamentos artísticos e a análise

Após explicitar teoricamente as razões para a escolha do método da Análise de Discurso Crítica, cremos ser necessário refletir em termos metodológicos sobre a razão dessa escolha. E essa reflexão propõe esclarecer algumas razões práticas para essa eleição.

A primeira questão a esclarecer tem a ver com a possível crítica de que a escolha de um método de Análise de Discurso pode levar a uma negligência da dimensão material e estética dos trabalhos artísticos. Entender os trabalhos artísticos a partir de uma perspectiva agencial e discursiva, onde estes estão sendo vistos a partir da perspectiva da mobilização e questionamentos de discursos no interior do campo da arte, torna-os meros produtos de contexto, desprovidos de potência e intenção estética? Particularmente, acreditamos que não.

Considerar os trabalhos desde a dimensão de práticas artísticas (que são discursivas e também estéticas), não significa necessariamente ignorar que possuem materialidade. O caráter de objeto desses agenciamentos, seja fotografias, instalações, vídeos, livros ou performances, será, evidentemente, considerado nas análises, mas a ênfase não se dará nessa dimensão. Primeiro porque a própria discussão sobre a fotografia na condição contemporânea já daria uma tese em si. Vários trabalhos foram registrados em fotos, mas as fotos não são o trabalho em si mesmo. Outros apresentam a fotografia como objeto artístico, mas o processo de constituição da mesma é amplo, vai além do ato fotográfico. O mesmo com os vídeos, que ao operar no jogo entre registro e criação artística também exigem, para tal, um estudo específico e aprofundado.

Por considerar nesta análise as manifestações artísticas nomeadas por Bürger como obra inorgânica⁸, entendemos que o caráter objetual desses trabalhos não é o foco principal das próprias ações (e não será o da nossa análise). Veremos os agenciamentos como ações que mobilizam um complexo de práticas discursivas, produções estéticas e práticas sociais, sendo a dimensão objetual uma das partes a serem analisadas dentro desse contexto. Queremos ver como estes trabalhos operam uma espécie de jogo complexo no interior do campo, onde as suas práticas discursivas, ou seja, o confronto dos sentidos por elas mobilizadas e o contexto em que estão inseridas, articulam uma série de questões, desde estéticas até políticas e sociais, realizando, assim, uma ação ativa dentro do campo, desde e apesar dos seus criadores.

Ou seja, neste trabalho não propomos uma análise dos objetos artísticos, entendidos como materialidades estéticas totais e transparentes. Tampouco se pretende realizar uma análise semiótica da imagem, visto que tal deixaria de fora outros aspectos performáticos e discursivos dos trabalhos aqui considerados. Preferimos, assim, realizar uma análise desde os trabalhos artísticos, mas baseada na ação discursiva, em que a dimensão da estética e da materialidade aparecem como parte de uma articulação complexa entre performance, discurso, ação e produção material (textos, vídeos,

8 Conforme foi explicitado na parte sobre a instituição arte, o conceito de obra inorgânica criado por Bürger refere-se ao processo inaugurado pela obra de arte vanguardista de desnaturalização do objeto artístico. A inserção da dimensão da montagem e da ideia de processo abriram o objeto, desmistificando-o e fragmentando-o. A obra já não é mais um todo orgânico, passível de ser analisada ou fruída de uma única maneira. A obra é um processo complexo que envolve performatividades, jogos discursivos e epistemológicos que complexificam o objeto artístico. A partir dos ready made's duchampianos, por exemplo, o objeto artístico passa a não ter um valor em si mesmo apenas, mas a representar e significar uma ação complexa de questionamento institucional da arte. É nesse nível que estamos observando os objetos artísticos incluídos nesta tese.

fotos, entre outros artefatos).

Desse modo, a análise de Fairclough nos pareceu adequada inicialmente pelo fato de realizar um diálogo importante com os marcos teóricos aqui definidos. E em segundo lugar, por abrir a perspectiva de análise para que possamos compreender os agenciamentos aqui escolhidos desde sua dimensão de prática social mais ampla, até a sua dimensão mais material e estética, através do que ele chama de Análise Tridimensional.

Para esclarecer um pouco mais a questão da análise tridimensional e como ela interessa nesta tese, observemos como, para o autor, se dá esta interação entre o evento discursivo (o tipo de discurso, seu estilo e gênero) com a prática social e a prática discursiva. Para Fairclough,

Qualquer evento discursivo (isto é, qualquer exemplo de discurso) é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. A dimensão do texto cuida da análise linguística de textos. A dimensão da prática discursiva, como interação, na concepção de texto e interação de discurso, especifica a natureza dos processos de produção e interpretação textual - por exemplo, que tipos de discurso (incluindo os discursos no sentido mais socioteórico) são derivados e como se combinam. A dimensão de prática social cuida de questões de interesse na análise social, tais como as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza da prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos referidos anteriormente. (FAIRCLOUGH, 2001:22)

Tem-se, então, que da perspectiva da análise tridimensional de Fairclough, observaremos a textualidade dos agenciamentos - o que, em nosso caso, se referirá à dimensão material dos trabalhos artísticos - para, posteriormente, ver como esses trabalhos interagem discursivamente, ou seja, que tipos de discursos põem em circulação e assim, em seguida, proceder à análise das condições institucionais e sociais do campo da arte onde estão inseridos.

Com isso, esperamos dar conta de observar a dimensão do conflito existente nesse processo. A perspectiva analítica de Fairclough, voltada para a análise das lutas discursivas e com o objetivo de detectar a mudança social (e até mesmo produzi-la), abre espaço para esta reflexão sobre o conflito. Apesar desta tese não propor, necessariamente, uma análise sobre a mudança social do campo da arte através destes trabalhos, interessa-nos a dimensão do conflito inerente às relações entre os trabalhos artísticos e sua existência no interior do campo da arte. Para nós, esse conflito inerente ao campo provocou mudanças importantes em sua configuração e, acreditamos, seguirá provocando. E para que essas mudanças se efetivem e existam, é preciso que o conflito e a disputa discursiva as precedam e conformem. Sendo assim, esta tese pretende observar a existência deste, através dos **agenciamentos artísticos**, mesmo em relações institucionais aparentemente cooptadas, neutralizadas e estabilizadas.

Desse modo, os **agenciamentos artísticos** aqui escolhidos para compor os capítulos desta tese, serão analisados em sua ação discursiva, estética e social no campo da arte através da análise de documentos coletados (livros, textos em revista, jornal e exposições, catálogos, currículos,

portfólios, biografias) e algumas entrevistas semi-estruturadas realizadas com grande parte dos artistas escolhidos e alguns outros agentes do campo (pesquisadores, curadores e produtores).

No percurso da construção do corpus que fará parte desta tese, várias surpresas foram importantes para dar a configuração que este hoje possui. Como sempre, a intenção inicial do pesquisador é dar conta de tudo. Conseguir todo o material possível e imaginável para construir o melhor argumento e análise possível sobre a questão proposta, mas a imprevisibilidade sempre será a última a dar palavra sobre o que de fato fará parte da análise. Neste caso, o imprevisto esteve bastante presente, limitando, de variadas formas, a constituição do que acreditávamos ser o corpus perfeito.

Um destes imprevistos trata-se do contato com os galeristas representantes dos artistas aqui analisados. Com exceção de apenas um, todos os outros foram inacessíveis à pesquisadora. As várias tentativas de contato, seja presencial, seja por e-mail, foram frustradas. Outro imprevisto que é importante considerar, foi a dificuldade de contato com alguns dos artistas analisados. Não apenas a distância geográfica foi impedimento, mas, principalmente, a indisponibilidade de muitos deles, seja por recusarem-se a realizar entrevistas presenciais, seja pela dificuldade em conseguir contactá-los pelas constantes viagens. Com alguns, essa dificuldade foi sanada através do programa de comunicação on line skype. Com outros, as entrevistas tiveram que ser realizadas por e-mail. Mas todo esse processo será contado como passível de ser analisado, tornando-se um dado a respeito da situação dos artistas no campo. Nesse caso, a facilidade ou dificuldade de acesso aos artistas é um dado sobre o nível de legitimação de que gozam (quanto mais legitimados, mais difícil o acesso por questões de incompatibilidade de agenda, por exemplo).

1.5.2 Ferramentas metodológicas: conceitos que permeiam a análise

Após esclarecimentos sobre o método escolhido e o uso do marco teórico na construção da noção de **agenciamento artístico**, acreditamos que é preciso, brevemente, discorrer sobre alguns outros conceitos metodológicos usados como suporte de análise. A partir do método da Análise de Discurso Crítica de Fairclough, alguns conceitos foram adaptados ou criados para facilitar o processo de análise dos agenciamentos artísticos e suas relações estéticas e discursivas no interior do campo da arte.

Um desses conceitos é uma adaptação da ideia de formação discursiva, que aparece em Fairclough, para a realidade deste trabalho. Esse conceito é baseado na noção de formação discursiva de Foucault, teoria na qual Fairclough se baseia para formular o método da ADC. Segundo o autor, para Foucault a formação discursiva:

“consiste de regras de formação para o conjunto particular de enunciados que pertencem a

ela e, mais especificamente, de regras para a formação de objetos, de regras para a formação de modalidades enunciativas e posições do sujeito, de regras para a formação de conceitos e de regras para a formação de estratégias. Essas regras são constituídas por combinações de elementos discursivos e não-discursivos anteriores e o processo de articulação desses elementos faz do discurso uma prática social (prática discursiva).” (FAIRCLOUGH, 2001:65)

Trazendo essa noção de formação discursiva para a ideia de campo com a qual estamos trabalhando, temos que essas regras que são constituídas por elementos discursivos e não-discursivos são as que estruturam o campo e as práticas em seu interior, posicionando diferencialmente os sujeitos neste. Desse modo, constituem uma ordem de discurso que permeia o campo e dá sentido às práticas e discursos realizados em seu interior. Essas práticas e discurso incidem também nos modos de produzir, exhibir e sentir da arte, remetendo ao que Rancière chama de Regimes da Arte (que envolvem a dimensão prática e a sensível). Assim sendo, nesta tese nos referiremos a duas ordens de discurso no interior do campo da arte: a estética e a contemporânea. A cada vez que mencionemos esse conceito, estamos nos referindo a como o conjunto das práticas e discursos no interior do campo passam a determinar as maneiras de produzir, discursar, autorrepresentar (no caso das representações dos artistas) e exhibir a arte no interior do seu campo, estando a primeira ligada a uma ideia de arte estética e formal (moderna) e a segunda, derivada das vanguardas, ligada a uma ideia de produção artística ampliada em termos de suportes e ações (arte contemporânea).

Outro conceito importante para esta análise é o de ethos. Segundo Fairclough, o conceito de ethos constitui um ponto no qual se pode “unir as diversas características, não apenas do discurso, mas também do comportamento em geral, que levam a construir uma versão particular do eu”. (2001:209). Esse conceito será utilizado nesta tese a partir do reconhecimento de como os artistas se autodefinem e como essa autodefinição participa na construção dos agenciamentos artísticos aqui analisados. O ethos, em sua relação com a identidade pessoal e sua dimensão construída, é importante para entender como os trabalhos foram criados, a partir de que contextos do campo e quais discursos enfatizam em sua formação.

E apesar de Fairclough aproximar o conceito de ethos com a definição de *habitus* de Bourdieu, enfatizamos que não é tanto esse aspecto o que será destacado nas análises. Embora o posicionamento do artista no campo seja importante aqui, não é exatamente o seu *habitus* artístico o foco da análise e sim o de como sua autorrepresentação, a partir da formulação de sua identidade artística, impacta na construção do texto-arte do trabalho. Ou seja, queremos afirmar com isso que não se trata exatamente de realizar uma análise aprofundada de uma construção de subjetividade artística a partir da consideração da posição do artista no campo e de sua trajetória (que inclui considerar sua origem social), entre outras coisas, a fim de traçar uma análise das disposições

internalizadas. Isso, em si, exigiria uma segunda tese. O objetivo é mais o de identificar a autorrepresentação formulada por estes artistas no seu discurso e como isto impacta na construção do discurso dos trabalhos.

Já a ideia de texto-arte, mencionada anteriormente, refere-se a um outro conceito criado pela pesquisadora como forma de adaptar a ideia de análise tridimensional de Fairclough para o contexto desta tese. A cada vez que nos referirmos a texto-arte nesse trabalho, estaremos falando sobre a constituição material, objetual, textual e estética dos trabalhos. O texto-arte, aqui, representa a dimensão do texto na análise tridimensional de Fairclough. Desse modo, no momento da análise, observaremos cada elemento constitutivo dos trabalhos e a sua significação a partir da ideia de texto-arte. É o momento da análise mais próxima da dimensão estética, mais ligada à composição material que, em Fairclough, significaria a análise do texto em si na ADC.

Outro recurso importante da ADC que será fundamental nas análises adiante será a noção de Cadeia Intertextual. Para Fairclough “práticas particulares dentro e por meio de instituições têm associado a elas cadeias intertextuais particulares, séries de tipos de textos que são transformacionalmente relacionadas umas às outras”(2001: 166). Tendo que essas cadeias são sequenciais ou sintagmáticas - em contraste com as relações intertextuais paradigmáticas da interdiscursividade -, entendemos aqui que elas representam a reverberação que os trabalhos artísticos realizam no campo, a partir da transformação dos seus discursos em tipos de textos distintos. Considerando a ideia de gênero também (os tipos de textos escritos) iremos ver como o texto-arte do trabalho é reverberado e também ampliado a partir das cadeias intertextuais que realiza, ou seja, as séries de textos de gêneros críticos, curatoriais e jornalísticos que dele derivam e que a ele acrescentam novos sentidos.

Em relação aos textos-arte, um conceito importante para a análise de seus elementos e sua relação com o campo é o aspecto da ironia. Para Fairclough, trata-se de uma limitação afirmar que a ironia se trata apenas de "dizer uma coisa e significar outra". Para o autor é importante destacar a dimensão intertextual da ironia, o fato de que um enunciado irônico ecoa o enunciado de um outro texto:

"(...) a ironia depende de os intérpretes serem capazes de reconhecer que o significado de um texto ecoado não é o significado do produtor do texto. Esse reconhecimento pode ser baseado em vários fatores: uma evidente falta de combinação entre o significado aparente e o contexto situacional; indicações no tom de voz do falante ou no texto escrito (por exemplo, pôr palavras entre aspas simples); ou pressupostos dos intérpretes sobre crenças ou valores do produtor do texto. (2001:159)

Aqui, a ironia será considerada não apenas nesse aspecto intertextual destacado por Fairclough (que é importante), mas principalmente como um recurso estético utilizado em vários trabalhos, compondo um importante dado do seu agenciamento no campo da arte.

Já nas análises das falas dos artistas, um aspecto importante a ser ressaltado é o da

representação de discurso. Visto que esta ideia se refere ao posicionamento do autor no discurso, observaremos durante a análise das falas e escritos como os autores representam o seu discurso e de outros agentes do campo. Segundo Fairclough, a representação de discurso pode representar distanciamento do próprio discurso (o que significaria controle da própria fala) ou do discurso do outro. Mas essa representação também pode ser uma aproximação, ou até uma apropriação, do discurso do outro, elaborando-o de forma própria. Desse modo, entender o significado dessa representação passa por entender como ela é realizada. Para Fairclough:

“O grau de manutenção de limite é parcialmente uma questão de escolha entre representação direta ou indireta de discurso. A primeira pretende, pelo menos, reproduzir as palavras exatas usadas no discurso representado, embora, como o exemplo 1 mostrou, isso não aconteça sempre. O discurso indireto, ao contrário, é ambivalente: não se pode ter certeza de que as palavras do original são reproduzidas ou não.” (2001:154)

Além desses conceitos aqui explicitados, que norteiam de maneira mais forte as análises que serão desenvolvidas, alguns outros podem aparecer em menor medida, como as noções de modalidade e de polidez. A modalidade se relaciona ao grau de comprometimento do falante com a proposição, enquanto a polidez se trata da preocupação com a face do outro em uma interação (ou representação). Com a modalidade se procurará observar o quanto o autor está comprometido com a sua fala e como a representação modal que faz interfere em sua intenção. Já a polidez servirá para observar o quanto os agentes tentam proteger a sua face ou a do outro em suas formulações discursivas de suas memórias.

E após o esclarecimento de todas as ferramentas metodológicas e teóricas aqui realizado, observaremos, no próximo capítulo, como o campo da arte no Brasil se estrutura. Esse dado contextual é importante para situar os agenciamentos artísticos e as ações que realizam no interior desse campo. Entender como se constitui um campo da arte no Brasil, que instituições concorreram para isso, quem foram os agentes fomentadores desse processo e como atualmente se organiza são dados importantes para entender tanto a posição dos artistas e demais agentes neste campo, como para observar a existência dos trabalhos nesse contexto.

Capítulo 2

Arte contemporânea no Brasil: processos de mudança e constituição de um campo brasileiro

Trazer a discussão sobre o processo de constituição do campo da arte e de um mercado de arte contemporânea, para o contexto do Brasil, implica levar em consideração as particularidades do mesmo, que se relacionam com condicionamentos histórico, social e político deste país. Sendo assim, pensar a formação do campo da arte contemporânea brasileira gera a necessidade de levar em conta questões sobre apropriação cultural (relação de miscigenação, hibridismo e antropofagia), contexto colonial, processo de modernização, entre outros fatores que incidem diretamente nessa constituição.

Estar consciente de que as particularidades históricas e sociais do Brasil repercutirão na formação de uma vanguarda nacional implica reconhecer, também, que esse processo não ocorreu de maneira uniforme e totalizante no interior vasto, multiétnico e desigual deste país continental. Desta maneira, é preciso esclarecer desde já que nesta parte tratamos de traçar um panorama geral, analisando tendências e conceitos artísticos inseridos pelos movimentos artísticos que tiveram maior impacto e influência no cenário nacional (por suas condições privilegiadas no interior do mesmo). Concentrados no Rio de Janeiro e em São Paulo, locais privilegiados no cenário brasileiro do século XX, esses movimentos irão influenciar a produção estética nacional, mas não de maneira totalizante. Há cenários que terão sua emergência baseada em dinâmicas distintas das que ocorreram no eixo Rio-São Paulo, a exemplo da vanguarda recifense.

Sendo assim, nesta parte da discussão pretendemos nos concentrar nos processos histórico e sociais particulares do Brasil que, relacionados a tendências hegemônicas mundiais, promoveram a formação de um campo da arte brasileira. A busca de uma identidade nacional e os processos modernizantes levados a cabo em governos populistas e ditatoriais são elementos que, juntos, concorreram para produzir as diversas respostas artísticas brasileiras. Definir um “ser moderno brasileiro” é uma missão que envolveu, por um lado, o reforço à genuinidade da origem dessa identidade e, por outro, a aproximação e o distanciamento da identidade do colonizador. Essa tensão constante entre o ser genuíno e a apropriação cultural marca a formação do campo da arte moderna no Brasil, como veremos a partir do próximo tópico.

2.1 Antropofagia: a busca de identidade nacional e a relação com o outro no campo da arte do Brasil

Para iniciar esse intento de descrever um panorama da formação do campo artístico brasileiro, é necessário, acreditamos, primeiramente observar o conceito de antropofagia⁹, um dos marcos teóricos do modernismo brasileiro e conceito fundamental para pensar o processo de formação de um campo da arte local. Infelizmente, não será possível analisar em todos os seus detalhes a criação e os efeitos dessa noção, desde o período de seu surgimento, no Manifesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade. Mas é importante e necessário destacar que a ideia de apropriação criativa, de imitação original, de uma absorção transformadora do outro serão um dos marcos do modernismo brasileiro que seguirá presente no processo de emergência da arte contemporânea no Brasil.

Mas antes de passar a uma análise dos efeitos dessa teoria, é interessante observar o fundamento teórico do pensamento de Oswald de Andrade em sua formulação de um conceito de antropofagia. Após uma formulação primeira no manifesto antropofágico e outros escritos, Oswald de Andrade sistematiza essa ideia no ensaio *Crise da Filosofia Messiânica*, de 1950, escrito com o intuito de ingressar como professor na cadeira de filosofia da Universidade de São Paulo. Segundo o sociólogo Paulo Marcondes Soares (2010),

“a tese central do ensaio é a de que, no longo processo histórico, o mundo existiu através de duas formações específicas que são o matriarcado e o patriarcado. Correspondente a essa divisão temos, respectivamente, a configuração de uma cultura antropofágica e uma cultura messiânica.” (SOARES, 2010:13)

A cultura messiânica, segundo Oswald de Andrade, é a da modernidade ocidental. E essa cultura, em crise, irá ser substituída pela cultura do matriarcado que, segundo Andrade, se relaciona a uma espécie de retorno da sociedade à sua formação inicial. Mas essa substituição ocorrerá de forma dialética, apropriando-se do desenvolvimento tecnológico da sociedade messiânica. Esse jogo antropofágico entre retorno a uma espécie de origem e apropriação do traço moderno da sociedade ocidental - fundamento do conceito de antropofagia -, será um elemento que permeará todo o pensamento modernista brasileiro.

É exatamente a ideia de jogo antropofágico que a historiadora e crítica Aracy Amaral (2011), no texto *Tarsila, Volpi, Oiticica, Meireles, Benjamin, La Sabiduría del Compromiso con el Lugar* destaca como sendo um traço importante dos artistas modernistas brasileiros. O foco nesse

9 A palavra antropofagia apareceu pela primeira vez no Manifesto Antropofágico escrito pelo poeta, escritor e agitador cultural paulista Oswald de Andrade, em 1928. Se tornou um dos marcos teóricos mais conhecidos do modernismo brasileiro. O movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do *outro externo*, como a europeia e estadunidense e da cultura do *outro interno*, a exemplo dos indígenas, dos afrodescendentes, dos descendentes de orientais. Em resumo, o conceito defende uma noção de apropriação cultural em que a miscelânea e a mestiçagem sejam o fundamental, em lugar de pura imitação. Não se pretende uma negação da cultura estrangeira, mas sua digestão e fusão.

texto é, basicamente, a ideia de permanência de uma identidade cultural, ou, pelo menos, de uma miscelânea que faz com que a arte produzida na América Latina, mesmo que a partir de modelos importados (ou impostos colonialmente), possuam um caráter próprio. Um traço distintivo e constitutivo da arte brasileira, por assim dizer. Remontando ao período colonial e as tentativas de “reprodução” de modelos impostos até, pelo menos, o século XIX (período do academicismo e neoclacismo), Amaral destaca que mesmo a “imitação” não era desprovida de criatividade. Ou seja, a condição de desvantagem em relação à metrópole garantia o traço distintivo e a possibilidade de criação no que produzíamos desde a colônia.

Em outras palavras, para Amaral, a produção artística segue um modelo colonial importado, uma tentativa de mimetização destes que resulta original pelas condições em que se dá a imitação (mão de obra não qualificada, indisponibilidade de materiais, etc). No século XIX, período da pintura acadêmica e do ensinamento de modelos da escola neoclássica, a tentativa de copiar esses modelos ainda era forte, assim como a mestiçagem dos resultados dessas tentativas – as quais eram vistas como pintura de segunda categoria pelos europeus.

Com a ascensão do movimento modernista, esse cenário de “importação de modelos” se reconfigura. A questão deixa de se referir a uma passividade (de esperar o que chega) e passa a uma atividade dos artistas, uma busca interessada por saber o que passa nos grandes centros. Segundo Amaral,

“Uma receptividade mais aberta diante das novas tendências, um entregar-se mais rápido ao que passa em Paris, Ulm ou Nova York é o ponto mais determinante da alteração de atitude dos artistas modernos e contemporâneos brasileiros frente aos do período colonial ou do século XIX” (2011:16)

A partir da constatação dessa mudança de comportamento em relação ao modelo exterior, Amaral identifica algo que nomeia como internacionalismo brasileiro, ou seja, “a informação internacionalista transmitida a partir de um referencial local desde o ponto de vista da visualidade ou também como temática” (2011:17). Para ela, esse movimento é observável desde as obras modernistas dos anos 1920 e permanece vigente até os dias atuais. A partir desse mote se propõe a analisar as obras de alguns artistas brasileiros, entre eles Cildo Meireles, afirmando que busca observar nas obras destes um denominador comum, o qual seria “o fato de que as obras de seus períodos máximos derivaram da sensibilidade do artista ante o ambiente brasileiro” (2011:17).

Nesse sentido, é importante destacar que no movimento modernista brasileiro, relacionado que estava a um processo acelerado e intenso de industrialização e urbanização - ocorrida de maneira mais evidente em São Paulo -, trazia consigo a necessidade da criação e afirmação da identidade cultural do brasileiro. Desse modo, ao mesmo tempo em que se tomava um ideal “Europeu” como referência de um “ser” moderno – e também de uma produção pictórica moderna -, também se buscava forjar uma noção de identidade que tivesse um algo de puro e genuinamente

brasileiro. As referências às culturas e tradições populares, especialmente as indígenas – a exemplo das pesquisas realizadas por Mário de Andrade sobre as festas populares e o folclore brasileiro – eram uma maneira de forjar essa identidade brasileira na qual o indígena aparecia como origem pura, quase uma espécie de elo perdido que precisava ser retomado. E, segundo ainda Amaral, nesse momento, junto com uma intensa necessidade de busca pelo novo, havia também um desejo de encontrar a arte genuinamente brasileira.

Em outras palavras, o modernismo brasileiro, segundo o historiador Marcelo Ridenti (2003), “pode ser contraditoriamente classificado como romântico e moderno, passadista e futurista”. Isso porque a emergência desse modernismo acompanhou o processo de instauração do que Ridenti chama de racionalidade capitalista moderna, estabelecendo com esta racionalidade um movimento de adesão e contradição. Essa relação entre racionalidade capitalista moderna e a afirmação romântica das tradições da nação e do povo brasileiro foi a base de sustentação da modernidade brasileira e fez-se presente nos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

Por outro lado, é preciso considerar que essa busca por uma originalidade brasileira através da apropriação do indígena e das tradições populares tampouco era tão genuinamente original do Brasil. Apesar do termo antropofagia ter aparecido primeiro no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, a ideia de apropriação canibalista do outro, em que este é geralmente idealizado desde uma perspectiva de pureza e primitividade, não foi apenas uma invenção do modernismo brasileiro. Sendo assim, é preciso considerar na composição deste termo, o seu caráter romântico e vanguardista, relacionado a um pensamento filosófico (e também artístico) em circulação desde pelo menos meados do século XIX.

Segundo o pesquisador Victor Adler Pereira (2014), a noção de canibalismo se relacionava também com um desejo vanguardista em voga no início do século XX (cubista, surrealista e dadaísta¹⁰, principalmente), de evocar a imagem do outro ocidental, o primitivo não civilizado, distanciado da modernização, como um ideal, uma origem pura a qual se sonha voltar para escapar do automatismo e normativismo da vida moderna. E era também uma das maneiras com as quais as vanguardas modernistas realizavam o ataque à mentalidade burguesa e seus convencionalismos, retomando o pensamento romântico em seu ataque (de cunho mais conservador) à estrutura social entre final do século XVII e início do XIX. Desse modo, diz Pereira, “a tematização da antropofagia no Manifesto de Oswald remitirá, de imediato, à mitificação do primitivismo e à busca de uma autenticidade perdida que vinha revelando-se no pensamento europeu desde fins do século XIX”

10 O qual, por sua vez, remete ao ideal romântico presente na filosofia ocidental desde pelo menos o século XIX. O autor cita uma passagem de Walter Benjamin em que este fala que: “Desde o final do século passado (XIX), a filosofia vinha realizando uma série de tentativas para aproximar-se à verdadeira experiência, em oposição àquela que se manifesta na vida normativizada, desnaturalizada das massas civilizadas.” (2014:134)

(2014:136).

E essa idealidade romântica de uma pureza primitiva, no contexto latino-americano, é analisada por Aracy Amaral (2013) do ponto de vista de uma consciência política do “ser” latino-americano e da busca pela construção de uma identidade original (que rejeitava a influência europeia em sua constituição, assim como também a africana). A inspiração de Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico, segundo a autora, não era, então, apenas o autóctone, mas a situação do indígena como centro de uma rejeição à cultura europeia. Para a autora, estava implícito nos escritos do poeta, não apenas o interesse pela cultura primitiva (indígena), mas uma consciência de uma situação geográfica, do “nosso caráter equatorialista”, que devia fidelidade à cultura do selvagem não “contaminado” tanto pelo branco como pelo negro.

Mas, por outro lado, o que a noção de antropofagia colocava em jogo era exatamente essa relação entre centro-periferia em que tanto a atitude de negação da influência do modelo hegemônico, quanto a de submissão a ele, passavam a ser criticadas. A proposta era conquistar uma mistura original, assumidamente miscigenada, a partir do contato com a cultura hegemônica e o reconhecimento da cultura “original”. Além do que, é preciso considerar que no Manifesto Antropofágico, o caráter irônico é também um elemento bastante evidente.

Nas palavras da historiadora Ana Maria Belluzo (1990), a antropofagia circula entre o ideal da pureza original de Rousseau e a ironia. Através desse procedimento antropofágico “ritualiza-se a superação da contradição dos países dependentes: a deglutição selvagem e a incorporação das civilizações colonizadas. A posse do tabu que se transforma em totem” (1990:24). Desse modo, o artista se move no domínio do envolvimento e do distanciamento, da adesão e da negação crítica, da crença na inocência original rousseauiana e a ironia. Desse modo, segundo novamente o sociólogo Paulo Marcondes Soares (2010:14), a antropofagia artística configura-se, então, como a expressão poética da superação da contradição dos países dependentes.

E esse discurso antropofágico, após emergir no campo da arte, será reatualizado de distintas maneiras, através das distintas influências e objetivos dos artistas. O historiador Marcelo Ridenti classifica os movimentos surgidos após a semana de 22 em:

“Verde-amarelismo e Escola da Anta (1926 e 1929 que se aproximaram politicamente do integralismo de Plínio Salgado), seus adversários Pau-Brasil e Antropofagia (1926 e 1928, liderados por Oswald de Andrade), passando pela incorporação do folclore proposta por Mário de Andrade e Villa-Lobos; nos anos 1930 e 1940, viria a crítica da realidade brasileira, associada à celebração do caráter nacional do homem simples do povo, por exemplo, na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, até desaguar nas manifestações dos anos 1960.” (RIDENTI, 2003:137)

Essa classificação indica distintas tendências assumidas pela relação entre a reivindicação do ideal de origem identitária brasileira nas respostas artístico-culturais. Desde tendências ultra-nacionalistas (como as do integralismo), passando pela manutenção de uma elaboração da identidade brasileira

no seio de uma relação com o outro europeu (antropofagia), até a busca de uma criação artística, musical ou literária, de fato nacional (a incorporação do folclore por Mário de Andrade e Villa-Lobos). Esta última tendência é radicalizada nos anos 1930 e 1940, relacionando-se ao ideal nacionalista de esquerda (o nacional-popular) e à crítica da realidade brasileira nos romances regionalistas e nas pinturas murais (de inspiração mexicana), quando o tipo ideal do brasileiro passa a ser o homem do povo, o trabalhador rural, no lugar do indígena. A arte engajada, derivada dessa tendência, passa a ser hegemônica na produção artística até 1950, mas a tendência andradiana antropofágica, que passou a ser minimizada no campo, coexistiu (mesmo que marginalizada).

Desse modo, no campo da arte brasileira, a produção de uma arte de inspiração marxista e muralista, em que as figuras dos indígenas, dos caipiras, dos trabalhadores rurais como motivo e o uso da gravura como meio privilegiado ou da pintura monumentalista como ação política e populista foi fortemente enfatizada. Mas, por outro lado, há uma permanência de uma pesquisa vanguardista subjetivista (ou melhor, abstracionista), porém sempre vinculada à dimensão contextual e social brasileira e latino-americana. E essas duas vertentes as vezes aparecem na obra de um mesmo artista, em distintos momentos de sua produção.

Esclarecendo nos termos de Peter Bürger, o campo da arte brasileiro se verá dividido entre, de um lado, permanecer produzindo a arte orgânica, inserindo a crítica social dentro de uma composição artística em que o objeto é considerado um todo completo e fechado (plenos de sentidos em si), tendo, por tanto, seu sentido inteiramente dado e completamente transmissível ao espectador - replicando a leitura luckacsiana da obra de arte revolucionária (a obra de arte revolucionária romântica, ainda considerada pelo tema e não pela forma). E o outro lado, continuar uma pesquisa estética da forma que levará, no processo de constituição do campo da arte brasileiro, a uma crítica da instituição-arte e à desconstrução do objeto artístico, resultando em trabalhos artísticos que se enquadram no conceito de obra inorgânica de Bürger. Estes são, por sua vez, fragmentários, incompletos e abertos, escapando ao sentido fechado e não sendo transmissível a um espectador de uma única vez.

A radicalização entre essas duas tendências surge de maneira mais clara no cenário artístico brasileiro, como dissemos, em meados da década de 1930, quando se passou a criticar mais veementemente o que se considerava como distanciamento social da vanguarda formalista moderna (abstracionismo e/ou a pesquisa sobre a forma). Nesse momento o chamado “elitismo” dos participantes da Semana de 1922 passa a ser cada vez mais contestado, por um lado e, por outro, amplia-se a presença da teoria marxista na análise e produção estética. O contexto político mais amplo, marcado pela Revolução de 1930, promove uma onda de engajamento nos intelectuais. Críticos com Mário Pedrosa passam a participar ativamente na divulgação da arte de cunho social (e também de partidos políticos de esquerda, a exemplo do Partido Comunista Brasileiro). Há uma

forte aproximação do cenário artístico brasileiro com movimentos como o expressionismo alemão¹¹ e o muralismo mexicano.

O período da Revolução de 1930 marca o fim da chamada República Velha, a ruptura da aliança São Paulo-Minas Gerais e a emergência da Ditadura do Estado Novo, comandada por Getúlio Vargas. Esse período provoca, ambigualmente, a emergência de um impulso revolucionário de esquerda no cenário nacional, provocado por uma retórica de revolução usada pelos agentes da ruptura com o poder paulista dominante na época. Essa retórica revolucionária conservadora e nacionalista foi utilizada, nesse momento, por uma elite que gozava de menor prestígio no poder. Porém, a ruptura provocada no *stablishment* por esses agentes impulsionará, por outro lado, movimentos de libertação nacional de cunho comunista e socialista. Estas distintas noções de revolução social, resultaram em distintas respostas, sendo a varguista de cunho ditatorial, conservadora e simpática ao movimento fascista.

E o período da ditadura Vargas será de repressão violenta e de perseguição aos partidos comunistas, por um lado, e, paradoxalmente, de implantação de políticas de Estado para a área da cultura, criando alguns dos órgãos estatais até hoje importantes (por exemplo, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico foi criado nesse período). Intelectuais são trazidos para o interior do governo Vargas, convidados a pensar políticas nacionais de cultura e educação. A questão da formação de uma identidade cultural do brasileiro foi assumida como política de Estado nesse período, com a intenção de promover a unificação nacional.

Nesse contexto, a intenção de reaproximação da arte com o social encontrou momentos de maior expressão, diz Belluzzo, com o muralismo mexicano. Esse movimento, surgido após a Revolução Mexicana, propunha a valorização da figura do indígena ou do mestiço na constituição social mexicana, e além disso fixava o artista como agente ativo no processo político-social do seu entorno. Esse mito da origem e do indígena como o marco fundacional da sociedade ecoava no Brasil também, sendo uma parte importante das pesquisas modernistas brasileiras.

E por essas congruências, a influência desse movimento será grande no cenário artístico brasileiro, especialmente através de artistas como Candido Portinari e Di Cavalcanti. Este primeiro, será reconhecido como um marco da pintura mural brasileira, tendo realizado obras grandiosas, como a série de afrescos que fizeram parte do novo edifício do Ministério da Educação e Cultura, considerado marco da arquitetura moderna. Portinari também realizou, em 1942, os afrescos da *Hispanic Foundation*, da Biblioteca do Congresso em Washington. Sendo assim, Portinari se tornou um nome referência, sendo bastante requisitado, especialmente para obras governamentais. A

¹¹ O expressionismo alemão, no início do século XX, baseava-se fortemente na gravura e na apresentação de temas sociais através de figuras contundentes, traços marcantes e o predomínio do negro e do azul. Foi apresentado ao campo artístico brasileiro em uma mostra na galeria Heuberger em 1933, no Rio de Janeiro e, em seguida, na sede do Clube dos Artistas Modernos (CAM), dirigido por Flávio de Carvalho, em São Paulo. Na ocasião, Pedrosa apresenta a conferência *As tendências sociais da Arte*, que se tornou um marco da crítica de arte nacional.

intenção unificadora do governo Vargas era visualmente representada pelas grandes obras murais de Portinari, que exaltavam o homem comum brasileiro e serviam ao discurso populista da integração.

E voltando ao muralismo, chama a atenção o destaque que Aracy Amaral faz sobre esse movimento tratar-se de uma primeira articulação continental dos artistas contemporâneos da América. Foi um momento em que, pela primeira vez, uma tendência artística originada no próprio continente, partindo de sua própria realidade, seria ampliada e influenciaria toda uma geração de artistas por quase toda a América Latina. Além disso, diz ainda a autora, este movimento foi a primeira manifestação socio-política do artista latino-americano. Essa preocupação constituirá uma característica tipicamente terceiro-mundista, diz ela.

A conclusão a que Amaral chega nessa análise será a de que os artistas latino-americanos são mais sensíveis às questões sociais e políticas que os europeus e estadunidenses. Apesar de ser contestável (considere-se o expressionismo e a pop art alemã e inglesa, a arte povera e neo realismo francês, o próprio grupo fluxus, entre outros), essa sua tese traz um dado importante a ser considerado: o de que o artista latino-americano está constantemente dividido pelo conflito permanente entre o individual-erudito e o coletivo-popular, entre uma formação artística elitista e o convívio com um meio social precário, pleno de tradições populares artesanais que não se vinculam à linguagem artística internacionalista de sua formação.

Desse modo, o artista latino-americano parece estar sempre pendendo entre a “arte pela arte” e a “arte de compromisso”, entre o esteticismo e o modernitarismo, nos termos de Rancière. Essa contradição é reflexo do reconhecimento de uma condição colonial e a busca pela superação da mesma em contraste com uma necessidade de absorver formas de conhecimentos geradas na colônia que se distanciam da realidade social popular que vivenciam. A antropofagia, enquanto proposta de superação dessa contradição colonial, é ao mesmo tempo a representação síntese dessa contradição inerente à condição colonizada do artista brasileiro, que hora reforça o lado da valorização do genuinamente popular, como forma de contestar o poder dominador colonial, hora admira a produção intelectual e artística hegemônica, trazendo-a para o interior da produção local.

Sendo assim, é preciso destacar que vários artistas seguiram a pesquisa abstrata e formal, mas se tornaram, nesse momento, minoria dentro do cenário artístico (sendo excluídos da cena artística e atacados pela crítica dos que faziam e defendiam a arte social). Eram considerados pelos que haviam assumido o caminho da valorização do nacional-popular, ou o modernismo político, como alienados e apolíticos. Para essa vertente do modernismo, era necessário adotar um espírito revolucionário, no qual a arte se mesclava com a política à maneira romântica do século XIX: uma conjunção total entre obra e mensagem¹². Esse modernismo político buscava a origem para levar à

12 Aqui é importante lembrar o que diz Burguer sobre obra orgânica e obra inorgânica. É dentro desse conceito que diferencia a obra inorgânica, ou seja, o trabalho anterior às ações vanguardistas (que trabalham com a desconstrução, fragmentação, colagem) e a obra orgânica, como um conjunto total, apreensível de uma vez por

redenção e à salvação o homem latino-americano, através de sua emancipação pela arte. Nas palavras de Belluzzo, “as linhas gerais da produção artística dos anos 1920 e 1930, no Brasil, não escondem, entretanto, a pouca intimidade com as poéticas abstratas, a incompreensão das possibilidades não-figurativas e construtivas” (1990:26). Diante disso, tem-se que somente na década de 1950 a balança pendeu mais para o lado da pesquisa formal, quando em pleno período de efervescência industrial e de projeto de modernização nacional levado a cabo por Juscelino Kubitschek, o construtivismo emergiu com força no cenário artístico brasileiro.

Porém, é importante destacar que mesmo marginalizada, a necessidade experimentalista persistiu e provocou tensões no interior do campo artístico brasileiro. Um exemplo importante, no período dos anos 1930, foi o artista Flávio de Carvalho, conhecido por ser um dos mais iconoclastas e experimentais da época. Carvalho, para a historiadora Ana Belluzzo, foi um dos poucos artistas em condições de compreender a abstração na década de 1930. No período em que se irradiava a arte mural de Portinari, e em que também a questão social emergia mais fortemente através da proliferação dos clubes de gravura (que influenciará inclusive artistas da semana de 1922 a adotar temáticas mais políticas em seus trabalhos, a exemplo de Anita Malfatti), Flávio de Carvalho defendia “o abandono da imagem visual pela penetração nas regiões mais profundas da percepção psicológica e mentalista”(1990:27)¹³ e chega ao ponto de propor uma arte total, realizando experimentos urbanos os quais ele denominava experiências¹⁴.

Flávio de Carvalho e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), do qual era o diretor, realizava, de forma programática, ações que se voltam contra o que os artistas chamam de “aburguesamento” dos modernistas da Semana de 1922. Porém a questão vanguardista da capacidade emancipadora do choque e da provocação do escândalo permanecia nesses artistas ligados ao CAM. Nesse clube, se reuniram os jovens entusiastas desse momento com veteranos da semana de 1922, como Oswald de Andrade e Sergio Milliet. Participavam ainda Mário Pedrosa, na época um jovem crítico, mas com um histórico de militância internacional já conhecido e o jovem Caio Prado Júnior. Segundo o historiador Francisco Alambert (2004), essa reunião entre veteranos radicais do modernismo brasileiro, jovens entusiastas das vanguardas e intelectuais e militantes de

todas pelo espectador.

13 Flávio de Carvalho citado por Ana Maria Belluzzo, in 1990, p. 27.

14 Experimentos sociais, inspirados pelas ações de vanguarda surrealistas e dadaístas, foram realizados por Flávio de Carvalho nas décadas de 1930 e 1950 e foram denominadas experiências. Em Experiência n.2 (1931), o artista segue uma procissão vestido com um chapéu verde-musgo extravagante e caminhando no sentido contrário ao da multidão. O impacto da sua ação iconoclasta (o desrespeito de usar chapéu em um evento religioso e o de andar de costas para a imagem santa) provocou uma reação enfurecida na multidão que quase o linchou (ele teve que esconder-se em um bar e esperar pela polícia para poder escapar ileso). Segundo ele, esse experimento proporcionaria uma análise de psicologia das massas. Em experiência n.3 (1956), Carvalho caminhou pelo centro de São Paulo usando saia. Segundo o artista, esse experimento foi mais premeditado que o anterior e resultava das reflexões do artista sobre a dialética da moda. Nessa ocasião, desfilou o que ele nomeou como “New Look”, ou seja, o traje ideal para o “novo homem dos trópicos”. As ações de Carvalho irão, segundo alguns críticos, influenciar algumas práticas neoconcretistas, como algumas ações de Lígia Pape e Hélio Oiticica.

esquerda

“não era apenas explosiva, mas embrionária de mudanças significativas, tanto no terreno das artes (que desembocará no projeto das bienais) quanto no terreno intelectual (que irá se reestruturar, em São Paulo, com a fundação da Universidade de São Paulo)” (2004:25).

A crítica e historiadora da arte, Otília Beatriz Arantes (1983), apresenta uma visão do período entre 1920 a 1970 em que a questão vanguardista está sempre presente. Para a autora, é possível dividir o processo vanguardista brasileiro em três fases: a primeira, entre 1917 a 1932, a autora define como cubo/futurista; a segunda, datada entre 1945 a 1960, é nomeada como fase abstrato/concreta, seguindo os parâmetros do construtivismo; a terceira e última, datada entre 1965 a 1969 (talvez, diz ela, 1974), é determinada por uma influência dadaísta/pop, mas sem abandonar a anterior influência concretista, traduzida em componentes construtivos e foco no objeto.

Sobre esta “primeira fase”, Arantes destaca as influências cubistas e futuristas, destacando o potencial vanguardista, mas com um forte caráter nacionalista dos trabalhos realizados na época. Um exemplo das desconstruções da figura, à maneira cubista, pode ser encontrada na, agora clássica, pintura chamada *Abaporu*, realizada por Tarsila do Amaral. Porém outros elementos podem ser destacados e relacionados às vanguardas futuristas, como o interesse pelo industrial (na época mais utópico e prospectivo), a curiosidade e a fascinação pela máquina, a necessidade de ênfase no caráter nacional (relacionado a uma questão identitária). Obras de modernistas como Cícero Dias são bastante relacionadas ao cubismo em sua composição, por sua desconstrução das figuras, mas, principalmente, por uma necessidade de enfatizar o primitivo, uma lembrança e desejo de origem pura. Mas é importante ressaltar que o desenvolvimento cubista encontrado em determinadas obras modernistas brasileiras, especialmente as realizadas por Portinari, de forte caráter nacional, trata-se de um cubismo mais anedótico, nas palavras do artista e crítico Ronaldo Brito (2007), ou seja, não alcançava as operações pelas quais se estavam rompendo os esquemas dominantes.

Já a segunda fase, cujo auge se dá a partir da década de 1950, será o construtivismo que dominará os interesses e práticas artísticas, conforme descrita por Arantes. A tônica desse período está na afirmação do fenômeno plástico-visual e de sua autonomia em reação à pintura voltada para a figuração da realidade nacional. Mas essa busca por uma arte autônoma não resultará, segundo a autora, em um distanciamento das questões sociais e políticas, tampouco se desconectará do processo de busca e construção de uma tradição nacional. Ao contrário, por seu caráter construtivo-tecnista, se comprometerá com a ideologia desenvolvimentista dominante na época.

Por outro lado, Ana Maria Belluzzo enfatiza mais detalhadamente a objetividade concretista e seu desejo de universalidade. Para a autora, as obras concretistas almejam existência real ao romper os limites do quadro e lançar-se no espaço arquitetônico. Definem novos parâmetros com respeito aos materiais industriais e novas técnicas de produção. Para ela, tanto a versão dos artistas

concretistas de São Paulo quanto a do Rio de Janeiro mantinham afinidades com o projeto social da Bauhaus – uma ideia de refundação do ser humano e da sociedade através da sua construção objetiva. Nesse momento, os artistas “participam das esperanças no desenvolvimento industrial brasileiro e antecipam-se a ele, desprendendo recursos para a modernização da sociedade” (1990:27). Alinhado a ideologias desenvolvimentistas e ao desejo de modernização social vigente na época, o concretismo foi um marco na produção artística brasileira, coincidindo com um período de euforia econômica que resultou na estruturação do campo da arte moderna no Brasil.

2.2 Concretismo: a emergência de uma vanguarda brasileira

Para seguir a reflexão sobre o sentido do concretismo e sua importância na vanguarda artística brasileira, acreditamos ser necessário aprofundar-nos mais na compreensão deste movimento, com o intuito de entender melhor seu impacto e processos no Brasil. Sobre este aspecto, Ronaldo Brito (1999) em seu livro sobre o Neoconcretismo - considerado uma referência na literatura sobre o movimento no Brasil -, faz um importante relato da trajetória concretista, desde De Stijl e Bauhaus, passando pelo concretismo e produtivismo russo. E neste processo, destaca questões importantes para entender o concretismo brasileiro e as ambiguidades que se produziram no interior do mesmo, que levará a emergência do movimento neoconcreto.

Basicamente, o movimento concretista seguia um projeto de busca de uma arte não-representativa, não metafórica e que se relacionasse produtivamente, funcionalmente ou, segundo palavras de Brito, positivamente (no sentido de positivista) com o ambiente social. O cerne do projeto construtivista está em uma ação ativa na construção e moldagem do homem novo e da sociedade tecnológica. Nas palavras do autor, o concretismo

“(...) é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social e seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva de construção da nova sociedade tecnológica” (1999:13)

Desse modo, o concretismo irá opor-se aos abstracionismos informais, negando seu caráter sensível, mítico, o romantismo da noção de inspiração e radicalizará o caráter racional do abstrato. O objetivo era realizar a integração entre o artístico, a ciência e a técnica, com o objetivo de promover a transformação social. Para Brito, apesar dos limites que essa postura apresentou, é importante considerar a abertura proporcionada pela leitura construtivista da arte. Para o autor, esse movimento abre o caminho para uma consciência dos processos produtivos na arte e atua no desvelamento de sua opacidade, ou seja, foi uma das vanguardas responsáveis por mostrar a arte como processo e construção, não como um todo integrado e aurático, quase resultado de uma ação mística do artista criador. O construtivismo significou, assim, um ataque à metafísica do objeto artístico, ao colocá-lo no plano do funcional e do construído.

Diferente das vanguardas dadaísta e surrealista, o concretismo operava sempre e necessariamente no sentido de uma integração funcional da arte na sociedade. Segundo Brito, a intervenção buscada é de natureza didática, realizando um esforço no sentido de estetizar o ambiente social e educar esteticamente as massas. Nesse ponto, é uma vanguarda que se aproxima bastante do que Rancière define como modernitarismo, o lado emancipador e educador da estética moderna.

E é nesse objetivo emancipador e educador, através da inserção da arte no processo tecnológico e modernizador da sociedade onde parece residir o interesse artístico do cenário brasileiro pelo concretismo. Essa vanguarda artística não se distancia do ideal de integração nacional existente no modernismo brasileiro e atenta para o paradoxo do artista-intelectual latino-americano, descrito por Aracy Amaral: sempre dividido entre desenvolver a linguagem artística “internacional” e atuar ativamente no entorno político e social onde se insere.

Desse modo, o movimento concretista, tanto em sua tendência ocidental (Bauhaus, De Stijl) quanto em sua versão produtivista e construtivista russa, enfatizavam uma vontade de construção. A razão no campo da formalização artística tratava de eliminar os resíduos do pensamento pré-científico. A arte foi colocada ao lado da civilização tecnológica, na luta pelo domínio da natureza e da racionalização dos processos sociais. O positivismo deste movimento reside nesse ponto, no de submeter a criação artística a um racionalismo que, em algum momento, acaba tornando-se autoritário. Para lograr encontrar um lugar social para a arte, ao lado das realizações práticas, precisavam transformar a estética em um ramo do saber prático, com aplicação cotidiana.

Essa tendência pragmática e racionalista levará a que o movimento construtivista se envolva de maneira quase utilitarista tanto com a política cultural dos Estados quanto com a lógica de mercado, dada esta proposta de atuação direta no ambiente. E essa seja na reconfiguração dos espaços sociais – tendência do construtivismo e produtivismo russo; seja na criação de objetos cotidianos para a vida do novo homem – a exemplo da arquitetura e design moderno da Bauhaus. Segundo Ronaldo Brito, por um lado, para os concretistas ocidentais, o trabalho de arte só era pensado sob duas formas: uma era especulativa e sublimante e outra mais voltada a uma integração quase acrítica no processo de produção vigente. Por outro lado, os concretistas russos tinham como ponto de partida o materialismo dialético e a ideia de obra de arte como labor humana, igual a outras formas de trabalho, estando conectado às esferas técnica e econômica de onde surgem.

A diferença entre essas duas tendências reside, para Brito, na questão política. O construtivismo russo desloca a questão central das tendências construtivas ocidentais: da organização estética do ambiente (tendência ocidental) passam à construção política e ideológica de uma nova sociedade. Ou seja, enquanto o construtivismo ocidental permanece em uma dimensão humanista e universal que é quase também mítica (reproduzindo de alguma maneira a ideia de

autonomização da arte), o construtivismo russo partia para uma pragmatização do projeto concretista, inserindo-o no interior de um projeto político. Para Brito, nessa perspectiva, tratava-se de colocar a arte em uma região de atividade revolucionária.

Ou seja, para o grupo concretista formado em torno da revista *De Stijl* (Holanda, 1917), o foco era a criação de um idioma plástico universal, com o fim de buscar a harmonia do Universo através do racionalismo formalista e, até, funcionalista. Isso os levou a replicar a metafísica a qual eles mesmos se opunham, reproduzindo um espiritualismo formalista que retirava a arte do seu contexto político e histórico e a tornava uma formulação da imanência universal. Para a Bauhaus (Alemanha, 1919) - considerada movimento síntese das ideologias construtivas na arte pós-cubista-, se tratava de estabelecer um projeto amplo, incluindo a criação de métodos didáticos de transmissão da arte e uma proposta prática de integração social da arte. A tentativa era a de fundar uma estética da civilização contemporânea na qual a arte participasse na racionalização dos recursos industriais. Daí a fama do design e arquitetura da Bauhaus, o que leva Brito a encontrar nisso uma profunda cumplicidade com a sociedade capitalista industrial.

Por sua vez, o construtivismo russo tratava de organizar a vida (assim como a Bauhaus também propunha), mas não racionalizando sua presença no interior da economia industrial, sim insistindo em uma participação política do artista na constituição do social. Havia um reconhecimento da arte como um dispositivo ideológico pertencente à sociedade burguesa e sobre o qual se deveria investir, rompendo o seu estatuto tradicional e transformando suas funções ideológicas. Esse processo aberto pelos construtivistas, possibilitou a crítica à estética em sua dimensão ideológica e de classe, possibilitando o reconhecimento da noção de arte pela arte como ideologia.

Esse apego ao racionalismo pelo movimento concretista, como analisado por Brito, se relaciona a uma epistemologia positivista do século XIX e com um ideal humanista liberal. E essa relação, por um lado, acaba por funcionalizar a arte e, por outro, dificulta a percepção de sua condição institucional e mercadológica. Ou seja, para Brito, essa concepção positivista da prática artística do concretismo “impedia a compreensão rigorosa do seu significado nas sociedades capitalistas do século XX” (1999:30).

Mas, voltando ao contexto do Brasil, como se deu a fusão desse ideal racionalista e liberal humanista com um potencial revolucionário instrumental da arte do movimento concretista no contexto político e social locais? Para Brito, a tentativa de encontrar estas respostas precisam começar não apenas nos anos 1950, como a maioria das análises sugere, mas ainda nos anos 1930, com a emergência da arquitetura moderna (e funcional, bastante influenciada pelas questões da Bauhaus, por exemplo) no Brasil. Para o autor, esse processo irá gerar efeitos posteriores na formação, mais ou menos simultânea, da vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e

em São Paulo na década de 1950. Ou seja, para Brito, a emergência da vanguarda concreta vai além de um mero entusiasmo provocado pelas exposições de Max Bill, Calder e Mondrian nessa época. É preciso, diz ele, observar os contextos e as possíveis questões de fundo para entender a emergência de uma vanguarda como a concretista no Brasil. E existia no contexto brasileiro uma espécie de entusiasmo pela racionalidade que o tornou receptivo às ideias concretistas na época. Desse modo, a premiação da obra de Max Bill, *Unidade Tripartida*, na Bienal de São Paulo de 1951, aparece mais como sintoma do que como causa da emergência da arte concreta.

Essa euforia racionalista da época, que encontrou solo fértil na proposta concretista, se relacionava diretamente com o momento econômico. Segundo novamente Marcelo Ridenti (2003:154), a década de 1950 marcou o estabelecimento do que ele chama de racionalismo capitalista (e da modernidade econômica) no Brasil. Foi um momento em que se intensificou a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais, iniciadas na Revolução de 1930. Relacionado a isso estava o otimismo modernizador, gerado através do salto na industrialização promovido a partir do governo Kubitschek, acompanhado de uma forte aceleração da urbanização. Permeando todos esses processos, estava o impulso revolucionário, alimentado por movimentos sociais e portador de ambiguidades nas propostas de revolução brasileira, democrático-burguesa (de libertação nacional), por um lado, ou socialista, com diversas gradações intermediárias. Essas ambiguidades se relacionam ao período dos anos 1930 e o processo de contestação do poder paulista hegemônico que foi realizado por uma elite submissa no cenário nacional, mas que abriu espaço para as contestações de esquerda emergirem com força no cenário político do Brasil.

É no interior desse contexto de modernização tardia que se torna compreensível a repercussão de Max Bill, na época considerado o representante internacional máximo e tido como a última das formulações construtivas importantes da primeira metade do século. Representante da arte concreta, remanescente das tendências construtivas, suas formulações figuravam uma síntese de tudo que se vinha discutindo no período: autonomia dos processos de produção artística em relação ao mundo natural e acentuação do caráter construtivo e sistemático destes. Este artista será referência para os desenvolvimentos da arte concreta no Brasil e em outros países latino-americanos como a Argentina.

E enquanto a Europa e os Estados Unidos estavam às voltas com o informalismo, a América Latina retomava a tradição construtiva para transformá-la em seu projeto de vanguarda. E ao analisar o caso brasileiro, Brito assevera que foi a partir do movimento concretista que houve um real questionamento linguístico no campo da arte, voltado a repensar a questão formal e questionar antigos parâmetros representacionais. Baseado em uma definição de arte moderna¹⁵ como sendo o

15 O autor define arte moderna como: “a ruptura do espaço organizado a partir da perspectiva e segue como uma constante interrogação sobre a natureza da relação quadro/realidade. (...) Os vínculos estabelecidos entre o trio

momento de um giro epistemológico-formal, Brito propõe que até a emergência do concretismo no campo da arte brasileiro, existia um pré-cubismo (em outras palavras, poder-se-ia dizer, uma arte pré-moderna). Em suas palavras,

“mesmo que alguns pintores tenham incorporado inteligentemente elementos cubistas às suas produções, estavam aquém da radical transformação proposta pelo cubismo, permaneciam presos, independentemente da qualidade e do interesse de seus trabalhos, aos antigos esquemas de representação” (BRITO, 1999:35)

O estabelecimento deste marco para o surgimento da arte moderna (a década de 1950) se relaciona com uma compreensão de modernismo que Brito apresenta. Para este autor, a arte moderna se define como um processo de questionamento epistemológico e formal da arte, em que a relação de representação da realidade se vê questionada e posta ao lado em prol de um processo de investigação e produção de conhecimento formal sobre arte. Desse modo, para Brito a arte moderna no Brasil começa nos anos 1950 com a emergência da vanguarda construtiva que instaura no campo da arte brasileira esse processo de investigação formal e questionamento da representação. Nesse momento, para o autor “o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações dela advindas, seja crítica ou produtivamente.” (1999:36). E diante do esquema tradicional, representativo, ainda preso ao espaço renascentista, à relação figura-fundo, à perspectiva e ao sentido do quadro como espaço de representação do real (no caso, do real social circundante), havia a tentativa de ruptura e a necessidade do reconhecimento da especificidade do trabalho plástico para conquistar a autonomia estética da arte.

Dentro desse contexto, diz Brito, existe no movimento concretista brasileiro uma espécie de ânsia de superar o atraso tecnológico e o irracionalismo que se atribuía à condição subdesenvolvida do país. A reação ao realismo regionalista (associado, sobretudo, a uma estética de esquerda), dominante no campo artístico brasileiro até então, se situava tanto no plano da forma (que era tradicionalmente figurativa, representacional, dentro do esquema figura-fundo) quanto no sentido do conteúdo (ideia da arte conteudista que era combatida).

A vanguarda concretista foi vista por alguns teóricos como, talvez, a única forma organizada de estratégia cultural que se opunha, segundo Brito, às correntes nacionalistas-populares. Estas últimas culminaram, por exemplo, no projeto dos Centros Populares de Cultura (CPCs) durante a década de 1960. No interior desse cenário, o movimento concretista assumiu um lugar de ação política distinto e, por isso, as vezes pouco reconhecido no campo artístico. Assumiam um lugar paradoxal entre a defesa do desenvolvimento como libertação da submissão colonial, apoiando projetos políticos reformistas e aceleradores (no caso brasileiro, o período de modernização de

artista/arte/real ficam desfeitos, passa a ser necessário repensá-los. Ao romper o esquema representacional vigente, a arte moderna desloca o eixo de observação tradicionalmente fixado para o sujeito-artista: este gira agora não mais em torno de uma simples relação arte-realidade, mediante as convenções, mas em torno da relação artista-arte, tomada agora como modo de conhecimento específico.” (1999:35).

Juscelino Kubischek) os quais, ao mesmo tempo, significavam permanência da dominação europeia e estadunidense. Mas sua visão modernizadora os faziam críticos a certo nacionalismo redutor. Distanciando-se dos debates políticos da época, especialmente os da esquerda tradicional (ou oficial), assumiram uma crítica na dimensão do técnico, do econômico, do cultural e do filosófico. Por sua recusa à arte de mensagem direta, de linguagem tradicional, foram tidos como aristocratas e apolíticos. Mas a sua dimensão política ia além da evidência do conteúdo ou da “diretividade¹⁶” da ação artístico-política. Estava na afirmação de um lugar e um modo de produção artística no seio de uma disputa que era entre a obra orgânica e a obra inorgânica. Ou seja, a vanguarda concretista assumiu, no cenário artístico brasileiro, o projeto de questionamento formal que, apenas iniciado na semana de 22, levou a cabo uma investigação formal que promoveu a ruptura da obra orgânica.

Sendo assim, o concretismo brasileiro enfatizava, em vez do conteudismo, o trabalho artístico como potência informacional, transmissão de mensagens e processos informacionais (organização da obra enquanto mensagem). Esse fator gerou uma produção caracterizada pela sistemática exploração da forma seriada, do tempo como movimento mecânico e que dava ênfase aos jogos ópticos-sensoriais (a fim de opor-se a uma tendência conteudista). Havia ainda uma estreita relação da produção concreta com a teoria da Gestalt, que foi tomada a sério pelos artistas, de maneira quase livresca, diz Brito.

E a aparente rigidez formal do projeto concretista se justificava pela necessidade premente e urgente de vencer a irracionalidade do subdesenvolvimento, colocar o Brasil em pé de igualdade no cenário moderno mundial, tampouco era tão rígida. Em outras palavras, tendo surgido messianicamente, como parte de um esforço de superação da condição subdesenvolvida do país, a vanguarda concretista brasileira, em seu primeiro momento, necessitava afirmar enfaticamente a racionalidade, a esquematização para opor-se ao senso comum do ambiente cultural brasileiro, ainda dominado pelo que Brito chama de resíduos das ideologias românticas. E em sua busca por excluir o idealismo, acaba preso demasiado aos limites do empirismo. Mas esse não foi todo o destino do movimento concretista brasileiro.

Após “implantado”, o projeto concretista permitiu aos artistas brasileiros levá-lo às suas últimas consequências. O neoconcretismo pode ser lido, então, como uma espécie de ponto auge do movimento concretista brasileiro: sua ruptura e, ao mesmo tempo, sua ampliação. A ruptura se dá pelo giro que o movimento neoconcretista realiza em direção à filosofia fenomenológica, em lugar da anterior teoria da Gestalt¹⁷, por exemplo. E a ampliação pode ser vista a partir da contradição

16 Usamos esse termo para referir-nos a uma ação direta no social realizada pela prática artística. Para além de objetividade, entendo diretividade como sendo uma espécie de intervenção político-artística em prol da mudança de uma determinada realidade social que se crê injusta e desigual. Pode ser comparado a obra orgânica de Bürger.

17 Ruptura que significa, basicamente, um salto desde o dogmatismo da forma simples, do matematismo do quadro para que este seja o mais simples possível em termos formais para atuar de forma mais direta na percepção do

existente no interior mesmo do concretismo¹⁸, o qual parece haver lutado contra uma aridez racionalista, por meio da valorização estética do sensível e do existencial. Ou seja, em relação à questão da cor, por exemplo, se no movimento concretista era tomada apenas como detalhe em função da forma geometrizada, não podendo assumir nunca o protagonismo (visto sua potência psicologizante e potencial emotivo), será amplamente explorada no movimento neoconcretista, justamente por possuir esse caráter de engajamento emocional e psíquico do espectador.

Historicamente, o marco do surgimento do movimento neoconcretista brasileiro é a ruptura do Grupo Frente, formado por artistas cariocas no início da década de 1950 e do qual faziam parte, entre outros, Aloísio Carvão, Lygia Clark, Lígia Pape e Ferreira Gullar (para citar os mais conhecidos). Este grupo irá opor-se ao grupo Ruptura, formado depois da primeira mostra de arte concreta, em 1952, no MASP, momento em que foi lançado o manifesto do grupo intitulado “ruptura” e do qual participavam, entre outros, Waldemar Cordeiro (que será considerado um dos ícones do concretismo paulista), Geraldo de Barros, Luiz Sacilloto e Anatol Wladyslaw. Dessa ruptura formal entre os dois grupos concretistas, surge o chamado movimento neoconcreto, que tem seu “nascimento” marcado pela publicação do Manifesto Neoconcreto, escrito por Ferreira Gullar e publicado em março de 1959.

Já ideológica e teoricamente falando, a oposição entre os dois movimentos se deu através das profundas críticas dos artistas do Grupo Frente ao mecanicismo concretista paulista. Se tratava, segundo Brito, da negação de uma episteme que colocava o homem como agente social e econômico e da crítica a um tipo de pensamento sobre a percepção e a fruição considerados pobres (baseado nos dados puros da teoria da Gestalt). Opondo-se a essa limitação mecânica, os neoconcretos reivindicavam a expressão, a recolocação do homem como ser no mundo, resgatando as noções de subjetividade contra o objetivismo concretista. E essa abertura e contestação realizada pelo grupo neoconcreto será o marco também para a emergência da arte contemporânea brasileira.

2.3 Neoconcretismo: da neovanguarda à arte contemporânea brasileira

Voltando o olhar mais especificamente para o movimento neoconcreto, poderíamos iniciar a discussão observando que este apresentava um parentesco comum com o concretismo, ou seja, um fundo comum de oposição ao quadro cultural do momento: uma necessidade de afirmação da autonomia da arte e uma certa relação com o idealismo¹⁹ em oposição ao realismo da época. Porém,

espectador (teoria da Gestalt), para uma noção de engajamento do espectador de maneira ampla, sensorial, incidindo em sua experiência espacio-temporal (filosofia fenomenológica).

18 Essa condição contraditória tem sido destacada desde o início do processo modernista brasileiro, representada pelo manifesto antropofágico, e persiste aqui no interior do concretismo brasileiro.

19 No caso do neoconcretismo, um idealismo relacionado à filosofia existencialista e no caso concretista, com o racionalismo levado a um extremo quase metafísico.

o neoconcretismo se diferencia politicamente do concretismo. Essa distinção aparece na forma de uma consciência da impossibilidade de implantação de um projeto concreto na realidade brasileira. A negação do que Brito chama de positividade concreta é o ponto alto da política neoconcreta. A retirada consciente do projeto de inserção social (e industrial) positiva que propunha o concretismo; a afirmação da autonomia da arte (e a negação de sua instrumentalização) e a marginalização tanto no interior do sistema artístico (os artistas não participavam do mercado efetivamente) como do social (no sentido diretista²⁰), marcam o neoconcretismo. Segundo Brito, o surgimento do neoconcretismo é sintoma de uma condição paradoxal brasileira, que seria própria de uma posição de subdesenvolvimento. Trata-se, então, para este autor, de “uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal” (1999:61).

A afirmação da expressividade, da sensibilidade contra o mecanicismo e o objetivismo concretistas apareceram em duas vertentes dentro do movimento neoconcreto. A primeira, diz Brito, é um humanismo que toma a forma de *sensibilização* da forma, esforçando-se por afirmar a especificidade da obra de arte, criando uma espécie de geometria sensível. Já a segunda, fazia um esforço mais amplo por romper os postulados construtivistas, resultando em uma *dramatização* da obra artística em que esta era convocada a atuar na transformação de suas funções, de sua razão de ser, chegando ao ponto de pôr em xeque o próprio estatuto da arte vigente.

Será a partir da dramatização que o neoconcretismo abrirá os caminhos para uma prática artística que será chamada pelo crítico Mário Pedrosa de arte pós-moderna. A emergência da arte contemporânea brasileira se dá, fundamentalmente, a partir dos espaços abertos pela pesquisa neoconcreta com o ambiente, o tempo, a forma, a cor e o outro participante, levando à produção de trabalhos artísticos ambientais, à criação de instalações e de objetos manipuláveis. Influenciados por escritos da época como os de Umberto Eco, também aderiram à ideia de obra aberta, realizando uma prática neovanguardista brasileira ao passar à contestação da obra orgânica e à defesa da obra inorgânica, como processo aberto e fragmentário.

A primeira ação neoconcreta fundamental para o início de uma prática contemporânea na arte brasileira é sua afirmação da autonomia da arte em face aos modelos culturais dominantes. Apesar de Brito ver nisso um certo apolitismo do movimento, também reconhece que essa ação foi fundamental para significar o processo artístico no Brasil, informando várias operações críticas da instituição arte. Essa reivindicação de autonomia era necessária, por um lado, para afirmar o poder criativo diante do mercado e sistema de arte e, por outro, para independentizá-lo de uma instrumentalização político-partidária levada a cabo pela esquerda nacional-popular.

Outro ponto importante do neoconcretismo é a sua negatividade (como diz Brito) em

20 Diretista aqui tem o sentido de informar uma ação direta no espaço social e político através da obra de arte, como explicitado anteriormente com o uso do termo diretividade. Se tratam de derivações da mesma ideia.

oposição à positividade concretista. A afirmação da expressão faz com que se retirem do eixo funcional concretista e passem a explorar as potencialidades subjetivas, imaginativas e vivenciais das obras. Dentro dessas pesquisas, deslocam a noção de tempo como movimento mecânico para uma noção de tempo vivencial, tempo da experiência do sujeito com o trabalho. Ou sejam, uma noção de tempo que permite aos espectadores possibilidades múltiplas de leitura da obra que seriam abertas.

Havia a intenção, diz Brito, de mobilizar um processo descontínuo de leitura que desse margem a uma atitude essencialmente envolvida por parte do observador. E esse envolvimento relacionava o tempo com o espaço, noção também alterada na relação neoconcretista com o mesmo. Para eles, o espaço se tratava de um campo vivencial, em que a distância, a mediaticidade e a metaforização espacial são negados em prol da afirmação de uma exploração fenomenológica do mesmo. Nas palavras de Brito:

“O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico.” (1999:81)

Um exemplo importante dessa questão temporal e espacial do neoconcretismo - que levada ao seus extremos, irá resultar na pesquisa dos limites artísticos do objeto, da forma e da linguagem - são os *Parangolés* (1964) de Hélio Oiticica. Esta obra é considerada um marco da passagem do neoconcretismo para a vanguarda brasileira tropicalista e dadaísta ao mesmo tempo, que terá em Oiticica uma figura referencial. Resultado da expansão da experimentação deste artista com a cor e o espaço, *Parangolés* radicalizam a inserção da cor no ambiente, na medida em que se tratam de capas de vestir. Mas além disso, essa nova obra de Oiticica também radicaliza um outro aspecto buscado pelo artista, desde a saída do quadro para o espaço: a participação. *Parangolés* é uma obra que só acontece a partir do outro. Do corpo do outro. A alteridade é essencial para a existência mesma desta obra. Nas palavras de Oiticica:

O *Parangolé* revela então o seu caráter fundamental de estrutura ambiental, possuindo um núcleo principal: o participador-obra, que se desmembra em “participador”, quando assiste e “obra” quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental. Esses núcleos participador-obra ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição por ex.) criam um sistema ambiental *Parangolé* que por sua vez poderia ser assistido por outros participantes de fora. (OITICICA, in ALVES, 2007:34)

O jogo que Oiticica revela entre participador e obra é resultado direto dessa alteração neoconcretista do espaço e tempo, em que estes passam a ser vivenciais, experimentais, modificando as estruturas mesmas da fruição artística. O espectador não é mais aquele que tem uma relação ótica com a obra, mas aquele que assiste a uma experiência da qual também pode fazer parte. É uma operação de desconstrução tanto dos regimes da arte - segundo definição de Rancière

(2005) - na medida que altera os lugares de criador e fruidor (permitindo ao participante ser criador também e vice-versa), como dos limites das linguagens artísticas.

O aspecto dadaísta deste trabalho aparece quando Hélio Oiticica define *Parangolés* como a tentativa de uma anti-arte. Estes, por sua vez, são uma tentativa de ressignificação da arte moderna brasileira. É a reivindicação de uma arte que aconteça no ambiente, de uma repartilha do sensível²¹, no sentido de que Oiticica abraça o espectador como participante, abre-se para essa alteridade e modifica os lugares antes determinados de quem é obra e de quem assiste a quê. A obra pode assistir o espectador e ser vista por ele. Essa ação realizou no interior da instituição arte uma quebra, deslocou os seus sentidos comuns e significados, operação similar à realizada pelos ready made duchampianos na década de 1910. Além disso, *Parangolés* trazem a ideia de uma arte que se quer agora total: cor, estrutura, movimento, dança, poesia, tudo passa a existir em uma mesma obra. Ou seja, Oiticica rompe com as distribuições dadas das expressões artísticas, refundindo-as e ressignificando-as ao reinseri-las no que ele denomina como anti-arte.

A poética de Oiticica, elaborada posteriormente em outros trabalhos, como as instalações ambientais chamadas *Penetráveis* ou os seus não-objetos, os *Bólides*, sistematizam o que o sociólogo Paulo Marcondes Soares (2003) chama de tensões entre memória e esquecimento, entre experimental e diluição. E a elaboração dessas tensões por Oiticica resulta nos procedimentos ético-políticos de seus trabalhos, os quais Soares assim resume:

“1) no estado de um jogo dionisíaco (da dança, do corpo), no traço mnêmico da experiência como estado da memória individual e coletiva (subterrânea é a glorificação do sub, o tropicália como tentativa de pensar a miscigenação); 2) no ideário construtivista que pensa a estrutura segundo princípios racionais vs indeterminação movida pela abertura à participação do espectador no sentido de uma manifestação coletiva da arte e da cultura e da cultura na arte (antiarte), no fundamento in progress do esquema geral de seu programa de intervenção; 3) na autonomia radical do tempo-espço estéticos e desestetização arte-cotidiano, na relativização total dos critérios definidores das instâncias “arte” vs “não arte”, na arte como dimensão coerente do estético-ético-político.” (SOARES, 2003:236)

A partir da observação desses mecanismos artístico-políticos (e também poéticos e éticos) ativados por Oiticica e outros artistas dessa geração (Ligia Clark, Lygia Pape, entre outros) tem-se que a passagem da afirmação de uma autonomia da arte para um processo de negação da arte, foi vivido no campo da arte brasileiro em cerca de uma década (questão que durou mais ou menos um século no cenário artístico europeu). Mas essa passagem de uma atitude de afirmação da forma pura para a de uma ação de inserção imediata da obra no espaço vital não é tão brusca se pensarmos que o projeto construtivista já vinha impregnado desta intenção (como Brito afirma, o dadaísmo é o outro do construtivismo, visto que ambos carregam uma intenção de ressignificação da relação arte

21 Sobre o conceito de *Partilha do Sensível*: segundo a pesquisadora Angélica Vásquez (2009), esse conceito é definido por Rancière como um espaço dado ou sobre o qual se organiza a percepção de um mundo ou a relação de uma experiência sensível com os modos de interpretação inteligíveis. A política opera como ação ruptora que produz a repartilha do sensível, modificando esse espaço dado e, por consequência, toda a organização perceptiva e experiencial que se dá sobre ele.

e vida).

E o neoconcretismo, ao negar primeiro a funcionalidade dessa intenção intervencionista da arte concretista, passa a afirmar depois uma abertura da arte para o ambiente, a inserção do outro como parte da obra, a quebra de fronteiras entre a forma, a estrutura, a obra, o outro e o espaço (agora visto como campo de experiência). Nesse processo de abertura, a afirmação de um campo exclusivo denominado arte parece perder o sentido. É preciso pensar a anti-arte, o momento em que a obra passa a atuar no sentido da fundação de um novo espaço e um novo tempo (a relação arte e vida vanguardista é evidentemente retomada aqui). E ao propor a noção de anti-arte, a negação se volta à instituição-arte.

Sobre este ponto, retomando o argumento de Otília Arantes (1983), para esta autora a anti-arte era, ao mesmo tempo que a negação de uma instituição arte, a afirmação de uma descentralização. Significava esse processo, iniciado desde o neoconcretismo, de deslocamento da arte de um campo racional (limitado por conceitos e noções do que deve ser arte) para um ambiente vivencial, onde os indivíduos pudessem ampliar o campo imaginativo e ser convidado a criar. Possibilitar a experiência criativa do outro significa também uma ação política, que ocorria menos pela mensagem explícita do que pela possibilidade de uma vivência que modifica a partilha do sensível, segundo conceituado por Rancière. Esse desejo de conectar-se ao outro, de invadir o ambiente e ressignificá-lo existencialmente, se relaciona às atitudes vanguardistas dadaístas e surrealistas que são constantemente evocadas em manifestos escritos na época, mas também se referem à herança antropofágica do modernismo brasileiro.

Resumidamente, pode-se dizer que o processo neovanguardista dos anos 1960 no Brasil começa da ampliação das investidas neoconcretistas à instituição arte; passa pela persistência de um projeto de crítica política; se reúne ao ressurgimento da questão antropofágica, ampliada pela ideia de tropicalismo inserida pelas obras vivenciais de Oiticica; e chega a uma relação com a Arte Conceitual e a crítica política em ações que o crítico Frederico Moraes irá nomear como arte de guerrilha. E o marcante, nesse momento, é uma necessidade de reflexão do contexto, um retorno à realidade, que fará com que esse período de produção artística seja conhecido como Nova Figuração, por um lado, e Nova Objetividade, conforme nomeação de Hélio Oiticica, por outro.

A Nova Figuração e a Nova Objetividade, emergem no bojo de um desejo por realidade que já se notava anteriormente na Europa e Estados Unidos (com a emergência da Pop Art, minimalismo e até a Arte Conceitual). Não apenas a volta à figuração na pintura, mas também o recurso aos ready made são marcas de uma tendência artística em que o real é reivindicado novamente em sua tentativa de articulação arte e vida. Essas tendências, especialmente a arte povera, Pop Art e Op Art, além do concretismo, foram apresentadas ao público brasileiro pelas Bienais, especialmente as ocorridas durante a década de 1960 e foram fundamentais para o

surgimento da Nova Figuração brasileira

E o que estamos estabelecendo como uma diferença entre a Nova Figuração e a Nova Objetividade talvez possa ser lida como a reprodução de uma distinção entre, por um lado, os neoconcretos e concretos, defensores da autonomia da arte e, por outro, os modernistas realistas. Esta última tendência, cuja força nos anos 1960 se tornou visível a partir da criação dos Centros Populares de Cultura (muitos deles ligados aos partidos e movimento de esquerda da época), do Teatro Oficina, entre outros; e, na artes visuais, aparece rearticulada nas distintas apropriações da Pop Art e do Nouveau Realisme francês. Desse modo, as tendências neo-realistas repercutidas no cenário brasileiro conviveram com a presença de uma “vontade construtiva” remanescente do período neoconcretista, ampliada por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clarck e Lília Pape, no movimento chamado de Nova Objetividade.

Ainda herdeira das tendências concretistas, a Nova Objetividade é o resultado da radicalização da ruptura neoconcretista, a tomada de consciência da impossibilidade concretista no seio do contexto brasileiro e o recurso às vanguardas dadaístas, surrealistas e ao modernismo brasileiro (especialmente a ideia de antropofagia) para pensar a arte contemporânea brasileira. É a tentativa de pensar uma vanguarda brasileira, operar a deglutição antropofágica do outro cosmopolita para criar uma síntese original que pretendia diferenciar-se das tendências da época, como a Pop e a Op Art. A tendência ao objeto (ao negar o quadro de cavalete), a participação do espectador, a tentativa de tomada de posição frente a questões políticas e sociais, a tendência para uma arte coletiva, o ressurgimento do conceito de anti-arte são as características da Nova Objetividade, definidas pelo próprio Hélio Oiticica.

O início do movimento da Nova Objetividade se deu a partir da reunião de alguns artistas em torno do incômodo provocado pela realização do Salão das Caixas, na Petit Galerie. A reação ao evento reuniu artistas cariocas e críticos como Frederico Moraes que, após encontros no MAM do Rio, seguidos da participação no seminário *Propostas 66* (realizado em São Paulo), gerou reflexões acerca do momento vanguardista brasileiro e seus protagonistas. No ano seguinte, a mostra *Nova Objetividade Brasileira*, foi organizada pelos próprios artistas, baseada no conceito de Nova Objetividade que Oiticica começou a desenvolver no *Propostas*.

Esta mostra marcou o início da definição deste momento vanguardista brasileiro. Nela estavam presentes artistas representantes das tendências concretas, neoconcretas e Nova Figuração. Inicialmente, todas essas ações serão consideradas como a vanguarda brasileira e classificadas sob o termo Nova Objetividade. Porém, como destacamos anteriormente, percebe-se que estas tendências se diferenciam entre si. E a Nova Objetividade foi a que influenciou mais fortemente a geração de artistas que se aproximou das práticas conceituais²², criando ações que se diferenciavam em sua

²² Essa geração inclui os artistas Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio que serão analisados analisados nesta tese.

forma, em sua ação política e no uso da linguagem da arte, apesar do fundo comum de reivindicação do posicionamento crítico do artista e de sua intervenção no ambiente social e político.

Segundo Daisy Peccini (2007), a repercussão da Pop Art no Brasil pode ser relacionada ao fortalecimento do movimento cultural relacionado ao Cinema Novo e aos Centros Populares de Cultura (CPC). O fator comunicacional de massa da linguagem Pop será explorado no trabalho de comunicar transformações sociais (especialmente as de caráter urbano) e criticar o contexto sócio-político. Especialmente esta última tarefa, que se traduzia em uma crítica ao sistema político ditatorial da época, marcará as produções da Nova Figuração de tendência pictórica e Pop, a exemplo das obras de Antonio Dias. Por outro lado, Oiticica cria *Parangolés* (1964), *Penetráveis* (1960-1970), e *Bólides*, levando ao extremo a sua pesquisa com a cor e o espaço, precarizando e desmaterializando o objeto artístico (sem intencional negá-lo ou destruí-lo).

A apropriação do código Pop, trazido para a realidade urbana e social brasileira, assumia um tom mais político e se conectava ao pensamento de esquerda, mas ainda assim representava uma quebra no padrão representativo anterior. Eram muitas vezes grotescos comparados a outras obras até da Pop Art americana. Por outro lado, a arte conceitual tornada conhecida nesse período, estimulará a produção de obras de intervenção urbana e de crítica institucional (além da ampliação da pesquisa estética para incluir o vídeo, a fotografia e inúmeros outros meios), aprofundando as questões neoconcretistas e rearticulando-as, ou propondo novas relações artísticas no interior do campo constituinte brasileiro da arte.

Em resumo, entre apropriações e modificações, rejeições e aceitações, a vanguarda brasileira se constitui mergulhada na contradição, como parece ser desde o início a condição da relação entre a arte brasileira e a internacional (especialmente, europeia). Mais ainda, a contradição parece ser uma condição dos processos de modernização latino-americanos. Se a própria modernidade, segundo Marshall Berman (1982) é ambígua, a sua incorporação pelos países periféricos (do ponto de vista ocidental) tampouco se deu de forma não contraditória. Desse modo, os modelos hegemônicos que definem a condição moderna de uma sociedade, a saber: urbanização crescente, industrialização, avanço científico e tecnológico, ruptura com o passado foram processos que, aqui no Brasil, não ocorreram de maneira uniforme, tampouco sequencial no tempo.

Nas duas primeiras décadas do século XX, ocorreu o início de um processo de industrialização e urbanização no Brasil, especialmente em São Paulo, financiado basicamente por produtores de café enriquecidos. As oligarquias rurais, estrato bastante forte no Brasil, só tiveram alguma concorrência no controle do país (e seu processo de modernização) durante o período de finais da década de 1930 e década de 1940, quando outros extratos da classe média emergente, classe operária, elites emergentes e imigrantes assumiram parte desse processo, a exemplo dos

industriais italianos. Segundo a socióloga Maria Arminda Arruda (1997), nessa época ocorre o surgimento de um grupo de burgueses que passam a concorrer com as antigas elites da terra e a elite mais recente de origem italiana e que incorpora à velha intelectualidade oficial burguesa uma nova intelectualidade surgida quer do seu seio, quer das classes médias.

Esse processo levou o modernismo brasileiro de uma tentativa de pesquisa formal - ainda bastante ligado a uma busca por identidade cultural que o aproximava da busca romântica do elo perdido com o primitivo indígena -, à assunção de um discurso revolucionário e de esquerda, capitaneado pela classe operária emergente no período da década de 1930 (muitos deles imigrantes). A partir da criação e expansão das universidades nacionais, a exemplo da Universidade de São Paulo, emerge, junto a essa classe operária imigrante, também uma nova classe média intelectualizada. Esses elementos, junto ao processo acelerado de industrialização levado a cabo na década de 1950, promovem um campo plural, industrializado e urbano onde o desejo de ruptura com a tradição (ainda não existente na Semana de 1922 e no modernismo político da década de 1930) aparece com mais força. Segundo ainda Arruda

Nesse andamento, a palavra moderno passa a absorver conotações diversas daquelas construídas no passado e que, em si mesmas, rejeitam os antigos significados de origem, pois o sentido introduzido não apenas afasta-se do movimento fundador, como também se projeta no futuro, entendido na acepção de originalidade, de imagens renovadas que virão. (ARRUDA, 1997:42)

A partir desse contexto é possível compreender a afirmação de Brito, citada anteriormente, de que o concretismo realiza, pela primeira vez, o projeto modernista brasileiro. Se considerarmos (assim como outros teóricos da modernidade²³) que o modernismo é a dimensão cultural e filosófica da modernidade e que estabelece com esta uma relação de ambiguidade, teremos que concordar com Brito que só a partir da real instauração da modernidade no Brasil, especialmente em São Paulo, foi quando pôde emergir uma vanguarda modernista de fato. Porém, é preciso recordar que o processo industrializante no Brasil de longe foi amplo e atingiu as distintas regiões do país. Tampouco conseguiu estabelecer uma sociedade de fato urbana e racionalista, cuja universalidade do projeto moderno pudesse se estabelecer. O impulso modernizante, que resultou na vanguarda concretista, se encontrou novamente com uma realidade política instável. A luta das antigas elites (como afirma Arruda) pelo domínio promove instabilidades no cenário político e social, o qual se enfrenta constantemente com golpes de estado. Desse modo, o golpe militar ocorrido em 1964, estagnou esse processo iniciado em 1950, retomando-o, sob a ditadura, no período da década de 1970.

Nesse cenário de instabilidades, mais do que apenas ambiguidades, é que o modernismo

23 Teóricos da modernidade importantes que diferenciam o modernismo (dimensão cultural e filosófica) da modernidade (processo econômico, político, urbano, científico e social mais amplo) são, por exemplo, Marshall Berman (1982), David Harvey (1992), Krishan Kumar (1997)

brasileiro se situa. E é desse modernismo que descende a neovanguarda brasileira a qual, ao mesmo tempo que evoca a vanguarda do início do século (dadaísmo, surrealismo) em sua tentativa de opor-se ao esteticismo, também renega uma atitude nacionalista anterior, romantizada e instrumentalizada. O questionamento das tradições e valores nacionais teve então que se processar no plano da desconstrução/reconstrução da própria linguagem artística. Mas essa ruptura linguística e institucional da arte se chocava, ao mesmo tempo, com uma condição precária da mesma no contexto brasileiro recém-institucionalizado. E a ambiguidade do artista latino-americano observada por Aracy Amaral se torna evidente nesse momento. Segundo Arantes, no texto da Declaração dos princípios da vanguarda de 1967, esse caráter contraditório se torna evidente:

“pretendia-se uma arte que integrasse a atividade criadora na coletividade, que não fosse elitista, mas que não compactuasse com a miséria e a estagnação nacionais; para isto era necessário romper com as fronteiras locais, utilizar-se de todos os recursos técnicos avançados, projetar sobre ou para além desse subdesenvolvimento, valores e instrumentos da sociedade capitalista avançada. Como fazê-lo sem alinhar-se e ceder às pressões imperialistas? Estas, de seu lado, se davam no sentido de perpetuar a miséria ou, ao menos, a dependência. Assim, para sair desta, obrigados a buscar novas linguagens, em consonância com os acontecimentos do mundo moderno, os artistas se viam encerrados num círculo difícil de romper.” (1983:11)

Ou seja, o fascínio pela tecnologia concretista e a ideia de que esta podia contribuir na mudança social parecia persistir, combinada a uma noção de revolução, de uma desalienação do público, que pretendia levar a relação entre arte e público a consequências mais amplas. Mas esse público era incerto e os recursos para realizar essa revolução tecno-moderna pareciam escassos, além de que essa mesma intenção havia sido posta em questão pelo próprio neoconcretismo. Se pretendia uma sociedade avançada, mas ao mesmo tempo se desconfiava do modelo imperialista considerado injusto e explorador. A modernidade - ainda considerada o modelo a ser alcançado-, por estar vinculada ao poder hegemônico, também era rechaçada. Essa dubiedade levou a um processo conflituoso no interior do campo da arte no Brasil.

E é partir desse processo conflitivo que se configura o cenário que é o foco de interesse desta investigação: ao mesmo tempo que se negava o mercado, também se pretendia dinamizá-lo; necessitava-se dos meios de comunicação, mas havia ao mesmo tempo uma tendência de questionamento das instituições e dos interesses dominantes (que também manipulava a mídia). Isso leva a que Arantes questione “como escapar à lógica consumística, ou como utilizar os media sem cair na separação social que instituem sua própria forma?” (1983:11). Essa é a questão que, colocada desde outro ponto de vista, nos interessa compreender. Nesse caso, queremos observar não os mecanismos de escape de uma lógica consumista aparentemente devastadora, mas os mecanismos e as práticas realizadas na fricção com essa dimensão.

É daí que surge o interesse desta tese na fricção entre as contradições, do jogo realizado entre posições conflitantes que resultaram em práticas artísticas críticas e ao mesmo tempo

participantes (e até constituintes) do campo artístico brasileiro. Os **agenciamentos artísticos** podem ser situados nesse lugar onde Hal Foster situa as práticas vanguardistas, o da performance ambivalente, as quais adquirem força ao jogar com as contradições. As vanguardas dependem, diz Arantes, das relações ambivalentes que mantém com a realidade em que se inscrevem e transcendem simultaneamente. Essas práticas “só são prospectivas na medida em que vivem tais contradições enquanto momentos de um processo dialético. Assim, a ordem não é o que é buscado fora, mas no próprio caos, é o que dá valor a ele.” (1983:11).

Dentro desse processo contraditório, muitos artistas irão se situar numa posição crítica às instituições e ao contexto artístico e político brasileiro da época, mas sem que isso constitua necessariamente e amplamente uma rejeição institucional. Segundo a pesquisadora Dária Jaremtchuk (2007), “a grande maioria dos artistas brasileiros não se posicionava contra a existência do sistema de arte em si, e sim contra a sua ineficiência, debilidade e direcionamento.” (2007:37). Junto a uma tendência a ocupar as ruas, os espaços públicos, trazida pela abertura do espaço neoconcretista e ampliada pela necessidade de crítica política, uma consciência institucional nova emergirá, fazendo com que os artistas reivindiquem espaços comprometidos com a arte experimental no interior das instituições.

Os **agenciamentos artísticos** aqui analisados, são parte dessas práticas emergidas na década de 1960 e posteriormente ampliadas e institucionalizadas, compondo a arte contemporânea brasileira. Algumas das ações artísticas aqui estudadas emergem no cenário da arte brasileira mais especificamente após 1964 (mais especificamente, a partir de 1966). Jovens artistas no período, Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Paulo Bruscky²⁴, surgem no contexto artístico marcado pelas mudanças iniciadas pelo neoconcretismo, ampliadas pela Nova Objetividade e no contexto político de recrudescimento da ditadura e de exílio de vários artistas, a exemplo de Hélio Oiticica. O questionamento político marcava o tom do período, mas as heranças deixadas pelas explorações linguísticas, ampliadas pelo contato destes artistas com a Arte Conceitual e movimentos como o Grupo Fluxus, eram visíveis em suas ações na época, que incluía desde intervenção urbana, instalações, até a produção de vídeos, fotos e performances.

Segundo relato do crítico Frederico Moraes, estes artistas surgem numa época em que a atividade vanguardista parecia arrefecida e esmorecida pelo recrudescimento ditatorial, operando ações de resistência quase de guerrilha no interior de um campo da arte capturado pelo mercado, de um lado, e temeroso da censura, de outro. Segundo este autor, em fins da década de 1960, o cenário artístico, aparecia fragmentado em várias tendências: um neoconstrutivismo em que o retorno à

24 Sobre este artista, caberá uma contextualização mais atenta posteriormente. Nascido no Recife, o artista não estava totalmente imerso no contexto aqui abordado, ocorrido fundamentalmente entre Rio de Janeiro e São Paulo, mas se comunicava com ele. As especificidades da relação com a arte conceitual e a abertura das práticas artísticas no Recife serão melhor exploradas quando analisemos os seus trabalhos.

pintura e também à figura eram destacadas, integrando a contribuição da Pop Art, mas também a permanência da pesquisa abstrato-geométrica, perpetuando preocupações formalistas; uma tendência regionalista que irá absorver alguns traços tropicalistas e uma certa crítica social; e a contra-arte, ações artísticas inspiradas em Oiticica e Lygia Clark, mas com forte característica conceitual, tendente ao anonimato, ao nomadismo (o lado de fora das instituições), realizando apropriações, expedições e intervenções urbanas de forte caráter crítico.

Críticos e historiadores da arte datam a emergência de uma “nova vanguarda carioca”, de tendência crítica, conceitual, ambiental e “selvagem” (nas palavras de Moraes) a partir de 1969, durante o icônico Salão da Bússola. Diante de um cenário institucional fragmentado pelo governo ditatorial (fechamento da segunda edição da Bienal da Bahia, censura à representação brasileira na Bienal de Paris, boicote à Bienal de São Paulo), não surpreende o fato de que o evento havia sido promovido por Aroldo Araújo Propaganda, uma agência de publicidade, em comemoração aos cinco anos de sua fundação. Como a empresa tinha como símbolo uma bússola, essa passou a nomear também o evento.

Realizado no MAM do Rio, entre outubro e novembro de 1969, o evento surpreendeu a própria organização, diz Moraes. Segundo relato do crítico:

“O salão, previsto para ser acomodado e discreto, assumiu dimensão imprevista, pois nele apareceram reunidas várias tendências recentes da arte mundial e que transparecem nos trabalhos de Cildo Meireles, Antonio Manuel, Thereza Simões, Luiz Alphonsus, Bárrio e Guilherme Magalhães Vaz.” (1975:103)

Ao não especificar no regulamento todas as categorias artísticas que poderiam ser aceitas, o salão abriu espaço para a indeterminação e para trabalhos como *Situações..... ORHHHHHHHHHHH 5.000...T.E.....EM* (1969), de Barrio: um saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho, transformados em lixo e, também, em obra. Os visitantes eram estimulados a acrescentar mais coisas (alguns escreveram palavrões sobre as Trouxas Ensanguentadas, outros puseram dinheiro, outros mais lixo). Ao final da mostra, Barrio inseriu um pedaço de carne nas trouxas e levou o material para fora do museu e o colocou sobre uma base de cimento destinada a uma escultura.

O evento *Do Corpo à Terra*, organizado por Frederico Moraes, também é considerado um índice de um novo período da vanguarda brasileira. Realizado no Parque Municipal, no centro de Belo Horizonte, a “manifestação” (como a chama Moraes) durou três dias e teve como característica principal a realização de ações *in loco* pelos artistas. Neste evento ocorreu, pela primeira vez no cenário artístico brasileiro, o pagamento de ajudas de custo para que artistas realizassem ações as quais nenhuma poderia ser materializada em forma de obra posteriormente. Segundo relato de Moraes,

“ (...) pela primeira vez, em uma manifestação de artes plásticas, os artistas não

apresentaram obras, mas limitaram-se a desenvolver várias ações, eventos, rituais, manifestações. Cildo Meireles queimou galinhas vivas, Décio Novielo explodiu granadas coloridas, Dilton Araujo cercou todo o parque com uma corda, (...) Barrio lançou suas trouxas de sangue e ossos (presuntos) em um ribeirão.” (1975:104)

As trouxas a que Morais se refere é mais uma ação da série intitulada *Situações*, de Arthtur Barrio, em que lençóis contendo carne, ossos e sangue foram jogados no rio durante *Do Corpo à Terra* - gerando bastante impacto por se assemelhar a um cadáver abandonado. E as galinhas queimadas a que Morais se refere faziam parte de *Totem – Monumento aos Presos Políticos*, trabalho de Meireles que causa polêmica até hoje pela crueza da ação de queimar animais vivos. Em comum esses dois trabalhos partilham a tendência denominada por Morais de arte de guerrilha, uma ação contundente, anônima e inesperada no espaço público. A arte de guerrilha, segundo definida por Morais, tem a característica da crítica e da resistência política, a precariedade e imaterialidade. Eram obras irrecuperáveis pelo mercado, disse Morais em 1975.

E no Recife, Paulo Bruscky, junto a Daniel Santiago, Sílvio Hansen, Unhandejara Lisboa, Ypiranga Filho, entre outros, realizavam ações que seriam o marco da vanguarda artística recifense, a partir da década de 1970. Vindos, em sua maioria, da Escola de Belas Artes do Recife (mas também auto-ditadas e formados em cursos como jornalismo), esses artistas, especialmente a dupla Bruscky e Santiago, irão realizar ações urbanas, performances, trabalhos em poesia visual, em múltiplos meios e participar da rede mundial de arte correio, tendo sido Bruscky um participante do *Grupo Fluxus*. A relação com a Arte Conceitual e a crítica política e social é forte no trabalho deste artista também. E mesmo aparentemente distante do contexto carioca e paulista, Bruscky realizou ações que poderiam ser enquadradas no que Morais denominou como arte de guerrilha.

Mas mesmo a arte de guerrilha, como a denomina Morais, efêmera e imaterial, participava do universo de práticas realizados no interior do campo da arte. Eram ações consideradas como artísticas tanto pelos próprios artistas, quanto por outros agentes do campo, a exemplo do crítico Fernando Morais e outros como Mário Pedrosa (importantes agentes de legitimação e validação desses trabalhos no período dos anos 1970). Apesar de seu caráter combativo, às vezes iconoclasta, e sua condição efêmera, os trabalhos foram registrados em vídeos ou em fotos, as vezes pelos próprios artistas. Esses registros se tornam uma espécie de objeto de segundo grau do trabalho, entrando no circuito da arte novamente e permitindo sua presença posterior em exposições, acervos (mesmo que de maneira limitada e precária) e coleções, como se percebe atualmente. E outro fator importante é o de que a produção desses artistas, por seu caráter diverso e vasto, ainda na própria década de 1970, tornava o conceito de arte de guerrilha insuficiente para analisar todo o complexo de obras que iam desde performances, à produção de vídeos, criação de instalações, ações de intervenção no espaço público, poesia visual e criação de objetos precários (a exemplo das *Urnas Quentes* de Antonio Manuel).

Considerando esse fator, a questão da irrecuperabilidade dessas obras já não faz mais sentido. No contexto do mercado de arte dos anos 1970 - em expansão, mas focado na obra de modernistas anteriores, com apenas algumas ações de galerias que incentivavam a produção contemporânea -, aparentemente os trabalhos destes artistas não eram considerados ideais para serem comercializados. Porém, o incentivo institucional a essa produção e a participação ativa destes artistas na constituição de um campo da arte contemporânea contribuirá para uma posterior virada no campo artístico, quando estes passarão a ser referência para a arte contemporânea brasileira, emergida nos anos 1990 (após um período de retorno à pintura que acompanhava a tendência dos mercados mundiais). O reconhecimento internacional trazido pela participação em exposições como a *Information* (Cildo Meireles e Artur Barrio participaram dessa mostra) fará com que estes artistas entrem em um processo de reconhecimento que tornará as obras anteriores valorizadas, mesmo apesar de sua imaterialidade ou precariedade e da afirmação de um caráter marginal e crítico das mesmas.

A questão da relação entre a noção de marginalidade, que compunha o ethos desses artistas nesta década, e uma posterior profissionalização e afirmação de um sujeito-artista será analisada em seus pormenores durante a discussão sobre os trabalhos. O que é importante destacar é os discursos que circularam à época sobre esses trabalhos e como estes serão importantes na leitura posterior dos mesmos. E apesar de não se tratar de realizar aqui um estudo histórico sobre estes artistas, entender esse processo de emergência deles no campo e sua posterior acomodação interessa para a análise da fricção que obras como estas produzem no mercado ou na instituição.

2.4 Das neovanguardas à arte contemporânea: a década de 1990

Saltando a história para a década de 1990 e início dos anos 2000, vê-se surgir uma geração de artistas que, diferente dos primeiros, emergiram em um momento de abertura democrática na política, mas pleno de tensões econômicas provocadas pela radicalização do neoliberalismo. E para entender o quadro contextual de onde essa geração emerge, observemos um pouco o processo social macro que ocorreu durante fins década de 1980 e metade dos anos 1990.

Segundo os autores Luc Boltansky e Éve Chiapelo (2009), o período de fins da década de 1970, incluindo toda a década de 1980 até a metade dos anos 1990, foi marcado pelo arrefecimento da crítica ao capitalismo – fortemente realizada nos anos 1960. Em sua formulação sobre a mudança do Espírito do Capitalismo no contexto do trabalho, os autores observam que o capitalismo, a partir do processo de incorporação de parte da crítica contra si e da invisibilização de outra parte, conseguiu silenciá-la. No interior de suas preocupações, está a busca por respostas sobre como a crítica se tornou impotente e como os seus agentes passaram a fazer parte da restauração do

capitalismo o qual criticavam. Nas palavras dos autores:

“Quisemos compreender com mais detalhes - para além dos efeitos de neutralização da crítica gerado por um poder de esquerda - por que a crítica não estava ligada na situação, como ela foi impotente para compreender a evolução que estava ocorrendo, por que sumiu repentinamente no fim dos anos 1970, deixando o campo livre para a reorganização do capitalismo durante quase duas décadas, restringindo-se, na melhor das hipóteses, ao papel pouco glorioso, embora necessário, de registro das crescentes dificuldades do corpo social, e, para terminar, por que numerosos integrantes dos movimentos de 1968 se sentiram à vontade na nova sociedade a ponto de tornarem-se seus porta-vozes e de levá-la a essa transformação.” (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2009:20)

Entre as várias respostas que os autores irão propor a essas questões, está o processo de apropriação da crítica econômica e estética na reestruturação de relações empresariais e trabalhistas, mas também da cooptação dos agentes da crítica nesse processo. Durante a década de 1980, o estabelecimento do capitalismo financeiro foi uma das grandes saídas para a reestruturação capitalista. Por outro lado, junto a esse processo de crescimento financeiro virtual veio acoplado outro, o de precarização e flexibilização do trabalho, aumento do desemprego e da desigualdade na distribuição de renda. Este último, gerou a desmobilização sindical, fragmentou grupos sociais, criou massas de jovens desempregados e provocou a sensação de fatalismo diante de um quadro insuperável. No nível ideológico, essas mudanças impactaram, por um lado, em um novo entusiasmo pela empresa privada (aumento dos processos de privatização levados a cabo, especialmente, nos países da América Latina). Por outro lado, dificultaram os esforços de reconstituir a crítica sob outras bases, a partir da emergência, segundo os autores, de novas representações sociais e “de modos inéditos, de pôr pessoas e coisas à prova e, assim, de novas maneiras de ter sucesso ou fracassar” (2009:34).

Essas novas representações referidas por Boltansky e Chiapelo podem ser traduzidas como o aumento da valorização do sucesso pessoal que passou, cada vez mais, a assumir o lugar da ação coletiva. Segundo novamente Marcelo Ridenti,

“(…) Às vezes a (auto)crítica do engajamento dos anos 1960 não foi senão a máscara para o triunfo da concepção (neo)liberal do indivíduo, da sociedade e da política. No lugar do intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista, agravadas nas condições de subdesenvolvimento, passava a predominar o intelectual profissional competente e competitivo no mercado das ideias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual.” (RIDENTI, 2003:159)

O surgimento desse novo personagem, o intelectual profissional, foi uma conjunção de dois fatores: o primeiro, citado por Ridenti, do processo ideológico neoliberal que inseriu no mundo social noções de competitividade, carreira e sucesso pessoal de maneira mais impactante; o segundo foi a incorporação, pela própria ditadura militar brasileira, dos intelectuais que, em algum momento, foram críticos dela. Comprometido com a realização da modernização do Brasil, o governo ditatorial assumiu o protagonismo no estabelecimento de uma estrutura estatal para o

desenvolvimento das telecomunicações e da cultura no país, empregando, nesse processo, a muitos dos artistas e intelectuais anteriormente de oposição. Essa revolução conservadora encampada pela ditadura militar, que levou o país a alinhar-se fortemente com o neoliberalismo em expansão, necessitava ocorrer também no nível cultural para estabelecer-se e legitimar-se. Daí que, segundo novamente Ridenti:

“As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel, do Ministério das Telecomunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis até em bancas de jornal), de agências de publicidade, etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação em massa. (RIDENTI, 2003:155)

E se a emergência do neoliberalismo nos anos 1980 traz a ampliação da economia financeira e da empresa privada, por um lado, e por outro o declínio da crítica e da imagem do intelectual, a consequência disso para a cultura será a sua incorporação como instrumento de marketing empresarial ou de investimentos, funcionando como provento para o mercado financeiro. Nesse contexto ocorrem dois fenômenos importantes: a volta à pintura, com a retomada, pelo mercado de arte, de movimentos plásticos anteriores (como o neo-expressionismo alemão) e o surgimento dos museus-espetáculos. O primeiro gerou súbita alta nos preços durante os primeiros anos da década de 1980, provocando euforia nos artistas, especialmente os mais jovens, que, aderindo à moda da transvanguarda²⁵ (e do neo-expressionismo em alguma medida), negavam o período dos anos 1970, acusando-o de realizar uma ditadura da crítica, e invocavam a volta à pintura com o intuito de reaproximar a arte das massas. O segundo fenômeno, os museus-espetáculos, estava associado ao primeiro, visto que estimulava as grandes mostras. Foi o período do surgimento da ideia de entretenimento associado aos museus, além destes assumirem a função de relações públicas das corporações.

Mas na segunda metade desta década, essa euforia mercadológica arrefece e as galerias brasileiras passam por um momento de grande crise. Nesse contexto, a crítica ao conservadorismo e caráter mercadológico do retorno à pintura tomou mais corpo e espaço através de coletivos de

25 A transvanguarda foi um movimento iniciado na Itália, a partir das ideias do crítico de arte Bonito Oliva. Segundo a pesquisadora argentina, Viviana Usubiaga, Bonito Oliva desenvolveu não apenas uma denominação, mas uma verdadeira teoria da transvanguarda em que ideias como o fim da narrativa linear, da noção de progresso, entre outras, apareciam. Para esta autora, Oliva afirmava que até a década de 1970, a arte de vanguarda havia operado uma espécie de darwinismo linguístico, do qual a arte da transvanguarda se pretendia liberada. Esse movimento foi bastante famoso no mercado artístico dos anos 1980, tendo impactado no campo da arte do Brasil e da Argentina nessa época.

artistas como o *A Moreninha*, do qual fazia parte, entre outros, Ricardo Basbaum. Esse grupo carioca é um exemplo de uma tendência que se ampliará a partir de finais dos anos 1980, quando coletivos artísticos começam a contrapor-se ao modismo transvanguardista, à falta de espaço institucional e trazem ao centro da discussão artística os processos criativos baseados na abertura neoconcreta, inspirada em artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, retomando ações conceituais e performáticas.

Desse modo, o início da década de 1990 é marcado por uma grande incerteza. No espectro político e social, o país vive um momento de crise, representado pelo impeachment do presidente Collor e o desmonte de parte da estrutura estatal criada para a cultura no período da ditadura. A ideologia neoliberal, que durante os anos 1980 foi fortemente implantada no país, especialmente pelo governo Sarney, se estabelece.

E dentro desse contexto conturbado, a crise do mercado de arte, iniciada já desde fins da década de 1980, trouxe consigo o declínio da euforia do retorno à pintura. Para se reestruturar, este começou a dar espaço a outras produções, baseadas no período dos anos 1960/1970. A partir daí a diversidade de experimentações e linguagens se ampliou, assim como a tendência a organização em coletivos passa a ser fortalecida. E entre meados da década de 1990 e início dos anos 2000 a tendência ao ativismo artístico é crescente, especialmente ao final da década, representando uma abertura ao coletivo e à comunidade.

Diferente das ações dos anos 1960, o ativismo artístico surgido nesse período não sente mais a necessidade de afirmar-se desde uma marginalidade ou clandestinidade, sob o temor da censura ou até mesmo da tortura e morte, tendendo a assumir um tom mais propositivo do que as ações anteriores dos artistas guerrilheiros, como os definiram Frederico Moraes. Surgem em um período em que a pretensa democracia brasileira vive um momento de extremo neoliberalismo, que provoca desigualdades profundas, privatizações de setores públicos estratégicos para o país (como água, energia e extração mineral), além dos processos de gentrificação provocados pela crescente especulação imobiliária e estímulo ao turismo através de eventos culturais, criação de hotéis, shoppings, entre outras ações que torna a cidade lugar de extração de commodities para o mercado. Essas ações ativistas são realizadas através de coletivos de artistas que não assumem autoria própria, privilegiam a intervenção urbana e efêmera, mas que também acontecem no interior das instituições.

Nesse momento, os artistas articulavam-se para, por um lado, promover a sobrevivência artística num contexto de Estado Mínimo, onde as políticas culturais estatais dos anos 1930 e, posteriormente, dos anos 1970 (que se articulavam em torno de um incentivo público da produção cultural visando a integração nacional) deram lugar à lei Rouanet²⁶. Desse modo, a política de

²⁶ Criada em 1991, durante o governo Collor, é a lei que estabelece uma política de incentivos fiscais que possibilita as empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoa física) aplicarem uma parte do IR (imposto de renda) devido em

fomento cultural foi reduzida a uma lei de patrocínio que determinava abatimento de impostos a empresas que investissem em projetos culturais. Os impactos dessa mudança de rumo político no investimento cultural irão incidir diretamente no sistema das artes que passará a girar em torno dos editais e da captação de recursos através de projetos, instaurando a competição entre os agentes do campo, a emergência da figura do produtor cultural e o aumento do poder do discurso curatorial (já que projetos curatoriais ganhavam destaque na competição por recursos). Por outro lado, os artistas ocupavam espaços públicos como forma de reivindicar lugares para a exibição e experimentação artística, num período em que as instituições e o mercado ainda passavam por um processo de inserção e estabilização da ordem de discurso contemporânea em seu interior. Estas ações coletivas urbanas terminaram, muitas delas, adentrando a instituição (e também o mercado), trazendo consigo os parâmetros experimentais, efêmeros e multilinguagem da arte contemporânea ao seu interior.

Dadas estas conjunturas, é possível afirmar que foi na turbulenta década de 1990 que a arte contemporânea se estabeleceu como discurso hegemônico no campo da arte brasileiro, passando a informar e conformar instituições como os museus e suas ações, as universidades e seus cursos de artes visuais, as bienais e salões de arte e, também, as galerias e o mercado que passam a se especializar nela. É o momento também do início de um movimento de internacionalização da arte brasileira, através da ação de galeristas como o pernambucano Macantonio Vilaça, que intencionavam inserir a produção brasileira no circuito mercadológico internacional. Por esses motivos, os anos 1990 serão o momento de uma nova revisão da contradição brasileira entre a busca pela identidade artística - a produção genuinamente brasileira - e a agora, cada vez mais premente, necessidade de internacionalização da arte. Nesse contexto, a obra de Oiticica e Lygia Clark ganham impressionante reconhecimento no interior de um mercado internacional estagnado e necessitado de revitalização, buscada através do “redescobrimento” dos artistas periféricos, especialmente os latino-americanos.

Essa internacionalização, aliada a uma vontade de novidade do mercado internacional, traz de volta a reflexão sobre o lugar da arte brasileira nesse cenário. A questão da antropofagia parece ressurgir no debate artístico, cuja representação símbolo é a Bienal de 1998, curada por Paulo Herkenhoff e que ficou conhecida como Bienal Antropofágica, por trazer à tona novamente este conceito e problematizá-lo no contexto da arte internacional de fins da década de 1990. Em um momento de oscilação e crise, as galerias encontram-se entre perdas numa busca pelos resquícios de uma geração 1980 e de uma nova empolgação pictórica que não encontravam e/ou determinadas em investir no mercado internacional, através de obras em sua maioria provenientes dos anos 1970

ações culturais. Porém, longe de ser apenas uma espécie de organização e incentivo ao mecenato privado à cultura no Brasil, acabou por se tornar a política principal para a cultura dos governos Collor e, posteriormente, de Fernando Henrique Cardoso, promovendo a desigualdade de investimentos no setor. Durante o governo Lula, a Lei Rouanet permaneceu ativa, mas combinada com outras políticas realizadas pelo Ministério da Cultura.

(especialmente as de Hélio Oiticica e Lygia Clark, como dito anteriormente). O mote do exótico parecia ser o grande interesse nessas obras nesse momento.

Enquanto isso, mundialmente, nos anos 1990, o narcisismo, como referido anteriormente, e também a tendência à chamada arte abjeta, marcavam o que Hal Foster vai chamar de período de retorno do real. O corpo toma o centro da pesquisa artística, mas não somente através da pesquisa identitária e biográfica, mas o corpo abjeto, marcado pela violência, o sangue, a morte e os fluidos. Ao passo que narcísica, essa pesquisa também refletia as recentes discussões pós-coloniais e as questões de gênero, novamente enfatizadas após a onda de contaminação por HIV nos anos 1980 (a qual atingiu principalmente, a população homossexual masculina). As novas tecnologias de clonagem, pesquisas avançadas nas áreas da medicina genética e da cibernética, tudo isso apontava para o corpo humano como fonte do terror e da esperança no futuro. No Brasil, a mostra *Espelhos e Sombras* (1994), com curadoria de Aracy Amaral, representou esse momento em que o corpo emerge novamente como centro na produção artística.

E a temática do corpo e do auto-retrato atingiu grande repercussão nos mercados mundiais após se tornar tema da 46ª Bienal de Veneza. A ela se seguiram várias exposições em que a arte abjeta e a ideia de pós-humanidade eram evocadas. E apesar das Bienais de São Paulo deste período replicarem um pouco de cada uma dessas tendências do mercado internacional do período (por um lado, o narcisismo do corpo e o questionamento cru da arte abjeta, por outro lado, o retorno da busca do elo perdido do ocidente nas artes da periferia), os artistas seguiam produzindo dentro de um contexto, basicamente, auto-organizado, referenciado internacionalmente, mas guiado por necessidades estéticas e éticas próprias.

Ou seja, enquanto o mercado ia traçando os seus modismos, pululavam a formação de coletivos de artistas, que reunidos para pesquisar, discutir e produzir juntos, começaram a ampliar consideravelmente a produção contemporânea brasileira. Um exemplo desse tipo de agrupação foi o grupo *Visorama*. Formado no Rio de Janeiro e em atividade entre 1989 e 1994, contou com a participação de artistas que hoje são referências no mercado de arte, como Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Brígida Baltar, João Modé, entre outros. Estes artistas realizaram palestras e debates na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com o apoio do seu diretor à época, e reuniram, de maneira informal, um acervo com mais de mil imagens.

No Recife dos anos 1990, vários coletivos também emergiram com a proposta de ocupar a cidade, formar público e movimentar um circuito artístico em torno da arte contemporânea local. O grupo *Camelo* foi uma destas agrupações surgidas. Formado em 1996, o *Camelo* era composto por artistas como Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Meira, Jobalo e Ismael Portela, hoje internacionalmente reconhecidos. No mesmo ano, houve o nascimento do *Carga e Descarga*, outro grupo também importante no período, formado por Márcio Almeida, Dantas Suassuna, Flávio

Emmanuel e Maurício Silva. Assim como o *Camelo*, o *Carga e Descarga* primava pelo experimentalismo e realizou vídeos, performances e intervenções urbanas. Com a exposição *Sacrossantos Eróticos*, composta por vídeos de mesmo nome, o grupo chegou a São Paulo e Curitiba, numa época em que a transposição da fronteira regional (a partir da produção de arte contemporânea) ainda era incipiente para os artistas locais.

Desse modo, os artistas que iniciaram suas trajetórias entre meados e fim dos anos 1990, encontraram um cenário em que havia um movimento de internacionalização artística, mas ainda desconectado de uma certa produção local que vinha emergindo através da organização dos artistas em coletivos. Porém, a articulação artística interna se amplia, passando a agregar outros agentes do campo, como críticos e curadores, e, com isso, adentram espaços institucionais, os quais vão se modificando (os já existentes) ou sendo criados para abrigar essa nova produção.

No escopo dessas mudanças encontradas por estes artistas, estavam a criação de instituições públicas, a exemplo do Paço das Artes, vinculado a Universidade de São Paulo, que tornou-se um novo espaço público para arte contemporânea em São Paulo. No Rio, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi inaugurado em 1996. As instituições mais antigas, muitas delas criadas no bojo da instauração do campo da arte moderna do Brasil, como o MAM de SP, o MAM do Rio, o MASP e a Pinacoteca de São Paulo, por sua vez, sentem a necessidade de readequação ao novo contexto. Um exemplo é a criação, em meados da década de 1990, do Grupo de Estudos de Curadoria, no MAM SP e a criação da Mostra Rio de Arte Contemporânea no MAM Rio (2002). Na cidade do Recife, no final dos anos 1990 surge o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, o qual passa a promover exposições nacionais e internacionais de arte contemporânea.

Do lado das universidades, faculdades como a Santa Marcelina, inaugurada no início dos anos 1980 em São Paulo, se fortalece na década posterior e começa a atrair um grande número de artistas ao seu corpo docente, tornando-se uma referência para o campo. Na USP, a Escola de Artes (criada em 1967) ganha mais destaque na década de 1990 quando a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) sofre um período de crise e esvaziamento (do qual irá se recuperar posteriormente, mantendo-se como uma das instituições de formação artística mais importantes).

Modificando seus currículos, estas instituições irão sistematizar e ampliar os cursos de artes visuais, incluindo (processo iniciado pela Santa Marcelina) pesquisas em linguagens contemporânea: fotografia, videoarte e computação gráfica. Esta instituição é também a primeira a incluir em seu programa um curso de curadoria. No Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage continuava a ser a referência principal no ensino das artes, lançando importantes nomes no mercado. No Recife, ações institucionais em prol da formação vieram, por exemplo, da Fundação Joaquim Nabuco, a qual inicia, desde fins dos anos 1990, a promoção de uma série de cursos e palestras com a participação de artistas contemporâneos brasileiros que promoveu a

formação artística e teórica na cidade. Já no âmbito universitário, o curso de Educação Artísticas/Artes Plásticas é criado em 1972 na Universidade Federal de Pernambuco e em 2010 tem o nome modificado para Artes Visuais. Mas a ênfase deste continua sendo o ensino em artes visuais, o que provoca algumas críticas sobre o mesmo ainda hoje.

E os artistas selecionados para compor esta tese que inciam a carreira neste período, possuem, em seus trabalhos, características que se relacionam bastante com esse contexto em que surgem. São eles Carla Zaccagnini (1973), Lourival Cuquinha (1975), Marcelo Cidade (1979) e Yuri Firmeza (1982). Nascidos entre meados da década de 1970 e início da década de 1980, eles são jovens artistas nesse momento, iniciando suas trajetórias seja a partir da criação e participação em coletivos de artistas (como é o caso de Lourival Cuquinha), seja a partir da formação universitária especializada (a exemplo de Carla Zaccagnini, Marcelo Cidade e Yuri Firmeza).

A relação com o corpo, a imersão no ambiente urbano, a crítica institucional e social serão questões abordadas por estes artistas em seus trabalhos. Surgidos em um período em que o campo se estabelecia e tentava se profissionalizar, muitos deles possuem definido o status de artista profissional. Os cursos, nesse momento, já estão abrindo-se para as novas possibilidades de criação artística em vídeo, performance, fotografia, entre outros meios, como também incorporando a formação de outros agentes, como os curadores e críticos.

A noção de profissionalização do artista, que aparece no campo brasileiro desde, pelo menos, meados da década de 1970²⁷, é ampliada e alia-se a uma facilidade em acumular papéis provocada pela flexibilização das posições (os artistas acumulam o papel de produtores, curadores, críticos e teóricos). As novas galerias surgidas entre fins dos anos 1990 e início dos anos 2000, passam a investir nessa produção contemporânea emergente. Os editais de financiamento passam a ser uma das principais vias de acesso dos artistas do período à realização de exposições e trabalhos. A emergência e ampliação do patrocínio privado à cultura, promove também um aumento no número de premiações e na criação e fortalecimento de instituições privadas no interior do campo da arte. O setor de investimento privado nas artes visuais acabará por tornar-se um dos polos mais fortes do mercado de arte, estando presente em grande parte dos currículos dos artistas, especialmente os mais jovens. Cobrindo um vácuo deixado pela pouca participação das instituições públicas, fragilizadas e limitadas em sua atuação por falta de investimentos e políticas adequadas, instituições como o Itaú Cultural (1987) realizarão projetos como o Rumos Itaú Cultural que, em sua pretensão de abarcar o cenário nacional, irá contribuir para revelar vários novos artistas e

27 Para recordar, citamos anteriormente Marcelo Ridenti e sua análise de como a ditadura ajudou a criar uma noção de profissionalização artística quando insere artistas em instituições públicas criadas para a cultura. Também os intelectuais e artistas são convocados pela indústria da comunicação e da cultura que começa a tomar maior vulto nesse período dos anos 1980. Aliado a esse processo, temos também, a partir da análise de Boltansky e Chiapelo, qu eu processo de instituição da ideologia neoliberal trouxe consigo a emergência da ideia do artista e do intelectual como profissionais, cuja preocupação com a carreira individual supera a de um engajamento público.

curadores de distintas partes do país.

Sob o impacto dessas mudanças e a influência do que, nesse momento, se tornava a tradição da Nova Objetividade brasileira e das ações de guerrilha (segundo nomeação de Moraes) da década de 1970, estes artistas se moviam também entre a necessidade de participação em um campo que se instituía e a crítica a ele. Um exemplo dessa relação pode ser vista em uma ação realizada pelo artista Lourival Cuquinha em que, ao vestir um *Parangolé* de Oiticica exposto no MAM do Rio, acaba acidentalmente levando-o com ele, o que é considerado crime de furto. Segundo depoimento do artista:

Em 2002 eu e Daniela Brilhante tivemos um trabalho selecionado para o salão Mostra Rio de Arte Contemporânea no MAM-RJ. O 1º Concurso Mundial do Mickey Feio. Na primeira sala da exposição havia uma retrospectiva de Helio Oiticica. Estavam lá uns Parangolés que se podia usar num espaço restrito. Peguei o GUEVALUTA BABY e deixei o meu casaco no local. Fui até a sala de nossa obra. Quando estava voltando uma funcionária me disse que eu deveria ir para o terraço, onde se encontrava o coquetel, pois o museu seria fechado. Me vi do lado de fora do espaço expositivo com a obra no corpo, um Parangolé desmumificado. O resto vocês vêem no filme... (depoimento do artista disponível no youtube, publicado em 27 de março de 2008).

Desmumificar o *Parangolé* e reinseri-lo em sua proposta original de vestir o corpo-obra do outro, através de uma atitude espontânea do artista, gerou consequências institucionais que ele não esperava, como a possibilidade de ser preso acusado de crime de roubo. Porém, ao ver-se fora da instituição vestindo o trabalho de Oiticica, teve a chance de realizar uma ativação da obra que escapava dos limites impostos pela organização institucional onde esta se inseria. Ao mesmo tempo, chama a atenção o fato de Cuquinha haver-se confrontado com *Parangolé Guevaluta Baby* por haver sido selecionado para participar da Mostra Rio de Arte Contemporânea em 2002, momento em que o MAM oficialmente abriu as portas para a produção contemporânea, confrontando o trabalho de artistas jovens, como Cuquinha, com a retrospectiva de outros já consagrados, caso de Hélio Oiticica.

E durante os próximos capítulos desta tese, outros trabalhos dos artistas selecionados serão analisados em suas especificidades e em sua relação com este campo da arte brasileiro. No próximo tópico, seguindo a tentativa de traçar o mapa do cenário da arte brasileiro, faremos um breve resumo do processo de formação e instituição de um mercado de arte local.

2.5 Mercado e instituições no Brasil: relações e processos estabelecidos dentro da realidade institucional e mercadológica brasileira.

A formação de um mercado de arte brasileiro²⁸ se deu de mãos dadas com a própria constituição de um campo da arte moderna no país. A inexistência de uma malha institucional que desse conta da produção, de lugares de exibição, de eventos específicos para área (como salões, bienais), tudo isso tornava restrita a circulação artística até meados dos anos 1950.

Ao fim da segunda-guerra mundial, a situação econômica do país parecia positiva, provocando euforia em uma classe industrial nacional, especialmente a que surgia em São Paulo. A presença de uma forte onda de imigração europeia, trouxe para o Brasil uma influente classe média operária e também uma nova elite emergente, desejosa por afirmar-se culturalmente através da aquisição de obras de arte. O súbito aumento de capital de empresários, especialmente os ligados à área da comunicação, favoreceu a criação de uma malha institucional para a produção moderna que se realizava no país. Além disso, a guerra-fria, em seus primeiros momentos, provocou uma política agressiva dos Estados Unidos para aproximar países de interesse, na tentativa de evitar uma influência soviética, a qual iniciou por difundir a ideologia estadunidense através da ampliação da sua participação na vida cultural destes. Isso levou à presença de investimentos estadunidenses e da influência direta de pessoas como o empresário Nelson Rockefeller (então presidente do MoMa) na formação de instituições artísticas e criação de seus acervos no Brasil.

No meio dessa euforia econômica que já se mostrava internacional (vide a presença de vários imigrantes que se tornaram empresários e entraram para a elite local), a afirmação nacional seguia forte como traço característico da época. O período varguista e a ênfase nacionalista aproveitou o movimento lançado no cenário cultural pelos modernistas e enfatizado pela arquitetura emergente durante as décadas de 1930 no país para constituir uma ideia de nação moderna e unificada. Após esse período, o desenvolvimentismo brasileiro e a necessidade de modernização da sociedade retornaram com mais força, retomando essa ideia de uma modernização de caráter nacionalista, como destacamos anteriormente, da qual a criação de Brasília é um exemplo.

Segundo pesquisadores sobre o mercado de arte no Brasil, como Maria Lúcia Bueno (2005), essas são algumas condições sociais que foram pré-requisitos para a formação do mesmo no país. Pensando em termos de modelo geral, esta autora afirma que é necessário atingir algumas condições econômicas e sociais para que se torne possível a formação de um mercado de arte moderna. Uma das primeiras seria o nível de modernização da sociedade e o estágio de consolidação da economia

²⁸ Gostaria de destacar que, por motivos de acesso a informações, se destacou nessa parte a constituição do mercado no âmbito do eixo São Paulo – Rio de Janeiro, que são até atualmente os lugares privilegiados do mercado de arte brasileiro. Porém, é preciso dizer que há uma formação de mercado em outros lugares do país, como no Recife, por exemplo. A pouca disponibilidade de dados e pesquisas relativas ao mercado recifense dificultou a inserção da descrição do mesmo nesta tese.

capitalista, já que, para esta autora, o desenvolvimento do mercado de arte, assim como do mercado financeiro, encontra-se associado ao volume de capital excedente disponível em circulação. A segunda seria a presença de segmentos sociais novos, onde as identidades são elaboradas a partir de valores individuais, baseados na cultura e no consumo.

Nesse sentido, o impulso industrial e modernizante no país gerou uma nova geração urbanizada e imbuída de uma nova sensibilidade estética e com novos hábitos de consumo. E é dentro desse contexto que emerge a primeira estrutura de mercado de arte no país, concentrada nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e tendo como carro-chefe a arte moderna, visto que esteve atrelada à formação tanto de instituições de arte moderna, como a ampliação da atividade de crítica de arte.

Sendo assim, este período foi marcado pela criação destas que serão as principais instituições de arte moderna do país, as quais favorecerão a emergência de um campo da arte nacional: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), por iniciativa do magnata da comunicação Assis Chateaubriand em 1947; o Museu de Arte Moderna de São Paulo, pelo empresário Ciccilo Matarazzo, em 1948; o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pelo dono do Correio da Manhã, Niomar Muniz Sodré Bittencourt em 1949; a Bienal de São Paulo, também por Ciccilo Matarazzo, em 1951; além da criação do Salão Nacional de Arte Moderna, pelo Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro, em 1952. O surgimento destes lugares para a exibição, premiação e salvaguarda da produção local representou também a autonomização da vida artística brasileira, momento em que surgem instâncias de consagração propriamente modernas - como o Salão Nacional e a Bienal Internacional de São Paulo -, agentes especializados e locais de exposição fixos, como museus e galerias de arte.

Nesse período, começa a aparecer também uma nova geração de críticos, articulada em torno de Mário Pedrosa, mais precisamente no Rio de Janeiro, assumindo posturas vanguardistas e apresentando intimidade com o universo das artes plásticas. Em São Paulo, irá predominar por um período maior uma orientação mais tradicional e conservadora da crítica de arte. Essa tendência paulista gerará mais tarde, segundo o pesquisador José Carlos Durand, uma reação aos críticos profissionais, emergidos no seio das redações de jornais e que se opunham aos críticos burgueses diletantes, para os quais a atividade da crítica deveria ser desinteressada. Mas o caminho para a profissionalização desse setor já tinha sido traçado desde o surgimento, em 1949, da Associação Internacional de Críticos de Arte, em Paris. E em 1951, coincidindo com a 1ª Bienal, aconteceu em São Paulo o I Congresso Nacional de Críticos de Arte, no prédio do MASP.

E a partir da década de 1960, se amplia a prática da crítica artística em colunas de jornal. A precariedade das condições de trabalho nas redações e a pouca formação cultural destes novos profissionais, tornam-se fator de discriminação de sua atividade por outros críticos mais antigos,

mas gera outro fenômeno importante no campo da arte: o da cobrança da atividade de escrita.

Segundo Durand (1990), estes profissionais ingressaram no meio sem o respaldo social, cultural e político de seus predecessores, mas chegaram mais cedo do que eles à coluna assinada e à visibilidade no meio artístico. E isso passava em um momento em que o circuito já se ativava com novas galerias e leilões. Desse modo, estes jovens profissionais possuíam maiores possibilidades de adquirir capital social do que remuneração e segurança profissional. Pelo fato de grande parte deles trabalharem como free-lancers em jornais diários ou revistas semanais de grande circulação, e ganhando pouco mais de um salário mínimo mensal para escrever uma coluna por semana, viram-se na necessidade de descobrir outras oportunidades de renda que lhes ajudassem a formar um salário. Daí, diz Durand,

“disputarem oportunidades de participação em júris de salões e introduzirem a praxe de um pagamento por textos de apresentação em catálogos de artistas. Alguns dentre eles partiram para a preparação de livros e álbuns sob encomenda de empresas, chegando com isso à possibilidade de viverem exclusivamente de atividades ligadas às artes plásticas.” (DURAND, 1990:08)

Essa prática realizada pelos críticos profissionais, citada por Durand, se tornou comum até os dias atuais, sendo posteriormente ampliada e institucionalizada.

Mas voltando à questão do surgimento do mercado, conectada às instituições que emergem no campo artístico brasileiro, inicia em fins dos anos 1950 a primeira estrutura mercadológica brasileira. Essa formação inicial se relaciona de maneira muito próxima ao design e à arquitetura. Porém, antes disso, ainda no final da década de 1940, houve as primeiras iniciativas de criação de galerias, cujo protagonismo foram de europeus radicados no Brasil, no caso de São Paulo (especialmente italianos), e foram mais espontâneas e menos duradouras. No Rio, essas experiências foram mais sistemáticas e organizadas o que gerará, segundo Bueno, uma melhor organização mercadológica na então capital federal do que em São Paulo nas décadas seguintes.

Segundo ainda Maria Lúcia Bueno, a galeria *Domus*, fundada pelos imigrantes italianos Ana Maria Fiocca e o seu marido, foi uma das primeiras iniciativas comerciais em São Paulo. O espaço, que teve vida curta (funcionou entre 1947 e 1953, quando fechou por esgotamento), foi ponto de encontro de europeus nostálgicos de um meio intelectual mais movimentado e virou referência na vida cultural da cidade, lugar de reunião de músicos, artistas, literatos e críticos de arte. Apesar de curta, diz Bueno, esta experiência deixou um lastro para a arte moderna em São Paulo. Segundo a autora,

“os estrangeiros que frequentavam o local formaram o primeiro núcleo de colecionadores de arte brasileira contemporânea e prosseguiram realizando aquisições no decorrer de todas a década de 1950. Em 1958, Ernesto Wolff, um cliente assíduo da *Domus*, abriu a galeria *São Luiz*, convidando Nina Fiocca para dirigi-la.” (BUENO, 2005:387)

Mas as movimentações mais sistemáticas em torno do comércio de arte vieram,

principalmente, por iniciativa dos arquitetos e designers, através das suas lojas de móveis que se tornavam, também, galerias de arte. Essa tendência se mostrará mais forte, especialmente em São Paulo, onde o concretismo se relacionará mais diretamente com o design industrial. Logo, a primeira estrutura de mercado, nos anos 1950, nasceu da iniciativa de alguns arquitetos e designers de criar lojas de móveis modernos que, simultaneamente, operavam como galerias de arte. E essa configuração prevalecerá até finais desta década, diz Bueno. Até 1958-1959, os espaços de exposições comerciais, centrados na produção moderna, em São Paulo e no Rio de Janeiro, eram de caráter alternativo. Foram uma combinação de lojas de móveis modernos com galerias de arte, com a arquitetura moderna servindo de sustentação para as artes. Esse modelo replicava um pouco uma tendência mais geral do mercado de arte, especialmente as iniciativas existentes no Rio de Janeiro, em que as galerias se situavam em espaços onde funcionavam também antiquários e lojas de móveis.

Mas apesar de sua configuração alternativa e ainda pouco profissional, esses espaços foram importantes para difundir a produção do momento, especialmente a de arte moderna, e iniciar uma movimentação comercial, em consonância com as instituições e eventos como a Bienal, que auxiliavam na informação internacional dos artistas. Lugares como a *Petite Galerie* e a *Terreiro*, ambas surgidas no Rio, mas esta última com filial em São Paulo, movimentavam o cenário artístico promovendo reuniões e exposições, apesar de funcionarem como lojas de móveis também. Porém, o dado importante é que, por sua vinculação com objetos antigos e móveis modernos, a arte estava inserida em um mercado de consumo de luxo e submetida à arquitetura e ao design, visto que a maioria dos donos destes espaços pertenciam a estas profissões. E de acordo com Bueno, nestes locais, na década de 1950, as artes plásticas não conseguiram alcançar uma autonomia no mercado, comercializadas como elemento decorativo, ou complemento ideal de uma decoração moderna.

Já mais ao final dos anos 1950, especificamente entre 1959 e 1964, organizou-se no eixo Rio-São Paulo, um mercado de galerias de arte moderna apoiado em bases mais profissionais. Ainda de modo muito restrito (foram criadas algo em torno de seis galerias nessa época), esse momento foi marcado pelo aumento da demanda por obras de arte brasileiras, o que resultou na articulação dos *marchands* para atender a essa necessidade. Muitos, nesse momento, deixaram suas outras profissões (a maioria eram comerciantes bem sucedidos e industriais) para dedicar-se exclusivamente ao comércio de arte.

No processo levado a cabo durante a década de 1960, Bueno identifica a formação de dois perfis de galeristas. O primeiro, era levado por uma conduta operacional espontânea e estava mais voltado para a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade. Já o segundo tipo, mais orientado por uma estratégia comercial, foi responsável pela criação do padrão de organização que estruturou o primeiro mercado de arte contemporânea brasileira. Estes dois perfis ocorrem,

retrospectivamente, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Para Bueno isso se explica porque São Paulo, apesar de cosmopolita nos anos 1960, ainda possuía uma elite bastante provinciana. Esse “provincianismo”, que se traduzia na defesa de valores burgueses mais tradicionais, se refletirá por um tempo na crítica de arte e na ação dos agentes culturais paulistas, ainda orientados por uma ideia de desinteresse. Sendo assim, os primeiros *marchands* paulistas apresentaram uma resposta mais espontânea à demanda de consumo por arte brasileira que começou a emergir no final dos anos 1950, a partir da consolidação de uma sociedade de mercado e da presença de uma comunidade israelita economicamente ativa e de multinacionais e bancos interessados em investir em arte.

Por outro lado, o Rio de Janeiro, pelo status de capital federal do país e principal destino turístico, tinha um mercado de leilões que ocorria de maneira mais intensa e uma mentalidade comercial mais presente. Sendo assim, a reação dos cariocas ao súbito crescimento da demanda por obras de arte foi mais consciente e organizada, diz Bueno.

O crescimento súbito do mercado de arte nos anos 1960 se relaciona, para alguns pesquisadores, ao período inflacionário forte iniciado durante o período do Governo Goulart, que provocou a desaceleração do crescimento econômico. Esse clima de instabilidade política levou os investidores a procurar formas alternativas e mais seguras de aplicação de capital, além de imóveis e terrenos. Nesse momento, o mercado de capitais começa a ser estimulado, o que pode ser observado pela expansão das bolsas de valores em volume de negócios e de público investidor.

Considerando esse contexto, os galeristas do Rio de Janeiro, em 1962, começaram a organizar-se para captar esses investimentos. A especulação em torno de nomes como os de Portinari, morto nesta época, inflacionou o valor de sua obra, aumentada cerca de cinco vezes em relação ao valor anteriormente praticado. Essa situação provocou uma corrida entre os *marchands* a fim de consolidar estratégias para aproveitar a alta do mercado.

Sendo assim, após o Leilão no MAM do Rio de obras modernistas dos anos 1930/40, ocorrido em 1959 e que atingiu cifras até antes impensáveis no cenário artístico nacional, os *marchands* se organizaram para monopolizar a demanda. E em 1960, Giovanna e Alfredo Bonino abrem a galeria *Bonino*, que funcionará até 1980 e será a primeira no Brasil a trabalhar exclusivamente com obras de arte e a possuir artistas contratados. O foco principal era a obra dos artistas dos anos 1930 e 1940, como Volpi, Di Cavalcanti e Portinari, que atingiam grandes números no mercado e estavam bastante requisitadas. No mesmo ano, ocorre a reabertura da *Petite Galerie*, quando passou a articular melhor uma política de vendas. Essas duas galerias, girando em torno da produção consagrada pelo público, ainda assim faziam exposições com artistas de vanguarda, que mesmo sem aceitação comercial, agregavam uma legitimação cultural adquirida entre a crítica e as instituições, realizando uma estratégia que Bourdieu (2001) define como de

acúmulo de capital simbólico, cujo valor econômico se dá a longo prazo. Essa prática será replicada por várias outras galerias que abriram posteriormente. E a partir dessas ações, o mercado de arte brasileiro foi delineando o seu perfil.

Sendo a produção modernista dos anos 1930/1940 a mais procurada no período e estando, estas, concentradas nas galerias *Bonino* e *Petite Galerie*, os outros galeristas foram obrigados a adotar uma estratégia mais complexa de provocar demanda e, assim, poder concorrer. Através da recuperação do trabalho dos primeiros modernistas, os quais estavam esquecidos, como Ismael Nery, ou no ostracismo como Tarsila, Antônio Gomide e Anita Malfatti, acabaram por diversificar o mercado.

O *marchand* Jean Boghuicci, da galeria *Relevo*, iniciou o trabalho de busca por obras mais antigas. Através de anúncios nos jornais, catálogos antigos e contato com artistas e seus familiares, começou a identificar e recolher estas obras mais antigas e iniciou uma política de reter as peças mais importantes, vendendo apenas o suficiente para alimentar o mercado, sem inflacioná-lo. E ao final, este sistema de coleta iniciado pela *Relevo* acabou mostrando-se mais lucrativo do que o sistema de contratos com os artistas adotado pela *Bonino* e *Petite Galerie*. Porém a política de aquisições com os artistas vivos e consagrados, permaneceu em vigor, enquanto com os jovens e os pouco conhecidos, operava-se na base da consignação.

A estratégia adotada no Rio de Janeiro rapidamente começou a ser copiada em São Paulo. A partir de 1963, de circuito mais amador e precário, no qual inexistia uma política de exposições, assim como não se levavam em consideração os critérios estéticos, esta cidade começava a sistematizar-se. E os principais personagens que aderirão ao modelo sistemático carioca serão Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, e Giuseppe Baccaro. Em 1964, Bardi fundou o escritório de arte *Mirante das Artes*, do qual negociava o acervo estocado que possuía. No local, realizava apenas transações comerciais, visto que ocupava a estrutura do MASP, do qual era diretor, para promover a agitação cultural necessária para valorização da sua coleção. Já Baccaro fundou a *Selearte*, a qual, em 1967, viria a se transformar em uma casa de leilão.

Adotando um complexo movimento de divulgação, realização de exposições, produção de catálogos com textos escritos por críticos renomados, esses agentes lograram tornar o acervo que possuíam em suas mãos em um artigo de luxo buscado no mercado. Através da articulação com instituições como o MASP, o MAM e a Bienal, puderam transformar nomes como Ismael Nery, antes considerado maldito do modernismo, em um artista bem cotizado no mercado, ao conseguirem, por exemplo, montar uma sala exclusiva para as obras deste artista na VIII Bienal de São Paulo. Por outro lado, esse sistema de garimpagem e estocagem fez com que os artistas, alguns ainda vivos, mas bastante idosos e com problemas financeiros (a maioria deles) perdessem completamente o controle das suas obras.

Em resumo, pode-se dizer que o mercado de arte brasileira, até a década de 1970, funcionava em torno do mercado de consumo de luxo, onde dominavam os leilões. E nesta década ocorrerá uma nova alta do mercado de arte, momento em que o número de galerias existentes crescerá consideravelmente. Estas novas galerias, começam a surgir cada vez mais especializadas, contribuindo para uma melhor organização do mercado de arte brasileiro e a sua crescente desvinculação da hegemonia dos leilões.

Estas pequenas galerias, que passam a dar o tom do mercado, operam usando a produção contemporânea como fachada. Porém ainda realizam-se comercialmente através da venda de grandes nomes do modernismo brasileiro. Com a proximidade da comemoração dos 50 anos da semana de 1922, várias mostras retrospectivas de artistas desta época puseram em circulação novamente os nomes dos primeiros modernistas. O resultado foi a valorização do acervo que os galeristas haviam reunido em torno desses nomes, gerando uma nova onda de alta. E a produção contemporânea, por sua vez, muito precariamente seguia tentando encontrar espaço em um mercado altamente competitivo, no qual sobrava oferta para pouca demanda.

Mas, após um período de grande comercialização das obras modernistas, estas começam a tornar-se escassas no mercado. E o mercado divide-se em duas estratégias distintas. Uma parte segue o sistema anterior, herdada dos antiquários: o de buscar obras antigas e recolocá-las em circulação no mercado. E a busca agora se orienta na direção dos mestres do século XIX, pintores da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro e demais artistas de orientação acadêmica ativos no Brasil entre 1870 e 1920. Isso porque parte grande do mercado, nesse momento, ainda seguia a lógica do Leilão e do mercado de luxo, o qual busca na obra antiga a certeza da legitimação.

Por outro lado, uma outra estratégia do mercado passa a ser a de enfatizar mais a produção atual. Desse modo, segundo José Carlos Durand, um bom número de artista vivos, incluindo vários jovens, passa a ser objeto de uma aceitação comercial que lhes autoriza uma profissionalização bem mais precoce do que a de seus colegas da geração imediatamente anterior. Segundo o autor, essas diferentes tendências de ação geram uma grande diversidade no mercado brasileiro. Para ele,

“basta tomar os catálogos das principais vendas dos anos 1970 para ver que convivem, lado a lado, pintura acadêmica, pintura figurativa de vanguarda e as mais diversas tendências abstratas, a mostrar que a produção pictorial se diversificara bastante no país antes do surto de mercado”. (DURAND, 1990:4)

É importante notar que o mercado, orientado que está também pelas ações institucionais, passa a absorver ações vanguardistas a partir do momento em que artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark começam a ganhar notoriedade internacional. A relação com o neoconcretismo e o período de produção internacional após o exílio, associado a uma boa inserção dos mesmos no mercado internacional, fará os olhos das galerias voltarem-se a essa produção (movimento que ganhará mais impulso algumas décadas depois). Instituições como o Museu de Arte Contemporânea

da Universidade de São Paulo (MAC/USP), criada no bojo da falência do MAM, em 1962, se torna um dos mais importantes polos para a produção contemporânea dos anos 1970, ajudando a lançar muitos artistas no circuito. As mostras Jovem Arte Contemporânea (JAC), organizadas por Walter Zanini, além da produção de palestras e seminários, entre outras ações de uma vasta programação, tornou esse museu um dos mais importantes lugares para o fomento da arte conceitual e contemporânea, seguido pelo MAM do Rio de Janeiro, cujo incêndio em 1978 acabou por retirar seu protagonismo nesse cenário. Além disso, premiações com bolsas de produção internacional, a exemplo da patrocinada pelo Guggenheim, levaram vários jovens artistas desse período à participação em circuitos internacionais, o que promoverá uma legitimação mais ou menos precoce a alguns deles nesta época.

Porém, mesmo com um cenário de produção contemporânea em plena atividade nesse período, as obras e os artistas não foram absorvidos pelo mercado de maneira consistente e sistemática. Apesar de um processo de diferenciação e especialização das galerias haver sido iniciado, o mercado de arte até os anos 1970 cresceu, em grande parte, sob a pressão da inflação, o que levava os compradores a tomar a arte como mais uma forma de investimento seguro, como os imóveis e terrenos. Sendo assim, a arte considerada consagrada era a preferível pela estabilidade do preço que a legitimação histórica a conferia. Ou seja, mesmo emergente, a produção contemporânea nesse momento ainda não era vista como forma de investimento interessante (para os que compravam arte com esse fim), tampouco servia a um mercado de bens de luxo e decoração.

É por isso que, durante a década de 1980, a proclamada volta à pintura, que dominou o cenário internacional nesse período, acabou provocando um impacto forte também no Brasil, movimentando novamente o mercado no início dessa década. Muitos críticos que, na década de 1970, defendiam e até estimulavam a produção conceitual nacional, passaram a assumir o discurso da transvanguarda italiana, bastante em voga na época. Tanto esta como o neo-expressionismo irão influenciar a produção da época, enquanto o mercado irá voltar-se a ela. E ao negar o experimentalismo anterior, realizar uma defesa da pintura que nega suas relações com a vanguarda, a partir de um discurso democratizante, acabarão por servir, segundo críticos desse período como Hal Foster, a uma ideologia neoliberal emergente na época e a uma tendência cada vez mais crescente de mercantilização da cultura.

Segundo o pesquisador Leonardo Bertolossi (2014), em sua tese sobre este período do mercado da arte brasileira, a propalada geração 80 teve como formuladores teóricos principais no Brasil o curador Marcus Lontra e o crítico Fernando Moraes (outrora grande entusiasta da produção dos anos 1970), influenciados, principalmente, por Achile Bonito Oliva, o criador da teoria da transvanguarda e responsável pela difusão da mesma pelos países da América do Sul, especialmente Brasil e Argentina. A ideia difundida na época era de que as neovanguardas dos anos 1970 foram

subservientes a uma ideia denunciadora do objeto da arte, que acabou afastando esta da relação com as pessoas. E contra uma produção julgada como cifrada, mental e produzida para elites intelectuais, se opunha a pintura como suporte privilegiado para uma restauração da arte como fruição do belo, como experiência hedonista do agora, desconectada de fabulações históricas ou críticas a respeito da mesma. Era a volta da pintura como encantamento, contra o hermetismo dos museus e direcionada ao público.

Esse caráter de despreocupação e abertura se relacionava a um contexto político de abertura democrática, por um lado, e aquecimento do mercado de arte por outro. Durante a década de 1980, seguindo um panorama internacional, se reivindicava a pintura como “grande tela”²⁹. Do lado carioca, a voga transvanguardista deu o tom de um clima mais festivo e presentista, até mesmo histórico, que contrastou com a experiência paulistana, mais voltada para o neoexpressionismo alemão e pós-minimalismo. Porém, em ambas as experiências, o tamanho ampliado da tela dava o tom da atmosfera artística do momento, influenciada pelas configurações pós-modernas dos museus, grandes exposições, relação entre arte e marketing mais aproximada, entre outros fatores.

Este fato se relacionou com outro bastante importante no fenômeno do aquecimento do mercado dos anos 1980: o estabelecimento das galerias de arte contemporânea. Alguns galeristas que haviam começado a trabalhar na década de 1970, como Luísa Strina, Raquel Arnaud e Fernando Miller, na época ainda pequenos e tímidos, investindo no trabalho dos artistas mais recentes e contemporâneos, ampliaram a sua participação nos anos 1980. Foram impulsionados pela volta à pintura e pelo que Bortolossi chama de invenção de uma geração de pintores, especialmente advindos da Escola de Artes do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo.

O estabelecimento destas galerias no mercado de arte, aconteceu em conjunção ao fenômeno da efetivação do curador como figura principal na criação de exposições e na prática de produção de catálogos e textos de exposições, visto que passa a cumprir a dupla função de criador de exposições e crítico de arte. Nesse momento, também, as galerias irão tomar a dianteira na produção editorial sobre arte, cobrindo um vácuo deixado pelas instituições públicas, então em completo estado de precariedade.

O abandono das instituições públicas, durante a década de 1980, é ampliado por uma ideologia neoliberal que passa a determinar as políticas de Estado a partir desta década. Se antes, durante a ditadura, a internacionalização da economia brasileira já existia, estando o país

29 O termo Grande Tela em aspas é uma referência à XVIII Bienal de São Paulo, de 1985, curada por Sheila Lerner. A polêmica dessa edição da Bienal se formou em torno da criação, pela curadora, de uma sala chamada Grande Tela onde exibiu de maneira uniforme e sequencial várias telas de grandes formatos e tendência neo-expressionista. A ideia da curadora era afastar-se das visões historicistas e academicistas, proporcionando uma experiência pura da arte. Artistas internacionais e nacionais foram postos juntos nessa sala, dispostos de forma sequencial e uniforme, promovendo uma espécie de desidentificação dos distintos estilos e artistas. Alguns artistas pediram para ter as obras retiradas desse espaço.

constantemente capturado pelo capital exterior pela dívida externa, a necessidade de controle social do regime e de aproximação com setores da sociedade para legitimar-se fazia com que existisse e se mantivesse uma política mínima em relação à cultura. Nesse período foram ampliados setores criados no período do Estado Novo, a exemplo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que foi transformado em instituto (o atual IPHAN); e novos foram criados, a exemplo do Conselho Federal de Cultura (1966), Instituto Nacional do Cinema (1966), Empresa Brasileira de Filme (Embrafilme) (1969), Radiobrás (1976) e a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), a qual exerceu papel preponderante no cenário cultural do período (e é considerado importante até os dias atuais).

Porém, como identificam pesquisadores da área de políticas culturais como Antonio Rubim (2007), à exceção dos dois períodos de ditadura vividos no país, os períodos democráticos são marcados pelo pouco ou nenhum interesse pela questão cultural no Brasil. Esse descaso histórico, aliado a uma tendência neoliberal mundial, provocaram um terrível impacto nas instituições públicas brasileiras. Um exemplo deste desmonte é o caso, relatado por José Carlos Durand, da dotação orçamentária anual do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), ligado ao Ministério da Cultura. O dinheiro destinado ao instituto quase se esgotou nos anos 1984-1985, depois da organização de um Salão Nacional, cuja premiação não possibilitou ao artista ganhador sequer o suficiente para a compra de uma passagem para o exterior. A escassez de recursos obrigou os dirigentes do INAP a se limitarem à promoção de modestos projetos de documentação e a pesquisas individuais de baixo custo em história da arte. Quando chamados a dialogar com os artistas, os dirigentes culturais do governo reclamavam da falta de recursos até para um mínimo de apoio à produção corrente.

Durand afirma ainda que, nesse período, no Brasil, os poucos museus de belas-artes que existiam estavam sofrendo de uma crônica falta de verbas para manutenção, sendo raros os recursos para enriquecimento de acervos. Dentro desse cenário de completo abandono, é criada, em 1986, a Lei Sarney, precursora da atual Lei Rouanet, primeira iniciativa do Estado Brasileiro em prol de promover o abono de incentivos fiscais em troca de investimentos em cultura, com o intuito de desenvolver e estimular o apoio empresarial à arte e cultura.

Com essa iniciativa, o Estado passa para o lugar de financiador, com pouco poder de decisão sobre o destino dos investimentos em cultura. Criada com a intenção de promover um mercado nacional de cultura, segundo palavras do próprio José Sarney³⁰, a lei foi bem vista pelos galeristas na época. Segundo Bortolossi, pensada para estimular a aquisição de acervo nas instituições públicas, a lei acabou chamando a atenção dos galeristas para a possibilidade de financiamento das exposições nestas. Além disso, a Lei Sarney motivou a abertura de uma série de instituições

30 Citação de José Sarney divulgada por Leonardo Bortolossi em sua tese.

privadas que hoje são estratégicas no campo da arte brasileiro, como o Itaú Cultural (1987) e Centro Cultural Banco do Brasil (1989), em São Paulo.

Mas a euforia do início dos anos 1980 - com a febre da volta à pintura e a acensão super rápida de artistas no mercado - arrefeceu em fins desta década. A partir desse momento, os galeristas se viram obrigados a pensar em estratégias de sobrevivência em meio a crise. Planos de fortalecimento das instituições, tentativas de internacionalizar a arte brasileira, retração dos galeristas aos artistas consagrados novamente, todas estas questões foram debatidas no período, com o objetivo de se chegar a uma solução.

E será a partir dos anos 1990 que nomes como o de Marcantonio Vilaça se tornam referência por sua política de internacionalização da arte brasileira. A ação deste galerista, seguida por outros, ampliou o processo de inserção do Brasil no mercado de arte internacional, timidamente iniciado nos anos 1970 e um pouco mais avançado na segunda metade dos anos 1980. Aproveitando a demanda internacional por obras de outros polos produtores, além da Europa e Estados Unidos, os mercados sedentos por novidade e excentricidade estavam bastante receptivos às obras nacionais, especialmente as de Hélio Oiticica, Lígia Clark, representantes da Nova Objetividade.

Segundo a pesquisadora Ana Letícia Fialho (2005), o discurso global do mercado artístico internacional aparentava o favorecimento de uma absorção de produções artísticas de outros lugares além dos tradicionais polos Europa e Estados Unidos. Mas permanecia no nível da aparência a propalada democratização e internacionalização da arte, pois, na prática, uma forte hierarquização permanecia operando. Segundo a autora, começa a difundir-se nos anos 1990, entre os curadores e demais agentes internacionais, uma espécie de discurso politicamente correto, segundo o qual as fronteiras entre centro e periferia, que sempre organizaram o campo artístico internacional, teriam desaparecido, permitindo assim a valorização da arte de países periféricos pelas instituições mais prestigiosas dos países centrais. Porém, diz ela, a maior parte dos diferentes eventos em torno da arte brasileira servem muito pouco à democratização do campo artístico ou à difusão da cultura brasileira no plano internacional. Para a autora, elas refletem a globalização em seus efeitos perversos, servindo para aumentar o prestígio e o poder econômico de algumas poucas instituições e indivíduos, limitando a cultura brasileira à reprodução de estereótipos.

Esse discurso politicamente correto que passa a informar o mercado, tanto nos países centrais quanto nos periféricos, diz Fialho, se divide em duas grandes versões: a da assimilação (que afirma o desaparecimento de elementos nacionais, em prol de critérios estéticos universalmente válidos) e a da diferença (que valoriza características regionais ou locais, realizando o elogio à mestiçagem, do multiculturalismo, mas chegando no exotismo). Mas, para ela, em ambas as versões, é um discurso hegemônico (produzido desde a perspectiva hegemônica do mercado) que, ao passo que louva a abertura dos mercados promovidos pela globalização, escamoteia um processo

de desigualdade existente nas práticas realizadas no interior do mercado internacional de arte. Ainda fortemente hierarquizado, diz Fialho, o mundo da arte ainda é dominado por meia dúzia de países que detém o controle da legitimação e da valorização artística, permitindo aos países periféricos uma participação muitas vezes apenas coadjuvante.

Dentro desse contexto, os galeristas passam a organizar suas estratégias de inserção no comércio exterior. E Marcantonio Vilaça torna-se uma referência por ser, nesse momento, um dos primeiros a ousar em investir no circuito de feiras e colecionadores estrangeiros no meio da crise nacional. Vilaça rivalizou no interior do cenário local com nomes como o da galerista Luísa Strina que já desde o fim da década de 1980 também investia na internacionalização dos seus artistas.

Diante da dubiedade desse discurso globalizante, o mercado brasileiro se dividia no debate entre valorizar uma arte com traços nacionais evidentes ou preferir outras mais evidentemente “internacionais”. E a obra antropofágica de Hélio Oiticica irá, nesse momento, se tornar uma das maiores preferências do mercado na época, por operar essa espécie de síntese que parecia ser a solução perfeita para esse dilema. Internamente, o mercado nacional ampliava um pouco mais com a participação de uma nova geração de empresariado paulista que começa a investir em arte, transformando a Vila Madalena no atual celeiro de arte (que ainda é atualmente).

E o discurso da internacionalização irá, ainda, ressoar em eventos como a Bienal de São Paulo que, em 1996, terá o tema *Universalis*, repercutindo o impacto da polêmica mostra *Magiciens de La Terre*, de 1989 - a qual se considera um marco da inserção do discurso globalizante (de viés exotista, se critica). No bojo dessa discussão, surge também a Bienal do Mercosul, em 1997, surgida no marco da criação desse acordo comercial na América do Sul. As noções de integração e internacionalização farão parte deste que já é um evento importante no cenário artístico brasileiro.

Além disso, o impulso à criação de grandes eventos marca o fim da década. A mostra comemorativa dos 500 anos do Brasil, a mostra *+500*, terminou associada a um dos maiores escândalos do mundo da arte que envolvia o banqueiro Edemar Cid Ferreira, acusado de desvio de recursos que deveriam ser destinados à Bienal de São Paulo, da qual era presidente. Edemar ficou conhecido na época por seu ímpeto de produção de mostras gigantescas, destinadas a reunir grandes públicos. Outro exemplo, agora internacional, é a mostra *Brazil, Body and Soul* (Museu Guggenheim, Nova York), articulada por ele, pela Fundação Brasil 500 anos e o Guggenheim, a qual tinha como objetivo realizar uma recompilação da produção artística brasileira desde o século XVII até os dias atuais, tendo o barroco como centro – viés adotado pelo curador da mostra, Edward Sullivan. Mas além desta, as exposições *Hélio Oiticia Quasi-cinemas* (New Museum, Nova York) e *Tunga/Mira Schendel* (Galerie Jeu de Paume, Paris), ocorridas entre os anos de 2000 a 2002, também marcam a tentativa de uma inserção brasileira internacional, mas cuja repercussão na crítica europeia ainda revela um desconhecimento da produção artística brasileira e a associação

e/ou redução desta a clichês estigmatizantes.

Mas além das mostras de caráter grandioso, o início dos anos 2000 também marca o surgimento de várias novas galerias e instituições privadas, como o Instituto Tomie Otake (2001), no mercado. O movimento iniciado nos anos 1990 de internacionalização da arte e de afirmação de uma produção contemporânea brasileira, globalizada e internacional, passa a se refletir na ação dessas novas galerias, as quais passam a se especializar em arte contemporânea, a buscar o mercado internacional e artistas jovens para comissionar.

Segundo Felipe Chaimovich, durante os primeiros cinco anos do século XXI, várias novas galerias são abertas em São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Goiânia. É também em 2005 que surge a primeira feira internacional de arte contemporânea e moderna do Brasil, a SP Arte, a qual acontece anualmente no Pavilhão da Bienal de São Paulo. Ousando arriscar e conectadas com os desenvolvimentos artísticos da época, essas jovens galerias como a Vermelho (SP), lançam projetos inusitados para a época, incluindo, por exemplo, exposição de performances em que tanto o espaço da galeria como do entorno da mesma era explorado pelos artistas, repercutindo a tendência atual dos artistas de promover ações no espaço urbano. Um exemplo dessa ação é a mostra Verbo, criada em 2003 pela galeria Vermelho. Da mesma forma, A-Gentil Carioca (RJ) promoveu uma caminhada coletiva desde seu edifício até o prédio do Museu Nacional de Belas Artes, em 2005, com o intuito de levar para o último uma arca contendo trabalhos de Franklin Cassaro que estavam sendo disputados judicialmente entre o artista e a sua anterior galeria, o qual, mesmo assim, resolveu doar as obras ao Museu que as aceitou (mesmo sob disputa).

Deste período em diante, o cenário passa a se reestabelecer e uma nova alta no mercado, impulsionado pela crise mundial de 2008, contribui para que as galerias comecem a tentar alcançar competitividade a nível internacional. Organizações comerciais para monitorar e ajudar na sistematização das ações no mercado artística são criadas, a exemplo da Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT). Além disso, projetos como o Latitudes, plataforma de pesquisa que busca avaliar e monitorar os resultados comerciais das galerias no exterior com o fim de otimizá-los são criados nesse período. O Projeto de Internacionalização da Arte Contemporânea Brasileira, hoje uma das mais importantes ferramentas de auto-análise do mercado de galerias, foi iniciado em 2007 pela Apex-Brasil (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) e a Fundação Bienal de São Paulo, com o intuito principal de promover o setor de galerias de arte contemporânea brasileiro, criando oportunidades para projetos e negócios no exterior. Desde 2011, o Projeto passou a ser administrado pela ABACT e a Apex-Brasil, e em 2012 recebeu o nome de Latitude – Platform for Brazilian Art Galleries Abroad.

E o relatório Latitude correspondente aos dados de 2012, revela um aumento no crescimento no setor este ano de 22,5%. Os dados referentes ao volume de negócios e exportação, segundo o

relatório, vinham tendo um crescimento constante e linear desde, pelo menos, 2009. Outro destaque importante do relatório está no fato que demonstra que galerias muito recentes, algumas com apenas dois anos de funcionamento (em 2013), já apresentavam um nível de internacionalização e profissionalismo bastante elevados. A preocupação com a gestão e o planejamento eficientes, a formalização da relação com os artistas e parceiros e conexão com o mercado internacional, são marcas dessas galerias que, mesmo recém criadas, já possuíam presença nas principais feiras mundiais como a ARCOMadrid, Art Basel Miami Beach e Frieze.

E no texto do relatório, de autoria da pesquisadora Ana Letícia Fialho, se deixa ler uma mudança no status do Brasil no interior do mercado internacional. O lugar ainda subalterno, marcado pela estigmatização, parece, aos poucos, ir dando lugar a um reconhecimento internacional que torna o país competitivo no mercado. Fatores como a crise internacional do início da segunda década do século XXI, combinados com um crescimento econômico importante no país, colocaram o Brasil em uma melhor posição na hierarquia internacional, atraindo a presença de galerias internacionais como a *White Cube*³¹ (que inaugurou uma filial em São Paulo em 2012), mas sem torná-lo ainda um polo. Isso porque contradições internas, como a precariedade das instituições públicas, e a tendência à especulação tornam o mercado artístico brasileiro ainda frágil, suscetível às mudanças de contexto político e econômico mundiais, apesar de este momento atual ser o mais estável e organizado de sua história. E como conclui o relatório do Latitudes de 2013, ainda parece ser um objetivo para o mercado artístico brasileiro a busca por um desenvolvimento sustentável do sistema das artes como um todo, envolvendo nesse processo as instituições públicas, as áreas de investigação e teoria, além do investimento no mercado. Esta tarefa parece estar a cumprir-se ainda.

Em resumo, nesta parte se tentou traçar um mapa do cenário artístico brasileiro de onde emergem os oito artistas selecionados para serem analisados nesta tese. Entender o ambiente intelectual e as ações e políticas que proporcionaram o surgimento de um campo da arte brasileiro é fundamental para analisar a ação dos **agenciamentos artísticos**. No próximo capítulo, vamos iniciar as análises dos trabalhos em sua relação com estes contextos descritos nos capítulos um e dois. As relações com as vanguardas e práticas artísticas conceituais anteriores, a malha institucional, a esfera pública e os contextos sociais mais amplos do período de criação dos trabalhos serão os dados observados, a partir deste momento, do ponto de vista dos agenciamentos.

31 Em julho de 2015 a White Cube anunciou o fechamento de sua filial em São Paulo, após apenas três anos de funcionamento. A galeria alegou que a filial aberta em São Paulo tratava-se de um projeto temporário. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/07/1651743-galeria-britanica-white-cube-fecha-filial-em-sao-paulo-depois-de-3-anos.shtml>

Capítulo 3

Arte e esfera pública: conflitos, reconfigurações e a visibilidade em questão

Nesse momento da tese, a teoria de Chantal Mouffe sobre a prática artística toma um maior espaço. Isso porque, para essa autora, as práticas artísticas que impugnam o consenso dominante e realizam, assim, uma luta discursiva no social, questionando hegemonias e identidades estabilizadas, atuam, preferentemente, no seio da esfera pública. A arte, em confronto direto com o espaço público e a esfera pública, torna-se potenciadora de práticas que incidem na construção social desses espaços, jogando com os discursos dominantes nestes.

Essa definição de Mouffe do que são as práticas artísticas críticas, no contexto da arte contemporânea, se conecta a uma ideia de democracia radical, em que o espaço público é considerado agonista, ou seja, como permeado pelo conflito, a impossibilidade do consenso, e no qual as lutas discursivas podem fazer emergir novas identidades políticas, anteriormente soterradas pela hegemonia dominante. Em sua proposta agonista do espaço público,

“a arte crítica é a que fomenta o dissenso, a que torna visível o que o consenso dominante costuma obscurecer e apagar. Está constituída por uma diversidade de práticas artísticas encaminhadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente”
(MOUFFE:2007:67)

Essa atuação crítica, para se realizar, necessita que os atores concebam o espaço público como agonisticamente constituído. Do contrário, as ações artísticas em relação a seu público se tornam a de formação de consensos, mesmo que estes tentem ser críticos. Isso porque na democracia radical defendida por Mouffe, o objetivo não é a busca de consensos, mas o constante enfrentamento do conflito inerente à esfera pública.

Tendo a ideia de Mouffe em mente, voltemos o olhar um pouco para a arte pública. No Renascimento, a presença da arte na cidade se relacionava com os monumentos e as afirmações nacionais, religiosas e políticas no espaço público. O monumento é, até hoje, um importante meio de ocupação política do espaço, marcando-o simbolicamente e historicamente, enfatizando determinada narrativa dominante³². O monumento, desse modo, estabelece uma relação direta e permanente com o lugar onde está situado, na medida em que o significa política e historicamente.

Com a emergência da arte moderna, a escultura foi desconectada dessa relação direta com o espaço, tornando-se móvel. Por outro lado, os desenvolvimentos urbanos posteriores passaram a levantar distintas questões em relação ao espaço público: novos modos de transitar, de ocupar e habitar emergiram. E as vanguardas artísticas, em sua crítica à arte autônoma e à sociedade burguesa, ao proporem a reconexão da arte com a vida, entendiam que isso devia ser feito através

32 Um Exemplo é o Monumento Aos Bandeirantes, situado em frente ao Parque Ibirapuera, São Paulo. Enfatizando a narrativa colonialista de dominação pelos bandeirantes, esse monumento tem sido questionado e alvo de ações críticas de manifestantes que discordam dessa narrativa.

da ocupação do espaço da cidade. As deambulações surrealistas e dadaístas, proposições de mergulho afetivo na cidade, através da construção de mapas afetivos das ruas e das longas caminhadas sem destino, foram ações que os situacionistas, a partir da década de 1950, retomaram.

A crítica ao automatismo do espaço urbano e sua ordenação - que tirava deste a dimensão da convivência e do simples estar - , se converte posteriormente em crítica ao uso capitalista da cidade.

E a partir dos anos 1960, a rearticulação da ordem de discurso estética que resultou na ordem de discurso³³ contemporânea foi um processo que, entre outras coisas, inseriu a ação no espaço público no interior do campo da arte, a partir da criação de conceitos como site-specific, arte ambiental e happening. A questão da arte urbana (ou intervenção urbana) emerge no campo como uma prática reconhecida e aceita, podendo transitar entre o espaço da cidade e o espaço institucional da arte.

Essa nova condição, considerada por muitos como de neutralização da crítica, é a que é problematizada por Mouffe quando a autora argumenta que a prática artística, em sua ação política de organizar o social, pode ser conformadora do mesmo ou crítica deste. O fato de estar aceita no campo como prática artística não é a única condição que determina se uma ação está totalmente neutralizada. A sua relação com o espaço ou a esfera pública, o seu agenciamento no interior do mesmo, ou seja, a articulação de discursos que realiza, são melhores indicadores de se uma prática artística é política, ou seja, é participante da conformação e estruturação de uma dada configuração social ou se contém o político e, assim, insere o dissenso e a contestação no social.

Essa dupla condição da arte explicitada por Mouffe pode ser melhor observada no ensaio de Rosalind Deutsch (1996) em que a autora realiza análises de ações de arte pública nos anos 1980, comparando intervenções que ela chama “nova arte pública” com ações de artistas como Kristoff Wodisco, Hans Haacke e Louise Lawler. Baseada em autores como Henry Lefebvre (1974), a autora investiga as relações capitalistas com o espaço urbano a partir da análise de processos de revitalização que promovem gentrificação, especulação imobiliária e o papel relegado à arte nesse contexto. Analisando projetos que se realizaram nos anos 1980, a autora observa as relações que se estabelecem entre a arte e a conformação de espaços economicamente especulados, pondo em evidência essa constituição social, econômica e política do urbano.

Essa “nova arte pública”, emergida na década de 1980, segundo a autora, estava relacionada a uma retórica funcionalista e a uma política conservadora em relação à cultura, a qual emergiu com bastante força nessa década de expansão do discurso neoliberalista. Segundo a autora:

“em contraste com uma concepção anterior de arte pública como 'arte no espaço público', a

33 Para lembrar: Estamos usando a ideia de ordem de discurso que Fairclough utiliza, desde Foucault, para referir-nos à totalidade dos discursos no campo da arte que estão conformando práticas em seu interior. Esse conceito e o de ordem de discurso estética, que se refere à arte moderna, utiliza também a noção de Rancière de Regime Estético para referir-se à arte moderna não apenas como um dado histórico, mas como uma série de modos de ver, fazer e pensar a arte que se relacionam com determinado processo histórico-social.

nova arte pública foi apregoada como 'socialmente responsável', site-specific e funcional porque ela auxiliava o desenho urbano e então contribuía para a beleza e utilidade destes novos espaços urbanos revitalizados.” (DEUSTCH, 1996:15)

Ou seja, seguindo um caminho similar a várias outras tendências artísticas capitalizadas pelo discurso neoconservador e economicista desse período, essa “nova arte urbana” aparecia como um meio de promover a valorização do espaço urbano controlada por grupos e forças conservadoras.

O contraponto a essa tendência, diz Deustche, era a ação de artistas como Hans Haacke e Louise Lawler. Segundo a autora,

“Diferente da pintura da cidade expressionista, eles não pretendem transcender as condições sociais e urbanas. Ao contrário, eles chamam a atenção para essas condições. (...) eles empregam táticas espaciais desenvolvidas pela arte pós-moderna - especificidade do lugar, crítica institucional, críticas da representação - para revelar as relações sociais que constituem tanto a estética como o espaço urbano.” (DEUSTCHE, 1996:16)

Essa ação de crítica desveladora, que se inseria no interior do espaço público e institucional para se realizar, aparece aqui citada como uma prática de relação entre arte e espaço público em que a dimensão ruptora – ou do político, como diria Mouffe – emerge. Não se trata mais de colaborar para conformar um espaço a serviço do uso capitalista e da especulação financeira, mas de desnaturalizar essa maneira de pensar e viver o espaço público, de inserir o que esse tipo de constituição deixa escondido.

Apesar de se basear em Lefebvre e não Mouffe, a reflexão de Deutsche se aproxima muito do que esta autora define como prática artística agonística. Isso porque Mouffe define o que seria uma arte pública genuinamente responsável como aquela capaz de desapropriar o espaço de sua dominação pelo capitalismo e pelo poder de Estado. Para ela, na tradição da arte site-specific radical, a arte pública deve romper, mais do que assegurar, a aparente coerência destes novos espaços urbanos.

Voltando-nos ao Brasil, mais especificamente, temos que já na década de 1930 o artista Flávio de Carvalho propunha experiências urbanas nas quais questões como a conformação realizada pelos costumes e tradições no comportamento dos indivíduos eram postas em evidência no seio do espaço público. Em *Experiência n.2*, que o artista chamou de experiência de psicologia das multidões, Carvalho acompanhou uma procissão de Corpus Christi andando de costas para a imagem do Cristo e usando um boné de veludo verde. Ameaçado de linchamento pela multidão que acompanhava o cortejo, teve que correr e esconder-se em uma lanchonete até ser escoltado pela polícia para delegacia. Já em 1956, em *Experiência n.3*, Carvalho propôs um novo traje para o homem contemporâneo dos trópicos, que seria composto por uma camiseta, saia, meia arrastão e sandálias de couro. O artista, então, caminhou pelas ruas do centro de São Paulo usando o seu traje a fim de detectar a reação do público à sua nova proposta.

Estas ações de Carvalho são consideradas como uma das primeiras intervenções urbanas

brasileiras, conectando o país às ações vanguardistas europeias, surrealistas e dadaístas, de intervenção na cidade. Mas, segundo pondera o crítico Fernando Cochiari (2004), não é tão simples afirmar um pioneirismo deste artista em uma produção contemporânea nacional, visto que, segundo o autor, o próprio artista não considerava suas experiências como artísticas, nem as tomava como centro da sua produção, que continuou sendo a pintura. Tampouco essas experiências realizaram impactos diretos na produção de outros artistas da época, nem imediatamente posteriores, sendo retomada como influência artística apenas nos anos 1990. Segundo o autor: “Essas duas intervenções só começaram a ser incorporadas à gênese de nossa arte mais radical pelo discurso crítico dos anos 1990. Sua influência, portanto, é fenômeno retrospectivo, recentemente construído”. (2004:68)

Porém, mesmo restando dúvidas sobre uma qualidade pioneira desses trabalhos, é importante destacar que o ruído e o dissenso que inseriram no interior do espaço público brasileiro na época são dados marcantes dessas intervenções urbanas de Carvalho. Contestar consensos que definiam modos de agir no espaço urbano, de vestir-se e comportar-se são elementos conflituosos evidenciados por este artista e que estarão presentes em várias outras ações de intervenção urbana posteriores.

Posteriormente, já na década de 1960, como foi pontuado no capítulo anterior, a expansão das ações neoconcretistas para o ambiente, a participação do outro, a reivindicação de um espaço de crítica, tanto da instituição arte quanto do contexto histórico, social e político do Brasil, levaram à emergência de uma neovanguarda brasileira que abre caminho para a arte contemporânea do país. É o período da Nova Objetividade e da Nova Figuração, movimentos artísticos que abriram o cenário da arte brasileira para os objetos, os happenings, as instalações e a arte participativa. Nesse momento, os *Parangolés* de Oiticica surgem, reivindicando a presença do outro marginal como centro da obra, autor e espectador privilegiado, evidenciando essa identidade pobre e favelada numa esfera pública que o invisibilizava.

Em finais da década de 1960, emerge, no Rio de Janeiro, uma geração que ficará conhecida pela forte combatividade política de suas ações, as quais, maioritariamente, aconteciam no espaço público ou estavam fortemente influenciados por ele. É a geração conhecida, após o crítico Fernando de Moraes assim a nomear, como a da arte de guerrilha, pelas ações contundentes, mas, ao mesmo tempo, fugazes e efêmeras, que realizavam. É quando Artur Barrio realiza suas *Situações*, Cildo Meireles promove instalações e ações como *Inserções em Circuitos Ideológicos* e Antonio Manuel insere jornais falsos pra circular em *Clandestinas*. A crítica política e a referência ao contexto ditatorial marca o discurso dessas obras, situando-as sempre nessa leitura de guerrilha, ou seja, na dimensão do embate político direto. Essa dimensão é inegável nessas obras, mas as leituras que enfatizam esse aspecto acabaram por torná-las reféns de um sentido político que as categoriza

em termos histórico da arte, incidindo em sua leitura posterior pelo campo da arte. Porém, esses agenciamentos, além da retórica política que os acompanha, também incidiram em estruturas no interior do campo social e da arte, provocando ruídos não apenas no contexto político direto, mas também estéticos, artísticos e institucionais. Tentaremos observar esses agenciamentos mais adiante durante as análises.

Um adendo a esse ponto é a consideração de que essa narrativa histórica desconsidera, ou não dá a devida ênfase, aos processos realizados em outros polos de produção artística nacional, a exemplo do que acontecia na cidade do Recife. No período dos anos 1960, artistas como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Unhandeijara Lisboa, Sílvio Hansen, Jomard Muniz de Brito entre outros, realizavam ações que, baseadas tanto no movimento tropicalista emergente no país (no qual Jomard foi um ativo participante, escrevendo seu manifesto), quanto na poesia visual, na intervenção urbana e na criação multimeios (na qual Bruscky é o mais destacado). Estando conectados em rede através da arte correio, formaram núcleos de diálogo e produção conjunta com outras partes do nordeste, incluindo Paraíba e Natal. O uso da palavra, da ironia e do conceito era uma marca forte dessas ações. Uma das mais conhecidas é a ação de Paulo Bruscky chamada *Arte Cemiterial*, que será analisada nesta parte da tese.

Avançando para os anos 1990, essa geração, como também foi dito no capítulo anterior, emerge e começa a atuar em um contexto de instituição da arte contemporânea e de uma grande movimentação artística na tentativa de estabelecê-la no interior do campo. Nesse processo, a intervenção urbana realizou um papel importante, promovendo o questionamento dos espaços institucionais e, também, do contexto político de neoliberalismo agudo, políticas culturais enfraquecidas, recursos concentrados, entre outros problemas que promoviam uma desigualdade social e cultural extremas. Essa época é marcada também pela emergência de vários coletivos artísticos que, de várias partes do Brasil, realizavam ações de intervenção urbana, promoviam circuitos paralelos no interior do campo da arte e se articulavam para criar eventos, happenings, divulgar manifestos, entre outras ações. O trabalho colaborativo, coletivo e cooperativo era reivindicado, em contraposição ao atomismo e individualismo neoliberais. O colaboracionismo também era um princípio de auto-apoio em um sistema artístico concentrado e desigual.

É nessa época que surge no Recife o *SPA das Artes*, evento que ficará conhecido no país como um dos mais importantes promotores da arte de intervenção urbana e que por quase doze anos promoveu a articulação e o diálogo entre grupos de vários estados e também artistas individuais. Criado por artistas, no seio da Prefeitura Municipal do Recife, o evento, surgido em 2002, tinha como objetivo o de suprir uma carência institucional na cidade e promover um espaço para a experimentação artística e o diálogo entre os artistas e agrupamentos.

Mas, ao mesmo tempo que explodia a arte urbana pelo país, também começava a se

instaurar, por outro lado, uma ideia de profissionalização da arte, levada a cabo por instituições formadoras dos artistas, a exemplo da Fundação Álvares Penteado, a famosa FAAP. A estabilização da arte contemporânea no campo leva à emergência de novos agentes no mesmo e a um aprofundamento da visão do artista como profissional, surgida já nos anos 1970 e fortalecida na década de 1980 com o boom do mercado da pintura. Mas essa ideia de profissionalização vinha agora mesclada à uma necessidade de experimentação e liberdade de criação em suportes variados.

Nesse contexto começam a produzir artistas como Carla Zaccagnini, Marcelo Cidade e Lourival Cuquinha. Esses artistas, ao mesmo tempo que possuem uma noção bastante clara de sua posição artística, uma ideia de produção artística como trabalho, relacionam em suas poéticas a questão da intervenção urbana, da ação no espaço público ou da inserção da esfera pública no interior do espaço expositivo. Trabalhos como *Varal*, de Lourival Cuquinha, *Elements of Beauty*, de Carla Zaccagnini, *Somewhere, Elsewhere, Nowhere*, de Marcelo Cidade, para citar alguns, são alguns em que a questão urbana e a discussão pública foram inseridas no interior do espaço expositivo, promovendo ruídos na inter-relação desses dois ambientes. O público e o privado postos em relação, o conflito sobre os usos da cidade, a ênfase sobre as identidades obscurecidas que lutam por visibilidade no interior da esfera pública são algumas das questões que esses trabalhos põem em relevo, desnaturalizando tanto o espaço urbano como o da galeria.

Dito isso, a partir de agora observaremos mais de perto esses trabalhos e os agenciamentos por eles provocados. Partindo da nossa hipótese de que os agenciamentos são práticas artísticas que inserem o político, o agonismo no interior do campo da arte e do campo social do qual participam, observaremos que tipos de ruídos estão provocando quando se realizam pela primeira vez, quando estão presentes na rua (no momento em que são realizados), quando se tornam discursos que voltam a circular no campo da arte e quando se inserem na galeria ou no museu para tornar-se objeto artístico novamente.

3.1 A rua como suporte da arte

Nesta parte iremos observar trabalhos em que a rua foi usada como matéria de criação, mais do que apenas de exibição. São ações que absorvem o urbano em sua constituição estética, dando forma ao conflito que está presente nele. Em diferentes abordagens, são intervenções urbanas que atualizam em seus contextos os sentidos de happening e arte pública, discutindo problemáticas particulares através de uma elaboração estética mais ampla no campo da arte.

3.1.1 *Arte Cemiteial*: Paulo Bruscky e a cidade como suporte de produção



Paulo Bruscky e artistas participantes do cortejo de Arte Cemiteial (1971)

Como apenas pontuado no primeiro capítulo desta tese, a historiografia da arte brasileira quase sempre se refere ao processo iniciado pela semana de 22, passando pela emergência do concretismo, sua ampliação ao neoconcretismo e culminando na Nova Objetividade e Nova Figuração como processos formadores da arte contemporânea nacional. Essa maneira de narrar a formação do campo da arte contemporânea brasileiro obscurece o que aconteceu em outras capitais do país, como no caso do Recife.

No contexto brasileiro, Recife possuiu, por vários momentos, destaque pela sua produção cultural. No início do século XX, nomes como o do pintor Vicente do Rêgo Monteiro e Cícero Dias, ambos recifenses, foram reconhecidos internacional e nacionalmente (um pouco menos) por suas produções. A obra de Cícero Dias é denominada por críticos e historiadores como oscilando entre um pré-cubismo (como afirma Ronaldo Brito) ou sendo uma experimentação que se utiliza de algumas referências cubistas pra construir uma imagem pictórica própria, quase nonsense, em que a cultura do açúcar e suas contradições eram bastante evocadas. A referência constante ao contexto de Pernambuco em suas obras marca uma tendência seguida por outros artistas como Lula Cardoso Ayres e, posteriormente, Abelardo da Hora.

Vicente do Rêgo Monteiro, por sua vez, tem tido sua obra bastante revisitada e pesquisada no contexto atual por conter traços estéticos bastante presentes na arte moderna brasileira. Pintor, artista gráfico, pesquisador e poeta, a obra do artista atinge uma amplitude variada de meios e apresenta referências, desde antes de 1922, às questões indígenas nacionais (utiliza bastante a referência à cerâmica marajoara), relacionando elementos que aparecem depois no manifesto antropofágico, escrito por Oswald de Andrade. Sua produção precoce em poesia visual, experimentações sonoras, além da ilustração e da arte gráfica, também foram uma importante

influência, visto que artistas de uma geração posterior retomaram essa prática e a expandiram, como pode ser visto nos trabalhos de Paulo Bruscky³⁴, por exemplo.

A produção modernista regionalista, por sinal, foi bastante potente no Recife, que se tornou um dos principais polos dessa produção, junto com o Rio Grande do Sul, graças à atuação de Abelardo da Hora como agente articulador. Esse artista, ao ganhar reconhecimento nacional após exhibir no Rio de Janeiro, então capital nacional, voltou ao Recife com o intuito de ampliar a produção modernista regional, que ele priorizava em detrimento das tendências mais formalistas. Nesse processo, articulou exposições e a reunião de artistas em tornos de grupos como a Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1948, e o *Atelier Coletivo*, em 1952. Esses dois grupos tinham como objetivo formar e fomentar a produção artística engajada, reunindo em torno de si importantes artistas do período e chegando a tornar-se a tendência hegemônica da arte na cidade, influenciando bastante o imaginário artístico local.

O cenário recifense ficou tão impregnado com a questão social na arte que, segundo depoimento do artista José Cláudio (ex-integrante do *Atelier Coletivo*), mesmo aqueles que eram mais simpáticos à tendência reflexiva do modernismo (mais voltada ao abstracionismo) não ousavam pintar outro assunto que não fossem as figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, crianças pobres, entre outros (Amaral, 1984). E essa preocupação presente desde Cícero Dias e os primeiros modernismos pernambucanos, a partir de finais da década de 1940 e início da de 1950, é apropriada por Abelardo da Hora e outros artistas a partir de um ponto de vista do questionamento social e o desejo de educação das massas através da arte. E em 1962, o governo de Miguel Arraes reuniu artistas e intelectuais da cidade para criar os Movimentos de Cultura Popular, mais conhecidos como MCPs.

Os MCPs marcaram a história do engajamento social através da cultura, inspirando a criação de outros centros parecidos pelo Brasil, que ficaram conhecidos como Centros de Cultura Popular (CPC). Nestes, intelectuais como Paulo Freire, artistas como Abelardo da Hora, realizavam ações como oficinas, cursos, exposições, apresentações teatrais, edições de livros e cartilha com o fim de educar para a emancipação e politizar as massas para a luta social. A função pedagógica da arte aqui era destacada, colocando-a a serviço da mobilização.

Porém, em 1964, com a emergência da ditadura, os MCPs foram desarticulados e muitos dos seus criadores e participantes foram exilados pelo regime. O regime se recrudesceu e a produção artística, por outro lado, se diversificava, incluindo elementos experimentais conectados com discursos artísticos emergentes no campo da arte mundial, a exemplo do conceitualismo. Desse modo, a partir dos anos 1970, a cidade ficou dividida entre uma produção modernista de cunho

34 Paulo Bruscky investigou de forma aprofundada a obra do artista e possui um grande acervo de documentos, arquivos e obras de Vicente do Rêgo Monteiro. O acervo de Bruscky é uma das maiores coleções documentais sobre Vicente do Rêgo Monteiro.

regionalista, associada aos movimentos populares de esquerda na cultura, e o diálogo com uma produção conceitual que tomava forma nas ações performáticas e de poesia visual de um grupo de artistas. Daniel Santiago, Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Jomard Muniz de Brito, Sílvio Hansen, foram artistas que realizaram, na cidade, um importante movimento de poesia visual. Também realizavam performances, vídeos, intervenções poéticas nos jornais e na cidade e produziam trabalhos em suportes os mais variados, a exemplo das ações de xeroarte e xeroperformances (usando máquina xerox), fax arte (transmissão em tempo real através do uso do fax), além das experimentações com som e com máquinas como a de radiografia e de eletroencefalograma de Paulo Bruscky. Este último, aliás, foi um dos primeiros (e talvez único) brasileiros a fazer parte da rede artística mundial Fluxus, impulsionando a produção de arte-correio da cidade (hoje mundialmente conhecida).

Esse preâmbulo resumido é necessário para situar a produção de Paulo Bruscky dentro de um contexto de efervescência e movimentação cultural mais particular. Ao passo que o campo da arte do Recife, em sua constituição, obviamente dialogou (e ainda dialoga) com o que se produzia no resto do país e também do mundo, possuía, por outro lado, algumas dinâmicas próprias que necessitavam ser elucidadas para uma compreensão mais justa do mesmo. Contextos de ação e influências diversas marcam a produção da geração da qual emerge Bruscky: desde a influência da multiplicidade da produção de Vicente do Rêgo Monteiro, passando pela forte presença das artes gráficas, evidenciada nos anos 1950 pela editora O Gráfico Amador, comandada na época por Aluísio Magalhães e Gastão de Holanda. Tudo isso junto a uma crítica que ia do contexto político geral de ditadura, passando pela crítica corrosiva a uma ideia de pernambucanidade forjada por intelectuais, políticos e artistas defensores do regionalismo, chegando a uma consciência da desigualdade e injustiça social.

Considerar esse contexto, ao iniciar a análise de ações de Bruscky, tem a função de desenhar os contornos de um campo da arte onde o artista opera, através da sua inter-relação com o campo social mais amplo. Esse contexto informa de maneira bastante evidente o discurso do artista sobre sua obra e também sua autorrepresentação, além dos discursos criados pelos curadores para definir e classificar sua produção.

Essa influência contextual, marcada pela diversidade de ações e influências, aparece de forma mais evidente quando se observa que um dos conceitos mais encontrados em textos curatoriais e no texto do próprio artista para classificar sua produção é o de multiplicidade. O uso de distintas mídias, a fluidez da ação, a palavra como presença constante, são algumas das características evidenciadas por estudiosos da obra deste artista e por ele mesmo também. Na análise dos textos sobre sua produção, é interessante notar a presença do auto-discurso de Bruscky, indicando que o artista, ao elaborar ele mesmo conceitos sobre o que faz, informa outros textos no

seio da cadeia intertextual que cria.

Outro elemento forte presente nos discursos do artista e sobre ele é a questão da intervenção urbana. A relação com a cidade do Recife, lugar onde nasceu e vive, é um elemento bastante evocado em suas falas. No trecho de uma entrevista concedida a Marília Andrés Ribeiro (2011), o artista afirma:

“Recife sempre foi tradicionalista, açucareira, de famílias tradicionais. Mas é Recife e eu amo a minha cidade! É uma cidade que geograficamente, inclusive, pode ser trabalhada como suporte; ela tem uma geografia fantástica para intervenções urbanas como os rios, as pontes, as praias, os arrecifes. A geografia de Recife sempre me impressionou.” (2011:17)

Nesse trecho da fala de Bruscky, é possível identificar elementos relacionados ao contexto artístico-social da época em que inicia sua atividade artística, a exemplo do posicionamento crítico em relação a uma identidade regional relacionada à cultura do açúcar e dos engenhos, criada e reafirmada tanto pelos modernismos locais, quanto por escritos de intelectuais como Gilberto Freyre. O termo tradicionalista, depois reiterado em tradicionais, aparece, junto com açucareira, relacionando as noções de tradição e açúcar que participam do discurso identitário definidor do que é ser pernambucano. E ao iniciar o seguinte turno com “mas”, evidencia o não envolvimento pessoal com o que afirma tradicional, colocando a sua identificação em “eu amo a minha cidade” após esse outro termo.

E outro aspecto importante é que esse amor, o seu sentimento positivo em relação ao lugar geográfico onde está situado, se relaciona a uma vontade de ação sobre o objeto do amor. E o termo suporte, que no interior da ordem de discurso artística significa o meio ou a mídia pela qual um trabalho é realizado, é aqui referido para falar da cidade. A cidade como suporte da intervenção urbana, descrita a partir das possibilidades de ação que promove, seja nos rios, nas pontes, nas praias ou nos arrecifes.

Dentro desse trecho, temos já uma parte importante de como o artista representa sua relação da arte com o espaço público e como esta representação está permeada por sentidos simbólicos e históricos mais amplos, que se referem ao nível social. E a cidade foi usada várias vezes pelo artista em ações solo ou em dupla com Daniel Santiago, em experimentos expositivos e happenings os mais variados.

Uma destas ações foi a realização da mostra de *Arte Cemiterial*, realizada na sede da Empresa de Turismo de Pernambuco (Empetur), em 1971. A exposição, organizada por Bruscky, convidou vários artistas e poetas locais a participar criando ações e objetos. Todos os elementos na mostra se relacionavam ao absurdo ou à morte e o próprio chegou ao evento em um carro funerário, carregando um caixão. Em depoimento à pesquisadora, o artista relembra a ação:

Foi fechado na noite da abertura pelo exército. Eu fui censurado, né? Foram fechados.. no dia seguinte.. eu nunca tive medo, um dia eu vou ter que morrer, a antecipação por uma causa justa... não tinha medo, eu nunca tive medo da morte também.. quem enfrentou a ditadura..

quem enfrentou o exército não tem medo de nada.. e no outro dia eu convoquei os amigos, fiz um caixão pequeno, saí defronte da galeria fechada... no dia seguinte e fiz um enterro naquela época na rua da Aurora, ali na ponte Princesa Isabel, você entrava assim e até a margem do rio tinha uma areia.. eu fiz um enterro..um enterro simbólico da censura, da ditadura.. com poucos amigos, porque você só sabe os amigos que você tem... no período da ditadura foi quando eu vi os amigos que eu tinha. (...) Ela aconteceu na empetur, na Empresa de Turismo de Pernambuco e foi fechada na noite de abertura. Tinha de tudo, não era só o caixão. Tinha uma cama.. eu tenho esse filme. Um deles, o outro eu perdi na cheia, esse eu recuperei.. onde as pessoas se deitavam, entendeu? Tinha um trabalho que começava na rua, umas setas, tinha uma escada, tinha umas pernas de cera, de ex-votos, tinha um trabalho com uma luz vermelha com colagens sobre o movimento estudantil que eu fiz parte e tinha um trabalho de Tarcísio Pereira que era no centro dessa caixa que eles destruíram que é a grande marcha... (depoimento de Paulo Bruscky à pesquisadora em 12 de março de 2015)

Este trecho da memória do artista, carregado de referências à morte e ao exército, amplia o símbolo “morte” existente no texto-arte de *Arte Cemiterial*. Isso porque, em suas memórias, Bruscky reforça o contexto social de ditadura militar da época, recrudescido após a instituição do Ato Institucional 5, o qual fechou o congresso e ampliou a violência policial sobre a população civil. Na parte “Foi fechado na noite da abertura pelo exército. Eu fui censurado, né? Foram fechados.. no dia seguinte.. eu nunca tive medo, um dia eu vou ter que morrer, a antecipação por uma causa justa... não tinha medo, eu nunca tive medo da morte também.. quem enfrentou a ditadura.. quem enfrentou o exército não tem medo de nada” o destaque está nas afirmações categóricas que faz de sua subjetividade combativa, do não ter medo. O termo “enfrentar”, conjugado em primeira pessoa do passado, afirma a dimensão de combate afirmada pelo artista em sua auto-representação. Considerando isso, a construção identitária que realiza o artista é importante e revela seu posicionamento político de enfrentamento, o qual compõe o discurso que participa da constituição de *Arte Cemiterial*. Esse ethos subversivo é aqui assumido de maneira evidente e serve para dar sentido aos trabalhos e ações também.

Pensada inicialmente como exposição, *Arte Cemiterial* acabou tornando-se um happening, uma ação entre protesto e intervenção urbana, quando o artista simulou o seu próprio enterro. Ao relatar o fechamento da mostra pelo exército, o artista formula como a ação foi transformada “(...) e no outro dia eu convoquei os amigos, fiz um caixão pequeno, saí defronte da galeria fechada... no dia seguinte e fiz um enterro naquela época na rua da Aurora, ali na ponte Princesa Isabel, você entrava assim e até a margem do rio tinha uma areia.. eu fiz um enterro..um enterro simbólico da censura, da ditadura..”. Aqui, novamente, o termo ditadura reaparece, dando sentido ao texto-arte de *Arte Cemiterial*. A ação foi ampliada e, de uma mostra inusitada no interior de uma estrutura insitucional - a Empetur -, passou para uma intervenção urbana contestatória.

O agenciamento realizado por essa obra parece ficar claro após a reação do exército e sua preocupação em fechar a mostra. Se fosse só exposição, haveria promovido uma provocação no interior das estruturas dominadas pela ditadura militar da época. Mas ao tornar-se performance, esse agenciamento expande seu alcance para o espaço urbano, evidenciando ainda mais o ruído causado

por ele na esfera pública. Enquanto exposição, já era uma espécie de afronta. Invadia uma instituição municipal com obras absurdas e irônicas, provocando o espectador (e as vezes até enfurecendo-o). Instituição esta que era voltada para o patrocínio do turismo da cidade e, portanto, responsável pela construção de uma imagem atrativa da mesma para os turistas. E essa instituição é tomada pela ironia e iconoclastia, não só dos trabalhos, mas da própria concepção e organização da mostra, exemplificada, entre outras coisas, pelo coquetel que foi servido na abertura, chamado de “batida de sangue de vampiro”. Também havia uma mesa em que capim era servido em pires aos visitantes, ao lado de um cartaz que dizia “sirvam-se”.

O tom provocativo e irônico da mostra chamou a atenção do suplemento cultural do Diário de Pernambuco da época. Comentando o inusitado coquetel servido na abertura da mostra, o autor (que é desconhecido) escreve: “Numa mesa, uns pires cheios de capim. E um cartaz que dizia o seguinte: “sirvam-se”. E um dos presentes escreveu no cartaz: “Todos nós já jantamos. Mas sobrou o suficiente pra você, meu caro pintor.” (Diário de Pernambuco, suplemento cultural, 17 de outubro de 1971). O destaque dado no trecho a resposta do suposto visitante revela o posicionamento do jornal em relação ao trabalho. A representação direta do discurso de um suposto visitante, o qual não é identificado pelo jornal, revela uma evidente apropriação dessa fala para afirmar sua posição ideológica, claramente contrária ao artista e a ação. A tentativa de reverter a ironia do trabalho, a de considerar todos os visitantes como supostos burros, para o próprio artista, o jornal revela um posicionamento ideológico conservador, reativo à ação.

E essa reação contrária fica ainda mais evidente quando, no parágrafo final, ao relatar o que deveria ser o fechamento da mostra pelo exército, o autor do texto acaba por revelar sua opinião de maneira mais direta. No trecho:

“O caixão de defunto que estava lá, num canto, sendo muito admirado pelos olhares curiosos, foi retirado. E os que vieram só pra olhar, também foram saindo de mansinho. Ficou só o desenhista-pintor. Já fora do local da exposição, ele comentava agitado: retiro a mostra segunda-feira. O que foi feito, para a felicidade de todos que desejam pensar mais na vida que na morte.” (suplemento cultural do Diário de Pernambuco, 17 de outubro de 1971)

Nesse trecho, outro agenciamento importante de *Arte Cemiterial* aparece representada pela reação do jornal ao trabalho que acaba revelando o seu posicionamento ideológico e político (conservador e favorável ao regime militar da época). Isso não apenas a partir do que revela esse trecho, mas também do que ele esconde. A cena relatada de pessoas saindo “de mansinho”, ou seja, discretamente, a fim de não serem notadas, além da notícia de retirada do caixão, não revela o fato de que o exército foi ao local fechar a mostra. Ao afirmar que o caixão “foi retirado” usando a voz passiva, o trecho omite o autor da ação e, conseqüentemente, não revela a ação de censura realizada pela polícia do exército naquele momento. Outro fato interessante é a representação direta da fala do artista (da sua afirmação de retirada da mostra na segunda-feira), mas sem usar aspas. E, na frase

seguinte, essa fala é confirmada e comemorada pelo autor do texto como um alívio “o que foi feito, para a felicidade de todos que desejam pensar mais na vida que na morte”. Esse trecho evidencia bastante um alinhamento ao pensamento conservador da época, visto que a afirmação de um desejo de “pensar mais na vida do que na morte” é, também, a negação da crítica realizada por Bruscky. Isso considerando que a evidência de elementos relacionados a morte realizada por Arte Cemiterial nesse momento de repressão deixava exposta a dimensão cruel da repressão militar. Além disso, a tentativa do jornal de universalizar sua opinião individual, “ao afirmar para a felicidade de todos que desejam” também é ideológica no sentido de promover uma suposta união de pensamento em torno do que é considerado correto e aceitável.

Dentro desse contexto, ao seguir para a rua e realizar um cortejo de enterro da exposição que acaba na Ponte Princesa Isabel, na rua da Aurora, *Arte Cemiterial* seguiu provocando e desestabilizando a conformatividade que se tentava inserir no seio do social recifense da época. Além de ilegal (o governo ditatorial proibia ajuntamentos em locais públicos na época) - o artista provocou os sentidos de permitido e proibido ao enterrar um caixão vazio na lama do rio – a ação também trazia a morte como elemento da ação política da época para o centro do espaço público. O que pode e o que não pode no espaço público? Quem está determinando essas leis e interdições? Qual a punição para quem quebra essas regras arbitrárias? Se o simples fato de andar em grupo e enterrar algo numa área pública se tornava ilegal, realizar essa ação e testar os limites da proibição era um desafio à arbitrariedade da lei que, também, era a contestação da legalidade da ação de repressão baseada na mesma. E também era um comentário sobre a crueldade do castigo imposto a quem ousava contestar e quebrar essas regras.

Desse modo, o tom irônico³⁵ revelado no texto do convite para o enterro da exposição, revela aqui, novamente, o posicionamento subversivo assumido pelo artista (e presente na representação do seu ethos). Reproduzindo os populares santinhos, memoriais feitos pelas famílias das pessoas falecidas, geralmente utilizando uma imagem de Jesus Cristo, o texto de convite para o enterro dizia: “A família Bruscky convida para o enterro da exposição do seu querido filho, primo, irmão, neto e amigo, Paulo Bruscky, a realizar-se no dia 16/10/1971. O féretro sairá da Galeria da Empetur, Avenida Conde da Boa Vista, 765, em direção ao aterro da rua da Aurora, onde será sepultado as 10h.” (texto do convite da performance de Arte Cemiterial, 1971).

O interessante desse convite é a ironia com convenções sociais relativas à morte, reproduzindo fielmente um santinho, além do jogo irônico dos termos. Importante destacar que o santinho anuncia a morte da exposição e não a do artista. Mas a confusão provocada pelo modo como o texto

35 Para recordar que aqui se está considerando a dimensão intertextual da ironia, o fato de que um enunciado irônico ecoa o enunciado de um outro texto. Mas além do seu aspecto intertextual, a ironia também e principalmente será considerada como um recurso estético utilizado em vários trabalhos, compondo um importante dado do seu agenciamento no campo da arte.

é constituído acaba sem deixar claro a quem se está enterrando. A ironia do convite, que reproduz o estilo de texto usado na produção desses santinhos, atinge sua eficácia ideológica quando provoca essa confusão no leitor.

Além disso, essa estratégia de reproduzir um estilo de texto tradicional, insere a crítica à censura da mostra na esfera da linguagem tradicional e popular, na dimensão social mais ampla. Na medida que se apropria da linguagem e simbologia popular para construir o discurso da morte da exposição, *Arte Cemiterial* insere nesta dimensão discursiva e simbólica a denúncia da arbitrariedade e da crueldade da repressão ditatorial. Mas o uso de termos tradicionais também é uma referência da crítica ao tradicionalismo e conservadorismo recifense da época, veementemente combatido por Bruscky e demais artistas de sua geração. Sendo assim, aqui, nos termos de Fairclough, o trabalho articula discursos na produção de uma luta discursiva que insere o ruído na hegemonia social recifense da época, confrontando os discursos sobre tradição e evidenciando as arbitrariedades da política ditatorial. Usar o próprio texto hegemônico para subvertê-lo é uma ação de luta discursiva que insere sentidos deixados de fora pela hegemonia dominante.

Mas o agenciamento mais interessante que *Arte Cemiterial* segue realizando é a dimensão inescapável de sentido que apresenta, revelada através das distintas narrativas, as vezes contraditórias, que são feitas sobre ele. Nos textos de pesquisadores e curadores que escrevem sobre esta ação, a relação entre a mostra e a performance aparece relatada de formas diferentes da que relata o próprio artista. Em alguns, a situação da performance e da exposição são indiferenciados, revelando a tentativa de realizar uma compreensão de *Arte Cemiterial* posterior, tornando-a historicamente classificável. No relato da autora Cristina Freire (2006), por exemplo:

“É certo que a rua se destaca nos projetos de Bruscky, em todas as suas dimensões e funções pelas ruas de Recife: informativa, simbólica e lúdica. Essas funções misturam-se sobretudo na década de 1970, que se inicia com a exposição/performance *Arte Cemiterial*. Nesse projeto, o artista organiza seu próprio enterro, e o trajeto do féretro pelas ruas de Recife termina na Galeria da Empetur. A ideia do enterro remete simbolicamente ao luto em que vivia a população brasileira com a restrição de seus direitos civis numa sociedade ditatorial. Os convites, na forma dos populares santinhos de oração, provocavam o moralismo vigente. Não por acaso, a exposição foi fechada pela Polícia Federal, no mesmo dia de sua abertura, e o artista, levado a prestar esclarecimentos.” (FREIRE, 2006:93)

Esse texto, de gênero acadêmico, realiza um relato histórico da ação, situando-a no interior de um contexto social e histórico. Comparando esse trecho com o depoimento do artista e recortes de jornal da época da realização do trabalho, percebe-se que há contradição em algumas das informações relatadas, a exemplo do trajeto seguido pelo cortejo. No relato do artista e no texto do convite para a ação, a Galeria da Empetur é o ponto de partida, passando a ser ponto de chegada no texto de Cristina Freire. Além disso, a informação sobre o enterro, que no convite é a de enterro da exposição, é relatada como enterro do artista, o que revela a potência da ironia contida no santinho, provocadora de confusões no leitor. A autora também não deixa claro os dois momentos que

compõem *Arte Cemiterial*: a exposição, sua censura e a posterior ação urbana de enterro. O relato indiferencia esses momentos, reordenando-o dentro de uma classificação histórica mais sintética.

Em outro texto, dessa vez de gênero curatorial, de autoria da curadora Cristiana Tejo (2009), a ação aparece assim relatada:

“Em *Arte Cemiterial* (1971), temos novamente um duplo. O artista elabora uma performance do seu enterro. Todos os detalhes são levados em consideração: o convite-santinho utiliza o vocabulário e o formato dos convites de missa de sétimo-dia (o que levou a muitos a não lerem o que estava verdadeiramente escrito: “A família Bruscky convida para o enterro da exposição de seu querido filho”), o caixão e todos os rituais funerários são seguidos à risca. Bruscky vai na frente do cortejo, que ganha as ruas do Recife a caminho da galeria da Empetur. Quem está enterrado? Seria o cidadão, o artista ou o homem? O ato é uma clara alusão a um sentimento generalizado de luto vivido pela sociedade brasileira. A exposição acaba sendo fechada pela Polícia Federal e Paulo Bruscky acaba sendo levado para prestar depoimento.” (TEJO, 2009:31)

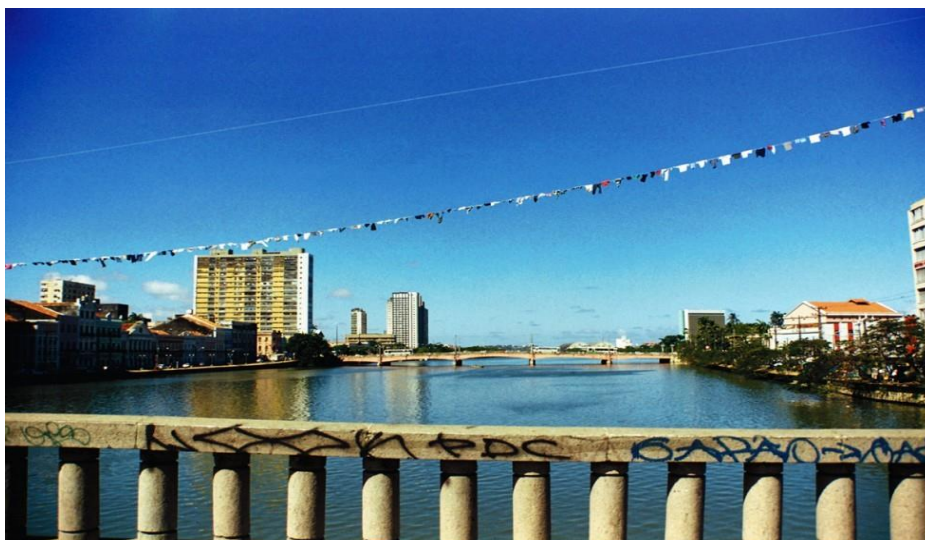
Nesse trecho pode-se observar, em primeiro lugar, o conceito de cadeia intertextual de Fairclough operando, na medida em que os sentidos de textos anteriores são reatualizados em novos textos, criando cadeias discursivas, neste caso, sobre a interpretação de *Arte Cemiterial* (a qual acaba participando também da constituição do seu texto-arte). Nesses dois textos, vemos que é inserido na obra um sentido de representação do luto que estaria sendo vivido pela sociedade sob o julgo da ditadura militar. Essa leitura participa da constituição do discurso da obra como crítica à ditadura e também do artista como subversivo, replicando o ethos representado por Bruscky em sua autorrepresentação. E a replicação dessa leitura subversiva em dois textos, reforça esse sentido e passa a circulá-lo como oficial no interior do campo da arte. Nesse ponto, é interessante observar como o artista controla o discurso do seu trabalho, atuando como ponto de difusão de uma narrativa depois replicada e ampliada pelos agentes do campo da arte responsáveis por legitimá-la e confirmá-la.

Outro dado interessante, é que a autora replica a informação de que o artista realiza a performance do seu enterro, apesar de chamar a atenção para o fato de que a ironia contida no convite pode provocar confusão em seu leitor. Além disso, o texto também replica a informação de que o trajeto do cortejo se deu em direção à galeria, não saindo dela.

Esses dois exemplos citados, longe de se tratar de um questionamento às autoras ou à narrativa construída em torno do trabalho, pretende revelar a dimensão de inapreensibilidade do mesmo. Sendo um trabalho possível de ser retomado apenas através do relato do seu autor e dos registros documentais que deixou de sua existência, torna possível a existência de distintos relatos e narrativas a seu respeito. E essas narrativas, ao encontrarem-se com as do artista e a dos documentos deixados por *Arte Cemiterial*, seguem entrando em conflito, deixando uma incerteza da veracidade de todas as elas. Quem está certo? O artista? A pesquisadora? A curadora? Não se sabe. Aliás, a pergunta mais precisa que *Arte Cemiterial* provoca é a de se existe o verdadeiro (ou

absoluto, ou correto). Um agenciamento que questiona legitimidades, continua questionando-as até hoje, nas silenciosas contestações que realiza das narrativas construídas sobre si. E que vai realizar desta outra narrativa aqui construída também.

3.1.2 *Varal*: conflitos da cidade e o campo da arte



Instalação *Varal*, entre a Rua da Aurora e Rua do Sol, Recife (2003)

De Paulo Bruscky na década de 1970, saltaremos mais de trinta anos na análise de outro trabalho, dessa vez do artista Lourival Cuquinha, que se tornou icônico na recente história da arte contemporânea, chamado *Varal*. Realizado em 2003, a ação aconteceu em um contexto bastante distinto de *Arte Cemiterial* anteriormente analisada. Além da abertura democrática, o neoliberalismo já havia se estabelecido como discurso econômico hegemônico no mundo e a arte contemporânea seguia seu momento de constituição de seu campo da arte, estabelecendo instituições e novas posições de agentes. Nesse cenário, o Recife desse momento buscava criar e estabelecer espaços para a produção de arte contemporânea que, em todo o Brasil, tomava as ruas através das ações de diversos coletivos de artistas.

No seio desse processo, o recém-criado *SPA das Artes*³⁶, evento artístico pensado pelos artistas locais e vinculado à prefeitura municipal, foi um importante espaço de fomento à produção contemporânea em efervescência da época. E foi no contexto deste evento que *Varal*, de Cuquinha, foi realizado.

Realizado em um dos primeiros anos do evento (2003), *Varal* era uma instalação que consistia de uma corda gigante, amarrada em dois prédios situados em lados opostos da ponte Duarte Coelho, no Centro do Recife. Cheia de roupas, a corda atravessava o rio Capibaribe e ficou

³⁶ *SPA das Artes* ou *Semana de Artes Visuais do Recife* foi um evento que existiu entre 2002 e 2012, o qual foi estudado pela autora em dissertação nomeada *SPA das Artes entre a utopia e a ideologia*, defendida em 2011.

exposta durante todo o período do *SPA das Artes* (cerca de uma semana), formando um imenso varal no centro da cidade. O impacto do trabalho levou Cuquinha a ser premiado e a realizar o *Varal* em diversas outras cidades do Brasil e em mais quatro países.

Ao falar sobre o trabalho, o artista ressalta o interesse despertado nele pelos varais urbanos, considerados por ele como uma intervenção urbana. Observemos dois trechos sobre a experiência de Varal retirados de depoimentos do artista concedidos à autora em diferentes momentos, um em 2010 e outro em 2014:

Acho que o *Varal*, de alguma forma também, (surgiu de) eu ver aquela galera intervindo no ambiente público com o varal pra secar roupa. (isso) no fim das contas é funcional. (...) eles vão prali pra beira, ainda tem até hoje, na beira da Agamenom e ficam (...) porque, provavelmente, não tem espaço dentro de onde eles moram, aí ficam ali jogando bola, esperando secar. E é uma intervenção urbana funcional. Eu acho super bonita. Talvez a maioria das pessoas que estão fazendo aquilo não estão nem preocupadas se aquilo é bonito ou não, se é estético ou não. (Lourival Cuquinha, entrevista concedida em setembro de 2010)

Desde quando eu trabalhava no submarino, que foi depois do molusco lama, naquele atelier, e todo dia ia pra lá e via os varais ali na Agamenom e pensava “não, vou fotografar, filmar” que são.. eram intervenções urbanas e na época a intervenção urbana tava bombando. (...) As coisas são tão engraçadas, eu tava lendo no livro de Marisa Flórido, que é uma crítica de arte carioca, que ela tava falando isso que é como se essa intervenção urbana no Brasil todo, entre 1998 e 2003, sei lá, esse fim do milênio, começo do outro, essa parte, teve muito essa efervescência.. depois virou um pouco mais um.. não que antes não tivesse, como Barrio, coisas pontuais assim que jogava aquelas trouxas. Trabalhar no meio urbano existia, assim, mas acho que era mais pontual. Teve uma hora que efervesceu e todo mundo usou isso, assim.. e conseguiu se identificar com aquilo, principalmente.. até como, no fim das contas, crítica institucional sem ser tão direta, era só que, não preciso.. a rua... isso, depois disso, isso acalma como efervescência e vira mais um meio também de se expressar.. você não é só artista de intervenção urbana, como é só pintor.. aquilo é mais uma mídia.. uma poética que você pode trabalhar com aquilo ou não. (...) E nessa época eu passava lá eu via os varais e já via que era uma intervenção urbana funcional, né? Extremamente funcional.. pra secar a roupa. Mas não deixava de ser.. é porque só e unicamente porque eles não tinham espaço em casa, as vezes barraco ou casas muito pequenas, então faziam os varais ali, ficavam jogando bola depois botavam a roupa pra dentro.. isso também, muitos artistas foram pra rua, não só por isso, fazia parte da poética, mas também não tinha espaço nas instituições. Se.. talvez fosse muito difícil que.. ou talvez fosse muito mais tardio, que a intervenção urbana tivesse aquele bum, se todo artista que se formasse tivesse uma instituição pra mostrar o seu trabalho.. já fosse automático, que seria talvez muito chato também, né? Então.. essa falta de espaço e a geração de espaço também cria uma... tanto um diálogo com outras instâncias do mundo, né? Quanto uma crítica institucional no final das contas, mas também num diálogo institucional, mais do que uma crítica. E aí eu ia passava, via aquilo, ia fotografar, filmar, eu não... eu vou redimensionar mesmo, pegar a ideia e jogar ela, em vez de ser na periferia, no quintal da cidade, na sala mesmo, que é ali da Rua da Aurora .. no centrão.. da rua da Aurora pra rua do Sol.. tem também o nome das ruas que eram dois lugares assim.. e secando a roupa.. sei lá, muita coisa ali significando naquele varal. Mas também fazia parte de um cotidiano.. de eu ir todo dia pro atelier, ver aquilo, gostar daquilo e querer participar e ou.. assim, ou filmar ou fotografar.. mas filmar e fotografar não era nada em relação a isso, o que é que ia fazer.. vou dar alguns dias de maturar o processo. (Entrevista concedida à autora em 13 de outubro de 2014)

A diferença de pontos de vista entre os dois depoimentos é importante ser destacada aqui. No primeiro, Varal é relatado como uma necessidade estética do artista sobre o objeto, o qual

depois é significado politicamente. O artista se sente interessado pela ação “funcional” de estender as roupas na rua e a considera estética, dá esta ação uma dimensão artística que é desconhecida por aqueles sujeitos. Já em seu segundo depoimento, o artista amplia sua reflexão para o campo da arte e inclui a análise do *boom* (o significativo aumento) de projetos de intervenção urbana ocorrido no período entre 1998 e 2003, no qual *Varal* foi realizado. A memória do artista, no segundo depoimento, não está mais restrita apenas ao interesse estético, mas insere o posicionamento de sua ação no interior do campo, observando sua ação desde um contexto mais amplo de efervescência da ação artística no espaço urbano. Em sua segunda reflexão, o interesse estético pelos varais que o artista observava quando passava pela Avenida Agamenom Magalhães, no Recife, são mediados pela referência ao que estava ocorrendo no campo naquele momento, uma necessidade de atuar no espaço urbano que se aliava à falta de instituições para o fomento e a exibição da arte contemporânea (além, claro, da intenção poética de atuar nesse lugar também, citada pelo artista).

Desse modo, a falta de espaço para secar as roupas no interior das casas da periferia (que, no Recife, se mistura à paisagem da cidade de maneira muito peculiar) é relacionada por Cuquinha à falta de espaço institucional dos artistas de sua geração. Essa reflexão inclui mais um significado ao texto-arte de *Varal* que, em sua significação primeira, apresenta a relação entre centro-periferia de maneira mais evidente.

E, de fato, um dos primeiros agenciamentos de *Varal* - na primeira vez que foi montado no contexto do *SPA das Artes* -, foi tornar artística uma ação de invasão indesejada e ilegal do espaço público por um grupo de sujeitos invisíveis para a esfera pública. Cuquinha, ao pendurar um imenso varal de roupas no centro do Recife, expôs esse segmento da sociedade que vive à sombra, escondido e soterrado. São os sujeitos residentes em moradias precárias que, na falta de um local específico na residência para estender as roupas, o faz na rua, nas calçadas das avenidas. Esses sujeitos expõem sua inadequação, trazendo para a rua parte do que lhes é privado, incomodando os passantes e “enfeitando” o espaço urbano. Por serem incômodas, essas atitudes de secar as roupas nas vias públicas resultam, de certa forma, em um protesto silencioso. Esses sujeitos que mostram suas roupas, sua intimidade e sua rotina doméstica à cidade, apresentam, ao mesmo tempo, sua falta de possibilidade da privacidade. E Cuquinha, ao montar o gigante *Varal*, parece mostrar todos esses sujeitos coletivamente ao resto da cidade. Parece querer ampliar esse incômodo causado pela exposição indevida de uma intimidade que não se queria ver.

Porém, apesar de incômodos, esses varais urbanos ainda passam despercebidos, relegados que estão à dimensão do feio, do indevido e, portanto, do irrelevante para a cidade. Os transeuntes se incomodam com a inadequação do varal na calçada da avenida, mas não vêm quem o pendurou, não sabem quem reclama aquele espaço, não vêm os sujeitos naquelas roupas dependuradas. Estes sujeitos apagados e anônimos são invocados pelo grande varal anônimo.

O *Varal* gigante exacerba o incômodo, tornando o questionamento de “quem pendurou isso aí?” inevitável. E se perguntar quem é o louco que tem coragem de pendurar roupas no meio da rua, pode levar à lembrança de que há diversos outros malucos residindo sob pontes, espremidos em becos sem saneamento nos interstícios da cidade que também fazem isso. O impacto visual do imenso varal estendido entre as margens da Ponte Duarte Coelho desenterra os sujeitos apartados da cidade, colocando-os no centro da mesma e à vista de todos. É uma revelação, para a cidade, do que ela preferia esquecer. Por alguns breves instantes, *Varal* reconfigura a relação entre a cidade e seus entes excluídos, forçando-a a vê-los e percebê-los, obrigando-a a abrigá-los em seu interior.

Um segundo agenciamento de *Varal* é a relação institucional que estabelece. Este trabalho foi realizado num momento em que o *SPA* ainda não havia instituído o edital de seleção. Esta ação partiu da vontade do artista que acionou o coordenador, o qual mobilizou toda a estrutura do evento para realizá-lo. Logo, por não ter sido escolhido em uma seleção e, portanto, não contar com uma quantia em dinheiro destinada a realizá-lo, *Varal* provocou impacto nas estruturas do *SPA*, exigindo do coordenador flexibilidade para poder ser realizado. Cuquinha, em seu depoimento de 2010, fala sobre essa dificuldade:

Rinaldo disse: “tá bom esse trabalho, agora, como é assim?”. Porque não tinha como financiar, não era um edital ainda, mas tinha as oficinas. Ele disse, você dá uma oficina (...). Na verdade, o primeiro trabalho *Varal* eu não ganhei (...) eu ganhei pela oficina pra poder ter o dinheiro pra pagar o rapeleiro, a galera e tal e ainda dei oficina, quer dizer, foi um trabalho danado, mas era a minha (...) eu tava obsessivo naquilo na época e tinha que fazer e tal. E foi o *SPA* que, querendo ou não, me proporcionou esse trabalho. Depois disso já fiz isso umas doze vezes. A primeira vez foi no *SPA* de 2003, e a partir daí já fiz em cinco, contando com o Brasil, cinco países, quatro países, França, Alemanha, Portugal e Brasil, quatro países e, no Brasil, em muitas cidades. E eu considero que ele é filho do *SPA*, da oportunidade, né? (Entrevista concedida à autora em setembro de 2010)

O artista realiza em seu depoimento uma representação direta do discurso de Rinaldo Silva o coordenador do *SPA das Artes* na época em que ele propôs a ação, na tentativa de enfatizar a sensação de desconforto e dúvida gerada pela proposta nessa esfera institucional. Em seu relato, *Varal* aparece como demandando a mobilização de toda uma estrutura, envolvendo várias questões burocráticas e exigindo ajustes nas ações dos agentes envolvidos, no sentido de burlar regras, para poder se realizar. Exigiu, inclusive, que agentes envolvidos, como o coordenador, se desidentificasse com seu cargo e realizasse ações que escapavam os limites da esfera institucional, para promover o trabalho. Importante lembrar que o coordenador do *SPA* na época era também artista, condição que provocava dubiedade em suas ações e relações com a esfera institucional (como foi analisado em trabalho anterior)³⁷. A realização de *Varal* foi uma das situações que pôs

³⁷ Na dissertação de mestrado intitulada *SPA das Artes: entre a utopia e a ideologia*, defendida em 2011, foi analisada a relação entre os artistas e a dimensão institucional da Prefeitura da Cidade do Recife que passaram a integrar, conformando a categoria de artistas-gestores. Esses artistas gestores apresentavam uma dubiedade discursiva e acional em relação ao mundo da arte de que faziam parte e a dimensão estrutural burocrática a qual estavam inseridos como gestores de políticas municipais.

essa dubiedade em evidência. Divididos que estão entre a dimensão institucional e a artística, são sensíveis às questões artísticas, apoiando-as mesmo que à revelia da instituição. Ao falar sobre o trabalho, Rinaldo revela:

Eu lembro do varal de Cuquinha que foi instalado. Aquilo ali pra acontecer, só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas, se não, não tinha acontecido. Do jeito que foi (...). Porque passava por cima de fios de alta-tensão, tinha que ter uma grua, a gente não tinha dinheiro, então foi toda uma logística montada pra que aquilo acontecesse. E só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas. Tinha que amarrar um fio nos correios. Eu conhecia a dirigente dos correios na época (...) aí ela foi solidária a isso aí. E essas situações, elas são naturalmente burocráticas e que você precisa de uma atenção do gestor pra aquela questão sensível do artista que possa existir. Uns são e outros não. (Entrevista concedida à autora em julho de 2010)

Varal não só expunha uma situação incômoda à cidade como também provocou incômodo, tanto ao artista quanto à instituição que o patrocinou. Foi exigido de Cuquinha que este realizasse oficinas, entre outras atividades, com o fim de financiar o projeto. Da parte da direção, foi exigido que se movessem fora do circuito institucional a fim de conseguir autorizações para a realização do trabalho, que exigia a permissão para a entrada em edifícios públicos. E durante a semana em que esteve pendurado no centro da cidade do Recife, além do incômodo e da dúvida nos transeuntes, a ação provocava a incerteza de sua repercussão nesse interior institucional burlado.

Mas a repercussão de *Varal* não ficou restrita a esse momento de sua realização no Recife, em 2003. Conforme o próprio depoimento do artista, esse trabalho foi um importante agente no reconhecimento do artista no campo da arte posteriormente. Em trecho de depoimento de 2010, Cuquinha afirma: “Depois disso já fiz isso umas doze vezes. A primeira vez foi no SPA de 2003, e a partir daí já fiz em cinco, contando com o Brasil, cinco países, quatro países, França, Alemanha, Portugal e Brasil, quatro países e, no Brasil, em muitas cidades. E eu considero que ele é filho do SPA, da oportunidade, né?”. O uso do termo oportunidade, pelo artista, associado ao nome do evento de onde o trabalho surgiu é um dado sobre o reconhecimento do artista da dimensão de legitimidade e reconhecimento que adquiriu no campo, considerando o evento como impulsionador disso. A partir desse trabalho, o artista foi convidado a participar de residências, expondo *Varal* em vários países e por várias partes do país. O impacto provocado pelo agenciamento deste trabalho é absorvido pelo campo e modifica a posição do seu criador em seu interior, promovendo-lhe destaque.

Nos portfólios e currículos do artista, o dado importante é que o trabalho *Varal* aparece referenciado quase sempre em associação aos prêmios ou residências que ganhou. No portfólio do artista na Galeria Amparo 60³⁸, o destaque dado a *Varal* se relaciona ao prêmio que ganhou no 7º Salão do Mar, no Espírito Santo. Além disso, o site destaca os países pelos quais *Varal* passou, sem

38 Link do portfólio do artista na Galeria Amparo 60: <http://www.amparo60.com.br/lourival-cuquinha/>

destacar sua origem no *SPA das Artes* do Recife. Já o site do Prêmio PIPA³⁹, ao qual o artista foi indicado por duas vezes, descreve mais detalhadamente a obra, citando sua origem no SPA das Artes e também a premiação no 7º Salão do Mar, mas além dessa, destaca outra premiação desse trabalho, em 2003, no evento Olinda Arte em Toda Parte.

Na revista do *SPA da Artes* de 2006, o trabalho de Cuquinha é citado na seção *Desdobramentos do SPA*, servindo como doador de legitimidade ao evento. Como o título da seção da Revista do SPA sugere (a partir do termo desdobramentos), o evento buscava legitimar-se no interior do campo da arte destacando o potencial de inserção artística que seus participantes obtiveram. Dessa forma, o texto objetivou dar ênfase ao fato de que *Varal* foi montado pela primeira vez no SPA e enfatiza seus desdobramentos, como no trecho aqui selecionado:

“*Varal* é uma intervenção urbana natural para as pessoas que moram no bairro de Santo Amaro, no Recife. Na marginal da Avenida Agamenom Magalhães, as pessoas se apropriam do espaço urbano para secar roupas, modificando a paisagem urbana com intuito funcional. A reutilização desta atitude estética despretenciosa dos moradores, dimensionando-a de forma gigantesca num lugar inusitado, é uma das intenções desta obra, que foi apresentada por primeira vez no SPA 2003. Depois, foi premiada no Arte em Toda Parte/2003-2004, em Olinda; foi para o Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2004; participou do projeto Pernambuco Art Contemporain/Culture Populaire em Porquerolles, no sul da França, em 2005. Neste ano, já foi para o Parque do Ibirapuera, em São Paulo, pela mostra Rumos/Itaú, para Vitória do Espírito Santo, quando foi premiada no Salão do Mar; esteve na Avenida Paulista, em São Paulo, totalmente clandestina.” (Revista do SPA das Artes, 2006)

O texto segue citando outros lugares aos quais a ação foi levada, como a Alemanha e também o Morro Babilônia, Rio de Janeiro. E além do texto, observando-se o título, já citado, como também o subtítulo da seção “começou como uma ação na semana de artes visuais do Recife, depois ganhou mais e mais espaços”, deixa evidente a intenção de destacar o processo de validação no campo conquistada pelo trabalho. E aí, inevitavelmente, vem a questão de se o trabalho passou a ser famoso, requisitado e reencenado tantas vezes, isso quer dizer que sua potência questionadora acabou obscurecida nessas reencenações. De fato, há a possibilidade de que, estando sendo requisitado pelos agentes legitimadores do campo da arte e reencenado em contextos distintos daquele no qual foi criado e para o qual dirigia a sua crítica, o trabalho acabe neutralizado em sua potência de conter o político.

Mas, como estamos considerando aqui os agenciamentos realizados pelos trabalhos artísticos, há que considerar que a cada nova reencenação, são postos em movimento outros sentidos e significados, os quais fazem com que *Varal* siga agindo e reagindo ao contexto em que está inserido, mesmo que sejam outros. Se o trabalho pode tornar-se conformado quando submetido a editais ou a convites curatoriais para ser feito, por outro lado a sua existência no espaço público pode continuar provocando sentidos inerentes a este. Ao oscilar entre essas duas possibilidades, o trabalho segue ativo, realizando agências que, classificadas como políticas ou como contendo o

39 Link do perfil do artista no site do Prêmio PIPA: <http://www.pipa.org.br/pag/artistas/lourival-cuquinha/>

político, vão sempre estar no limite desse processo de neutralização, evidenciando a instabilidade desse processo.

Um exemplo, citado pelo artista, é a ação do *Varal* no Morro Babilônia, Rio de Janeiro. Através do Projeto Redes da Funarte em conjunto com a Associação dos Moradores do Morro Babilônia, *Varal* foi novamente montado. Em um documento do site CorpoCidade⁴⁰, o artista revela “Um dos que mais gostei de fazer foi o do morro Babilônia. O morro fica por trás do Bairro do Leme no Rio de Janeiro. Existem outros varais lá. Trabalhei uma semana e os moradores se envolveram no ato de estender roupas numa corda de 170 metros” (Depoimento em documento do site CorpoCidade, 2008). Aqui, o destaque é dado à ação coletiva promovida por *Varal*, na medida em que este, pra se realizar, necessita da colaboração dos indivíduos que doam roupas para que a ação seja possível. Além disso, o ativamento da noção de comunidade por *Varal*, reafirmada e realizada no interior de espaços periféricos e estigmatizados, como no caso dos morros do Rio de Janeiro, passa a ser política, na medida em que na falta de atenção estatal, somente a solidariedade e a ação comunitária possibilita a vida nesses lugares distanciados e desprezados pelos centros urbanos. Mas como afirma Mouffe, a ação política, inerente à arte, nesse caso não contém necessariamente o político (como continha *Varal* em sua primeira realização), visto que, em lugar de inserir o ruído e o dissenso, participa de uma ação realizada pelo governo federal (representado pelo edital da Funarte), em conjunto a uma associação de moradores do morro a fim de promover um tipo de consenso social na região (pacificar, socializar, inserir, são alguns dos termos oficiais utilizados nesses tipos de projetos sociais). Em outras palavras, aqui a ação se torna política no sentido de que contribui para conformar uma realidade e um consenso em torno do que é socialmente positivo. Nesse momento, deixou de conter o político, como em sua primeira versão, visto que a dimensão do conflito evidenciada na exibição de identidades invisibilizadas, agora apresenta o objetivo de criar e reforçar sentidos de comunidade e integração social. Não se trata de dizer aqui que essa característica política assumida por *Varal* nesse momento é negativa (ou ruim), mas de afirmar que nesse momento o trabalho se integrou a um projeto estatal, cujo objetivo de criar consensos é mais evidente. Desse modo, o trabalho seguiu realizando sua dimensão política inerente, mas nesse momento modificou a dimensão do político que apresentou anteriormente.

Por outro lado, essa ação coletiva foi ativada em todas as edições de *Varal*, visto que é sempre requisitada ajuda das pessoas, através de panfletagens nos locais onde será montado, para compor o imenso varal com roupas. Nesse sentido, seja no centro do Recife ou em Porquerolles, França, uma intimidade coletiva, exposta na dimensão pública, revela um ruído entre as concepções de espaços privados e públicos, além de provocar reconhecimento e identificações coletivas através do reconhecimento das roupas penduradas, comuns e estranhos a todos ao mesmo tempo. O jogo

40 Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/resultado/intervencoes/Varal.pdf>

com esses sentidos, produzido por *Varal*, é o seu agenciamento no interior de um espaço público eivado de significados sobre o que é intimidade, privacidade, público e comum. Sentidos que muitas vezes são conflitivos e excludentes de identidades e sujeitos.

Além disso, um *Varal* periférico, nesse caso latino-americano, estendido na Europa, por exemplo, provavelmente não é tão simples de ser visto como aceito ou neutralizado. Ainda mobiliza questionamentos no interior desse espaço para o qual se dirige, reatualizando ou ampliando a discussão entre centro-periferia para um nível político-global, por exemplo. Desse modo, os agenciamentos de *Varal*, por possuírem essa dimensão da constituição discursiva junto com a elaboração estética, podem, nesse outro contexto, seguir ativando a dimensão do político no interior do campo e do social onde estão inseridos, visto que atualizam seus sentidos através de cada novo discurso incorporado ao seu texto-arte.

Claro que esses agenciamentos podem passar a conformar o contexto onde estão inseridos, passando a colaborar para o consenso neles instituído, como vimos anteriormente. Mas, no caso aqui destacado, talvez em não todas as suas reproduções, mas em parte delas, *Varal* seguiu mobilizando questões urbanas que permaneciam obscurecidas por um senso comum do espaço público, atuando na inserção de identidades deslocadas e sentidos soterrados no centro de um consenso.

E o agenciamento na esfera pública provocado pelo trabalho *Varal* reverberou na poética do artista, dando início a uma série de investigações em que questionamentos sobre a estruturação do espaço público se ampliaram para a reflexão sobre o ordenamento simbólico do espaço social. Essa ordem, mantida por instituições como o direito, a justiça e a polícia, é posta em questão pelo artista em trabalhos como *ARTRAFIC – Coliér du Mozambique*. Produzido em 2005 durante uma residência na École Supérieure d'art de Aix en Provence, França, este trabalho é baseado no reconhecimento de que as instituições são práticas e discursos (criados, reproduzidos e naturalizados), sendo a arte apenas mais uma delas.

Este projeto consistia de colares de Haxixe acompanhados de um manual de instruções que ensinava a fumar os mesmos. O trabalho foi se ampliando e foi tendo incorporados fotos e vídeos mostrando o artista circular por aeroportos, atravessando fronteiras de carro e viajando de avião portando a droga. Ao levar o trabalho para ser exposto em outros países, o artista cometeu o crime de tráfico internacional de drogas. O trabalho criminoso de Cuquinha foi exposto na França, Brasil (Rio de Janeiro) e também na Alemanha, onde o artista vendia cada colar a dez euros.

E o agenciamento irônico que ARTRAFIC realiza é o de subversão das regras, tanto da arte como sociais - em relação ao tráfico de drogas. Ao operar ações discursivas que desestabilizam noções de legal e ilegal, provoca, também, o sistema artístico ao inserir neste um trabalho feito com materiais considerados ilegais em outros campos sociais. Sendo assim, este é um trabalho que

mobiliza diversas questões como: O que é droga, quando esta se transforma em arte? O que é arte, se, na verdade, trata-se de algo considerado droga? Como imputar um valor artístico a algo que tem um valor depreciativo em outra dimensão da instituição social? Esse jogo simbólico realizado pelo trabalho, revelando a artificialidade de sistemas de criação de regras e de valor é um dado importante de sua ação na esfera pública. E é também a continuidade do agenciamento iniciado por *Varal* que estendido no tempo e incorporado à poética do artista, gerou reverberações da relação com a esfera pública que ativou, aparecendo de forma ampliada em trabalhos posteriores do artista.

3.1.3 Situações: Artur Barrio e o urbano como experiência



Artur Barrio: *Situação T/TI (Trouxas)*, Belo Horizonte (1970)

Artur Alípio Barrio, português radicado no Brasil, começou sua produção artística no mesmo período que Cildo Meireles, Antonio Manuel e outros, participando de uma geração que é situada historicamente como emergindo entre 1969 e 1970. Geralmente classificados em relação ao neoconcretismo - movimento conhecido por evidenciar discursos e práticas que serão rearticulados em experimentos e contestações posteriores -, essa geração tem como característica uma maior aproximação com tendências conceituais e uma retórica crítica mais contundente. À produção dessa geração o crítico Frederico de Moraes (1975) nomeou como arte de guerrilha, referindo-se às ações de ataques rápidos, imprevistos, anônimos e efêmeros dos guerrilheiros em oposição aos ataques com táticas de guerra e organização mais estrutural dos exércitos. E, de todos os artistas dessa época, talvez Barrio tenha sido a quem mais essa classificação calçou.

A reivindicação do precário, a ação anônima e efêmera, a constante crítica aos sistemas artísticos e políticos, são elementos dos trabalhos deste artista que o tornam uma das grandes

referências dessa geração (e dessa classificação). Em seu conhecido *Manifesto: contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte*, de fevereiro de 1970, Barrio realiza um protesto contra o que considera o elitismo do sistema artístico. Em suas palavras:

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

Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. (BARRIO in FERREIRA&COTRIM, 2006:262)”

Partindo desse discurso do artista, temos que a sua reivindicação do precário contra o elitismo ocorre através da afirmação do dejetivo, do lixo, da urina, do papel higiênico, como materiais de produção da arte. Essa produção precária e, inclusive, abjeta, realizou-se tanto nas bordas da instituição, no espaço urbano, como também no interior institucional, através de ações de intervenção urbana, performances, escritos, livros-objeto e instalações, além de experiências que levam ao limite todas essas classificações anteriores. A estas experiências poéticas que se situam no limite entre a performance, a intervenção urbana, o happening e a poesia, Barrio em geral as nomeava como *Situações* e elas são inúmeras, diversas em suas formas e ações realizadas.

A ação considerada como a primeira realizada pelo artista é denominada *P...H....* (1969). Nesse trabalho, o artista lança rolos de papel higiênico pela cidade do Rio de Janeiro, enfatizando nessa ação o caráter de envolvimento do corpo no processo. O artista assim elabora discursivamente o seu trabalho: “Do corpo como ponto de apoio auxiliar no desenvolvimento de formas na relação através do papel higiênico. Enrolamento. Desenrolamento. Do momentâneo. Do perecível. Sem esquecer o fundamento projetual da obra como um todo: da realização de trabalhos coletivos a partir desta ideia”. (BARRIO in FREITAS, 2007:113) Aqui, um chamado ao coletivo é realizado através da consciência poética do corpo. O corpo que pode se relacionar, que está em relação com outros corpos, e que apresenta a sua possibilidade relacional através da dança com o papel higiênico. O corpo como agente provocador das formas ao manipular o papel higiênico, ambos precários e perecíveis, é parte de um projeto mais fundamental, o da coletividade.

Relacionando *P....H....* ao manifesto anteriormente citado - escrito um pouco depois da realização do mesmo -, temos aí que a construção discursiva de Barrio tem matrizes no neoconcretismo brasileiro - a dimensão da imersão do corpóreo e da experiência, postas em evidência no campo da arte pelas experiências de Oiticica, Lygia Clark e Lúcia Pape. Também se

relaciona a uma noção de projeto e de ação a partir da ideia, enfatizada pelos discursos e práticas conceitualistas. Além da presença da questão da luta ideológica contra o sistema artístico ampliada à dimensão do questionamento da desigualdade social e de subalternidade, reproduzida tanto em nível global, como no interior do país. É importante destacar que essa questão ideológica permeia a constituição do campo da arte brasileiro desde o modernismo, relacionado-se à constante contradição contida no campo entre a reprodução da arte realizada na metrópole ou a ênfase em uma criação original e própria; ou entre a necessidade de criação e afirmação de uma identidade própria em contradição com uma vontade de superar a subalternidade. O reconhecimento da desigualdade, seja em relação ao país comparado a outros países, seja do país internamente, permeia as ações e discursos artísticos no campo da arte brasileiro, desde a constituição do manifesto antropofágico, à ênfase em um modernismo regionalista, passando pelas ações concretistas, neoconcretista, movimentos culturais de esquerda (CPCs), até as ações de crítica social e política contundentes no seio da ditadura militar dos anos 1960.

Estes elementos discursivos matriciais das ações de Barrio, aqui brevemente listados, nos serve para entender como ele, e a geração da qual fazia parte, seguiram um processo de rearticulação de elementos discursivos existentes no interior do campo, nacional ou internacionalmente, ampliando as lutas discursivas existentes nesse espaço. A observação dessa intertextualidade, portanto, tem o objetivo de demonstrar como distintas matrizes discursivas passam a dar forma a ações que, em sua época, serão consideradas de extrema radicalidade e, em alguns casos, colocam seu autor como um radical ruptor, inaugurando uma nova fase na história da arte brasileira.

Importante ressaltar que vários historiadores consideram que o biênio 1969-1970 inaugura uma nova fase da produção artística brasileira. Se não é possível negar o fato de que sim, ações e modos de produzir emergem, possuindo características distintas de modos anteriores e sendo únicas em suas composições e efeitos, tampouco essas são totalmente desconectadas de processos discursivos e de práticas anteriores circulantes no campo. Essas novas ações, na verdade, são rearticulações realizadas que passam a pôr em circulação discursos e práticas no interior do campo, reordenando as hierarquias e contestando a hegemonia anterior dos mesmos.

Dito isso, o uso do papel higiênico como elemento artístico, relacionado à ênfase no corpo em sua ação poética de “desenrolar e enrolar” o mesmo, tem originalidade no sentido de que faz parte de uma prática artística que, em si, possui a dimensão autoral e é única em seus modos de existir. Mas também é intertextual no sentido de que, nesse caso, a reivindicação do extremamente cotidiano, simples e até abjeto, rearticula elementos do neoconcretismo (a ênfase no corpo e na relação deste com o ambiente e o cotidiano como lugar de experiência), da arte povera (ênfase em materiais simples) e também do conceitualismo, ampliando-os em outras práticas e discursos. Nesse

primeiro trabalho, o artista ainda não o havia nomeado como situação, o que passa acontecer nos próximos realizados.

A primeira *Situação*, a *Situação ORRHHH....ou.....5.0000.....T.E.... em..... N.Y..... City* (1969)⁴¹, quase imediatamente posterior ao primeiro trabalho, se realiza no âmbito do Salão da Bússola, promovendo uma ação de Crítica Institucional no interior do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E em 1970, no seio da icônica mostra *Do Corpo À Terra*, realizada em Belo Horizonte e organizada por Frederico Moraes, surge a *Situação T/T,I* (1970) que se tornará um dos marcos definidores da obra de Barrio, sendo bastante citada, nomeada e estudada posteriormente (e sobre a qual nos deteremos nesta parte). E é também no marco dessa exposição que surge a nomenclatura, dada por Moraes, de arte de guerrilha, da qual *Situação T/T,I* também conhecida como *Trouxas*, se tornou exemplar.

Do Corpo à Terra foi um evento que, em sua constituição, possibilitou o exercício experimental, na medida em que não foi organizado como um salão tradicional. Foi um evento previsto para ocorrer tanto em espaços institucionais fechados, a exemplo do Palácio das Artes de Belo Horizonte mas também, e principalmente, no espaço público. Frederico Moraes, articulador e organizador, chegou a escrever um manifesto com o mesmo nome do evento, no qual reivindicava o reconhecimento da arte como questão fundamental, como necessidade social e, portanto, necessária à qualquer projeto de país, devendo permanecer livre a fim de realizar sua potência. Em um trecho do manifesto, Moraes diz que: “Necessidade vital do homem, a arte é por isso mesmo uma necessidade social. É mais do que um fato coletivo - é parte integrante da sociedade. Todo homem é criador (...) A repressão ao instinto lúdico do homem é uma ameaça à própria vitalidade social. Cabe ao governo, portanto, criar condições efetivas para que o desejo estético do corpo social se realize plenamente” (MORAIS, 1970:5)⁴². No intertexto desse discurso, está, claramente referido, o contexto de censura cultural e repressão política e policial do estado ditatorial Brasileiro. Como um pedido, o texto chama o governo à sua responsabilidade de garantir a realização do desejo estético do corpo social. Ou seja, é um chamado pela garantia de liberdade tanto estética, como política e social. E essa reivindicação de liberdade, ocorrida no momento em que a ditadura havia recrudescido a repressão, repercutiu nos trabalhos, que, em muitos casos, ativaram este pequeno espaço de liberdade no meio da repressão de maneira contundente.

Desse modo, *Situação T/T,I*, que acabou ficando mais conhecida pelas *Trouxas*, foi um ato em três partes, realizado no espaço urbano de Belo Horizonte, mais especificamente no Rio Arrudas, que corta o Parque Municipal de Belo Horizonte. Essa ação se relaciona com o contexto do evento que ampliou a ação dos artistas para o Parque Municipal e toda a cidade de Belo

41 Esta ação será melhor analisada no capítulo 5 da tese, dedicada à análise das ações de Crítica Institucional.

42 MORAIS, Frederico (1970). *Do Corpo à Terra*. IN: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro, ed. Funarte, 2006.

Horizonte, não ficando restrito apenas ao museu Palácio das Artes; além disso, esta exposição possibilitou, pela primeira vez, a criação *in loco* dos trabalhos ao não exigir obras prontas para participar da mesma.

Sendo assim, a *Situação T/T,1*, em seu primeiro ato, se tratou da preparação de quatorze trouxas de tecido branco contendo sangue, pedaços de carne, ossos, rejeitos diversos e amarradas com uma corda. O segundo ato foi o lançamento destas trouxas no Rio Arrudas, próximo ao Parque Municipal de Belo Horizonte, e a observação das consequências dessa ação: pessoas se aproximavam assustadas, pensando tratar-se de corpos, a polícia e o corpo de bombeiros foram acionados. Na terceira e última parte desta Situação, Barrio espalhou papel higiênico no mesmo local onde estavam as trouxas, enquanto era fotografado por César Carneiro.

A repercussão das trouxas ensanguentadas, em grande parte, se deu porque a sua semelhança com corpos disformes, talvez mutilados, provavelmente decompostos, provocou uma grande reação no seio do espaço público onde foi colocada, levando até a presença da polícia no local. E no interior de um contexto fortemente repressivo, a aparente violência das trouxas, sua disformidade, seu cheiro fétido, realizava uma contundente crítica à violência real dos assassinatos. E essa crítica, que sim, o agenciamento de *Situação T/T,1* - ao mobilizar sentidos latentes no espaço público -, também realiza, passou a ser, em grande parte, um discurso legitimado sobre esta ação no interior do campo da arte, limitando outras leituras e obscurecendo a potência de outras agências realizadas por ele.

Uma destas outras agências se conecta à reivindicação do perecível e do abjeto como manifesto contra o elitismo e o sacralismo da arte, que fundamenta os textos-arte realizados pelo artista. Esta outra dimensão do agenciamento - que é um ato de contestação do sistema artístico - era alinhada a outros discursos sobre vanguarda e latino-americanidade em circulação no campo da arte na época, que se associavam a essa reivindicação do precário para uma afirmação da pobreza. Esses discursos eram articulados por críticos como Frederico Moraes (o qual promoveu, por duas vezes, entre 1969 e 1970, a realização de *Situações*). Segundo o pesquisador Artur Freitas,

“Anti-tecnológicos nesse sentido, os objeto-trouxa realmente dialogavam com as ideias de Frederico Moraes - e não à toa foram por ele defendidos, muito provavelmente, no Salão da Bússola. O corpo, a ideia e os materiais pobres: a estética guerrilheira de Frederico tinha nos objetos de Barrio um depósito fértil de suas camadas de sentido - e com eles ampliava o embate cultural já posto em movimento por Hélio Oiticica”. (FREITAS, 2007:115)

Nesse texto, de estilo acadêmico, o autor nomeia as trouxas como objeto-trouxa e os define em relação de diálogo direto com as ideias de Frederico Moraes. Esse modo de nomear realizado por Freitas tem a intenção de situar *Trouxas* como objeto estético no interior do campo a serviço do que ele chama “embate cultural”. Considerando o que é parte de uma ação mais ampla - as

Situações - como um trabalho em si (as *Trouxas*), Freitas destaca uma condição de receptáculo e de acumulador de sentidos impostos pelo discurso do crítico deste objeto-trouxas. Assim classificado, o objeto-trouxas assume uma posição passiva no interior do campo, sendo considerado apenas como vetor de uma luta discursiva da qual não é o sujeito.

O embate a que Freitas se refere está sendo definido nesta tese como um processo de rearticulação no campo da arte em que o discurso da arte moderna, ao enfrentar as críticas e ações ruptoras da vanguarda, se rearticula e se amplia, passando a compor a ordem de discurso contemporânea (a arte contemporânea). Olhando para esse processo mais de perto, podemos observar que Frederico de Moraes era, nessa época, um defensor da ação de vanguarda brasileira e um dos poucos críticos que se alinhavam a essa produção. Desse modo, o fato de seu discurso repercutir na produção artística realizada no momento é um importante dado de análise. Esse dado reforça a anterior consideração de que o discurso do artista é socialmente situado no campo, realizando uma relação histórica, mas também social com este. Ou seja, o processo de rearticulação da ordem hegemônica (a arte moderna) no campo já produzia posições distintas, a exemplo de Moraes que já não se definia mais como crítico e iniciava uma atuação como curador, atuando junto aos artistas e promovendo eventos como o já citado *Do Corpo À Terra*, mas também o famoso *Domingos da Criação*, que abria espaços para a experimentação no interior do MAM do Rio. E esse agente atuava no sentido de promover a visibilidade e a legitimidade destas práticas. Sendo um agente legitimador, não é estranho que seu discurso influencie ou até componha o texto-arte de uma produção, no caso a de Barrio. O agenciamento de *Situações*, nesse aspecto, é o de participar ativamente na ampliação e produção desses discursos, promovendo sua visibilização e posterior estabilização no campo. Diferente de Freitas, entendemos que essas ações não estão agindo apenas como vetores, como são produtores também destes discursos os quais reverberam. Não se trata de um processo unidirecional, mas de uma ação complexa em que todos os agentes estão operando em conjunto na luta discursiva de rearticulação do campo da arte.

Como dissemos anteriormente, os agenciamentos podem ser críticos ou participar da constituição e conformação do social. O fato de que *Situações* tenha contribuído para a estabilização da ordem de discurso contemporânea no interior do campo da arte no Brasil se torna parte do que Mouffe define como dimensão política da arte, sua capacidade de ordenar e constituir o social. Mas, nesse processo, esse agenciamento tanto colaborou para a conformação de uma prática contemporânea no interior do campo da arte, como também operou com o político, visto que, apesar de contar com apoio e ser legitimado por alguns agentes, era rechaçado e negado por outros, inserindo a disputa e o ruído no interior da antiga hegemonia no campo.

E os agenciamentos também, ao serem um conjunto de discursos os quais são atualizados e reatualizados através das práticas artísticas, em sua existência, passam a exercer efeitos que são

poéticos e éticos os quais extrapolam as determinações estruturais onde emergem. Por exemplo, se considerarmos o fato de que Barrio estivesse influenciado pelo discurso de Moraes, precisamos observar que isso exerce determinação até certo ponto. Isso porque *Situações*, ao ser elaborada pelo artista e posteriormente reelaborada pelo público, ganha outras camadas de sentido que também compõem seu texto-arte e o ampliam.

Dessa forma, sendo as trouxas apenas uma parte do complexo que são as ações performáticas e poéticas de *Situações*, o complexo de sentidos entre a alusão à arte povera, forte na época, o uso dessa referência como modelo para uma arte latino-americana crítica por parte de alguns agentes, a ideia de ampliação da ação neoconcreta, entre outras, se mistura à existência e à agência do trabalho no seio do espaço público. No caso de *Situação T/T,I*, o impacto causado nas pessoas que a presenciaram no Rio Arrudas é um dado político do agenciamento deste trabalho, visto que pôs em evidência conflitos e discursos invisibilizados (e reprimidos) em sua existência no ambiente urbano e, posteriormente, na complexidade que insere em sua existência no interior campo da arte.

Em *Situação...Defl....+S+.....Ruas....Abril* (1970), Barrio enche cerca de 500 sacos com todo tipo de dejetos: sangue, pedaços de unha, escarro, papel higiênico (usado ou não), absorventes, serragem, restos de comida, entre outros. Esses sacos foram lançados em várias partes da cidade do Rio de Janeiro, de maneira indistinta, em lugares movimentados e vazios, centrais ou periféricos. Esses sacos funcionariam, segundo o artista, como objetos deflagradores de “situações psicorgânicas de envolvimento com o espectador” (2011:31)⁴³. O uso do termo psicorgânicas aproxima o discurso do artista da intenção de análise da psicologia das massas, de Flávio de Carvalho. Desse modo, essa ação inseria, no seio do espaço público, o que este desejava descartar. O lixo, o asqueroso, o fedorento, são evitados, distanciados, descartados. Ter que confrontá-los no meio da calçada provoca em quem passa um evidente desconforto, desestabilizando-o nem que seja por alguns momentos. As distintas reações, a multiplicidade de sensações e pensamentos provocados nos que confrontaram os objetos deflagradores de Barrio ainda pertencem ao nível do inescapável, da potência da poética.

Estando todas essas ações situadas no período dos anos 1970, supõe-se que só podem ser retomadas como memória, como estabilização discursiva na dimensão de narrativa histórica. Não deixaram nenhum objeto, mas permaneceram registrados nos cadernos do artista, em fotos e documentos. São, por isso, imunes ao sistema da arte? Não se estão no campo, existindo em forma de discursos curatoriais, em exposições retrospectivas, compondo a trajetória do artista.

E esse é um outro aspecto do agenciamento que *Situações* segue operando. O ruído que provoca entre o que é obra e o que é registro segue permeando esses trabalhos. São expostos, são

⁴³ Citação retirada do catálogo do artista da Bienal de Veneza, 2011, p.31.

requisitados por curadores, chegam até a ser vendidos, mas não são mais os trabalhos. São outra coisa. São resquícios. Podem ser objetos, mas não são mais as *Situações*. As ações entram em confronto com os seus registros, na medida em que estas mobilizavam um sentido de tempo, de perecibilidade que os registros não captam, não podem reproduzir. Em entrevista à revista *Arte&Ensaio*⁴⁴, perguntado sobre sua sensação ao realizar protótipos das trouxas para o mercado de arte, o artista responde:

Realizei dois protótipos trouxas em 1969 dos quais um faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand e o outro (de tamanho bastante pequeno), da coleção Frederico Morais passou a fazer parte da coleção Satamini. Se por acaso há outras trouxas, como as que de vez em quando percebo nesses vídeos que passam no youtube ou em filmes de artista, o que fazer? O que dizer? Há os dois protótipos trouxa acima mencionados e nada mais, pois as trouxas que fizeram parte das *Situações* de 1969 e de 1970 desapareceram no processo deflagrado por essas mesmas situações e, depois disso, nunca mais houve trouxas ou situações com trouxas. Mas, se caso houvesse, um senão: quem compraria trouxas constituídas por carne, sangue, ossos, etc? sem formol?..... (Artur Barrio, Entrevista para *Arte&Ensaio*, 2008:10)

Nesse trecho de seu depoimento o artista revela um distanciamento dos protótipos criados para o mercado em relação ao objeto trouxas em seu momento de existência no interior das *Situações*. As trouxas, que acabaram se tornando consagrados e, portanto, desejados no mercado, é descrito como parte de uma ação. Ao tornar-se objeto de fetiche, leva o artista a produzir reproduções da mesma que serão inseridas em coleções famosas, passando a obter um grande valor dentro do mercado de arte. Mas esses protótipos, tornados obras, não são todo o trabalho, que se constituía em torno de toda a deflagração de experiência (de situações) das quais os objetos perecíveis e abjetos participavam. A perecibilidade dos objetos é um dado sobre sua constituição que as reproduções não podem conter. No trecho: “quem compraria trouxas constituídas por carne, sangue, ossos, etc? sem formol?.....” o artista questiona a possibilidade da comercialização do objeto constituído por matéria orgânica e sem a devida precaução de durabilidade (o formol). O tom irônico do trecho reflete a ambiguidade constituída pela legitimidade de *Situações*: o fato de se tornar desejada no mercado e a impossibilidade de sua mercantilização. A crítica ao sistema de arte, a mobilização de sentidos e consensos no seio do espaço urbano, todas essas agências eram ativadas por *Situações* desde seu objeto, até a performance e a posterior reação que provocavam.

Mas, da mesma forma que os urinóis de Duchamp passaram a ser comercializados posteriormente, as trouxas, como objeto de desejo no mercado de arte também foram capturadas. Mas será essa captura tão total e completa assim? O agenciamento de *Situações* é justamente deixar esse espaço do inescapável e do inapreensível presente. Quem compraria trouxas de carne e sangue,

⁴⁴ *Arte&Ensaio*, setembro de 2008, entrevista realizada por e-mail com a participação de Ronald Duarte, Ivair Reinaldin, Viviane Matesco, Rodrigo Krull, Maria Luísa Távora, Martha Werneck, Hélio Branco, Inês de Araújo, Alexandre Emerick e Thaís Medeiros

sem formol? Pergunta o artista. Quem? A pergunta segue ecoando.

Os urinóis foram inúmeras vezes reproduzidos e comercializados, até mesmo pelo próprio Duchamp. Viraram um objeto de produção serial. Mas no interior da crítica dadaísta ao sistema artístico, essa quebra da aura do objeto de arte era bastante condizente com esse ato de venda de um objeto de arte como objeto qualquer. Ou objeto qualquer como objeto de arte. Mas, de toda forma, o que era vendido era um fantasma da ação, uma reencenação que se tornava outra agência, visto a impossibilidade de repetição do gesto. No processo de produzir protótipos das trouxas, o artista realiza um gesto parecido, o de reencenar, de maneira higiênica, as trouxas, com o fim de serem comercializadas como objetos de desejo. Mas jamais será possível ao mercado ter as verdadeiras, a original, o gesto primeiro que ainda é tão valorizado e fetichizado. Essas apodreceram. E na impossibilidade do original, o mercado terá que trabalhar na legitimação e valorização da eterna cópia. Esse é o castigo de *Situações*.

3.2 Elementos do urbano e da esfera pública e o espaço expositivo

Se na seção anterior, o interesse esteve em trabalhos que necessitaram de uma relação direta com o espaço urbano onde foram realizados, constituindo-se significativamente a partir daí. Nessa parte, enfocaremos em trabalhos em que a relação entre elementos do espaço urbano e da esfera pública adentram o espaço expositivo, sendo significados a partir dessa relação. São trabalhos que colocam o urbano e a esfera pública em diálogo e fricção com as questões relativas ao campo da arte do qual fazem parte.

3.2.1 *Camelô* e os sistemas de produção de mercadorias em discussão



Cildo Meireles: *Camelô* (1998)

Cildo Meireles, artista que também é situado historicamente na geração que emerge em 1969, a partir do Salão da Bússola é, junto com Barrio, um dos mais consagrados do país na atualidade. Seus trabalhos são quase tão multimídia quanto os de Bruscky, mas não reivindicam a

precariedade do objeto como em Barrio. Acontecem de forma múltipla, incorporando materiais diversos, desde a madeira, o palito de fósforo, ouro, prego, cédulas de dinheiro e o som.

A pesquisa do objeto, em Meireles, aparece ligada a uma necessidade espacial, de ocupar o espaço, e uma investigação de materiais baseada em uma intenção significativa. Não é o objeto precarizado ou efemerizado necessariamente o que as ações de Meireles objetivam, embora, em várias delas, o objeto em si seja bastante efêmero, mas é a mistura entre a curiosidade geométrica e física com uma discussão social e política o que aparece nas construções do artista.

E o valor como condição ordenadora básica do social, seja na criação de padronagens métricas, seja na constituição do dinheiro, é uma das grandes matrizes significantes da construção objetual de Cildo Meireles. O valor e a relação com as ideologias que o subjaz, os mecanismos sociais de reprodução que opera e as violências e desigualdades que produz permeiam muitas das instalações e objetos construídos por Cildo Meireles. No jogo do valor, a relação entre grande e pequeno também é relativizada em trabalhos que variam entre o imensamente grande (em instalações de grandes proporções como *Abajour*) e o infimamente pequeno (a exemplo de *Cruzeiro do Sul*, uma caixa de madeira de apenas 9mm).

Outra questão importante presente nos trabalhos de Meireles, talvez também derivada dessa preocupação com o valor, é a acumulação. Um acúmulo quase obsessivo de objetos os mais variados é um dado bastante significativo em grande parte de suas construções. Coisas que em sua individualidade são aparentemente sem valor ou imperceptíveis, adquirem uma dimensão ampliada ao serem postas em conjunto, a exemplo das milhares de caixas de fósforo que compõem o trabalho *Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979) ou dos mil conjuntos de *Camelô* (1998) que contém um milhão de alfinetes. O acúmulo do desnecessário, do ordinário, do objeto sem valor, quando associado a uma crítica da obsessão por ter e juntar coisas estimuladas pela ideologia consumista capitalista, é o outro lado da discussão do valor em Meireles.

E a pesquisa do objeto deste artista, em muitas vezes relacionada a uma certa continuidade concretista pela preocupação métrica e de construção que apresenta, contém também uma dimensão conceitual, fator de sua condição intertextual no campo da arte. Apesar de não afirmar uma relação com o conceitualismo em seus depoimentos, pelo fato de relacionar a este movimento as ações da época de artistas como Kosuth, que levaram à produção de trabalhos mais literalmente desmaterializados. Mas considerando um conceito de conceitualismo mais amplo, que abrigue ações como as do grupo *Fluxus* (não apenas a investigação metafísica de Kosuth em torno da Arte Conceitual pura), o trabalho de Cildo Meireles rearticula a questão do conceito e da ideia em relação à construção objetual e da ação.

Focando em *Camelô*, trabalho que iremos analisar nesse trecho, um primeiro dado importante no relato do artista sobre sua construção é o fato desta não ser relatada como partindo da

necessidade de uma discussão social da questão do comércio de rua, ou algo do gênero. O impulso criativo que gerou este trabalho, segundo o relatado pelo artista, foi a vontade de realizar um trabalho em que houvesse uma quantidade grande (um milhão) de alguma coisa.

"Em 1990 queria fazer um trabalho que tivesse um milhão de unidades, do qual só tinha o título Um Milhão. Mais tarde, lembrei-me de uma imagem de três camelôs que vi quando criança, numa das vindas com meu pai do Rio de Janeiro, na calçada da rua Araújo Porto Alegre entre avenida Rio Branco e rua México. Cada camelô tinha uma pequena banquinha, coberta de papel de embrulho colorido. Um vendia só alfinetes de cabeça, outro só barbatanas de plástico para colarinho de camisa social. São as coisas mais toscas em termos de produtos industriais. Na minha cabeça de criança, achava incompreensível, e ao mesmo tempo atraente e estranho, que alguém pudesse viver vendendo esses objetos tão insignificantes. Mais que isso, me perguntava como poderiam existir indústrias empenhadas na produção desses objetos. O terceiro camelô vendia marionetes de papel e borracha, que ele manipulava com uma linha no braço. Eu achava aquilo mágico. Em 1995, decidi juntar essas três imagens, que resultaram no *Camelô*. Para ele, criei a palavra humiliminimalismo, o minimalismo do muito humilde, da quase insignificância física. (MEIRELES, In: FERNANDES, 2013:124)

O humiliminamilismo, termo criado por Meireles e que passa a significar *Camelô* em termos estéticos, parece se relacionar ao tamanho mínimo do trabalho. Materialmente, esse trabalho consiste em mil caixas de 30 centímetros de altura por 39 centímetros de largura e 7 centímetros de profundidade. Cada uma das caixas contém dois tabuleiros de madeira, mil alfinetes, mil barbatanas de colarinho, um boneco de látex, um motor e desenhos com instrução de montagem. Como em um kit de jogo infantil, as peças precisam ser montadas para que o trabalho se realize. É preciso armar os tabuleiros, colocar os alfinetes e as barbatanas em cima, ligar o boneco no motor para que comece a se mover e posicioná-lo entre os dois tabuleiros.

Mas o tamanho reduzido do trabalho é só uma parte do sentido de humiliminamilismo que vem associado também à ideia de insignificância. No discurso do artista, de maneira modulada, ele se refere a “muito humilde” e “quase insignificância” física para se referir à falta de valor e relevância que imputa aos objetos. Inserindo em seu relato fatos de sua vida pessoal, suas memórias infantis, o artista articula no seu discurso privado uma questão ideológica de fundo sobre, novamente, o valor. É nesse momento que a ideia de acumulação que aparece como sendo o impulso criativo inicial se articula com a dimensão conceitual. Como algo tão insignificante pode ter valor? Que valor é dado a algo que quase nunca ninguém lembra que existe? Como alguém pode pensar em fabricar algo tão insignificante ou como alguém pode viver de vender algo assim? Esses questionamentos acerca da falta ou pequenez do valor e da importância desses objetos é exposto através do agenciamento hiperbólico de *Camelô*: a acumulação gigantesca desses objetos invisíveis, que acabam, por força da repetição obsessiva, tornando-se visíveis.

Além disso, *Camelô* acaba por mostrar também um homem “humilímimo”, que é o boneco de látex que faz o papel do sujeito que está operando esse comércio de rua do extremamente insignificante. O boneco quase amorfo, sem expressão ou cor discerníveis, ganha vida e movimento

quando conectado, por cordas de nylon, a um motor. Seus movimentos, que lembram os bonecos manipulados por cordas da memória infantil do artista, transitam entre o mágico e o autômato. O boneco despersonalizado é, ele mesmo, insignificante também, como o é esse sujeito amorfo, diluído no meio da cidade, que vende coisas que não interessam a ninguém em tabuleiros nas ruas do Rio de Janeiro.

Essa condição insignificante do camelô-sujeito é algo presente no texto-arte de *Camelô*, visto já ser um discurso relacionado a esse trabalho. No texto da pesquisadora Carmem Maia (2009), *Camelô* aparece relacionado a uma discussão centro-periferia e à outra que trata dos sistemas de circulação de mercadorias. Observemos um trecho do texto da autora:

“Nos sistemas comerciais capitalistas, sobretudo em países periféricos, o próprio sistema econômico e fabril produz periferia, que se adensa e retorna para o próprio centro, embora continue sendo periférico. A figura do Camelô pode ser considerada um ponto ínfimo nos sistemas mercantis, e, no entanto, quanto maior o centro, mais densa é a periferia. O Camelô representa as estruturas gigantescas montadas para produzir coisas de mínimo valor ou dimensão. Para o artista, representa o espanto na constatação de alguém viver da circulação de mercadorias com aparência e escala tão insignificante como atividade, labor e habilitação profissional.” (MAIA, 2009:110)

A preocupação com sistemas de circulação e informação, sendo um discurso recorrente nos trabalhos do artista, trouxe para *Camelô*, através do texto de Maia, novamente esse sentido de cadeia, de sistemas de proporções tão gigantescas que se tornam invisíveis, do qual o camelô, ele mesmo quase invisível também, é uma parte ínfima. E a pesquisadora, ao representar, indiretamente, o discurso do artista no trecho, “Para o artista, representa o espanto na constatação de alguém viver da circulação de mercadorias com aparência e escala tão insignificantes”, parece legitimar o seu próprio discurso, aproximando-o ao do autor e colando-se nele.

Esse trecho, que é intertextual, visto que está cheio de referências a discursos do próprio artista, evidenciado em termos como “circulação”, “escala”, acrescenta contudo um novo sentido, que é o da discussão entre centro-periferia, não evidenciada nos textos do artista. E nessa relação centro-periferia está, invariavelmente, a questão da desigualdade econômica e de poder a qual joga a periferia em uma situação de constante precariedade. E essa precariedade, inserida de volta no centro, torna-se visível e, também, incômoda, na medida que revela a perversidade da acumulação. A precariedade da situação do camelô, trabalhador informal, distanciado das instituições públicas que poderiam conferir-lhe proteção e apoio, torna-se evidente quando este ocupa ilegalmente o espaço público para exercer sua função que é inexistente no seio da organização pública do trabalho.

Toda esse discurso, na medida que passa a fazer parte do que é o texto-arte de *Camelô* na cadeia intertextual em que esse trabalho é colocado, é parte do seu agenciamento no interior do campo da arte. As possibilidades de discurso que são tornadas possíveis a partir da sua composição

estética-discursiva inicial e a sua reverberação no interior do campo, vão ampliando o sentido e compondo a cadeia acional desse trabalho, a partir da constituição de sua cadeia intertextual. É interessante observar a maneira específica de como esse agenciamento parte do mínimo, do humiliminimalismo, para ir ampliando a sua ação em sua existência no interior do campo da arte.

E essa existência no campo da arte, por sua vez, foi estudada e planejada. *Camelô* não é um trabalho feito no espaço urbano e nem para ele. É, definitivamente, um objeto criado para circular no interior do campo da arte, sob suas regras de exibição e valorização. Desse modo, mobilizou um sistema industrial para si, visto que o 1 milhão de alfinetes e 1 milhão de barbatanas, que são parte do trabalho, foram criados especificamente para ele. Além disso, foram produzidos mil motores que fazem mover a mil bonecos.

Desse modo, o trabalho de humiliminamilismo de Cildo Meireles, à mostra na galeria, expõe uma humildade e uma simplicidade que são apenas aparentes. Foi necessária a mobilização de uma complexa rede de produção para ser possível a realização da edição de cada uma das mil caixas. Uma produção industrial e gigantesca que não se deixa ver no produto individual, muito menos se ele é apenas um alfinete. Cada caixa de *Camelô*, que são expostas separadamente, nunca juntas, não revelam ao espectador a sua verdadeira dimensão. É um trabalho falsamente pequeno e humilde, quase imperceptível no espaço expositivo, mas que agenciou uma cadeia de produção imensa em sua constituição (assim como as cadeias industriais de cada coisa cotidiana e ínfima que está ao redor de todos e todas).

E como objeto de arte, cada caixa, ainda por cima, se torna única pelo efeito de auratização⁴⁵ realizado pelo mercado. Cada uma das mil caixas será una, possuirá valor de autenticidade, visto que o mercado, mesmo considerando a atual reprodutibilidade técnica da obra, segue realizando esquemas de valorização do objeto através da sua dimensão colecionável. O agenciamento de *Camelô*, nesse sentido, é o fato de haver dotado de valor o que aparenta ser ínfimamente insignificante. E, na sua performance de constituição de valor, o agenciamento de *Camelô* expõe também a questão, discutida há muito pelo marxismo, da fetichização do objeto, que oblitera toda uma relação produtiva, muitas vezes desigual e cruel, que o produziu. Como uma caricatura do sistema de produção industrial, *Camelô* produz o objeto fetichizado por excelência o qual é colocado para circular no interior de outro sistema fetichizante, o do mercado de arte.

Nesse ponto é válido ressaltar o fato de que cada um dos alfinetes e cada uma das barbatanas possuem as iniciais do artista gravados. É claro que o procedimento da assinatura e da conferência de valor dado por ela ao objeto de arte já foi, desde o urinol de Duchamp, posto em evidência e em questionamento no interior do campo da arte. Não é novo em si mesmo, obviamente. Mas aqui a

45 As noções de aura (que se refere a um caráter único, raro e sagrado da obra de arte) e de reprodutibilidade técnica da obra de arte (momento em que a reprodução técnica surge e profana essa aura) são conceitos benjaminianos os quais serão melhor explicitados no quarto capítulo desta tese.

questão da assinatura do artista e o consequente valor que doará ao objeto aparece como uma investigação, mais do que apenas contestação, sobre a relação entre o insignificante e o super valorizado. É mais um ato deliberado no sentido de promover o valor do objeto em seu processo de transmutação provocado pelo artista. Isso porque não são as caixas completas que possuem a assinatura, mas cada um dos alfinetes e das barbatanas, os objetos mais mínimos e insignificantes do trabalho que, após receberem esse ato simbólico de valorização, passam, individualmente, a ter valor na lógica do mercado no interior do campo da arte.

Camelô, em sua agência no interior do campo da arte, põe em evidência questões ideológicas como a da produção industrial e suas distorções sociais, a relação do objeto com o valor, o mercado de arte e seus mecanismos de fetichização. E essa agência ocorre de maneira estendida no tempo, com os discursos e reações que sua existência no campo vão provocando posteriormente. Em sua constituição estética e material, realiza metáforas que não são reveladas de pronto, mas à medida em que as camadas de sentido expostas em um trabalho de aparência simples, quase insignificante, são reveladas. E essa revelação de sentidos e significados é estendida no tempo, é reatualizada constantemente a cada vez que seja exposta, a cada exemplar vendido, a cada leitura realizada. Por todas as questões provocadas, pela relação, mais uma vez, de escalas, variando do absurdamente imenso para o infimamente mínimo, *Camelô* é, literalmente, mais um pequeno grande trabalho de Cildo Meireles.

3.2.2 *Elements of Beauty* e o direito à participação na esfera pública



Carla Zaccagnini: *Elements of Beauty*, Koppenhagen Art Institut (2014)

A artista Carla Zaccagnini, argentina radicada no Brasil, é parte de uma geração que inicia sua produção entre final da década de 1990 e início dos anos 2000. Esse é um momento, como dito anteriormente, de expansão da produção contemporânea, ou seja, de estabilização da ordem de

discurso contemporânea no interior do campo da arte. Isso se deu tanto pela acomodação institucional a esse discurso, quanto pela criação e ampliação desse mercado, a partir da emergência de novas galerias e adaptação de outras anteriores.

Nesse momento, algumas posições no campo já haviam emergido e estavam mais ou menos estabilizadas, como o caso da posição de curador e as novas práticas que emergem junto com ela. Também a imagem do pesquisador passa a ser valorizada, numa espécie de aproximação entre o campo da arte e o da ciência, estando relacionada tanto ao artista quanto ao curador, que as vezes assim se define. Um discurso sobre a criação artística em que esta é relacionada a um processo cuidadoso de investigação, de levantamento de informações e elaboração das mesmas em um resultado final (um trabalho ou uma exposição) passa a ser corrente⁴⁶.

Não sendo novidade no campo, essa relação do artista com o pesquisador aparece, de maneira mais evidente, em meados dos anos 1960, quando o conceitualismo reivindica a relação da arte com a filosofia, a sociologia e até a antropologia. Por outro lado, os desenvolvimentos científicos, que levam os artistas a relacionarem-se com novas tecnologias e a experimentar a partir delas, também revela um desejo de aproximação com o discurso científico nesse período, principalmente a partir das ideias de experimento e inovação observável em algumas poéticas (Paulo Bruscky e Cildo Meireles, por exemplo, possuem uma relação bastante próxima com a matemática, a física e a química em alguns de seus trabalhos).

Esse prólogo é interessante para situarmos Carla Zaccagnini no campo da arte e entender como, a partir daí, *Elements of Beauty* (2012) é constituído. Sendo formada na Fundação Armando Álvares Penteado, a FAAP, uma das mais conhecidas instituições de formação de artistas, Zaccagnini começou sua produção artística ao mesmo tempo que também realizou funções curatoriais. Em depoimento à autora, a artista conta que, desde o início de sua formação, a questão da relação teórica lhe interessava bastante, como no trecho “... eu me formei em 1995, na FAAP (interrupção). Na verdade quando eu fui estudar arte, eu não tinha ideia de ser artista, eu tinha ideia de ser historiadora da arte, crítica, alguma coisa mais de teoria...” (Entrevista para a pesquisadora, 17 de novembro de 2014).

O desejo de ser crítica ou historiadora de arte se mescla às funções de curadoria que realmente exerceu, configurando um acúmulo de distintas posições no campo, fator que é elaborado pela artista em suas ações. E uma das ações em que esse acúmulo de posição entre historiadora, pesquisadora e artista aparece de maneira mais evidente é *Elements of Beauty*. O trabalho se constituiu, inicialmente, de uma pesquisa realizada pela artista sobre o movimento das sufragistas⁴⁷

46 Hall Foster (2014) afirma que em 1960 houve um processo mais amplo de formação acadêmica dos artistas, a partir da criação de novos mestrados em Belas Artes nesse período. Esse processo, junto com a emergência dos conceitualismos e da reflexão filosófica, antropológica e sociológica das artes aprofundaram esse processo de relação do artista com o pesquisador.

47 O movimento das sufragistas, surgido em meados do século XIX, se configurou em uma das primeiras grandes

no Reino Unido e os ataques realizados por elas a cerca de 29 obras das galerias Manchester Art e Galeria Nacional de Londres. Nos ataques, fizeram cortes nos olhos, costas e bocas de obras famosas, sendo a mais conhecida delas a *Toilete de Vênus* (1647) de Velázquez. A pesquisa realizada pela artista incluiu recortes de jornais da época, fotos, registros policiais das militantes e estatísticas e informações sobre as peças danificadas. Todo o material foi publicado em um livro que foi chamado de *Elements of Beauty*.

A escolha do título do livro é um elemento bastante significativo do texto-arte que compõe *Elements of Beauty*. Segundo a artista, a ideia do título foi tirada de uma declaração de Mary Richardson, uma das participantes do grupo, que ao ser presa após realizar sete cortes nas costas da deusa de Vênus retratada por Velázquez, declarou que a justiça é um elemento de beleza, assim como a linha e a cor nos quadros. Observando um trecho da fala da artista em uma entrevista para o Goethe Institut, temos que: “Richardson imediatamente entregou-se à polícia e afirmou que este foi um protesto contra a prisão de Emmeline Pankhurst, uma das líderes do movimento. E quando foi presa, Richardson disse: “A justiça é um elemento de beleza, tanto quanto linhas e cores em uma tela”⁴⁸. A representação direta, como indicam as aspas, do discurso de Richardson por Zaccagnini é uma tentativa de destacar a autoria do mesmo e de visibilizá-lo. Isso porque esse discurso de justiça em associação às noções de estética e beleza passam a ser constitutivos de *Elements of Beauty*, realizando um processo intertextual. A artista deixa clara a identidade da falante do discurso porque esse também é um elemento importante para o texto-arte do trabalho.

Desse modo, *Elements of Beauty* passa a significar uma relação complexa entre a estética e a representação feminina no interior da mesma. Ou seja, amplia o seu sentido de estética para incluir neste ideias de justiça, luta política e protagonismo feminino na esfera pública. As obras atacadas pelas sufragistas aparecem detalhadamente descritas. E essa descrição dos temas representados nas obras e da composição de cada uma delas é um outro dado significativo do trabalho, na medida em que passa a dar visibilidade à questão política implícita nos atos iconoclastas das ativistas. Em um outro trecho de sua entrevista para o site do Goethe Institut, temos que:

“Várias dessas imagens apresenta a mulher como a mulher bem comportada da sociedade Vitoriana – lendo, rezando, tocando um instrumento musical. Outras apresentam figuras mitológicas de mulheres que se definem a si mesmas a partir do homem – como mulheres que se suicidam após o seu amor morrer, ou alguém que aparece como a mãe de alguém, ou esposa, ou filha, nunca como indivíduos. Também há retratos de homens e é evidente como eles são representados diferentemente: a mulher é sempre erotizada e o homem é sério, pintado de baixo para cima em retratos nobres, sempre bem-vestidos. E a coisa curiosa é que as sufragistas nunca apunhalavam as pinturas como objetos, mas também visavam a

lutas feministas. Se tratava da luta pelo direito ao voto, antes restritamente masculino. Foi um movimento basicamente urbano, visto que se originou a partir do contingente feminino que passou a viver nas cidades com a ampliação da Revolução Industrial. Historicamente, se considera o início do movimento o ano de 1897, a partir da fundação da União Nacional pelo Sufrágio Feminino (em inglês Women's Social and Political Union - WSPU), por Millicent Fawcett.

48 Entrevista publicada no site do Goethe Institut em 19 de agosto de 2013. Disponível em: <http://blog.goethe.de/studiovisits/archives/55-Carla-Zaccagnini-theory-through-art-practice.html>

representação que elas traziam – elas não apunhalavam os quadros, mas as figuras de olhos, costas e bocas pintadas.”⁴⁹

Nesse trecho do seu depoimento, a artista esclarece uma diferenciação realizada pelas sufragistas entre objeto e dimensão simbólica das obras. Esse descolamento do símbolo de sua relação direta com o objeto é o que permite a essas mulheres atacá-los, visto que são as representações femininas e masculinas o que é contestado, não o objeto pintura em si. E essa interpretação da ação das sufragistas, ao compor o texto-arte de *Elements of Beauty*, realiza um agenciamento importante na esfera pública que é o de ressignificar a ação iconoclasta das sufragistas, exibindo o sentido político muitas vezes obliterado desses atos.

O livro com a reprodução das obras atacadas apresenta também fotos das sufragistas, registros policiais das mesmas (realizadas pela Scotland Yard), além de recortes de jornais com notícias sobre os ataques. Nesse ponto, a questão da construção da identidade das sufragistas pela mídia e a polícia, constituindo um discurso hegemônico sobre elas e seus atos, é destacada em *Elements of Beauty*. Observando um trecho do texto do gênero crítica de arte de autoria de Kiki Mazzuccheli (2014), que compõe a cadeia intertextual do trabalho, tem-se que:

A habilidade analítica aguçada de Zaccagnini é tão evidente em sua desconstrução e ressignificação de sistemas de representação existentes, como em Alfabeto Fonético, quanto em sua reinterpretação (ou reapresentação) de fatos históricos, como em Evidências de uma Farsa. Sua recente publicação, *Elements of Beauty* (2012) é também um exemplo notável desse tipo de prática. O livro é o resultado de uma pesquisa aprofundada sobre as ações realizadas pelas sufragistas contra obras de arte expostas em galerias e museus britânicos no início do século XX. Incluindo uma grande variedade de materiais documentais, obtidos de diversos arquivos públicos, o projeto inclui reproduções das pinturas danificadas, fotografias das infratoras, registros criminais, fac-símiles de artigos em jornais, relatórios de museus e memorandos da Scotland Yard precedidos por uma narrativa concisa e cuidadosamente elaborada desses eventos, escrita pela artista. Ao reunir esses materiais, Zaccagnini conta que pretende desvelar outras leituras sobre essas manobras militantes “como um discurso que ultrapassa sua intenção inicial”. Porém, ao invés de fornecer uma interpretação específica desses eventos, seu foco é no que chama de uma “perspectiva geral das escolhas em jogo”. Por que as agressoras escolheram especificamente essas pinturas? Como essas mulheres foram retratadas pela mídia? Quais mecanismos foram criados para prevenir futuras ações? Essas são algumas das questões levantadas pelo livro. Mas, acima de tudo, o que as ações aparentemente violentas das sufragistas sugerem é uma inegável crença no poder dos objetos de arte como agentes de mudanças social, uma crença que é certamente compartilhada por Zaccagnini em sua incessante busca para desvendar e expor as contradições inerentes aos sistemas de conhecimento e às convenções estabelecidas. (MAZZUCCHELI, 2014:17)⁵⁰

A afirmação da autora, a partir de uma representação indireta do discurso da artista “Zaccagnini conta que pretende desvelar outras leituras sobre essas manobras militantes”, produz uma interpretação que passa a participar do sentido do trabalho. Essa interpretação se refere a uma ação de impugnação hegemônica, ou seja, de contestação de uma narrativa oficial das ações das

49 Idem

50 In: *The Mad Man sees what he sees*. Catálogo Carla Zaccagnini. Editado pelo Kunsterhaus Bethanien. 2014

sufragistas e da constituição de suas representações públicas através da mídia e dos registros oficiais da polícia. E essa ação de luta discursiva realizada pelo trabalho aparece reforçada na afirmação contida nesse trecho de que a artista, em lugar de fornecer uma outra narrativa, ou “uma interpretação específica desses eventos”, enfoca na escolhas realizadas pelas sufragistas das pinturas a atacar, como as mesmas significaram esses ataques, como foram representadas pela mídia hegemônica e como a repressão a suas ações se deu. Dessa maneira, *Elements of Beauty* é um agenciador de questionamentos ao consenso hegemônico a partir da desconstrução dos mecanismos constituintes deste e do desvelamento da ação política das sufragistas.

A constituição desse trabalho, no limite entre a pesquisa científico-social e a produção artística, é também um agenciamento que borra as fronteiras entre o campo artístico e o científico. O processo de investigação, a cuidadosa busca por documentos, fotos, recortes de jornais, reprodução das obras que resultou na produção de um livro, reproduz o modelo de investigação social realizado no universo acadêmico, cujos resultados são apresentados em formas de teses escritas que posteriormente viram livros. Porém, *Elements of Beauty* se estende para além do livro, incluindo performances a exemplo de *Hieroglyph* (2012), em que Zaccagnini reencena os cortes realizados por Mary Richardson na Vênus de Velázquez. Além disso, o trabalho se tornou uma exposição em 2015, incluindo novas esculturas baseadas nas armas usadas pelas sufragistas no ataque às obras, o livro, além de 29 pinturas na parede imitando molduras acompanhadas por um áudio guia que descreve as obras danificadas pelas militantes.

Ao tornar-se performance e exposição, o trabalho retorna ao campo da arte, às suas práticas, ampliando e reverberando a discussão contida no livro em seu interior. Estando o corpo do projeto assentado na construção narrativa do livro, as demais ações que realiza *Elements of Beauty* destacam aspectos do livro, dando-lhes formas distintas e destacando-os. O trabalho, em sua existência estendida no tempo, vai tomando novas formas e ampliando a sua visibilidade no interior do campo da arte o que, conseqüentemente, amplia a visibilidade para a questão política que pretende discutir.

E a respeito de visibilidade, é importante observar como a exposição de *Elements of Beauty* é destacada nas notícias pelo fato de ser a primeira mostra individual da artista no Reino Unido. No site do prêmio PIPA, ao qual a artista foi indicada, a exposição é assim anunciada

“A obra de Zaccagnini está desenhada dentro de uma pesquisa sobre essa história, citando estatísticas, evidências primárias e informes de jornais da época, e informações sobre as peças de arte no centro do ato iconoclasta. A exposição incluirá uma série de novas esculturas baseadas nas armas utilizadas pelas Suffragettes, um livro e um guia de áudio gravando cada um dos 29 objetos danificados. “Elements of Beauty” é a primeira exposição individual de Carla Zaccagnini em uma galeria pública no Reino Unido”⁵¹.

51 Notícia publicada em 20 de março de 2015. Disponível em: <http://www.pipa.org.br/2015/03/carla-zaccagnini-apresenta-mostra-individual-elements-of-beauty/>

O fato do site dar destaque à notícia de esta ser a primeira mostra individual da artista em uma galeria pública no Reino Unido é compreensível considerando que este é um lugar onde os artistas são avaliados por sua performance mercadológica e institucional. O destaque da notícia é para os novos trabalhos que estão em exibição. E após essa primeira exposição de *Elements of Beauty*, realizada na Firstsite Colchester, pelo menos outra mais, no Van Abemuseum, na Holanda, aconteceu⁵². E o fato da obra doar valor à artista, ampliando sua legitimidade no campo e produzindo possíveis objetos interessantes para o mercado (além do livro, as esculturas que simulam as armas das sufragistas), provoca a sensação incômoda de incorporação de um ato iconoclasta e político pelo sistema artístico.

Mas o ato iconoclasta em si, irrecuperável em sua performance primeira, é impossível de ser reproduzido se não por uma reencenação, tornando as ações de *Elements of Beauty* meros registros destas. As reencenações realizadas, a descrição das obras danificadas, a reprodução das armas utilizadas, tudo são ficções que reinserem novos sentidos à narrativa histórica oficial destes fatos. E se tornados objetos, estes serão participantes de toda uma construção discursiva que se conecta entre si. Ou seja, quem adquirir uma possível arma reproduzida, necessariamente vai possuir uma parte do sentido de *Elements of Beauty* que independe desse objeto para existir, mas que passa a existir a partir dele também. Desse modo, o trabalho se revela uma cadeia complexa de construção discursiva e objetual na qual a ideia de captura e apropriação se torna problematizada pela própria fluidez do mesmo.

As discussões sobre representação, ação política no espaço público, reivindicação de participação política, econômica e social das mulheres realizadas através de uma ampla pesquisa que virou livro e depois performance e depois ainda exposição, continuam exercendo sua potência e ocupam os espaços onde é apresentada. O espaço expositivo aqui, seja institucional ou da galeria, é invadido por essa construção discursiva complexa que insere a esfera pública aí, obrigando-os a ver seus próprios sentidos consensuais irrevelados. Estando, como diz Bourdieu, o campo da arte em relação de independência apenas parcial com os campos político e econômico do social, o interior institucional e mercadológico do campo da arte e seus agentes obviamente também reproduzem em suas práticas no campo da arte discursos e hegemonias presentes nos outros campos. Um importante dado sobre a presença, no campo da arte, de desigualdades que permeiam outros campos, é o da participação de artistas mulheres em acervos de museus e em eventos legitimadores no campo (como Bienais), ainda inferior em termos numéricos ao de homens⁵³.

52 A artista apresentou *Elements of Beauty* em outras ocasiões, depois de 2014. Em 2015 houve uma montagem da mostra no Kopenhagen Art Institut (Dinamarca), entre março e maio de 2015. Houve também uma montagem no Brasil, em exibição no Museu de Arte de São Paulo, entre janeiro e março de 2016.

53 Em artigo de Agosto de 2012, a autora Priscila Leal destaca dados sobre a participação feminina em acervos das principais instituições de São Paulo e em exposições como a Bienal. Um desses dados afirmava que dos 163 artistas (contando coletivos) que expuseram na Bienal de 2010, 101 eram homens e apenas 47 mulheres. (LEAL, Priscilla Cruz, 2012. Mulheres artistas: há desigualdade de gênero no mercado de artes plásticas do século XXI?. Anais da

Esse agenciamento no interior institucional ou da galeria pode ser observado também a partir do discurso de críticos e curadores sobre o trabalho. Por exemplo, no texto curatorial de *Elements of Beauty* de apresentação da sua mostra no Van Abbmuseum, o trabalho está assim descrito:

Elements of Beauty é um corpo de pesquisa realizado por Carla Zaccagnini (b. 1973, Buenos Aires) com base em uma série de ações realizadas pela WPSU (União Política e Social das Mulheres), ala militante do movimento sufragista no Reino Unido, que no final do século XIX e início do século XX estavam fazendo campanha pelo direito das mulheres a votar nas eleições públicas.

Entre 1913-14, membros da WPSU atacaram e vandalizado uma série de obras de arte e artefatos em museus públicos na Inglaterra, a mais famosa sendo a *Rokeby Venus*, de Velazquez, na National Gallery de Londres. Seu objetivo era chamar a atenção para a causa sufragistas. Na instalação de Zaccagnini, que foi adaptada especificamente para o Van Abbmuseum, somos apresentados a uma série de contornos pretos na parede, delineando obras de arte que foram alvo do WPSU. Um pedaço de áudio e publicação inclui material de arquivo, como reportagens de jornais e estatísticas relacionadas com os ataques, bem como própria leitura da artista desses atos políticos de sabotagem. O que surge, através da interação da instalação de parede minimalista e as histórias por trás dos ataques envolventes, é uma investigação sofisticada sobre a natureza da representação, tanto pictórica como política⁵⁴.

Após descrever os parâmetros da pesquisa realizada pela artista, seu objeto de estudo, o curador Nick Alkens contextualiza a ação das sufragistas que foi o ponto de partida maior da investigação de Zaccagnini. Ao descrever, utiliza, para referir-se à ação das sufragistas o termo “vandalizando”, o que aparece como uma escolha nominal que reproduz sentidos hegemônicos sobre estes atos. A escolha por usar o termo “vandalizando” revela a significação que o autor, consciente ou inconscientemente dá a ação, associando-a ao senso comum de violência e destruição. Desse modo, percebe-se que *Elements of Beauty*, em sua existência nesse espaço expositivo, entra em conflito com essa representação de vandalismo, apresentando outras possibilidades de leituras destas ações como políticas.

Em outro texto, desta vez presente em um catálogo da artista, a autora, a crítica Teresa Ricardi, realiza uma análise de *Elements of Beauty* como “explicitamente político”. Participando da cadeia intertextual do trabalho, esse texto reforça os sentidos já contidos no texto-arte do trabalho como os de evidência da luta política das sufragistas, acrescentando uma tentativa da artista de explorar o “retrato e a imagem da beleza na história da arte”. Porém, em algum momento do trecho aqui apresentado, a autora utiliza também o termo vandalismo ao referir-se a ação do grupo das sufragistas. Observemos o trecho:

“Partindo de um exercício do olhar mais explicitamente político que em trabalhos anteriores, a artista explora o retrato e a imagem da beleza na história da arte, e as respostas de ação direta das sufragistas inglesas a princípios do século. Especificamente, investiga a atuação da

VIII Enecult, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Bahia.)

54 Texto do curador Nick Alkens. Traduzido pela autora. Disponível em: <http://goo.gl/fSfB6R>

Women's Social and Political Union (WSPU) em museus e galerias britânicos e as formas de protesto e vandalismo do grupo de que formavam parte Mary Richardson, frente aos jogos de poder econômico e ao valor simbólico da arte. Mediante esta tarefa, detecta posições radicais sobre as lutas pelos direitos de voto feminino e o lugar da mulher em inícios do século XX, ao mesmo tempo que apresenta em paralelo a narrativa fotográfica das sufragistas registradas por Scotland Yard. Essas fotos mostram performances corporais para a câmera, entendidas como táticas e estratégias militantes para evitar sua identificação pela polícia secreta, quem por primeira vez empregava em seus procedimentos e interrogatórios a câmera fotográfica.” (RICARDI, 2014:24)⁵⁵

Se o termo vandalismo pode ser multiplamente significado, poderia-se dizer que a autora aqui o utiliza num contexto de revelar uma ação de questionamento contra os poderes estabelecidos, tanto econômicos como simbólicos, como ela mesma diz. Mas sabemos também que o termo vandalismo está carregado de sentidos do senso comum que desqualificam os atos de violência simbólicas que assim são classificados. O exemplo é a constante tentativa de qualificar como vândalos atos realizados em protestos recentes no Brasil de questionamento político no espaço público, a exemplo da pichação de edifícios de bancos ou de empresas socialmente e ambientalmente criminosas (como no recente exemplo da ruptura da barragem de rejeitos de minério de uma das subsidiárias da Vale do Rio Doce). A escolha do curador e da crítica pelo uso do termo vandalismo insere uma luta discursiva pelo sentido político de atos iconoclastas, que *Elements of Beauty* põe em evidência. É um enfrentamento discursivo constante, em que a luta pela visibilidade dos sentidos políticos inerentes às ações das sufragistas precisa ser sempre afirmado e reafirmado onde se apresenta, enfrentando os sentidos comuns que as permeiam.

Desse modo, citando Mouffe novamente, lembramos que para a autora, a potência da arte crítica atual está aí, nas ações em direção à impugnação do consenso dominante. Segundo a autora:

“A questão real se refere às formas possíveis de arte crítica, as diferentes formas como as práticas artísticas podem contribuir à impugnação da hegemonia dominante. Uma vez que aceitamos que as identidades nunca estão dadas de antemão, mas que são sempre o resultado de processos de identificação, que estão construídas discursivamente, a questão que se coloca é o tipo de identidade que as práticas artísticas críticas devem ir encaminhadas a fomentar. (MOUFFE, 2007:67)

Desse modo, *Elements of Beauty* realiza um agenciamento constante que impugna o senso comum relacionado às lutas feministas, visibilizando suas autoras, suas identidades, questionamentos, modos de operar e suas representações sociais negativas. O trabalho, em seus elementos significativos, insere ruídos que reconfiguram essas identidades femininas militantes, reinserindo-as na esfera pública novamente. Num contexto em que direitos voltam a ser massacrados pelo neoliberalismo, que as mulheres, novamente, precisam lutar contra desigualdades e contra o controle dos corpos realizados pelo Estado patriarcal, a presença da luta feminista do início do século na esfera pública retoma e reforça discussões importantes, reativando discursos políticos que podem gerar práticas no interior do social. Tornando-se uma potência de ação política,

55 In: The Mad Man sees what he sees. Catálogo Carla Zaccagnini. Editado pelo Kunsterhaus Bethanien.

ao realizar essa ação discursiva no interior da esfera pública, *Elements of Beauty* é um agenciamento crítico no interior do campo da arte que se amplia ao campo social, inserindo sentidos deste último no primeiro e confrontando consensos políticos que se reproduzem em discursos curatoriais e institucionais de maneira velada - a exemplo dos conceitos de beleza e de representação feminina que o trabalho desestabiliza -, além de falar, mesmo que paradigmaticamente, sobre a ainda precária participação das mulheres nos campos econômicos e políticos, assim como no campo legitimado da arte contemporânea.

3.2.3 Urnas Quentes: O objeto, a exposição e a crítica social



Antonio Manuel: *Urna Quente* (1975)

Antonio Manuel, assim como Cildo Meireles e Artur Barrio, é identificado com a geração que foi nomeada por Frederico de Moraes como a da “arte de guerrilha”. Tendo um surgimento oficial marcado em 1969, essa geração tem seu período de formação marcado pelo tropicalismo, o neoconcretismo, o surgimento da Nova Objetividade, além da aproximação inicial com o desenho⁵⁶. No caso de Antonio Manuel, português radicado no Brasil, a convivência com Ivan Serpa, articulador do Grupo Frente, com quem estudou e trabalhou por alguns anos; com Lygia Pape, com quem produzia filmes experimentais; com Hélio Oiticica, quem o estimulou a aprofundar suas pesquisas com jornais e, posteriormente, com Cildo Meireles, Artur Barrio, Raymundo Colares e Ascanio MM, na Escola Nacional de Belas Artes, foram algumas das influências importantes.

A produção de Antonio Manuel, que também tem a característica da diversidade de materiais e suportes, possui, por outro lado, características marcantes. O uso dos jornais como suporte de ações, a intervenção em sistemas de comunicação (e o jogo com eles) e a sua produção fotográfica e videográfica são algumas marcas da produção do artista.

⁵⁶ Tanto Cildo Meireles, como Artur Barrio e também Antonio Manuel começam sua produção e ganham seus primeiros prêmios (anteriores a 1969) com produções em desenho.

Mais identificado ao neoconcretismo que os outros artistas de sua geração, como Cildo Meireles e Artur Barrio, os trabalhos com jornais como *Flans* e *Urnas Quentes* são muitas vezes classificados por críticos como preservando uma investigação neoconcretista com o objeto (a influência do fascínio concretista pela arte gráfica), ao mesmo tempo em que são também ações discursivas no interior de um campo social convulsionado pela repressão militar. Mas os trabalhos com jornais podem ser identificados também com outras ações anteriores no campo da arte, a exemplo de intervenções situacionistas em meios de comunicação, trabalhos realizados por artistas do grupo Fluxus envolvendo jornais, entre outras⁵⁷.

Essa breve referência aos precedentes do artista tem o objetivo de situá-lo no interior do campo em processo de mudança: a passagem do movimento neoconcretista para o processo de ampliação dos seus princípios realizados por Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lígia Clark, entre outros, cujas influências conceitualistas de outros lugares, assim como da Pop Art, se mesclavam a questões anteriores do campo da arte brasileiro e a seu contexto social, interferindo nas ações dos artistas. Essas interferências (ou influências) são visíveis em trabalhos como *Urnas Quentes*.

Esse trabalho é realizado pela primeira vez num contexto de forte repressão. No ano de 1968, a Bienal da Bahia havia sido fechada e Antonio Manuel, que participava da mesma, teve seu trabalho, um painel de 4m (uma impressão em silk screen com fundo vermelho), desaparecido na ocasião. Após o incidente, o artista viu outro trabalho seu, as serigrafias do *Flan Guevara* que haviam sido feitas com o intuito de apoiar ativistas políticos, exposto em uma foto ao lado de uma manchete que dizia “Arsenal é encontrado em esconderijo político”⁵⁸. Essa repercussão no jornal impactou no artista que em depoimento de 1999 a Ileana Padrilha e Lúcia Carneiro conta:

“peguei um ônibus e vim muito amedrontado. Numa caixa de fósforos coloquei um papel com meu nome, telefone, endereço e um relato mínimo da situação na qual viajava. Fiz todo o trajeto de volta acordado e segurando a caixa na mão porque, caso acontecesse algo, eu a largaria discretamente no chão, na expectativa de que alguém a encontrasse. Aquela caixa era quase uma Urna Quente na mão”. (MANUEL, 1999:17)

Nesse depoimento, o artista revela, na sua elaboração da situação de medo, informação e estratégia, questões que insere no texto-arte do trabalho. Desde o momento de sua criação, os sentidos de calor relacionados a violência e repressão, são os que configuraram mais fortemente *Urnas Quentes* em seu texto-arte. Uma caixa de fósforos, contendo informações pessoais do artista que se sentia na iminência de sofrer uma violência é comparada por ele com o seu trabalho *Urna Quente*, como uma espécie de bomba, de uma informação urgente e explosiva a qual pode desaparecer a qualquer momento.

Outra situação que marca o contexto de *Urnas Quentes* é a sua realização no interior do

57 No próximo tópico esclareceremos melhor essa relação da arte com os meios de comunicação.

58 BRETT, Guy (2007) in: Fatos, Antonio Manuel. Catálogo da exposição produzida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.

evento-happening *Apocalipopótese*, organizada, por Rogério Duarte e Hélio Oiticica em 1968. No meio do contexto de repressão daquele ano, várias ações foram organizadas por artistas e por críticos como Fernando Duarte, no Rio de Janeiro, desde exposições relâmpago, a ações visando a ocupação e expansão da arte para o espaço público. *Apocalipopótese* foi uma dessas ações, realizadas no Aterro do Flamengo, que entre a presença da Escola de Samba da Mangueira usando os parangolés, convidada por Hélio Oiticica, a trabalhos como *Ovos*, de Lygia Pape, contou até com a presença anônima de John Cage. Nesse cenário, *Urnas Quentes*, uma média de trinta a quarenta caixas foram produzidas pelo artista, cada uma delas contendo em seu interior uma variedade de materiais, todos relacionados ao símbolo da violência, desde recortes de jornais com notícias sensacionalistas da época, a revólveres de brinquedo. O conteúdo das caixas só poderia ser acessado a partir do rompimento da mesma. Em depoimento ao *Correio do Povo*, jornal de Porto Alegre, em 1975, o artista afirma:

“Anteriormente ao Salão da Bússola, logo depois da Tropicália, de Hélio Oiticica, fizemos uma manifestação no Aterro do Flamengo. Era um grupo de artistas de vanguarda. O nome da mostra era Apocalipopótese e eu apresentei as Urnas Quentes. Era uma média de trinta a quarenta caixas hermeticamente fechadas, para serem abertas a porretadas. O interessante é a sua relação com o clima da época. Me interessava mostrar a violência subjacente na época da exposição, que foi por volta de 1968.(...) aí improvisaram um samba dizendo que as urnas continham dinheiro. As pessoas ficaram excitadas e queriam rebentar as caixas. Mas tinham grandes surpresas, claro. Encontravam apenas recortes de jornais, notícias, informações, revólveres de brinquedo.” (Entrevista com Antonio Manuel publicada no jornal *Correio do Povo*, 30 de novembro de 1975)

Em outro depoimento, concedido a Ileana Pradilha e Lúcia Carneiro⁵⁹, em 1999, Antonio Manuel rememora a ação da seguinte forma:

“(…) De uma certa maneira, o desejo de violentar as caixas foi despertado pelos sambistas da Mangueira, que improvisaram um samba em torno delas e de seu mistério, dizendo que quem as abrisse poderia encontrar aí uma surpresa e até dinheiro. A partir daí elas foram detonadas pelo público, arrebatadas a marteladas. Houve grande violência e voracidade sobre o trabalho. A obra se realizou nesse ato, nesse gesto. (...) A voracidade me surpreendeu.” (Entrevista Antonio Manuel, in: CARNEIRO&PRADILHA, 1999:49)

Esses dois depoimentos, distantes no tempo mais de vinte anos um do outro, são ambas memórias posteriores sobre o evento elaboradas pelo artista. No primeiro, o destaque para o trecho “me interessava mostrar a violência subjacente na época da exposição, que foi por volta de 1968”. Nesta frase, o termo violência está relacionado aqui à dimensão constituinte do texto-arte do trabalho, ou seja, habitando a dimensão da intenção autoral do artista. Nesse momento, o artista apresenta um depoimento para um jornal, para compor uma matéria jornalística em que há uma retrospectiva de sua obra recente. Desse modo, aqui a apresentação de *Urnas Quentes* desde o ponto de vista autoral aparece mais forte. Há um processo de constituição de um ethos artístico subversivo

59 CARNEIRO, Lúcia & PRADILHA, Ileana (1999). *Antonio Manuel*. Coleção Palavra do Artista. Lacerda Editores, Rio de Janeiro.

subjacente nessa fala.

Mas, em seu segundo depoimento, dessa vez mais distanciado no tempo, o termo violência aparecerá novamente mencionado quando o artista elabora a memória da reação do público à obra. “De uma certa maneira, o desejo de violentar as caixas” “A partir daí elas foram detonadas pelo público, arrebetadas a marteladas” “houve grande violência e voracidade”. A referência à violência contida no texto-arte de *Urnas Quentes* passa, de fato, a fazer parte de uma práxis do público diante do trabalho, incitado pela possibilidade de encontrar dinheiro no interior destas. De alguma maneira, não apenas o conteúdo das notícias ou os revólveres de brinquedo eram o símbolo de violência nessa obra, mas a reação mesma do público que a “detonou” e “arrebentou”, segundo os termos escolhidos pelo artista para significar essa resposta. A invocação do público à ação, que era um tema explorado no período por Hélio Oiticica, Lúcia Clark, Lygia Pape e outros é um ponto central do agenciamento de *Urnas Quentes* em sua primeira realização, visto que é nesta ação que o sentido de violência se realiza. Uma ação que escapou do controle e da expectativa do seu autor, revelada no termo “a voracidade me surpreendeu”. Nesse momento, o contexto do evento, a presença dos sambistas, um momento social convulsionado, tudo isso participou da ativação de *Urnas Quentes*, compôs o seu agenciamento que escapou do limite da intenção do seu autor, extrapolando-o.

Esse extrapolamento significou também uma espécie de visibilidade ao trabalho que foi realizado algumas outras vezes pelo artista, por haver-se tornado marcante. Além disso, *Urnas Quentes* elaboravam questões objetuais bastante próximas às realizadas por Hélio Oiticica em seus bólides, os seus não-objetos poéticos, tornando-o, por essa aproximação estética, interessante no interior do campo da arte contemporânea em constituição. E de uma ação realizada no interior de um gigantesco happening no Aterro do Flamengo, o trabalho passa a ter uma existência estendida no tempo no interior do campo da arte, reelaborando-se a cada nova intenção e exibição.

Na mesma entrevista para o jornal Correio do Povo, de 1975, Antonio Manuel revela que planejava fazer novas urnas. Em seu depoimento: “E agora em 1975 eu retomei essa urna não mais para ser aberta a porretadas, apesar disso também não estar excluído. É uma coisa que eu ainda não decidi. Posso largar as urnas pela cidade inteira.” (Entrevista com Antonio Manuel publicada no jornal Correio do Povo, 30 de novembro de 1975). O não dito deste trecho é uma vontade de controlar a resposta do público em relação ao objeto, revelada em “eu retomei essa urna não mais para ser aberta a porretadas”, uma afirmação categórica de negação que é, posteriormente, contradita na sequência “apesar disso não estar excluído”. Se estabelece uma relação objetual, em que *Urnas Quentes* já não é mais tomada como apenas uma ação, mas como objeto também. Um objeto que pode existir no espaço público “posso largar as urnas pela cidade inteira”, mas também no interior institucional “eu tinha planejado, em 1968, enviá-las para a Bienal de Paris. Seriam

remetidas hermeticamente fechadas, para serem abertas lá, mas isso não foi possível” (Entrevista com Antonio Manuel publicada no jornal Correio do Povo, 30 de novembro de 1975).

O objeto *Urnas Quentes*, desse modo, passa a ser uma conjunção desses sentidos inicialmente imputados em seu texto-arte, relacionados ao contexto de violência e repressão, mas também das condições estéticas do campo no qual foi elaborado e do qual participa, realizando, a cada nova reaparição, distintos agenciamentos.

As Urnas foram reelaboradas de distintas formas, oscilando entre o imperativo da violação e o imperativo contrário, o da não-abertura das mesmas. Em um mesmo ano, em 1975, o artista cria uma Urna para uma mostra na PUC-Rio que deveria ou poderia ser aberta, após ser enviada a Portugal e retornar. E em uma outra, o artista registra em cartório o compromisso de só abrir a urna após 30 anos (que poderiam ser renováveis), chamada de *Urna Inviolável* (1975). A urna nunca aberta, foi enviada para participar de uma mostra em Nova York, em 1999, 24 anos depois. Desse modo, entre ação e objeto, as Urnas seguem circulando no campo da arte. Em depoimento de 1999, Antonio Manuel fala sobre o caráter posterior de *Urnas Quentes*:

“Para mim, a Urna Quente é um material vivo, atemporal. Apesar de ter surgido em 1968, posteriormente realizei outras, como a de 1975, para uma exposição na PUC-Rio. Após ser enviada a Portugal, esta Urna seria violentada, ou não, depois retornaria. Mas ela acabou nem viajando, pois os estudantes não conseguiram mandá-la. Paralelamente a isso foi publicado um anúncio no jornal falando da possibilidade dessa experiência ser feita. Essa ideia teve diversos desdobramentos. Nesse mesmo ano fiz uma urna hermeticamente fechada e determinei, em cartório e com firma reconhecida, em princípio trinta anos, renováveis, para que essa urna pudesse ser aberta. Está comigo até hoje, neste momento exposta na mostra Global Conceptualism, no Museu Queens, em Nova York. É a primeira vez que a urna sai do Brasil. Considero uma vitória poder enviá-la sem problemas alfandegários, como já os tive.” (Entrevista Antonio Manuel, in: CARNEIRO&PRADILHA, 1999:51)

O fato de considerar a urna como um “material vivo”, permite ao artista reinseri-la em contextos distintos, fazendo-a transitar entre a performance e a condição de objeto. E apesar do signo da violência haver sido fortemente associado a esse trabalho, sendo constantemente reforçado pelo próprio artista “esta urna seria violentada, ou não, depois retornaria”, o trabalho passou a incorporar sentidos distintos nesse processo de existência ampliada no campo. Esses novos sentidos, incorporados ao texto-arte de *Urnas Quentes*, foram elaborados na cadeia intertextual do trabalho, a exemplo dos textos críticos e curatoriais. Num trecho de um deles, escrito pelo crítico Guy Brett, as urnas em sua existência estendida são assim definidas:

“Alguns anos mais tarde, as Urnas Quentes foram refeitas e exibidas em novas versões e circunstâncias parecidas com aquelas que as inspiraram (por exemplo, o Chipre dividido de 2005). No entanto, Antonio Manuel guardou uma Urna de 1975, que não deveria ser aberta por pelo menos 30 anos (e, talvez, nem ao fim desse prazo). A decisão foi testemunhada e registrada por um tabelião. Essa caixa continua fechada, e o que for que tenha dentro, permanece escondido. Não se trata de uma urna quente, mas fria. É fascinante perceber aqui outra reversão de uma estratégia original. A despeito da força rígida e oportuna desses objetos-eventos, Antonio Manuel mostrou grande paciência e sofisticação ao propor,

conforme observei num ensaio anterior, que as ações nunca são absolutas e imutáveis em seu significado, mas dependem do contexto. Enquanto a eficácia do conceito pode se basear num engajamento próximo e ativo – violento, no caso das urnas – em outros tempos, ela pode requerer distanciamento e a impossibilidade de ser obtida, o que deve explicar por que Antonio Manuel contratou uma equipe de alpinistas para escalar a íngreme Pedra da Catacumba, no Rio, e depositar uma Urna Quente vermelho vivo, selada, na montanha. Lá em cima, adquire uma aura oculta; ele a descreveu como uma maneira de preservar uma ideia mágica da arte.” (BRETT, 1999:60)

Nesse trecho, o autor realiza um jogo de termos opostos, definindo como fria a urna que não seria aberta. A questão da oposição é tratada como “reversão da estratégia original”, visto que agora a urna deveria ser conservada fechada, estando o jogo do velar/desvelar, realizado em vários trabalhos de Antonio Manuel, invertido: agora se trata de manter o segredo. E esse segredo pode ser mantido seja a partir da proibição legal de abrir a caixa (vide registro em cartório de compromisso de não abrir por 30 anos que pode levar a quem infringir a ser processado judicialmente) ou pela impossibilidade geográfica (a presença de uma urna no topo de um morro).

Desse modo, quando presente no espaço expositivo, a exemplo da urna que não pode ser aberta exposta em um museu em Nova York, *Urnas Quentes* transitam no limiar entre o objeto de contemplação, capturado em sua potência crítica, e a presença de uma constante performance em torno da sua constituição. Essa performance agrega ao sentido da urna um complexo contextual, político e social que a torna um objeto significativo. Ou seja, a urna objeto, presente no museu, possui em sua constituição uma performance anterior que lhe dá sentidos e lhe conforma parte de sua existência no interior dessa instituição: ela não pode ser aberta. Há um compromisso em cartório que proíbe essa ação. Esse compromisso, firmado antes e independente de qualquer provável exposição desse objeto, não pode ser quebrado nem pelo autor, caso se arrependa. Está selado e registrado. Nem mesmo as leis alfandegárias do país puderam abri-la (o que se torna um outro agenciamento do trabalho ao burlar leis que proíbem objetos fechados de entrarem sem serem revistados). E a urna irrompível está ainda em potência, guarda a possibilidade da ação de abertura, ainda não permitida. Assume um protagonismo de ação em que sua possibilidade dada e em latência a torna um objeto ainda em vida. Adormecido, mas não morto ou mumificado pela exposição e pela instituição.

3.2.4 Marcelo Cidade: a retórica da violência e os sistemas de segurança



Marcelo Cidade: Eu preciso estar seguro de você (2006)

Marcelo Cidade, artista nascido em São Paulo, tinha vinte anos em 1999, período em que realizava sua formação como artista. Essa era a época também em que o movimento de constituição da arte contemporânea no interior do campo da arte brasileiro se realizava, como dito anteriormente. E também como mencionamos rapidamente, foi um período de grande agitação artística que, em geral, corria por fora do circuito institucional. A rua como lugar de criação e produção viveu um período de expansão devido seja a uma necessidade de expressar descontentamento com a configuração social de neoliberalismo instalado e ampliado, seja a de produzir eco institucional num período em que a arte contemporânea ainda se estabelecia institucional e mercadologicamente no Brasil.

No interior desse campo em constituição e do processo de afirmação do artista não mais como marginal, mas como profissional atuante, a poética e a ação de Cidade são um misto tanto de uma afirmação da rua como lugar da crítica, seja social ou artística, como da afirmação do lugar do artista no interior do campo da arte. A constituição do ethos, nesse artista (como em outros de sua geração) já não se dá a partir da afirmação de uma marginalidade, mas desde um profissional participante do sistema artístico. Desse modo, tanto as performances, geralmente registradas em fotografias, como os objetos de Cidade, são pensadas e produzidas para serem expostas, para circular no campo da arte. E estes objetos são constituídos a partir da rua, as vezes na rua, incorporando tensões e conflitos que esse espaço traz em sua constituição.

Estando a poética deste artista assim definida, são vários os trabalhos em que a questão do

público, das tensões constituintes do espaço urbano, foram elaboradas em formas de objetos, instalações, performances e fotografias e expostos em bienais e galerias. E uma das tensões existentes no espaço urbano que aparece de maneira mais recorrente nos trabalhos do artista é a questão da violência urbana, o conflito entre legalidade e ilegalidade que se traduz em confrontos entre agentes detentores da violência do Estado e os sujeitos considerados criminosos.

Nascido e criado em São Paulo, uma das maiores cidades da América Latina e também uma das consideradas mais violentas, Cidade viveu a tensão entre legalidade e ilegalidade na ocupação do espaço urbano no período que praticava skate e a pichação. Junto a esse dado biográfico, se soma a experiência de conflitos históricos ocorridos nessa cidade, a exemplo da ação realizada pelo Primeiro Comando da Capital (o PCC) em 2006 que deixou a cidade de São Paulo paralisada. O pânico provocado pela mídia e o discurso oficial do Estado (maior do que a realidade das ações criminosas realizadas), fez com que uma das maiores capitais do país, literalmente, parasse. Os relatos dos ataques descrevem atentados contra agências bancárias, ônibus queimados, carros de polícia e do corpo de bombeiros danificados, além de delegacias e assassinatos. Mortes de policiais, imputadas a esse ataque do PCC, provocaram uma retaliação por parte de grupos de extermínio da própria polícia que resultou na morte de 493 pessoas em maio desse mesmo ano⁶⁰. As mortes aconteceram, em sua esmagadora maioria, nas zonas periféricas da cidade de São Paulo, vitimando, em grande parte, jovens negros. Esse caso e outros envolvendo chacinas realizadas por organizações paramilitares, relatos de toques de recolher impostos tanto pelo poder do Estado como por organizações paralelas como o PCC, revelam uma cidade em que uma guerra urbana se realiza.

O impacto dessa ação na dinâmica da cidade e no imaginário social dos paulistanos se sentirá também na produção de Marcelo Cidade que, nesse ano, realizaria vários projetos relacionados às noções de segurança, medo e violência. Alguns dos mais conhecidos foram os projetos realizados na 26ª Bienal: *Intramuros*, *Escada Parasita*, *Direito de Imagem* e *Fogo Amigo* (2006). Sobre esses projetos, o artista lembra:

Eram quatro projetos. Eram as câmeras de segurança, o *Direito de Imagem*, um projeto que chamava escada parasita, que era uma escada que ficava do lado de fora, o *intramuros*, que eram os cacos de vidro em cima da parede do Gordon Matta-Clark e o fogo amigo, que era o trabalho mais invisível ali, não tinha apelo estético nenhum e ele era simplesmente um bloqueador de celular ligado dentro do prédio bloqueando um raio de 15 metros em volta do trabalho. (Marcelo Cidade, entrevista à pesquisadora em 20 de março de 2015)

Todos esses projetos são intervenções na Bienal, seja no próprio edifício como em outros trabalhos, criando fricções nos sentidos seja das obras como nos usos do prédio, a exemplo da escada que não conecta nenhum ambiente a outro (*Escada Parasita*). E em quase todos os

⁶⁰ Os assassinatos vitimaram, em sua maioria, jovens negros sem nenhuma relação com o PCC ou qualquer outra organização criminosa. As mães das vítimas se reuniram e formaram o Movimento Mães de Maio, o qual já se tornou reconhecido em sua luta pela punição dos responsáveis pela chacina de maio de 2006, além de ajudar a denunciar casos de violência policial atuais. (<http://www.maesdemaio.com/>)

trabalhos, a exemplo de *Direito de Imagem*, *Intramuros* e *Fogo Amigo*, a ideia da relação entre violência e esquemas de segurança participam da construção dos seus textos-artes. Em *Direito de Imagem* (2006), por exemplo, os sentidos contidos no título, relacionados ao poder de um sujeito de decidir sobre a exibição da sua própria imagem e de seu uso por outros, são ironicamente confrontados com a concepção material do mesmo: representações de câmeras de vigilância que foram espalhadas por diversos pontos da Bienal. As câmeras que aparentam ser operadas por entidades anônimas, dada a distância de quem as controla do conhecimento público, violam diariamente esse propalado direito de imagem. Ninguém tem mais direito a sua imagem, ou seja, à decisão de ser filmado ou de ter sua imagem exibida, em uma época em que, por todos os lados, há câmeras prontas para filmarem e usarem essa imagem quando seja conveniente.

Em *Intramuros* (2006), a relação dos vidros inseridos na obra de Gordon Mata-Clark remete aos muros cheios de cacos de vidros das casas, colocados como meio de proteção de invasões. Também aqui o título insere sentidos ao texto-arte do trabalho que, associado à sua composição material (os cacos de vidros), remete a esse sentido do interior, do intra muros, da proteção do dentro, do privado e o seu isolamento do público que é violento e ameaçador.

E em *Fogo Amigo* (2006), bloqueadores de celular são colocados na exposição, impedindo a comunicação em um raio de 15 metros em volta do trabalho. Um trabalho quase invisível, como afirma o artista em seu depoimento. A ideia de visibilidade está associada, por ele, ao apelo estético do projeto que, nesse caso, considera ser “nenhum”. Porém, foi esse trabalho invisível o que mais provocou ruídos no interior da instituição, conforme depoimento do artista:

Só que, quando eu propus esse projeto... bem, no processo dele eu comecei a ler bloqueadores de celular... o que é que é isso, quem controla esse sistema, quem não controla, onde tá a brecha... eu pus.. dei um google e fui pesquisar o que é que é esse bloqueador de celular e achei “compre o seu bloqueador de celular”, não sei o quê, blá, blá... e eu falei “puta!”. Comprei. Testei, era um aparelhinho desse tamanho (mostra expressão com os dedos) que bloqueava 15 metros. Só que o meu projeto originário pra Bienal era bloquear um andar inteiro. E a curadoria achou incrível, mas a parte da instituição começou a ver alguns problemas ali porque, claro, você começa a interferir no sinal de rádio do segurança, você tem um... você realmente...É. E.. a diretoria meio que censurou o projeto, argumentando que eu tava indo contra os direitos de comunicação no espaço, no andar. No jurídico, tudo mais. Depois eu fui descobrir que na verdade era a Claro que tava participando... tava patrocinando a Bienal.. então... então o trabalho começou a ir pra um âmbito muito mais de uma discussão, de uma negociação com a instituição. Então, não me interessava também falar “foda-se, tô fora”. Que eu acho que isso é uma posição muito dos anos... dos artistas dos anos 1970 de... da negação da instituição... eu, muito pelo contrário, sempre me interessei em tá dentro... porque na minha estratégia, pra mim, eu num... eu acho que pós-anos 1970, pós uma época em que a gente conseguia definir o que é que é direita e esquerda, o que é que é capitalismo de comunismo ou... você podia ter esse posicionamento radical. Que era uma época que você precisava ter essas... esses posicionamentos. (Marcelo Cidade, entrevista à pesquisadora em 20 de março de 2015)

O artista, nesse trecho, relembra o processo de constituição do projeto *Fogo Amigo*.

Na elaboração que realiza, destaca a disparidade ocorrida entre o que desejava fazer originalmente,

que contou com o apoio da curadoria, e a possibilidade de execução da ideia no interior institucional da Bienal. A questão de bloquear a comunicação de todo um andar provocava ruídos institucionais, como a interferência na comunicação de rádio entre os seguranças, mas também alcançava o patrocinador do evento, que era uma empresa de telefonia. Nesse momento, o artista realiza uma elaboração do seu ethos artístico, ao relembrar o processo de negociação institucional que realizou para ter sua obra presente na mostra, mesmo estando limitada pela instituição, como no trecho: “Depois eu fui descobrir que na verdade era a Claro que tava participando... tava patrocinando a Bienal.. então... então o trabalho começou a ir pra um âmbito muito mais de uma discussão, de uma negociação com a instituição. Então, não me interessava também falar “foda-se, tô fora”. Que eu acho que isso é uma posição muito dos anos... dos artistas dos anos 1970 de... da negação da instituição... eu, muito pelo contrário, sempre me interessei em tá dentro...”. Nesse trecho, o artista elabora o seu ethos como o de artista crítico inserido na instituição. Ou seja, não constrói um ethos marginal, mas se situa na condição de artista profissional. Desse modo, realiza uma representação direta do seu próprio discurso, para negá-lo em seguida, como na parte “Então, não me interessava também falar “foda-se, tô fora”, relacionando esse tipo de atitude aos anos 1970 (período em que o ethos de marginalidade é bastante imputado e muitas vezes reproduzido pelos próprios artistas). O artista relaciona em seu discurso sobre o período dos anos 1970 a ideia de negação da instituição e realiza um distanciamento dessa representação ao dizer que “muito pelo contrário, sempre me interessei em tá dentro”.

E, desde dentro da instituição, o artista realiza uma ação em que, na abertura da Bienal, coloca bloqueadores de celular em várias mochilas, distribuindo-as entre seus amigos que comparecem ao evento e circulam por ele, bloqueando o sinal por onde passam. Em sua memória do happening, Cidade conta:

Bem, voltando à Bienal o que aconteceu foi que a negociação é... acabou enxugando o trabalho pra, em vez de seis bloqueadores, pra um bloqueador. Então eu segurava, é.. uma área reduzida desses 15 metros, ficava com uma zona neutra de comunicação, que na verdade a intenção do trabalho não era contra a comunicação, contra telefonia, e sim de se despertar um âmbito relacional de encontro, muito maior do que a facilidade.. E eu acho que a arte me interessava pra juntar essas pessoas. Ainda mais no conceito da Lisette do “Como viver juntos”. Era muito óbvio isso. Então, era criar uma desconexão pra poder criar uma outra comunicação. Só que, não contente com a situação de tá preso a uma base.. a uma área instalativa, eu me... meu trabalho acabou se transformando pra uma.. um happening em que essas mochilas.. as mochilas não, esses bloqueadores.. eu transportei esses bloqueadores da imobilidade física deles pra dentro de uma mochila e eu fiz cinco mochilas com bloqueador de celular dentro e com um sistema de bateria de moto ali. Distribui pra cinco amigos e na abertura... os cinco amigos, a gente foi na abertura, e bloqueamos tudo. E aí tinha as pessoas, assim, não sabiam.. não pegava o telefone.. era uma tecnologia cagada na época. E rolou. Rolou um happening e foi muito mais efetivo do que o próprio.. a própria situação ali.. porque as pessoas perceberam que o sistema podia falhar... e uma abertura de Bienal, imagina... é uma situação super contraditória onde tem um monte de pessoas importantes, que estão muito mais interessadas em encontrar o amigo, fazer um evento, do que ver arte. E aí naquele prédio onde as pessoas se perdiam, não tinha sinal.. foi

divertidíssimo, assim. Foi super bom. E o trabalho aconteceu.. então teve essa.. esse trabalho muito mais transparente. (Marcelo Cidade, entrevista à pesquisadora em 20 de março de 2015)

Nesse trecho, o artista relata como o processo de negociação institucional acabou reduzindo o seu trabalho e como isso interferiu no texto-arte do projeto, cujos sentidos se conectavam à proposta curatorial de *Como Viver Junto*, criada pela curadora Lisette Lagnado. Esse conceito norteou a escolha dos artistas e projetos exibidos nesta edição da Bienal que, pela primeira vez, rompia a tradição da representação por países para basear-se, exclusivamente, na seleção curatorial. Relacionando, em sua construção, autores como Roland Barthes e Jacques Rancière, o tema *Como Viver Junto* inseria, intertextualmente, noções de contemporaneidade (Barthes), por um lado, e comunidade e dissenso (Rancière) de outro. Nesse sentido, ao mencionar em seu discurso a questão temática curatorial, Cidade revela como parte desse discurso participa da construção do texto-arte do trabalho. E a elaboração, por outro lado, de Lagnado de seu discurso curatorial de apresentação da Bienal insere a dimensão dissidente que trabalhos como o de Cidade provocam. Observemos o trecho do texto de Lagnado presente no catálogo da 27ª Bienal:

“Não obstante, a recorrência de barreiras e de arames farpados na obra dos artistas da 27ª Bienal reflete a realidade onde vivem e trabalham. Seguindo o raciocínio de Rancière, a pergunta a seguir seria investigar se essas imagens pertencem ao regime ético ou ao regime *poesis/mimesis*. Feitas as contas, são poucos aqueles que acreditam que seja possível viver junto.” (LAGNADO, 2006:59)

Nesse trecho, a autora destaca a presença de arames farpados e barreiras (elementos presentes também nas instalações de Cidade) e relaciona isso à dimensão de uma representação da realidade onde vivem e trabalham. Esta leitura realizada pela curadora supõe a presença forte de dados retirados de uma realidade social direta na construção destes trabalhos, lugar onde Cidade se situa quando constrói o discurso sobre a cidade e seus conflitos como base dos texto-artes dos seus projetos. E o dado final do trecho, o de que são poucos aqueles que acreditam que seja possível viver junto”, coloca uma espécie de contradição do seu próprio discurso, como se os trabalhos com essa característica o anulassem. Como se os trabalhos escapassem a esse alinhamento curatorial, inserindo o dissenso no interior deste. Mas, por outro lado, durante seu relato Cidade admite o alinhamento com o conceito curatorial.

Porém, com essa afirmação, não queremos demonstrar apenas uma relação de enquadramento discursivo, mas uma complexidade interpretativa entre os discursos. O discurso curatorial, por um lado, interpreta a presença de trabalhos como os de Cidade - que apresentam sempre o medo e o isolamento como resposta social – como contendo uma dimensão de dissenso, pondo em xeque noções como as de comunidade e solidariedade. Porém, por outro lado, baseando-se em uma interpretação própria da proposta curatorial, o artista define sua obra em termos de co-

presença e convivência, replicando uma noção de *Como Viver Juntos* em termos relacionais. Desse modo, o artista inseriu no texto-arte de *Fogo Amigo* uma dimensão de proposição de relação direta, anulando o aparato virtual de mediação da comunicação, no caso o celular. Mas esses bloqueadores de celular também estão bastante presentes nas prisões, a fim de impedir a comunicação dos reclusos com o exterior. O título do projeto, *Fogo Amigo*, remete aos atos de violência cometidos contra os próprios aliados. E esse sentido, relacionando-se à dimensão performática que o trabalho adquiriu, ganha um novo elemento quando o artista interrompe a comunicação de todo o prédio da Bienal no dia de sua abertura. Bienal da qual ele estava participando como artista selecionado.

Assim, no trecho: “E rolou. Rolou um happening e foi muito mais efetivo do que o próprio.. a própria situação ali.. porque as pessoas perceberam que o sistema podia falhar... e uma abertura de Bienal, imagina...” o artista usa a palavra efetivo para referir-se ao resultado do ato que tirou os bloqueadores do seu lugar específico cedido pela instituição. A ideia de efetivo usado pelo artista é que o efeito do trabalho, nesse caso, alcançou uma amplitude maior do que a própria ideia inicial: o prédio teve toda a comunicação cortada. Essa ação afetou a percepção dos convidados, que sentiram que algo estava errado, “as pessoas perceberam que o sistema podia falhar”. E a intervenção, além disso, era ilegal, visto que não foi autorizada previamente pela diretoria para acontecer. Desse modo, não só a questão dos sistemas de segurança, mas a de quebra dos limites entre legal e ilegal no interior de instituições foi inserida ao texto-arte de *Fogo Amigo*.

Outro trabalho dessa época é uma série de intervenções urbanas e fotografias chamado *Eu preciso estar seguro de você* (2006). Nesse trabalho, o artista envolve com fita silver tape prateada vários objetos presentes no espaço urbano, desde um carro incendiado até um lixeiro, construindo objetos assemelhados a esculturas minimalistas nesse cenário. Essas pequenas inserções no espaço da cidade, destacando objetos corriqueiros e invisíveis, se transformaram em uma série de fotografias.

Nesta ação, assim como um dos primeiros trabalhos do artista chamado *Eu-Horizonte*, a performance e a ação de intervenção urbana são apenas uma parte (uma etapa). A realização das fotografias que registram cada uma das ações do artista no espaço urbano também são consideradas parte do trabalho, não apenas registro. Aqui há uma marcação de diferença em relação a alguns artistas da década de 1970 na relação entre arte e espaço público. Diferente de Barrio, por exemplo, que enfatiza a performance e considera o registro apenas em sua condição de documento irrecuperável da ação primeira (tornando isso parte da construção do seu ethos artístico), Cidade enfatiza a produção do registro como parte da obra (e isso participa do seu ethos de artista profissional que considera a inserção no circuito artístico).

Sendo assim, *Eu preciso estar seguro de você* é um trabalho que em seu texto-arte adquire formas diversas, passando da condição de um objeto efêmero no seio do espaço público, ao de

fotografia, permeado pelo texto que significa todo esse processo, iniciado pelo artista e ampliado pela cadeia intertextual do qual a obra passa a fazer parte quando entra no campo da arte. Esse texto, observável inicialmente através do título do trabalho, articula os discursos de medo presentes na esfera pública, ampliados e estimulados pela mídia e materializados em grades, muros, sistemas de segurança, entre outras barreiras existentes na ocupação do espaço urbano pelas pessoas. A sensação de se fechar para o espaço, dada pelos objetos completamente cobertos por fitas silver tape prateadas, aparece ampliada pelo discurso que os subjazem.

E ao observar a cadeia intertextual provocada por esse trabalho, podemos identificar os distintos sentidos que o agenciamento deste opera, desde o limite discursivo ao objetual artístico. Por exemplo, no site da instituição estadunidense Kadist, onde o artista realizou uma recente residência, *Eu preciso estar seguro de você* é apresentado como uma obra fotográfica

Esta série de fotografias reflete Marcelo Cidade as incessantes caminhadas ou derivas pela cidade e a chance encontros com uma certa poesia rua, como os surrealistas ou situacionistas antes dele. Ele capta incongruências ou simplicidades cotidianas e destaca seu poder sugestivo. A composição e enquadramento dessas intervenções especialmente enfatiza o objeto de interesse e o humor do contexto.

Acontecimentos esculturais como este - um toldo branco, aparentemente desfuncional, ao longo de uma parede igualmente branca - pontua as perpétuas mutações da cidade. A composição é um jogo formal de luz e sombra, cinzas e brancos com especificações de dribles vermelho e verde ou moldagem, linhas horizontais, verticais e transversais. O título faz referência à inutilidade, fracasso, tensão entre estados, mas também empoderamento. Segundo o artista, esta força é alcançada através da acumulação persistente de sensualidades percebidas e de um olhar interessado, quase amorosa, ao seu ambiente. (disponível em kadist.org)

Este texto, que apresenta uma mescla de estilos, entre o de crítica de arte e o publicitário (usado nas galerias), relata o trabalho desde o ponto de vista estético, mencionando de maneira distanciada o discurso urbano político que faz parte do seu texto-arte inicial. Classificando-o como uma série de fotografias, utiliza a referência ao situacionismo e ao surrealismo para definir a relação com o espaço estabelecida, inserindo o trabalho no interior de uma história da arte classificável. Essa estratégia, assemelhada à realizada pelas galerias, insere o trabalho no interior de referências legitimadas, com o objetivo de criar classificação, legibilidade e posterior potencial de valorização ao mesmo. A representação indireta da fala do artista, na última oração, ao mesmo tempo que reforça o tom distanciado e anônimo de todo o texto, é elaborada a partir dos interesses do autor de reforçar os sentidos de ação situacionista no espaço entendido como revelação de subjetividades e afetos no mesmo. O próprio título do trabalho insere uma ambiguidade de sentido em que *Eu preciso estar seguro de você* pode referir-se, por um lado, a uma ideia de proteção contra o outro ou uma necessidade de certeza em relação ao outro. O medo e a insegurança como sensações ativadas, mas com respostas emocionais distintas. Na primeira, o medo, a resposta parece ser o distanciamento e o aprisionamento como meio de evitar o outro que ameaça. Na segunda, a

insegurança, provoca a necessidade de aproximação - a proximidade como forma de ter-se a certeza da presença do outro.

Essa ideia de ativação subjetiva e afetiva através de um ato situacional, que passa a fazer parte também do texto-arte de *Eu preciso estar seguro de você*, é elaborada em outros textos da cadeia intertextual do trabalho. Observando um trecho do texto do sociólogo Miguel Chaia (2006), tem-se:

“Eu preciso estar seguro de você” (2006) que registram intervenções sobre um cenário dado, indicam a capacidade do artista atuar no interior de um espaço público. A ação artística aparece então como um ativador de novas situações, dando continuidade à ação anônima. O resultado estético é obtido pela somatória do esforço dos sujeitos indeterminados que agiram sobre o meio-ambiente com o esforço singular do artista. Um tronco de árvore recém-cortado ganha um plano transversal prateado, um toldo descartado passa a brilhar, um recipiente de lixo abandonado é enfaixado com fita silver tape e uma carcaça de carro queimado ressurge com novo colorido”. (CHAIA, 2006)

Esse segundo exemplo é um texto de caráter crítico, cujo autor demonstra identificação com o discurso artístico que está relatando. Ou seja, não apresenta a sensação de distanciamento do texto anterior. E nesse segundo caso, a relação entre a intervenção no espaço público e a fotografia é melhor esclarecida, estando a primeira mais enfatizada. No trecho “A ação artística aparece então como um ativador de novas situações, dando continuidade à ação anônima” a palavra situação não aparece diretamente relacionada ao movimento artístico do situacionismo (nem ao conceito de *detournement* ou de *deriva* associada a esse movimento). Mas a ideia, exposta na frase posterior, de que sujeitos indeterminados agiram, apresenta a ideia de aleatoriedade e indeterminação presente em algumas das propostas situacionistas no espaço. A dimensão estética das ações é enfatizada, reforçando a ideia de elaboração estética do trabalho.

Esses dois textos revelam que, tornado objeto participante do campo da arte, *Eu preciso estar seguro de você* é um trabalho que passa englobar discursos estéticos e sobre suas elaborações técnicas que o tornam um objeto desejado nesse espaço. Mas, ao mesmo tempo, o trabalho carrega em sua constituição questões políticas urbanas que ao passo que podem ser minimizadas, como no caso do texto da Kadist, não podem ser de todo obliteradas devido aos elementos simbólicos e discursivos que o constituem, que são parte do seu texto-arte.

A aceitação do jogo do campo da arte, a afirmação de um ethos artístico profissional, reverbera nesse trabalho em forma de uma consciente criação deste como performance registrada. Desse modo, o agenciamento do trabalho aqui não é o de confundir sua condição no interior do campo, como acontece com Barrio por exemplo, mas o de inserir objetos, criá-los e colocá-los em circulação articulando o discurso estético com as questões sociais alheias a este. E essa articulação, que está no limite entre a crítica e a apropriação, opera agências distintas em cada âmbito do circuito institucional e mercadológico por onde circula. Observando um trecho do depoimento do

artista, temos que:

Então esse dentro e fora é o que também sempre teve na minha vida, esse interesse de como o.. como o comportamento físico humano muda em relação ao você estar bem dentro e em relação ao fora, o que é que é público e o que é que é privado e o que é que esse espaço determina, né? Isso já é uma segunda do meu trabalho que já não é mais só o graffiti, mas foi depois que eu fiz a foto do *Eu Horizonte*, de ter essa foto e pôr num espaço pú.. privado e falar “bem, a experimentação de arte mudou completamente”. Então a performance, que eu achava que fosse uma performance, era uma encenação pra máquina fotográfica que tava registrando aquele momento. E aquilo foi pra uma outra coisa que também não era aquela foto careta de um registro dos anos 1970 de performance, em que você tinha aquelas fotos sei lá o quê e você precisa de uma bula pra entender, não. Eu acho que eu tava tentando. Ainda tento, né? Ver qual é o limite desse entendimento sem ter essa bula. Como essa performance, esse tempo, pode se estender pra outras situações. Então a performance que virou uma ação acaba sendo registrada, mas essa foto tem que dar conta desses acontecimentos também. (Marcelo Cidade, entrevista para a autora, 20 de março de 2015)

Ao referir-se ao trabalho *Eu Horizonte* (2000-2001) - uma série de performances realizadas pelo artista em que ficava deitado na posição horizontal, completamente nu, em várias partes diferentes da cidade de São Paulo, fotografando cada uma dessas posições -, o artista confirma seu interesse em produzir ações estendidas no tempo. E esse alargamento temporal, compreende ele, só é possível transformando a obra em algo mais permanente que a ação. Nesse processo, o artista se dá conta de que a ação já não é mais necessariamente no e para o espaço público, mas também o é para a câmera “Então a performance, que eu achava que fosse uma performance, era uma encenação pra máquina fotográfica (...)”. Essa consciência, adquirida durante o relato, o leva a uma crítica a relação entre ação e registro dos anos 1970, classificada pelo artista com o termo careta. Mas careta, que geralmente é associado a fora de moda e antiquado, aqui adquire também um sentido de hermetismo que o artista rejeita. Importante destacar aqui que essa relação feita pelo artista entre fotografia como obra não é recente, mas data mesmo dos anos 1970, quando o status artístico da fotografia começa a ser posto em evidência por ações conceituais. Artistas brasileiros como Antonio Manuel, desde esse período, realizam performances fotográficas, a exemplo das fotonovelas que produz, nas quais ele mesmo atua, entre outros trabalhos. Desse modo, o discurso elaborado por Cidade sobre a relação da fotografia e a performance é, obviamente, parcial e se conecta ao objetivo de construção de uma diferença entre a sua ação e a realizada anteriormente. A anterior seria mais hermética, enquanto a sua ação intenta ser mais clara, não necessitar de uma “bula”.

Desse modo, o ethos artístico desenvolvido no discurso de Cidade, o de artista profissional, porém crítico dos limites e comprometido com uma dimensão social mais ampla, reverbera nas ações criadas e nos discursos gerados por ela através de suas extensões nas cadeias intertextuais. Nas interpretações de críticos e pesquisadores, a exemplo do pesquisador Miguel Chaia, esse ethos artístico é assim definido:

O locus de interesse de Marcelo Cidade é o espaço público, engendrado no fluxo urbano e tecnológico da sociedade de controle. Assim, ele foca um lugar para alcançar um outro

lugar, realizando um processo de deslocamento do histórico-geográfico para o poético, mediado por uma subjetividade crítica e atuando no interior do campo delimitado pelo já constituído, pelo sujeito ativo e pelo desejado. De forma semelhante ao jogo cinematográfico de “Matrix”, este artista quer atacar o núcleo dinâmico do funcionamento do sistema e a cidade é o lugar privilegiado dos acontecimentos e é nela que ele vai buscar o seu material de trabalho. Ruas, muros, viadutos, praças e objetos desafiam o seu olhar. Mas, também, policiais, burocratas, galeristas, colecionadores e artistas provocam Marcelo Cidade, incitando-o a confrontos políticos e estéticos. Destes encontros e das desavenças produtivas com agentes e coisas do sistema e do circuito artístico nascem os trabalhos de Marcelo Cidade. (CHAIA, 2006)

Esse texto de Chaia, ao sair do espaço acadêmico e entrar em circulação no interior do campo da arte passa a participar do jogo discursivo e das práticas de legitimação e validação deste. Está claro. E é interessante observar como o texto, ao construir uma identidade do artista Marcelo Cidade, passa a participar intertextualmente do discurso do próprio artista sobre sua ação e vice versa. E ao ser usado pela galeria Vermelho, que representa o artista, para compor o portfólio do artista, a identidade construída de Marcelo Cidade passa a representar a sua marca no interior do circuito mercadológico da arte.

Esse processo de construção identitária fica claro especialmente no trecho “De forma semelhante ao jogo cinematográfico de “Matrix”, este artista quer atacar o núcleo dinâmico do funcionamento do sistema e a cidade é o lugar privilegiado dos acontecimentos e é nela que ele vai buscar o seu material de trabalho”. Aqui, o autor afirma categoricamente a vontade do artista, ou seja, seu interesse criativo e a fonte de elaboração das suas ações. De uma certa maneira, a voz do pesquisador e do crítico, como uma autoridade, deixa-se entrever nesse trecho. Porém, a agência do artista está presente, mesmo que invisibilizada pelo discurso do crítico, visto que esta interpretação só é possível a partir dos elementos discursivos postos em circulação pelos textos-arte elaborados por Cidade primeiramente.

Um jogo de múltiplos agentes, a construção da identidade artística de Cidade e da sua validação no mercado de arte é, ao mesmo tempo, também o que resulta em trabalhos que inserem conflitos dentro deste mesmo sistema. Sejam conflitos em termos da exigência de adaptações do espaço expositivo a suas instalações, ou outros de natureza linguística e estética, as ações de Cidade são bem-vindas na galeria e no espaço expositivo, lugares que as vezes o urbano não o é. E são ações que, em seu texto-arte, possuem o urbano, o conflito, o problemático, mas também o rejeito, o detrito, que provocam agenciamentos no interior desses lugares onde têm passagem permitida, lembrando do que se quer esquecer aí.

3.3 Curto-circuito em sistemas de informação

As práticas conceituais, para além do que ficou denominado como Arte Conceitual por Kosuth⁶¹, abrigaram uma diversidade de ações e materiais. Influenciadas por movimentos neovanguardistas como o Situacionismo e o Grupo Fluxus, as práticas artísticas conceituais ampliaram seu envolvimento com o espaço urbano, a esfera pública e também a cultura de massa. Não se trata apenas de levar a arte a uma desmaterialização filosófica ao ponto de transformá-la em conceito, apenas. Mais ainda, se trata de uma ação prático-política em que a arte é levada a operar intervenções seja no espaço urbano, seja na cultura de massa, nas mídias e nos circuitos de informação social.

Essas práticas têm influência de ações como as do Fluxus nos meios de comunicação de massa, a exemplo das *Edições Fluxus*, serializações publicadas em jornal entre 1968 e 1972, ou o anúncio de um happening em um espaço publicitário, realizado por Wolf Vostel, que ocupou a primeira página de um jornal em Roma, em 1973. Estas são algumas das invasões nos circuitos informacionais operadas por este grupo, dentre outras que reverberaram no campo da arte posteriormente. A estas, se relacionam também ações situacionistas de *détournement* (desvio) que preconizavam a apropriação de imagens, textos ou situações de maneira subversiva, invertendo seus sentidos originais e revelando ideologias inerentes a estes.

Vale lembrar que, antes disso, as collages cubistas (e também dadaístas) já utilizavam o jornal, como meio de introduzir o cotidiano na arte (ou realizar a aproximação arte e vida). Posteriormente, a *Pop Art* invade os sistemas de comunicação de massa, replicando-os e serializando-os, em ações muitas vezes carregadas por uma ironia crítica. E as ações conceituais (especialmente as latino-americanas), a partir de todos esses referentes, inseriram outros significados na relação com os *mass media*.

No contexto sócio-político da América Latina, estas ações de intervenção em circuitos de informação adquirem um importante sentido político. Junto a uma vontade de experimentação de diversos suportes e mídias, havia também um anseio crítico, a necessidade de subverter a lei da repressão vigente. A situação de desigualdade econômica e a condição de subalternidade que a acompanha, produz o estopim da crítica aos mecanismos que promovem essa realidade. Mas também há o fascínio pela tecnologia e o desejo de interferir e interromper sistemas de circulação massivos e tudo isso junto parecem ser fatores impulsionadores da vontade de criar nesse meio. Nessa parte da tese, observaremos algumas ações de interferência em sistemas de informação que se tornaram icônicas. São elas *Super Jornais - Clandestinas*, de Antonio Manuel; *Arte Classificada*, de Paulo Bruscky e *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles. Em cada uma dessas obras,

61 No tópico sobre arte conceitual, no primeiro capítulo desta tese, esse assunto está melhor esclarecido.

realizadas nos anos 1970, iremos tentar observar a dimensão de agenciamento artístico que realizaram na época, mas que seguem realizando até hoje, visto serem atualmente considerados como trabalhos icônicos e referenciais da história da arte brasileira.

3.3.1 Superjornais - Clandestinas: o falso em circulação



Antonio Manuel: *Superjornais – Clandestinas “Amarrou um bode na dança do mal”* (1975)

O artista Antonio Manuel, como dissemos anteriormente, tem uma poética fortemente marcada pelo uso que faz dos jornais como suporte para vários de seus trabalhos. Seu primeiro trabalho premiado em 1966, no 23º Salão Paranaense de Belas-Artes, era um desenho que se chamava *Domínio*, um jornal trabalhado com lápis de cera. De aí em diante, o jornal exercerá um papel fundamental na poética do artista (a qual também, vale lembrar, se utiliza bastante do vídeo e da fotografia).

A presença do jornal em suas ações é justificada pelo artista através de um dado biográfico: o encontro com Oiticica. Em seu relato, o artista revela que seu primeiro contato com Hélio Oiticica se deu através de um trabalho com jornal. Manuel conta que, nos idos de 1967, viu em uma banca um jornal cuja manchete principal dizia “Matou o cachorro e bebeu o sangue” seguida por duas fotos, a primeira era de uma modelo de biquíni em pose erótica e a segunda a de uma mulher desganhada. Essa diagramação que deixou duas fotos díspares muito próximas uma da outra e também da

manchete, provocou uma confusão no artista que diz haver pensado que a mulher de biquíni era a assassina do cachorro. Fascinado pela confusão informacional causada, o artista levou o jornal e na cantina do MAM do Rio começou a trabalhar sobre ele, desenhando dentes de vampiro na mulher com biquíni. E, segundo relato do artista, “Hélio, a quem conhecia apenas de vista, passou, gostou do trabalho e sentou pra conversar. Contou que estava organizando a exposição Nova Objetividade Brasileira, explicou a ideia da exposição e convidou-me para apresentar aquele trabalho como parte de uma obra sua, que se chamaria *Tropicália*” (MANUEL, 1999:14)⁶². Essa instalação a que Manuel se refere, que era chamada por Oiticica de Penetráveis, se tornou icônica na história da arte brasileira, cujo nome *Tropicália* inspirou o movimento de contra-cultura surgido naquela mesma época (e do qual Hélio Oiticica foi um dos mentores intelectuais também). Desse modo, o que Manuel deixa transparecer em seu relato é que a validação recebida por Oiticica de um ato descrito quase como banal, foi importante para a construção poética e a sequência da investigação utilizando o jornal como suporte desse artista.

E essa produção com jornais de Manuel, realizando esse jogo de intervenção nos sentidos dados através da alteração direta, foi, com o tempo, sofisticando seus meios. E, posteriormente, o artista passou a realizar a apropriação em um nível mais amplo. Nesse processo, o artista passou da intervenção direta com lápis de cera sobre o jornal pronto, à manipulação de suas matrizes (chamadas de Flans na época), chegando a produção de exemplares de jornais adulterados. E essas cópias falsas, bastante similares ao original (porque foram feitas no interior do próprio parque gráfico do jornal O Dia), postas em circulação junto com os originais, compõem o trabalho *Super Jornais – Clandestinas* (1973).

A produção de *Clandestinas*, assim como a pesquisa com os flans, foi possível porque o artista era amigo do filho do dono do jornal O Dia, Ivan Chagas Freitas. A amizade pessoal do artista com o filho do dono do jornal, permitiu seu acesso ao parque gráfico do mesmo, de onde inicialmente recolhia os flans antes de serem descartados, passando a adulterá-los posteriormente com pintura nanquin (destacando imagens, apagando outras). Os flans eram espécies de cartões plastificados, em alto e baixo relevo, do qual saía o modelo em chumbo que imprimia os jornais. Após cumprir essa função, eram descartados. Geralmente, militares costumavam recolher os flans descartados, mas as vezes os levavam antes mesmo da impressão, censurando edições do jornal. Do processo de intervir nos flans, Manuel passou ao de criar os seus próprios jornais, num processo que intervinha no trabalho dos funcionários do jornal. Segundo seu relato:

Ao mesmo tempo que consegui certa liberdade na oficina do jornal, quis ousar mais e passei a produzir meus próprios flans, criando manchetes e imagens. Fazia as matérias em casa, ia pra oficina e batia o texto a máquina, como se fosse funcionário do jornal. Três a dez operários trabalhavam comigo. Algumas vezes o diagramador tinha de se virar para encaixar minhas

62 IN: PRADILHA, Ileana & CARNEIRO, Lúcia (1999). Antonio Manuel. Lacerda Editores, Rio de Janeiro. Coleção Palavra do Artista.

“notícias”. Discutíamos até a proporção das letras para que o texto coubesse nas páginas. O grande barato era que o meu jornal ficasse exatamente igual ao original, acrescido apenas dos elementos poéticos que criava. Cheguei a construir alguns jornais com a própria logomarca de O Dia. Parte de sua tiragem era colocada na banca onde as pessoas o compravam pensando levar o jornal autêntico, porque eles eram idênticos. Isso era uma subversão dentro do sistema que então se vivia e uma forma de introduzir o elemento arte. (MANUEL, 1999:36)

Entre 1973 e 1975 foram produzidos cerca de dez jornais com intervenções poéticas do artista. Eram criadas manchetes fictícias, alteradas imagens de fotos. Um dos *Super Jornais*, de 24 de julho de 1975, apresenta na manchete superior “olha que bicho fedorento” e, logo abaixo, na manchete principal, diz “Amarrou um bode na dança do mal”. Na mesma página, que é a capa do jornal, está a foto de um bode - registro de *Bode*⁶³, uma ação que o artista tentou realizar no MAM em 1973, mas foi impedido. Abaixo da foto do bode, está a legenda que originalmente ocuparia aquele espaço: a notícia do assassinato da Miss Niterói, morta a tiros. A legenda diz “Foi rainha do charme e da beleza/ Miss Niterói morre a tiros”.

O absurdo da chamada é uma exageração proposital das manchetes sensacionalistas. A ironia presente no texto leva à produção de uma contra-informação. É uma manchete que não diz nada, mas imita a linguagem impactante e chamativa das manchetes originais, ironizando-as no processo de simulá-las sem informar. A manchete superior, que aparece em tamanho menor e é menos chamativa, insere um tom de piada à não-informação da manchete. “Olha que bicho fedorento”, a frase que deveria complementar a informação da manchete, insere ainda mais o absurdo, levando ao riso. E a foto do bode seguida da legenda de outra foto insere ainda mais ruído nesse jogo de não-informação realizado por Manuel.

Tornado inútil, o jornal clandestino retira do veículo a sua função de informar. Exerce o agenciamento de inserir o ruído na sua função de comunicar notícias, divulgando não notícias, fatos sem sentido discernível pelo leitor. E para ser realizado, *Clandestinas* mobiliza a própria estrutura do jornal. E esse é outro dado interessante de seu agenciamento: a mobilização dos funcionários do jornal na produção de um jornal falso e inútil. Voltando ao trecho da fala do artista destacado acima, há um momento em que ele afirma: “Três a dez operários trabalhavam comigo. Algumas vezes o diagramador tinha de se virar para encaixar minhas “notícias”. Discutíamos até a proporção das letras para que o texto coubesse nas páginas. O grande barato era que o meu jornal ficasse exatamente igual ao original, acrescido apenas dos elementos poéticos que criava.” Em sua fala, a sua posição ativa como agente da ação é bastante destacada, enfatizada quando afirma que o diagramador “tinha de se virar para encaixar minhas notícias”. A elaboração dessa oração se relaciona à necessidade do artista de destacar a sua agência no interior do sistema do jornal, fazendo com que este se adaptasse a seu impulso criativo. E o termo notícias, destacado por aspas em seu relato, revela como o termo assume

63 Na ação *Bode*, o artista propunha levar um bode para ser exposto como obra no MAM, em 1973, mas teve seu pedido negado.

sentido diferente no interior dessa ação, visto que as notícias não eram apenas falsas, como também não eram notícias em seu sentido mais corrente de informe de fatos. Eram jogos poéticos entre imagem e fotografia, performances realizadas pelo artista, ações que passavam a fazer parte do jornal e, também, da esfera pública.

E a presença de *Clandestina* na esfera pública provoca ruído por sua evidente intenção de confundir, de provocar. Em outro jornal alterado, esse datado de 10 de julho de 1973, Antonio Manuel e Hélio Oiticica aparecem realizando uma performance em uma foto em que usam perucas de cabelo longo e dentes de vampiro. A imagem é acompanhada da manchete “Vampiros atacam na Vieira Souto”. Aqui, o absurdo pode ganhar coerência e veracidade a partir da presença no jornal, veículo de comunicação confiável e considerado legítimo pela população que o lê. A exemplo do mito do pânico gerado pela leitura feita por Orson Wells⁶⁴ do conto de ficção *Guerra dos Mundos* em uma emissora de rádio, os vampiros da Vieira Souto também poderiam provocar medo aos incautos que confiavam no jornal como sistema de comunicação por excelência.

O fato dos vampiros terem provocado medo ou não nas pessoas é algo que só a imaginação pode responder nesse momento. O que é comprovável, porém, é que o jornal que noticia este fato inverídico se tornou inútil. Porém, entrando em outro sistema, o artístico, esse jornal passa a receber outros sentidos e a ter durabilidade maior que as 24 horas para os quais foi feito para durar. Nesse jogo, o agenciamento de *Clandestina* atua no objeto jornal, fazendo-o oscilar entre perder validade e ganhar validade ao mesmo tempo.

E ao adentrar o espaço expositivo, *Clandestina* passa a ser avaliado a partir dos parâmetros da ordem discursiva contemporânea circulante no campo. Na época em que foi criado, esse era um discurso ainda em processo de estabelecimento, momento em que as categorias de análise da arte contemporânea ainda não estavam completamente estabelecidas e que os agentes do campo, especialmente os críticos de arte, em sua maioria não se identificavam com esse tipo de produção. Nesse sentido, a presença no espaço expositivo de *Clandestina* provoca um ruído por inserir outros sentidos no interior do campo, tornando visíveis práticas artísticas ainda não aceitas como legítimas. Um exemplo desse processo da época, é uma crítica realizada por Jacob Klintowitz, que escrevia regularmente para o Jornal da Tarde, sobre a exposição do artista na galeria Arte Global, a primeira mostra do artista em São Paulo. Em trecho da crítica, tem-se:

Na galeria Arte Global o seu trabalho está estranhamente envelhecido e bem comportado. Os seus flans são tão semelhantes a objetos decorativos que, apresentados devidamente

64 O episódio da leitura do conto do autor H.G wells, *Guerra dos Mundos*, por Orson Wells, ocorreu em 1938, na rede de rádio americana CBS, no contexto de uma série de radionovelas. Este episódio foi ao ar no dia 30 de outubro de 1938, em ocasião das comemorações do Halloween. A dramatização foi transmitida em forma de programa jornalístico e tinha todas as características do radiojornalismo da época, às quais os ouvintes estavam acostumados. Reportagens externas, entrevistas com testemunhas que estariam vivenciando o acontecimento, opiniões de peritos e autoridades, efeitos sonoros, sons ambientes, gritos, a emoção dos supostos repórteres e comentaristas. Tudo dava impressão de o fato estar sendo transmitido ao vivo. Daí surge o mito de um suposto pânico realizado pela transmissão na população local.

emoldurados, lembram as tão combatidas paredes burguesas. As suas caixas (Urnas Quentes) são infantis, com sua pequena alternativa (de um lado uma frase, no outro uma foto) nesse nosso mundo de surpresas desagradáveis. Na linguagem que o artista elegeu como o requinte literário do século eu também poderia elaborar uma manchete síntese do meu pensamento sobre o artista: pensou que estava vivo e já era presumto. Tinha esquecido de deitar. (Jacob Klintowitz, *Jornal da Tarde*, 22 de janeiro de 1976)

Um dado importante sobre o texto é observar o quanto ele oscila entre o estilo jornalístico (escrita direta e clara, divulgação de informação) com o tom autoral e analítico dos textos de crítica de arte. Essa mescla era característica dos textos de crítica de arte divulgados em jornal na época⁶⁵. E na crítica dura que Jacob Klintowitz faz ao trabalho de Antonio Manuel, associando os flans a objetos decorativos e chamando as urnas quentes de infantis, o autor termina o trecho realizando uma ironia com *Clandestinas*. Realiza uma repetição irônica da estratégia do artista, observável no trecho “Na linguagem que o artista elegeu como o requinte literário do século eu também poderia elaborar uma manchete síntese do meu pensamento sobre o artista: pensou que estava vivo e já era presumto. Tinha esquecido de deitar.” Como uma ironia da ironia, o autor utiliza a maneira como o artista elabora suas manchetes para desqualificá-lo. É uma tentativa de anulação do efeito do trabalho através da repetição da sua estratégia.

A ironia, segundo Fairclough, é intertextual e ideológica. Ela só tem efeito quando os participantes do discurso entendem o jogo de palavras ou sentem que algo foi tirado da normalidade. Para esta ironia do autor do texto citado ter efeito, é preciso a suposição de que os leitores conheçam o trabalho *Clandestinas*, sejam familiarizados com ele. Caso essa informação não seja compartilhada, a ironia perde seu efeito. Sendo uma tentativa de neutralizar a agência da obra, a ironia realizada pelo autor do texto é limitada ao contexto da notícia da sua mostra e a quem conheça o trabalho do artista. Ou seja, objetiva retirar o interesse do público sobre os trabalhos apresentados.

Por outro lado, a ironia de *Super Jornais - Clandestinas*, obviamente, alcançou circulação na esfera pública, retirando a normalidade do veículo jornal e interferiu mais amplamente no público, jogando com os sentidos e informações do jornal. E depois, estando presente na exposição, a ação assume a ambiguidade da relação entre performance, intervenção e objeto que adquire ao adentrar este espaço. Essa ambiguidade é negada pelo crítico quando afirma que o trabalho está envelhecido e bem comportado ou quando compara os flans a objetos decorativos. Na leitura realizada por Klintowitz, uma vez tornados objetos de exposição, *Clandestinas*, os flans e outros trabalhos perdem todo o efeito significativo. Passam a ser objetos mortos. E na ironia que realiza, retrata o artista como “presunto”, como é chamado, na linguagem popular, o corpo sem vida.

Se a relação com o espaço expositivo fosse, como supõe Klintowitz, tão deterministicamente neutra, supõe-se que *Clandestinas* perdendo o seu efeito de ação no espaço público, passaria a ser

⁶⁵ No período dos anos 1970, a atividade de crítica de arte se exerceu, maioritariamente, nos jornais. As notícias se misturavam entre a divulgação da informação de uma exposição com a opinião crítica do autor.

mero objeto. E assim sendo, perderia valor estético, tornando-se novamente mais um jornal descartável ou, no máximo, documento de registro de ação artística disponível em bibliotecas. Porém, *Clandestinas* é uma ação que torna-se exemplar, especialmente a partir do período de fins dos anos 1990, quando a arte contemporânea se estabelece e, nesse processo, ícones de ações anteriores são criados para referenciar uma nova geração. Retornando como ícone, como ação exemplar e historicamente situada, *Clandestinas* torna-se objeto de pesquisa, é referência em exposições, voltando a circular no campo como ação estética exemplar.

Nesse processo de circulação da ação, a cadeia intertextual da mesma se amplia, na medida em que textos curatoriais, acadêmicos e de crítica de arte vão compondo novos sentidos para o trabalho. Inicialmente, *Clandestinas* está mais fortemente relacionado ao subversivo, sentido dado e reforçado pelo seu autor, como no trecho “Isso era uma subversão dentro do sistema que então se vivia e uma forma de introduzir o elemento arte”. O ethos subversivo do autor, construído em seu discurso, impõe esse sentido aos trabalhos que passa a ser replicado na cadeia intertextual quando críticos e pesquisadores reforçam essa leitura através da relação que se faz (e que precisa ser feita, por questões didáticas, muitas vezes) com o contexto de ditadura da época. Além disso, é preciso considerar a participação ativa de críticos da época na construção do texto-arte dos trabalhos, a exemplo de Frederico Moraes (um dos mais atuantes) que insere nestes o sentido de arte de guerrilha em que as noções de interferência, subversão, ação anônima e efêmera estão relacionadas.

Porém, a existência prolongada de *Clandestinas* no campo faz essa cadeia intertextual permanecer ampliando e outras relações estéticas são elaboradas e novos discursos referenciais são criados, ampliando seu escopo. Observemos um trecho do texto do curador Paulo Venâncio Filho, datado de 2007, escrito em ocasião de uma mostra retrospectiva do artista no Centro Cultural Banco do Brasil do São Paulo:

“Se poucos anos atrás (1957-1959), um outro artista neoconcreto, Amílcar de Castro, tinha reformulado graficamente um jornal, o Jornal do Brasil, por que não um jovem artista intervir agora na própria operação gráfica do jornal e na sua forma de comunicação a partir de um elemento inicial como o flan e subvertê-la? Se a ação de Amílcar era a do designer, partia de fora, agora se trata de agir de dentro, do interior mesmo do processo gráfico/industrial. Para elaborar esse metajornal Antonio Manuel retornou ao pré-jornal, ao jornal antes de ser jornal; investigou e atuou nos estágios ocultos e latentes do processo gráfico da notícia; a tinta, a diagramação, a matéria, o espaço visual. Existe aí, nesse gesto de individualidade radical, algo que o coloca ao lado do empenho épico e utópico do construtivismo soviético – estar próximo e transformando um veículo de massa para as massas. (...) Levando-o para outra direção, retirando-o do processo mecânico, agindo manualmente sobre a sua superfície, transformando poeticamente o esquema gráfico da página, Antonio Manuel potencializa o tempo e a forma que o jornal imprime e dissemina – esta que se consome e desaparece em 24 horas, que é, digamos assim, a unidade tempo/vida comum a todos e a qualquer um; o dia – daí ser essa a duração mesma da ação que viria a realizar em 1973, quando fez da tiragem diária de um jornal uma exposição, inaugurando um inusitado e inédito gênero de jornal/exposição”. (FILHO, 2007:22)⁶⁶

66 In: Antonio Manuel. Catálogo do artista. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2007.

Nesse trecho, o texto de estilo marcadamente relacionado ao da crítica de arte faz uma análise do trabalho de Manuel com jornais, relacionando-o a diversas referências, seja ao neoconcretismo brasileiro, seja ao construtivismo russo. Inserindo claramente um discurso de utopia na leitura da ação, o autor realiza a leitura política do trabalho através da ideia de transformação do “veículo de massa para as massas”, ampliando a noção de subversão anteriormente corrente. Mas insere *Clandestinas* (e demais trabalhos com jornal do autor) em um projeto de revolução democrática ampla, que se relaciona à utopia construtivista soviética, deslocando-o da definição de arte de guerrilha e das ideias de luta cotidiana, anônima e rápida a que estava relacionada antes.

Ainda sobre esse trecho, é importante observar o destaque dado por Venâncio à operação estética realizada na construção de *Clandestinas* e outros trabalhos com jornal, ao mencionar a pesquisa realizada pelo artista do espaço gráfico do jornal, sua estruturação, cores, tinta, etc. Essa ênfase na elaboração estética legitima o objeto-jornal de *Clandestinas* como um objeto estético. Ou seja, como agente situado no campo e detendo a função de determinar quais objetos são artísticos ou não, a análise de Venâncio sobre a condição estética dos trabalhos realizados com jornal por Manuel outorga a estes a qualidade de artísticos, convertendo-os em objetos que passam a ser lidos, vistos e determinados sob essa classificação.

Esse dado estrutural é importante porque atua na constituição de *Clandestinas* que, na medida em que é legitimada e classificada no interior do campo da arte, passa obviamente a ser restringido pelas regras e discursos existentes neste. Essa condição estrutural que determina o trabalho, porém, não é suficiente para eliminar a ambiguidade contida no trabalho. Em sua constituição, *Clandestinas*, antes de ser um objeto, foi também, e principalmente, uma performance. Uma ação de manipulação da produção jornalística, de invasão no sistema de produção e circulação de informações que inseriu ruídos desde dentro. Foi, ainda, uma performance fotográfica, na medida em que Manuel e também Lygia Pape e Hélio Oiticica aparecem fotografados vestidos de vampiro, levando ao questionamento sobre o status da fotografia nesse contexto: era registro ou era também ação artística? Essas ações estão registradas por esse documento-jornal que passa a ser, também, objeto considerado estético no campo da arte. Essa ambiguidade participa do agenciamento de *Clandestinas* na medida em que essa performance constitutiva é o que lhe dá valor de objeto estético. E esta só pode ser retomada pelo jornal que a documenta e registra. Mas o jornal em si, passou a ser ele mesmo objeto estético, realizando outras performances no interior do campo a partir do jogo de sentidos que realiza. E esse jogo seguirá operando cada vez que *Super Jornal - Clandestinas* seja exibido, lido, comentado e estudado.

3.3.2 Inserções em Circuitos Ideológicos: o ruído nos sistemas de circulação



Cildo Meireles: Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola (1970)

Inserções em Circuitos Ideológicos, especialmente os *Projeto Cédula* e *Projeto Coca-Cola*, são talvez os mais conhecidos dos trabalhos do artista Cildo Meireles. Constituindo parte de uma série de trabalhos do artista iniciada em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Classificados* (1969), no qual o artista realizou intervenções na parte de classificados de jornais do Rio de Janeiro, seguindo como *Projeto Coca-Cola* (1970), *Projeto Cédula* (1975) e desdobrando-se em uma outra série chamada *Inserções em Circuitos Antropológicos: Projeto Token* e *Projeto Black Pente* (1971). Desde sua constituição, é possível já perceber um dos agenciamentos importantes desse trabalho que é o da sua reprodução e desmembramento que os complexificam cada vez mais.

Mas na historiografia da arte, são os trabalhos *Projeto Coca-Cola* e *Projeto Cédula* os que ficaram mais conhecidos por serem os mais estudados, analisados e comentados. E são também os maiores responsáveis pela definição deste artista como subversivo, associando-o à identidade artística combativa do período dos anos 1970. E nesse ponto começam a aparecer os ruídos provocados pelas leituras sobre o trabalho, a necessidade de classificação do artista historiograficamente ou artisticamente e o ethos do artista, seu discurso e a própria complexidade de *Inserções*.

Meireles constrói sua autoidentificação a partir da ideia de artista que realiza um questionamento político através da exploração das linguagens e limites do fazer artístico. Assim como Antonio Manuel (e também Barrio), iniciou sua trajetória através do desenho, em meados de 1963. A questão formal do trabalho é uma preocupação bastante enfatizada pelo artista a qual, em seu discurso, aparece sempre articulada com o político. Sem assumir um ethos mais explicitamente subversivo e combativo, como outros de sua geração, Meireles constrói sua identidade a partir da ideia de artista político, artista que, através da estética, atua no coletivo. Em alguns trechos de depoimentos realizados pelo artista, é possível observar essa preocupação com a construção do seu

ethos, a exemplo dos selecionados a seguir:

“Quem começou a fazer arte a partir de 1964 teve apenas duas opções: ou ia fazer um trabalho ligado à realidade e com uma visão crítica dela, correndo o risco de ser taxado de subversivo, ou então aceitava as regras impostas” (Entrevista para Elias Fajardo da Fonseca, jornal O Globo, 25 de abril de 1979)

“Há dois tipos básicos de procedimento em arte: ou você opta por um caráter terapêutico e fica especulando com seus fantasmas, no âmbito da expressividade desses fantasmas, ou tenta elaborá-los como produtos objetivos, deflagradores de comportamentos antropológicos. Essa segunda opção seria a hipótese de trabalho correta. É a arte tratada como trabalho histórico, servindo à coletivização do conhecimento. É essencial que o trabalho de arte não seja interrompido pela ausência do agente deflagrador, caso este morra ou resolva criar gado. Mas não se pode deixar de lado os elementos idiossincráticos: são componentes do processo de trabalho. Deixá-los pura e simplesmente de fora é um comportamento leviano em termos de arte. O problema é equacioná-los como síntese de procedimentos psiquiátricos que possam ser retomados objetivamente, por qualquer um. O problema é passá-los da condição de idiossincráticos a elementos do patrimônio coletivo” (Entrevista para Ronaldo Brito, jornal Opinião, 24 de outubro de 1975)

“Como artista, tenho o seguinte projeto: retomar uma discussão sobre as bases ideológicas que representam a realidade brasileira”. (Entrevista para Ronaldo Brito, jornal Opinião, 24 de outubro de 1975)

“Arte política não pode ser imediatista, o trabalho tem que estar inserido na história da arte. Não adianta fazer denúncia de pernas curtas, que não sobrevive às circunstâncias” (Depoimento para Silas Martí, publicado na Folha de São Paulo, outubro 2010)

A observação da formulação do ethos artístico de Cildo Meireles é importante, visto que se trata, além da sua autorrepresentação, da afirmação de sua posição no campo da arte atuando também na dimensão do sentido que doará às ações realizadas por ele. Sendo assim, assumindo a missão de retomar uma discussão sobre as bases ideológicas que representam a sociedade brasileira em 1975, nesse mesmo ano Meireles também se preocupava em produzir uma síntese entre procedimentos que ele chama “idiossincráticos” e questões objetivas que poderiam “ser retomados objetivamente, por qualquer um”. E ser “taxado de subversivo” aparece como um risco que corre o artista que não aceita as regras impostas, que pretende ser crítico da realidade dada. A sua preocupação com participar do campo da arte e, desde suas regras e discursos, elaborar questionamentos da dimensão ideológica que permeia o social, aparece reelaborada em 2010, quando afirma que “Arte política não pode ser imediatista, o trabalho tem que estar inserido na história da arte”. Desse modo, Meireles é um artista que em sua construção discursiva não nega o sistema artístico, como em outros artistas da época. A elaboração realizada pretende uma síntese entre a necessidade de crítica social e a vontade de participar do campo da arte – e do discurso de elaboração estética que o permeia.

Desse modo, na construção do texto-arte de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, se o elemento político aparece bastante evidenciado, é importante destacar que o elemento artístico também é elaborado. Há, além da reivindicação da ação anônima e do estímulo à ação individual no

seio da esfera pública, uma discussão sobre a questão do objeto artístico. Havia uma questão institucional da arte em jogo, junto com um questionamento político e uma clara necessidade de intervenção política na esfera pública.

Portanto, iniciar a análise de *Inserções em Circuitos Ideológicos* por esse caminho - analisando o discurso de síntese entre a crítica social e uma consciência de seu lugar no campo da arte elaborado pelo artista -, nos parece importante para propor uma análise que não enfatize apenas o seu caráter de ação crítica que, ao não participar mais da esfera pública, perde o seu sentido. Com isso não se trata de negar que essas ações foram intervenções na esfera pública, realizadas de maneira efêmera, anônima, como atos de guerrilha, diria Frederico Moraes. Mas se trata de mostrar que essa interpretação e significação de *Inserções* como ação política no seio da esfera pública foi hegemônica por muito tempo na cadeia intertextual produzida por esse trabalho, assim como a associação de Meireles com a geração de artista de guerrilha também.

Estando conscientes de que esses trabalhos se tornaram uns dos grandes ícones da produção conceitual e crítica brasileira dos anos 1960 e 1970, acreditamos que para apreender os agenciamentos provocados por eles é preciso escavar as capas de sentido que foram postas sobre *Inserções* em sua existência prolongada no campo. Uma dessas primeiras capas são as significações realizadas no momento de sua criação que se relacionam basicamente a essa questão da subversão, da crítica à instituição arte e à repressão política e a reivindicação da participação ativa na esfera pública, elementos que se conectam a ideia de arte de guerrilha. Essa primeira capa é construída por discursos do próprio artista, os quais se conectam também com outros discursos artísticos e sociais vigentes no momento.

Uma segunda capa de sentidos inserida se dá a partir da circulação do trabalho no campo, a partir do momento em que *Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola* foi exposto na mostra *Information*, realizada no MOMA em 1970. Esta foi considerada a segunda mostra de arte conceitual realizada mundialmente e uma das que contaram com a maior diversidade de artistas participantes, exibindo não só a produção estadunidense e europeia, mas também latino-americana. A partir daí, há um processo de estabilização da arte conceitual como gênero artístico e sua inserção no campo da arte. E os artistas aí apresentados passaram a ser considerados, por sua vez, artistas conceituais. Essa classificação posicionou o artista e seu trabalho no campo, mas não foi aceita completamente por Meireles, que rejeitava sua associação como artista conceitual. Em depoimento para M. Perera, ao ser perguntado sobre se se considera artista conceitual, o artista revela que:

“Bom, acho que na minha produção há peças que são realmente conceituais, mas não no sentido rigoroso. A questão é que no início dos anos 1970 participei nas grandes exposições com os primeiros conceituais. O curador do MOMA foi ao Brasil e gostou dos meus trabalhos. O que passou é que depois a arte conceitual se tornou muito discursiva, muito teórica e creio que na arte conceitual tem coisas muito entediantes. É verdade que tem obras magistrais, mas em muitas exposições tem que passar horas lendo coisa. (...) Mas, por outro

lado, havia uma coisa que me interessava muito da arte conceitual, como o intelectual, a limpeza...” (Entrevista para M.Perera, In: catálogo de exposição do Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2009:27)

O artista associa ao termo arte conceitual o sentido que foi dado a esta prática por Kosuth e a produção a ela relacionada, a qual buscava uma investigação do uso do conceito de maneira formal e distanciada do objeto. Mas considerando as práticas de investigação com o objeto realizadas pelo movimento neoconcretista no Brasil, pelo Fluxus nos Estados Unidos e na Europa, entendemos que as práticas conceituais ampliaram a pesquisa de materiais, tratando-se não apenas de uma purificação do objeto pelo conceito⁶⁷. E essa questão da investigação material e significativa do objeto, uma preocupação da poética de Meireles, é o que o faz distanciar-se de uma ideia de arte conceitual puramente textual ou filosófica e reivindicar, por outro lado, a relação com o objeto à maneira neoconcretista. E Meireles o faz a partir da referência à teoria do não-objeto de Ferreira Gullar para definir os trabalhos da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

A tentativa do artista de escapar da classificação como artista conceitual é uma reivindicação de afirmação do próprio ethos e do seu posicionamento no campo da arte. A afirmação da teoria do não-objeto⁶⁸ como influência elabora a preocupação política, de questionamento ideológico, que a arte conceitual, nessa vertente associada a Kosuth, mais filosófica e formal, as vezes ignorava. E também afirma uma identificação local, não aceitando uma classificação estrangeira e hegemônica para afirmar um processo estabelecido a partir das questões emergidas no interior do próprio campo da arte brasileiro. É um ato político que, ao ser inserido no texto-arte de *Inserções*, complexifica ainda mais as camadas de sentido deste, situando-o num jogo de referências artísticas no campo que são a todo tempo reelaboradas pelas cadeias intertextuais que produz, especialmente os textos de Meireles.

E a partir da ideia de não-objeto neoconcretista, chegamos a uma terceira camada de sentido de *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Segundo a ideia de Gullar, “o não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência” (GULLAR, 1960). Essa ideia de não-objeto, que se relacionará às noções de anti-arte de Oiticica, podem ser observadas em trabalhos como os Bólides, objetos que eram, antes, experiências sensoriais e conceituais (mentais). Usando essa ideia para definir *Inserções*, Meireles insere no texto-arte deste uma outra camada de sentido. E esta outra

67 Lembrando da noção de Arte Conceitual definida por Osborne, que amplia esse conceito para dar conta de uma série de práticas distintas, que define a nossa ideia de práticas conceituais.

68 A Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960. Fez parte das muitas das teorias que fundamentaram o movimento neoconcreto, escritas por Gullar, como o texto do Manifesto Neoconcreto. Basicamente, o texto reivindica um objeto fenomenológico, aberto à experiências sensoriais e mentais

significação parece ter o objetivo de relativizar a identificação do trabalho tanto como uma ação panfletária, direta e subversiva, quanto com uma noção de arte conceitual mais estreita. Nas palavras de Meireles:

“No começo o projeto tinha iniciado sob forma de um texto sobre a noção de *Inserções*. Este texto tem uma existência perfeitamente autônoma. Depois, como sample (declinação) deste texto, fiz a cédula de um cruzeiro e a garrafa de coca-cola. Naquela época, mostrei sobretudo o Projeto Coca-Cola, que tratava da indústria do capitalismo; o Projeto Cédula falava do Estado. Mas, naquela época, era impossível imprimir numa cédula: eu teria tido muitos problemas. Então, decidi utilizar a garrafa de Coca-Cola como uma metáfora da cédula. Esta obra tem muito sentido pra mim. É óbvio que ela exprime um posicionamento político bem explícito.(...) Esta obra aborda uma grande quantidade de temas como são a questão do individualismo e o papel do autor. Ela também está ligada à Teoria do não-objeto, um texto fundamental para a arte brasileira escrito em 1959 por Ferreira Gullar. As inserções também brincam com a noção de escala da ação: uma simples garrafa de coca-cola pode dar possibilidades a um indivíduo isolado qualquer de atingir a macroestrutura.” (Entrevista para Hans Ulrich Obrist, 2003:127)

O *Projeto Coca-Cola*, que como ressalta o artista em seu depoimento, começou a partir da elaboração de um texto no qual Meireles discute a ideia de inserção, é pensado a partir de uma experiência pessoal de uma conversa com um amigo. No diálogo, o amigo afirma que se um caroço de azeitona fosse colocado em uma garrafa vazia de coca-cola ele jamais sairia de novo. Fascinado com essa ideia, Meireles elabora um texto pensando os processos de circulação que seriam realizados desse modo. E para exemplificar a ideia contida no texto, Meireles elabora as ações, derivando daí o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*. O primeiro consistia na inscrição de mensagens em garrafas de coca-cola, utilizando o mesmo tipo de tinta vitrificada das originais; as mensagens eram desde instruções para transformar a garrafa em uma bomba molotov, até frases como “Yankees, go home”. O segundo tratava-se de inscrições em cédulas de um cruzeiro, as de maiores circulação da época, seja de instruções de ação para as pessoas realizarem suas próprias cédulas e circular sua informação, seja a inserção mesma de informações ocultadas, como o exemplo da frase “Quem matou Herzog?” - jornalista da TV Cultura que foi sequestrado pela ditadura e dias depois foi encontrado morto em sua cela na prisão. A versão original dada pela polícia é a de que este havia cometido suicídio.

Esta ação realiza, portanto, em sua ação na esfera pública, o agenciamento de inserção de uma contrainformação em um sistema de circulação. A possibilidade do anonimato, dada pela abrangência do próprio sistema, protege a identidade do agente que insere a informação proibida. Tanto a pergunta sobre a morte do jornalista, como informações sobre como transformar a garrafa de coca-cola em um coquetel molotov (arma geralmente utilizada nos protestos), vão circular nesse sistema, envolvendo a distintos participantes nesse processo. E as informações circuladas encorajam a outros participantes a ativarem a corrente também, ampliando-a ainda mais. A arte, tirada do seu espaço de exibição e circulação originais, entra em sistemas industriais e monetários para realizar

uma performance cujo objetivo ideológico é o de alertar as pessoas, fazê-las perceber as dimensões gigantescas e alienantes desses circuitos ao incentivá-las a participar do mesmo.

Observando novamente uma parte do depoimento de Meireles acima destacado, temos em uma parte, o destaque dado pelo artista sobre os sentidos que compõem o texto-arte de *Inserções*: “Esta obra aborda uma grande quantidade de temas como são a questão do individualismo e o papel do autor”. Mas também, o texto elabora questões estéticas, como a relação com o não-objeto neoconcretista e a ideia de escala, sempre presente nas formulações formais de Cildo Meireles: “Ela também está ligada à Teoria do não-objeto, um texto fundamental para a arte brasileira escrito em 1959 por Ferreira Gullar. As inserções também brincam com a noção de escala da ação: uma simples garrafa de coca-cola pode dar possibilidades a um indivíduo isolado qualquer de atingir a macroestrutura.”

Em um outro depoimento, o artista afirma que

“*Inserções em Circuitos Ideológicos* têm uma instância informadora na sua origem, que é essa azeitona, que ninguém, no processo de lavagem industrial, jamais eliminaria. O trabalho possuía uma ligação com as garrafas de naufragos, também. Mas não quis levar muito adiante essa ideia, porque poderia limitar a possível eficácia do trabalho a uma pessoa. A minha ideia era justamente usar a extensão dessa circulação total de garrafas, esse circuito de permanente movimento, para se chegar a diferentes pessoas.” (MEIRELES, 2013:102)

Comparando esse depoimento com o anterior, vemos operar elementos que são constantes nos discursos estéticos do artista e que sempre reaparecem nos texto-arte de trabalhos, a exemplo do anteriormente analisado *Camelô*. Ao afirmar, anteriormente, que as inserções possibilitam a relação entre indivíduo e macro-estrutura, nesse outro depoimento, por sua vez, ressalta a sua preocupação em não limitar o trabalho ao nível individual: “A minha ideia era justamente usar a extensão dessa circulação total de garrafas, esse circuito de permanente movimento, para se chegar a diferentes pessoas”. A relação entre indivíduo e sistema, entre micro e macro, entre agência e estrutura é inserido no texto-arte de *Inserções*, que passa a elaborar noções de ação individual mais micro e sua eficácia em realizar uma coletividade de ação que pode alcançar a estrutura informacional da sociedade. Tanto as garrafas de coca-cola quanto as cédulas possuíam instruções de ação.

Esses agenciamentos realizados por *Inserções* desde o ato de sua circulação, promovendo curto-circuitos na esfera pública a exemplo da denúncia ao assassinato de Herzog, como o do incentivo à ação individual de resistência e de conexão ao coletivo, impressa nas garrafas de coca-cola (e visíveis apenas quando estas estão cheias), que descrevemos anteriormente, são os que se conectam a sua presença na esfera pública. Passando a ser parte do sistema artístico, entretanto, esse trabalho passa a realizar outras performances. Isso porque, estando definido basicamente como um ato, uma ação artística de inserção e interferência em sistemas de informação, o trabalho torna-se também objeto significativo. E essa qualidade de objeto promove novos sentidos e classificações,

fator evidenciado, por exemplo, pelo fato de Meireles, posteriormente em seus discursos, passar a utilizar, para definir *Inserções*, a teoria do não-objeto, inserindo no texto-arte desse trabalho uma ideia de objeto experiencial neoconcretista.

E a extensa cadeia intertextual realizada por esse trabalho (a qual será impossível retomar em sua totalidade nessa tese), segue inserindo camadas de sentido no texto-arte do mesmo, relacionando sua dimensão objetual e acional. Essa complexidade, ampliada a cada nova análise sobre *Inserções*, a cada nova exposição, torna esse objeto provocador de múltiplos sentidos, de difícil delimitação. Observemos, por exemplo, um trecho da análise da crítica Carmem Maia:

“No caso de *Inserções em Circuitos Ideológicos: 1- Projeto Coca-Cola*, o próprio sistema de fabricação e distribuição de refrigerantes é a instância *ready-made*, o que significa desde logo abrir mão da materialidade do objeto de arte. Porém, em 1988, Cildo Meireles assinala que a separação conceitual entre valor e artefato, presente nas *Inserções em Circuitos Ideológicos* significaria uma inversão da postura de Marcel Duchamp, já que os refrigerantes coca-colas – objetos de feição industrial – não estavam sendo postas no lugar da arte; ao contrário, tornadas artefatos de comunicação e arte, atuavam como objetos industriais. As *Inserções em Circuitos Ideológicos: 1 – Projeto Coca-cola e 2 – Projeto Cédula*, afirma ainda o artista, podem ser percebidas como espécies de graffitis em circulação, já que prescindem do lugar onde se inserem” (MAIA, 2009:103)

Nesse texto, a dimensão material de *Inserções* é elaborada em relação aos *ready-made* duchampianos. Essa relação é significada pela autora como sendo uma ação de “abrir mão da materialidade do objeto de arte”. Posteriormente, a autora realiza uma representação indireta do discurso do artista e insere uma nova leitura sobre os objetos *Inserções*, significando-os como artefatos de comunicação e arte que atuam como objetos industriais. Essa representação indireta do discurso do artista no texto da autora remete a uma apropriação, ou seja, Maia constrói intertextualmente seu texto, a partir do discurso do próprio artista, revelando uma grande força do discurso de Meireles na construção da cadeia intertextual de *Inserções*.

E essa leitura de *Projeto Coca-Cola* e *Projeto Cédula*, em sua cadeia intertextual, segue, ao ser reelaborada por outros críticos, reforçando um sentido de objeto-performance. Segundo trecho do texto curatorial de Guy Brett:

“Em *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), suas obras mais reproduzidas, o indivíduo se compara às estruturas impessoais e mal compreendidas da economia e do Estado nas quais vive todo cidadão. // Cildo atua aqui em sua qualidade de artista, mas apresenta também uma crítica implícita ao sistema artístico enquanto circuito ideológico bem como ao tipo de objeto solicitado pelo sistema. A garrafa de coca-cola que ele enche com uma mensagem subversiva antes de a colocar em circulação torna-se um objeto de arte inteiramente reconsiderado. Trata-se de uma criação experimental (...). Contudo, no clima de repressão e de terror social que reinava então no Brasil, a criação mais impressionante e eficaz de Cildo foi, sem dúvida, o Projeto Cédula (1970). O artista colocou no mercado cédulas de um cruzeiro com a seguinte mensagem carimbada: Quem matou Herzog?, fazendo referência ao jornalista Wladimir Herzog, morto na prisão após ser torturado. Esta pergunta, assinala Paulo Herkenhoff, era tão desconfortável para o regime quanto ameaçadora para população amedrontada.” (BRETT, 2003:108)

No trecho “Cildo atua aqui em sua qualidade de artista, mas apresenta também uma crítica implícita ao sistema artístico enquanto circuito ideológico” Brett replica o sentido de crítica ao sistema artístico do trabalho. Definindo a garrafa de coca-cola como objeto de arte “inteiramente reconsiderado”, o autor destaca a dimensão experimental da ação, colocando-a mais em seu lugar de ação estética do que de ato subversivo na esfera pública. Porém, Brett considera como “mais eficaz” a ação do Projeto Cédula, fazendo referência a sua agência política no interior do social. Sendo mais eficaz como crítica no momento em que foi criado, *Projeto Cédula* ganha menos espaço para a elaboração de sua ação como objeto quanto ganhou *Projeto Coca-Cola* no texto de Brett.

Desse modo, é importante ressaltar como os textos da cadeia intertextual de *Inserções*, especialmente os produzidos a partir dos anos 2000, já o significam também a partir de sua condição objetual, mesmo que um objeto efêmero ou imaterial, ou ainda experiencial (e experimental). Agora esse trabalho não é somente a ação de ruído no interior do campo social e seu estímulo à participação coletiva, através da agência individual de subversão. Como artefato de arte, as garrafas de coca-cola e as cédulas passam a circular no campo da arte, constituindo-se também a partir da sua ação nesse espaço. Tendo essa circulação iniciado desde 1970, quando *Projeto Coca-Cola* foi exposto em *Information*, o trabalho foi classificado como Arte Conceitual, devido ao caráter precário do objeto constituinte. Mas essa classificação provocou ruído e não foi aceita pacificamente, gerando um questionamento que passou a participar também da significação do trabalho, ampliando os sentidos ideológicos e políticos de seu texto-arte a partir daí.

E ao ser tornado icônico, o objeto precário se torna valorizado e participa do mercado da arte. Nesse momento, outros ruídos passam a ocorrer, visto que o mercado atua independente da vontade do autor. É nesse momento que processos de neutralização do trabalho artístico podem ocorrer, reduzindo toda a complexidade entre performance, discurso, texto e objeto de *Inserções* apenas à condição objetual. Segundo depoimento do artista:

“Há trabalhos meus que conseguem manter sua característica estrutural de não conseguirem ser vendidos, como *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Nunca vendi. E no dia em que eu descobrir que alguém está comercializando isso, eu vou ficar furioso. É oportunismo.” (entrevista para Mário Gioia, Folha de São Paulo, 21 de junho de 2008)

“Eu soube que esse ano ou ano passado teve uma venda. Eu nunca vendi esse trabalho, nem pretendo vender. E foi vendido absurdamente caro. Três garrafas de Coca-Cola que eu tinha dado pra uma amiga americana em setenta e pouco, na época que eu estava lá. E ela estava se aposentando e ia ficar com uma grana. Era em uma casa de leilão, e depois eu consegui que a Luísa, que é minha galerista, localizasse quem estava botando à venda. A amiga querida resolveu o problema lá de aposentadoria dela... Porque também é ilusão você achar que vai ter o controle. Eu soube que tem galerista aqui no Rio que está tentando fazer uma produção em massa disso com fins comerciais... mas aí tive que ir atrás de advogado. Está no radar. Tem sempre gente achando que pode lucrar. Mas são circuitos, são coisas que, no interior da sociedade, tem o caráter de circulação: a Coca-Cola e o dinheiro. Porque um se refere à macroestrutura industrial, que é a Coca-Cola. O outro à macroestrutura institucional, portanto muito mais ampla, muito mais fácil de fazer.” (Entrevista para Marina Fraga e

Esses dois depoimentos selecionados, com cinco anos de diferença de um para o outro, revelam o reconhecimento do próprio artista da impossibilidade de controlar a apropriação mercadológica e a venda dos seus trabalhos. No primeiro, Meireles afirma uma “característica estrutural” de *Inserções* que o tornaria impossível de ser vendido. Mas reconhece, implicitamente, que a possibilidade de venda existe ao negar veementemente essa ação, significando-a moralmente como oportunismo: “E no dia em que eu descobrir que alguém está comercializando isso, eu vou ficar furioso. É oportunismo”.

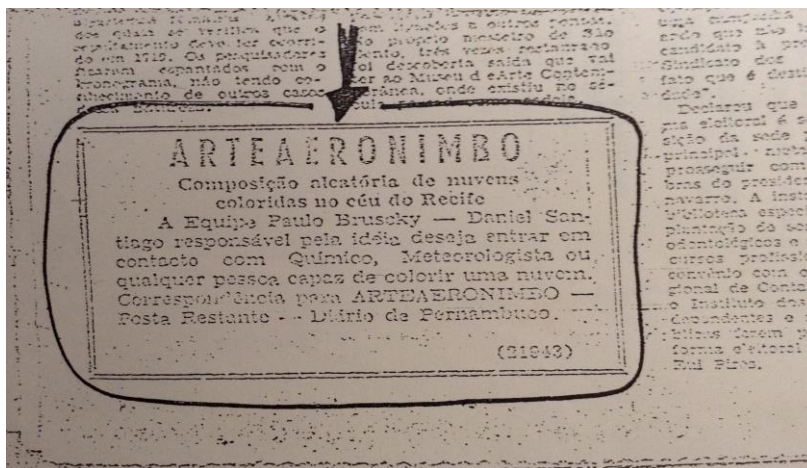
Porém, cinco anos mais tarde, ao ser perguntado sobre a possibilidade de venda de *Inserções*, o artista revela haver descoberto recentemente uma ação de venda do trabalho, da qual não participou. Novamente, nesse depoimento, afirma categoricamente “nunca vendi esse trabalho, nem pretendo vender”. Mas, ao mesmo tempo, reconhece a sua impossibilidade de controle total sobre o trabalho “Porque também é ilusão você achar que vai ter o controle”. A peça vendida havia sido presenteada pelo artista a uma amiga em Nova York que resolveu vendê-lo. Depois, o artista afirma ter descoberto uma galeria que planejava realizar reproduções massivas com fins comerciais de *Inserções*, ação que o artista pretende impedir.

Diante desses fatos, é possível afirmar, então, que *Inserções* já se tornou um mero objeto e perdeu sua eficácia crítica? Considerando, como deixa entrever o artista em seu depoimento, que esses trabalhos tratam de circuitos, na medida que seguem circulando, seja como ação, seja como objeto, continuam realizando seu agenciamento no interior do campo da arte. A própria constituição do trabalho como não-autoral, ou seja, pensado para ser feito por qualquer um e para ser posto em circulação insere neste uma qualidade inescapável em que sua apropriação está sempre em questão.

A luta discursiva que segue realizando, nesse caso, é replicar o sentido de circulação em seu próprio objeto. Estando apropriado como objeto de venda, a ação não perde sua capacidade de crítica, ao contrário, passa a replicá-la uma e outra vez mais, nessa performance de objeto industrial alterado x objeto artístico ressignificado. Além disso, o trabalho deixa em aberto uma questão que é a de que pôr algo em circulação não necessariamente significará um compromisso ético de quem o faz. Ou seja, o fato em si mesmo de pôr algo em circulação não define o que será circulado. A transformação da condição de circulação de *Inserções* não retira dele seu agenciamento de pôr em movimento dúvidas e discussões. E sendo um trabalho pensado para ser replicado indefinidamente, tendo sido recriado por Meireles em, pelo menos, duas outras ocasiões (quando do assassinato de Celso Daniel, integrante do PT morto de forma suspeita em São Paulo ou do recente desaparecimento do pedreiro Amarildo, assassinado pela polícia no Rio de Janeiro), pode ser recriado por qualquer um, sob qualquer circunstância. E a evidência dessas circunstâncias relativas ao mercado no campo da arte, expostas ao escrutínio público pela relação entre ação x objeto x

mercado que mobiliza, permite que estas sejam vistas e discutidas. Este é um importante agenciamento que *Inserções* realiza a cada reatualização e venda feitas.

3.3.3 Paulo Bruscky: arte classificada e a poesia em circulação



Paulo Bruscky e Daniel Santiago: Arteaeronimbo (1976)

Paulo Bruscky, como dissemos anteriormente, é autor de uma das produções mais múltiplas em termos de uso de materiais e suportes para produzir arte de sua geração. Suas ações, as quais privilegiam a ocupação do espaço urbano e da esfera pública, através da realização de happenings, performances, o uso dos correios como sistema de troca artística, se realizaram também no interior dos jornais.

Artista como Meireles, como citado anteriormente, também realizaram ações de intervenções nos jornais, a exemplo de *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Classificados* (1969), no qual o artista realiza duas intervenções em jornais. Na primeira, chamada *Clareira*, o artista paga por um anúncio, mas para deixá-la em branco, realizando uma espécie de abertura ou limpeza no espaço dos classificados. A única frase a ser publicada era “Área n.1 Cildo Meireles 70”. A segunda foi a elaboração de um anúncio em que o artista oferecia à venda uma área de mata selvagem extremamente grande: “Áreas-extensas. Selvagens. Longínquas. Cartas para Cildo Meireles”. A área em questão era uma referência à Amazônia.

E assim como em Meireles, as ações de Bruscky, muitas delas realizadas em parceria com o artista Daniel Santiago (com quem trabalhou por vários anos), também inseriam esse ruído poético nos espaços dos classificados de jornal. Denominada *arte classificada*, estes trabalhos de Bruscky (e também de Santiago em alguns momentos) têm forte influência do movimento poema/processo, enfatizando o jogo de palavras, a ironia e o envolvimento do outro no processo de constituição da poesia.

O movimento do poema/processo, diferente da vanguarda concretista na qual também se

inspira, foi criado com data de início e de fim. Surgido em 1967 e finalizado em 1972, começa a partir de duas exposições simultâneas, uma no Rio de Janeiro e outra no Rio Grande do Norte. Em seguida, se espalha por outros estados do Nordeste, incluindo Pernambuco e chegando a Minas Gerais. Segundo a pesquisadora Cristina Freire (2006), a teoria desenvolvida pelo poeta Wladimir Dias-Pino, que baseava as ações dessa vertente, afirmava que: “poema/processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida.” (DIAS-PINO, IN: FREIRE, 2006:154)

Nesse trecho destacado por Freire da teoria de Dias-Pino é possível observar claramente elementos presentes no discurso elaborado pelo concretismo, a exemplo do destaque para o processo informacional, de cunho funcional e facilmente codificável (consumida). Essa ênfase no aspecto da informação se conecta a uma vontade de intervir na esfera pública, na formação de uma sociedade mais moderna e consciente, ativando processos comunicacionais amplos. Dentro desse projeto de construção de canais de comunicação, o outro deve ser participante e ativo.

A referência ao poema/processo aqui é importante visto que foi um movimento bastante influenciador das práticas artísticas do período dos anos 1970 no Recife, especialmente da emergência da poesia visual na cidade. Inspirada pelo movimento concretista, como acima descrito, a diferença que realiza se dá a partir do nível de engajamento do outro nas ações, resultando em propostas que levavam à inserção do poético no ambiente (e, no caso de Bruscky, no espaço urbano e na esfera pública). Segundo ainda Freire:

“(...) Ainda mais do que palavras, o que interessa ao poema/processo é um certo estado subjetivo poético, pois busca retirar o leitor/produtor da passividade e fazê-lo participar como produtor de um processo poético. Pretende formar produtores, mais do que atingir consumidores passivos e, como se dizia então, alienados. No poema/processo o produtor/poeta/leitor participa da criação de novas opções que podem ser gráficas, sonoras, ambientais, táteis, etc.” (FREIRE, 2006:154)

Além disso, o poema/processo incentivou o contato entre artistas do Nordeste e de outros países latino-americanos, proporcionando uma rede de produção que escapava ao centro hegemônico de São Paulo.

Voltando à *Arte Classificada*, temos que na composição de seu texto-arte a referência ao poema/processo se dá no nível do posicionamento artístico de seus autores no campo. Essa constituição referencial, contudo, é ampliada pela cadeia intertextual do trabalho, à medida em que pesquisadores irão, posteriormente, relacioná-los também às ações situacionistas no cotidiano, especialmente a prática da *détournement* (desvio). Grande parte dessas leituras se dá a partir do agenciamento de *Arte Classificada* que, em sua existência, promove um desvio da função original da página de classificados dos jornais. Essa seção, cujo objetivo era o de promover um espaço publicitário e facilitar um sistema de trocas e negociações, com a inserção dos anúncios absurdos de

Bruscky, em parceria com Santiago, acaba anulada. Por alguns instantes, ela já não serve para circular informações comerciais e funcionais, na medida em que veicula anúncios inúteis, visto que poéticos.

Um dos exemplos de anúncios está no trabalho *Composição Aurorial* (1976). Na parte de classificados do Jornal do Brasil, a Equipe Bruscky&Santiago veicula o seguinte anúncio:

“A Equipe Bruscky&Santiago, responsável pela ideia, procura pessoa capaz de patrocinar o projeto. A Equipe propõe expor uma aurora tropical artificial colorida, provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100km de altitude. Os átomos voltarão espontaneamente ao estado natural depois da exposição. A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea. Correspondência para: Equipe Bruscky & Santiago, Caixa Postal 850, Recife – PE – Brasil.” (Jornal do Brasil, página de classificados, 29 de dezembro de 1976)

A sensação de absurdo do anúncio é ampliada pela ironia realizada, ao ser reproduzido o estilo de texto utilizado para os anúncios nos classificados. A apropriação dos estilos, já observada na ação *Arte Cemiterial*, é um recurso irônico que provoca ruídos no leitor da mensagem. Além disso, o uso da linguagem científica aqui é outro recurso de apropriação estilística utilizada na construção da mensagem. O conhecimento sobre a excitação dos átomos é utilizado para fins completamente não-funcionais como o de provocar uma aurora tropical artificial com o intuito de realizar de exposição de arte. Desse modo, tanto o espaço de anúncio do jornal, como também o discurso científico são colocados em questão. Os termos específicos, distantes do conhecimento comum, que são adotados pelo discurso da ciência em seu processo legitimador e também distanciador, é aqui profanado, posto em circulação na esfera pública, tornado acessível para o senso comum. Esse é um importante agenciamento de *Composição Aurorial*, o de colocar em evidência, tornar visível e participante do comum, o discurso distanciado, específico e tecnicista da ciência.

Mas além de uma inserção no jornal, *Composição Aurorial* é uma ação em potência, visto que a Equipe Bruscky&Santiago realmente desejava realizar o trabalho. Informados sobre a realização de uma missão da NASA chamada Atlas, em que os astronautas utilizaram um equipamento para estudar as auroras boreais do planeta. Em sua investigação sobre como se comportavam e eram constituídas, lançaram raios na atmosfera terrestre utilizando um canhão de elétrons e criaram 60 miniauroras a partir de 210 disparos. Desse modo, o aparente absurdo da proposta - o de criar auroras boreais artificiais -, era de fato uma ação já realizada, mas restrita a investigações científicas inacessíveis à população. A potência de ação de *Composição Aurorial* é a sua possibilidade real de ser produzida, já testada pela ciência. E o seu agenciamento é esta possibilidade que cria de tornar essa ação comum a todos, desviando-a do universo técnico, especializado e inacessível da experimentação científica para torná-la um ato de arte contemporânea. E como potência de ação, *Composição Aurorial* segue provocando esse

agenciamento, visto que ainda pode ser realizada a qualquer momento por qualquer pessoa que encontre os meios. Ou seja, a sua visibilidade, renovada a cada nova exposição do trabalho, a cada novo texto de sua cadeia intertextual, pode provocar essa potência de ação em quem se encontrar novamente com essa possibilidade deixada em aberto.

Essas potências de ação provocadas por *Arte Classificada* são parte do seu texto-arte, junto com a produção dos anúncios e serão elaborada por outros produtores da sua cadeia intertextual, a exemplo dos pesquisadores, curadores e críticos. Um exemplo dessa elaboração pode ser vista no texto do crítico Adolfo Montejo Navas, como no trecho destacado:

“Além dos exemplos de alguns poemas visuais explícitos do artista, batizados de poema-processo (e datados dos primeiros anos da década de 1970), em que os signos mergulham numa liberdade visual mais híbrida e heterodoxa que a concreta, existe uma relação com o amplo conceito de processo, tão prolífico e significativo nos anos 1970, que busca a ampliação das margens estéticas a todo custo, como na valorização da obra de arte em seu percurso, em seu trânsito (cabendo aqui toda a poética do happening e a performance). Esta poesia semiótica em curso, em Bruscky alcançará porosidades plásticas inéditas, como são as numerosas propostas de poemas-ação nos classificados (...).” (NAVAS, 2013:54)

Em seu texto de estilo crítica de arte, o autor relaciona claramente a produção de Bruscky com o movimento do poema/processo, destacando a ideia de “ampliação das margens estéticas, como na valorização da obra de arte em seu percurso, em seu trânsito”. Essa ideia de movimento dada pelos termos utilizados, associados posteriormente às ideias de happening e performance, irão embasar o sentido do termo poemas-ação criado por Navas.

Essa ideia de poema-ação, acrescentada posteriormente na cadeia intertextual de *Arte Classificada* amplia a corrente significação desses trabalhos, restrita ao agenciamento da ação política de subversão dos meios de comunicação. Essa interpretação primeira, se relaciona à leitura geral realizada no campo da arte, com intuítos classificatórios, da produção realizada no período dos anos 1970. Nessa interpretação, são recorrentes os sentidos de guerrilha, como vimos observando. Um exemplo dessa leitura está nesse trecho do texto da pesquisadora Cristina Freire: “No caso da arte classificada, este lapso entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa poética irreverente forçada pelos anúncios non-sense, revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente.” (FREIRE, 2006:48) Essa interpretação é ampliada pela autora em outro trecho:

“Na década de 1970, Paulo Bruscky, junto com Daniel Santiago, lança a *arte classificada* por meio de anúncios pagos na imprensa. Trata-se, no limite, de uma forma de fazer poesia marginal e de vê-la circular em circuitos alternativos. Essa estratégia orienta-se pela ideia de criar um ruído nos mecanismos de controle de informação. A página impressa de um jornal convencional alinhava várias proposições muito caras aos artistas naquele momento, como, por exemplo, encontrar outros espaços de exposição para troca de informações artísticas além de galerias e museus, ir ao encontro de um público muito mais amplo e diversificado e, finalmente, eliminar qualquer possibilidade de fazer obra-objeto-mercadoria.// Os anúncios sugerem um transtorno irônico e poético, na leitura habitual do jornal. O Diário de Pernambuco publica em 1974, sob o título Arteaeronimbo, o seguinte texto: composição

aleatória de nuvens coloridas no céu de Recife. A Equipe Bruscky&Santiago, responsável pela ideia, deseja entrar em contato com químico, meteorologista ou qualquer pessoa capaz de colorir uma nuvem. Correspondência arteaeronímbo”. Anúncio igual a esse foi publicado também nos classificados do Village Voice, em Nova York, 1982. Essa subversão dos meios de comunicação de massas tem relação com a prática do desvio (détournement) situacionista.” (FREIRE, 2006:46)

Nessa outra parte, a autora amplia a noção de guerrilha urbana para inserir outros elementos relativos ao campo da arte, a exemplo da comparação com a estratégia situacionista e a afirmação de que os artistas desejavam buscar espaços alternativos de exposição, além das galerias e museus. Além disso, a autora inclui a ideia de que se buscava “eliminar qualquer possibilidade de fazer obra-objeto-mercadoria”. Essa negação do objeto como obra, já presente nos questionamentos dadaístas e, localmente, na teoria do não-objeto ou da anti-arte neoconcretista, é um sentido inserido no texto-arte de vários trabalhos realizados nesse período, seja por seus próprios autores, seja por curadores, pesquisadores e críticos na composição das cadeias intertextuais dos mesmos. Do mesmo modo, a ideia de ruído em sistemas de comunicação e informação é bastante enfatizada.

Sendo parte do agenciamento destes trabalhos em sua presença na esfera pública e no campo da arte, não se está tratando aqui de dizer que estas interpretações são errôneas ou que perderam seu valor por serem recorrentes. O que se está tratando é de analisar os discursos que compõem os próprios trabalhos e como eles entram em disputa e, assim, vão ampliando a cadeia intertextual do trabalho, atualizando seus sentidos, tornando-o potente em sua agência estendida no tempo. Nesse caso, se trata de analisar como as noções de subversão, de ruptura no interior de sistemas comunicacionais, de marginalidade, de criação de sistemas de circulação alternativos para a arte se relacionam a outros discursos que enfatizam o caráter acional e propositivo dos trabalhos, a exemplo do texto de Navas. Em nossa própria análise, enfatizamos também o aspecto performático dos anúncios dos classificados, considerando-os como um traço importante do agenciamento destes tanto na esfera pública como no interior do campo da arte.

Observando um outro exemplo, esse da década de 1980, é o trabalho *Ruídos Adventícios da Ausculta Pulmonar* (1986). Realizado por Bruscky, o anúncio publicado no Jornal do Commercio (Recife), em 31 de agosto de 1986, dizia: “Procuo patrocinador para a realização de um concerto, utilizando os ruídos pulmonares (crepitações e sibilos). As combinações do ruído são feitas através do computador.” Em depoimento sobre esta ação, o artista conta:

“É um concerto, porque quando eu trabalhava no INAMPS lia muitas revistas médicas, principalmente quando era diretor de recursos humanos; às vezes fazia a abertura dos concursos, então tinha que ler. O superintendente confiava muito em mim, eu analisava tudo, as propostas dos médicos, mesmo não sendo da minha área. Então, li um trabalho sobre a ausculta pulmonar, os sibilos, e outro que tem um nomezinho assim, que são dois ruídos diferentes da ausculta pulmonar. Aí, pensei em botar várias pessoas com esse equipamento, pensei em levar tuberculosos, gente assim, gente normal, porque são sons diferentes, através desse equipamento, ligar no computador e fazer esse concerto sonoro do som do pulmão. E claro que isso tudo vem de John Cage, me impressionei muito quando ele disse que não

existe o silêncio absoluto, porque se você entrar em um lugar em completo silêncio, ainda assim você escuta o som do seu corpo, quer dizer, não existe o silêncio zero.” (BRUSCKY in: SILVA & RIBEIRO, 2011:41)

Recordando o cotidiano do seu trabalho como agente burocrático de um hospital, o artista revela como o processo de constituição do trabalho suspende essa relação funcional na medida que propõe realizar um ato performático. A partir do seu conhecimento sobre John Cage⁶⁹ e suas propostas sonoras - que passaram a participar do campo da arte a partir da influência que este exerceu no Grupo Fluxus -, o artista elabora como transferiu o que pertencia à esfera da medicina e da funcionalidade ao universo do interesse artístico, no âmbito de uma pesquisa com sonoridade e performatividade. Essa passagem realizada - do universo médico para o artístico -, está mais evidente no trecho: “Então, li um trabalho sobre a ausculta pulmonar, os sibilos, e outro que tem um nomezinho assim, que são dois ruídos diferentes da ausculta pulmonar. Aí, pensei em botar várias pessoas com esse equipamento, pensei em levar tuberculosos, gente assim, gente normal, porque são sons diferentes, através desse equipamento, ligar no computador e fazer esse concerto sonoro do som do pulmão”.

Aqui, o uso de termos médicos pelo artista é tornado comum, é descontextualizado de seu universo técnico restrito e ampliado. Ao recordar de algum outro termo técnico como “um nomezinho assim”, o artista distancia a legitimidade do discurso médico, tornando-o corrente. Em seguida, propõe posicionar pessoas com o equipamento e auscultá-las, mas não com o objetivo de interpretar os sons para diagnosticar doenças, mas de utilizar o som para realizar um concerto sonoro do pulmão. A suspensão da utilidade da atividade médica, de sua legitimidade e do tecnicismo que a torna inacessível ao senso comum, especializando-a, é aqui um agenciamento importante, inserido no texto-arte pelo discurso do artista e pela sua elaboração textual do poema. O fato de ser publicado no jornal, torna visível essa vontade de ação, de promover um concerto o qual será considerado absurdo e, talvez, reprovável, visto que põe em questão a validade da atividade médica, a qual, em vários contextos sociais, é supervalorizada.

Em outro trabalho, novamente em parceria com Santiago, chamado *Arteaeronimbo* (1974), o anúncio dizia: “A Equipe Bruscky&Santiago, responsável pela ideia, deseja entrar em contato com químico, meteorologista, ou qualquer pessoa capaz de colorir uma nuvem”. Novamente aqui, a ação em potência de colorir nuvens está em aberto, na medida em que convoca, além de especialistas, qualquer pessoa que possa colorir uma nuvem. A abertura de uma noção de ciência para o comum é novamente um agenciamento de ampliar a possibilidade de participação da esfera pública nesse

⁶⁹ O músico, compositor, filósofo e teórico musical John Cage é considerado uma das maiores influências da arte de vanguarda do século XX. Discípulo de Arnold Schoenberg, inventor do atonalismo musical, Cage ampliou a noção de composição musical para inserir nesta o ruído e a experimentação com objetos diversos, muitos retirados do cotidiano, para produzir música. Seus atos performáticos e musicais influenciaram vários artistas ligados ao Grupo Fluxus.

conhecimento especializado e distanciado. A ideia de abertura à participação atinge também o artístico, visto que as pessoas tomam parte de uma ação que é descrita e definida como artística, inserindo o artístico na esfera pública também. Essa ampliação do artístico para a esfera pública é vista também em outros anúncios em que Bruscky e Santiago propõem às pessoas que realizem caminhadas aleatórias pelas ruas, por exemplo.

A dimensão da participação, aqui, é um outro dado do agenciamento desse trabalho que, no momento em que foi realizado, provocou no público o interesse, resultando em uma série de cartas recebidas pelos artistas. Essa relação com o outro é recordada pelo artista em seguinte trecho de sua entrevista à Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva: “Meu primeiro anúncio é de 1973 ou 1974 no Jornal do Brasil. Achei esse meio muito importante de ser explorado porque é uma forma de atingir um público grande, inclusive de pessoas alheias a arte. E naquele tempo recebi muitas cartas. Além disso, é uma forma também de registrar uma ideia. (...)” (BRUSCKY in: SILVA & RIBEIRO, 2011:41)

O termo registro, inserido no discurso pelo artista, é importante ser destacado também visto a presença desses trabalhos atualmente no campo da arte. Como documentos históricos, os jornais onde foram publicados os primeiros anúncios cumprem essa função de registrar um ato momentâneo. Sendo a obra considerada imaterial, como discursos sobre a produção desse período afirmam e classificam esses trabalhos, os registros guardados são apenas memórias dessas ações. Assim vistos, a cada reapresentação em exposições serão apenas documentos, objetos museificados que já não podem agir. Essa conclusão é incompleta no sentido de que os anúncios dos classificados são, eles mesmos, poemas. Quando Bruscky põe à venda em *Discos Antropofágicos* (1984) discos que desaparecem à medida que a agulha na radiola vai tocando ou, ainda, uma “borracha para apagar palavras: ouça o que quiser e apague (no ar) o que não interessa”, o caráter poético dos anúncios amplia a existência da ação para além do suporte onde foi realizada. Ou seja, o efeito poético do texto segue se realizando e efetuando a cada nova leitura que se realize deste, seja no âmbito do jornal ou no do museu.

Assim considerados, seguem possuindo um caráter artístico, visto que sua existência momentânea no jornal, no contexto de sua criação, é uma parte do que os compõem como ação poética. As propostas inseridas nos anúncios podem ser realizadas sempre e quando alguém se sinta afetado por elas. E se essa afetação já não se dá mais no nível amplo da esfera pública, no interior do jornal, tampouco deixa de existir porque está restrita ao circuito de museus e/ou galerias. O escopo e a amplitude da ação, maior em um momento e menor em outro, não anula a potência que segue presente em cada uma das propostas de ação dos anúncios poéticos de *Arte Classificada*.

E após esse percurso por trabalhos onde a questão da esfera pública e da ação urbana ficou mais evidente, iremos, a partir do próximo capítulo desta tese, centrar-nos na observação de

trabalhos artísticos em que a questão do valor foi o discurso central dos seus texto-arte. A partir desse momento, passaremos a observar como essas ações realizaram agenciamentos no interior do campo ao evidenciar questões relativas ao valor da obra de arte e a sua relação com o dinheiro. E também observaremos como esses agenciamentos se conectam à discussão no campo social mais amplo sobre a virtualidade do dinheiro e o crescente processo de financeirização da sociedade capitalista relacionado a esse processo.

Capítulo 4

Arte e Dinheiro: discussões sobre o valor no interior do campo da arte

Walter Benjamin (2013), ao comentar sobre a relação estabelecida entre o capitalismo e a religião por estudiosos como o sociólogo Max Weber, destaca que não apenas há elementos religiosos em sua constituição, como ele mesmo é uma espécie de religião. E essa religião, para Benjamin, é desprovida de dogma, sendo puramente de culto. Um culto permanente, “sans rève et sans merci” (sem sonho e sem piedade) cuja representação são as cédulas bancárias.

Isso porque, segundo Agamben (2013), o capitalismo é uma religião baseada inteiramente na fé. Ou seja, nessa religião, os seus seguidores vivem *sola fide* (só por meio da fé). Em sua arqueologia, a palavra *pistis* era utilizada por Jesus e seus apóstolos para significar fé, ou seja, o crédito que temos diante de Deus. *Creditum*, segundo Agamben, é o particípio passado do verbo latino *credere*: significa aquilo em que cremos, em que colocamos nossa fé, quando estabelecemos uma relação de confiança com alguém.

E se, para Benjamin, o capitalismo é uma religião na qual o culto se torna emancipado de todo objeto e a culpa de todo pecado e, por tanto, de toda possível redenção, desse modo - desde o ponto de vista da fé -, o capitalismo não tem objeto. Portanto,

“(...) crê no fato puro de crer, no puro crédito (believes in pure belief), quer dizer: no dinheiro. O capitalismo é, por tanto, uma religião na qual a fé - o crédito - substituiu a Deus. Em outras palavras, enquanto a forma pura do crédito é dinheiro, é uma religião cujo Deus é o dinheiro.” (AGAMBEN, 2013)

E estando o puro crédito elevado ao grau máximo de culto dessa religião que é o capitalismo, tem-se que, como toda imagem religiosa, esse se tornou mera representação de uma relação social de valor. Para entender melhor isso, observemos o exemplo que Agamben usa para iniciar sua argumentação sobre o valor arbitrário e fictício do dinheiro: o da suspensão da convertibilidade do dólar por Nixon em 1971 que, sem o respaldo em ouro, passa a ver por si mesmo. Em suas palavras:

"Desde este momento, a inscrição que ainda se pode ler em algumas cédulas de banco (por exemplo, nas de libra esterlina ou rúpia, mas não nas de euro): "Me comprometo a pagar ao portador a soma de ..." referendada pelo governador do Banco Central, perdeu definitivamente seu sentido. Esta frase passou a significar que, a partir desse momento, em troca do bilhete, o banco central correspondente faria a entrega a quem solicitasse (se alguém era suficientemente tonto para fazê-lo) não uma certa quantidade de ouro (para o dólar, 1/35 de onça), mas outro bilhete exatamente igual. O dinheiro ficou desprovido de qualquer valor que não fosse o puramente autorreferencial. Ainda mais surpreendente foi a facilidade com que foi aceito o ato do soberano estadunidense, que equivalia a cancelar o patrimônio em ouro do dono do dinheiro." (AGAMBEN, 2013)

Sem solvência - sem relação material com o que lhe dava crédito -, o dinheiro passa a valer por ele mesmo. Se fetichiza, nos termos marxistas.

E Rancière (1979), ao analisar Marx, desta que este autor, ao observar o movimento realizado pelo capital de empréstimo no século XIX, já percebia que, através do mecanismo dos juros, este produzia o distanciamento do valor da origem nas relações de produção material. Segundo Rancière:

“De fato, o lucro é uma forma de aparecimento - isto é, uma dissimulação - da mais-valia. Está ainda em relação com a esfera da produção. O juro que é, por sua vez, uma forma de aparecimento/dissimulação do lucro - portanto uma forma de aparecimento/dissimulação da mais-valia em segundo grau - representa forma mais concreta, mais mediatizada da mais-valia. Aparece mesmo fora da esfera da produção. O mecanismo é o seguinte: certa soma de dinheiro A é adiantada, retorna ao seu possuidor sob a forma de A' ($A + dA$) e isso em virtude de um contrato. Já não se trata aqui de um processo de produção, mas tão-somente de um contrato entre duas pessoas e de um poder misterioso que o dinheiro possui de aumentar-se a si mesmo. (RANCIÈRE, 1979:150)

Assim mediatizada, essa forma de capital que é o juro esquece o que o torna uma forma particular e determinada do capital, ou seja, a sua relação com a mais-valia da produção, tornando-se um processo de valorização do valor. Se já na produção de mais-valia ocorre a inserção de um cálculo fictício, baseado nas relações sociais e de produção - que confere ao valor de uso do objeto produzido o seu valor de troca, acrescentado do seu custo de produção (trabalho assalariado) e o seu lucro (mais-valia) -, o processo realizado pelo juro é ainda mais distanciado desse primeiro e mais difícil de observar (e, conseqüentemente, controlar). Segundo ainda Rancière, “essa forma determinada do processo de reprodução do capital, processo de valorização do valor possibilitado pelas relações de produção do capital e do trabalho assalariado, tende a desaparecer no resultado” (1979:151).

Em outras palavras, é realizada uma virtualização do processo de produção de valor em que a relação de produção se encontra exteriorizada. O capitalista financeiro que controla o empréstimo do dinheiro, fica de fora de todo o processo de produção e reprodução do mesmo. Ele tão-somente adianta uma soma A e, com aplicação dos juros, retira uma soma A' . Com isso, o capitalista financeiro estabelece uma relação de si a si com o capital-dinheiro que é imediata. Isso leva Marx a afirmar que

“(...) no capital de empréstimo encontra-se acabada a representação do fetiche capitalista, a representação que atribui ao produto acumulado do trabalho e, ademais, determinado como dinheiro, a faculdade de produzir mais-valia graças a uma qualidade secreta, de modo puramente automático e segundo uma progressão geométrica” (in: RANCIÈRE, 1979:160)

Essa qualidade secreta que o dinheiro possui para reproduzir a ele mesmo se relaciona ao caráter de puro culto da religião capitalista que Benjamin identifica. Já não é preciso “provas” materiais. O puro crédito é o fundamento de uma relação de produção de valor sem limites, visto que não mais conectado à dimensão material dos recursos e da realização do trabalho. O resultado disso, ainda segundo Marx, é que

“A identidade da mais-valia com o sobretrabalho estabelece um limite qualitativo à

acumulação do capital: a jornada global de trabalho, o desenvolvimento presente das forças produtivas e da população limitando o número das jornadas de trabalho simultaneamente exploráveis. Se, por outro lado, a mais-valia é captada na forma não-conceitual do juro, o limite não é senão quantitativo e desafia a imaginação.” (in: RANCIÈRE, 1979:160).

Esse processo resulta então no dinheiro como mercadoria fetichizada. O fetiche como exteriorização das relações de produção e apagamento dos processos na forma acabada, se realiza no dinheiro na medida que este passa a representar nada mais que a si mesmo. Estando o seu valor agora investido nele mesmo, seus processos de aumento e redução de valor já não se relacionam diretamente aos recursos naturais disponíveis ou ao trabalho real feito para manipulá-los. E se o capitalismo torna possível esse nível de abstração (ou, como diria Marx, de exteriorização) na produção do valor, não só o dinheiro, mas qualquer outro objeto - ou mesmo signos, como afirma Baudrillard (1982) - também podem se tornar convertíveis em valor monetário (ele mesmo um valor fictício). Desse modo, o mercado financeiro do dinheiro pode se estender e se ampliar para várias outras dimensões, incluindo o mercado de arte contemporânea.

Mas antes de falar especificamente sobre o mercado de arte contemporânea, é importante discutir a especificidade dos bens simbólicos e a sua relação com o valor de mercado. Em primeiro lugar é preciso pensar na especificidade do valor nessa relação com a arte. Para isso, voltemos a Benjamin (1987), mas dessa vez para referir-nos aos conceitos de valor de culto e valor de exposição que este cria.

O valor de culto, que se refere, segundo Benjamin, à época em que a arte estava diretamente relacionada aos rituais mágicos e religiosos, cumprindo a função social de representá-los, possui a característica de manter o artefato artístico em um lugar de contemplação, distanciado do olhar público. Segundo Benjamin, o valor de culto "quase obriga a manter secretas as obras de arte". Porém, diz o autor,

“à medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco que o precederam”. (BENJAMIN, 1987:173)

E nesse segundo momento reside a explicação do valor de exposição da obra de arte.

O valor de culto da obra de arte relaciona-se, assim, ao seu caráter aurático, ou seja, mágico e quase religioso. Elementos como autenticidade, unicidade, entre outros, estão relacionados ao caráter de culto da obra artística que lhe confere valor no interior de um mercado simbólico. Por outro lado, a ampliação da reprodutibilidade técnica da arte inseriu nesta outro valor, o de exposição. Neste outro esquema, considerando a reprodutibilidade técnica que introduziu a repetição em série (ou seja, a quebra da autenticidade) e a montagem como procedimentos artísticos, o culto aurático dá espaço a outra relação: a de exponibilidade. Quanto mais exposta a obra, mais esta amplia o seu alcance e, consequentemente, o seu valor.

Importante considerar que, nesse momento, Benjamin fala do cinema que, para ele, era uma nova técnica artística potencialmente emancipadora, em comparação ao ato individual de contemplação dos quadros (que é aurática), por exemplo. Sendo difícil alcançar uma exponibilidade de massa, a pintura não é o meio que ele considera ideal para realizar esse processo emancipador que o cinema poderia fazer. Porém, deixando um pouco de lado a consideração de Benjamin sobre a função emancipadora da arte, é importante considerar que esse processo de reprodutibilidade técnica que quebra as noções de unicidade da obra, raridade, genialidade do artista, entre outros, insere na arte um outro valor, o de colecionador. A aquisição da obra de arte, então, passa a ser guiada não apenas pela noção de aquisição de um objeto de culto, raro e especial, mas de um objeto para coleção. Desse modo, o caráter de exponibilidade torna-se fundamental para a obra alcançar o seu valor de colecionador.

Nesse ponto, parece prudente voltar a Bourdieu e ao conceito de campo formulado por ele. Tem-se que o campo da arte está em relação de autonomia relativa (o que, para ele, significa também dependência relativa) com outros campos sociais. Ou seja, os imperativos do campo econômico não estão completamente fora desse campo da arte. Mas aqui, segundo Bourdieu, se realizam de maneiras distintas. Há, no campo da arte, uma espécie de

“economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes” (BOURDIEU, 1997:162)

Isso porque, por estarem inseridos no interior do campo da arte, esses bens simbólicos são produzidos de acordo com as regras e discursos reproduzidos nas práticas e nas instituições no interior deste. E, como vimos em Benjamin, por suas próprias características materiais e históricas, possuem medidas de valor próprias que se impõem no momento de mercantilizá-las. Desse modo, é preciso observar as regras e lógicas de funcionamento do campo da arte em sua relação com o valor (e o campo econômico mais amplo).

Há, segundo Bourdieu, no interior do campo, uma espécie de dupla lógica de mercado. Isso se dá, segundo a sua análise, por causa da existência de uma convivência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Para ele, por um lado está a arte autônoma e sua relação anti-econômica com o mercado de bens e, por outro, a indústria cultural e seus produtos. No polo da economia anti-econômica da arte pura, se estabelece uma relação econômica de longo prazo, visto que aqui se privilegia as exigências específicas da produção artística, a qual não reconhece outra demanda senão a que ela própria produz. Nesse caso, está orientada a produzir capital simbólico a longo prazo (gerando lucros econômicos tardios, por sua vez).

Diferenciando-se da imediatividade da produção de bens da indústria cultural, voltados para

o sucesso imediato e de largo alcance, a produção autônoma exige outro tipo de investimento e de relação com o lucro. Isso porque são

“empreendimentos com ciclo de produção longo, baseado na aceitação do risco inerente aos investimentos culturais e sobretudo na submissão às leis específicas do comércio de arte: não tendo o mercado no presente, essa produção inteiramente voltada para o futuro tende a constituir estoques de produtos sempre ameaçados de recair no estado de objetos materiais (avaliados como tais, ou seja, por exemplo, pelo peso do papel)” (BOURDIEU, 1997:164)

Essa especificidade da produção artística autônoma, exigirá dos agentes econômicos do campo da arte ações específicas a fim de lidar com essa particularidade de uma produção que denega o mercado, mas que participa dele mesmo posteriormente, em forma de bem legitimado. Desse modo, o campo da arte moderna e da arte contemporânea organizaram-se em torno de mecanismos de venda e valorização do produto artístico que atendem a essa especificidade do trabalho artístico que valoriza seu próprio processo de produção e constituição.

Se para Bourdieu as estratégias dos produtores no interior desses campos culturais se situa entre “dois limites que, de fato, jamais são atingidos, a subordinação total e cínica à demanda ou a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências” (1997:162), temos que é esse limite o que nos interessa investigar. Considerando que os artistas autônomos em sua anti-economia não escaparam de entrar no mercado de arte especializado, mas tampouco constituíram-se em produtos de massa amplamente comercializados pela indústria cultural, é importante observar as especificidades desse mercado de arte que se forma a partir da constituição do campo da arte autônoma.

4.1 Uma palavra sobre o mercado da arte contemporânea

Para seguir essa observação sobre o mercado de arte contemporânea, vejamos brevemente algumas análises sobre sua constituição. Partindo de um dos estudos referência sobre essa questão realizado pela socióloga Raymonde Moulin (2012), observemos como a relação de especificidade de produção e relação mercantil se amplia para incluir a arte contemporânea. Segundo a análise da autora, foi no período da década de 1980 que o termo "contemporânea" passou a ser considerado uma espécie de aposta máxima reavaliada permanentemente pela competência artística internacional. Desde esse momento, diz Moulin, as apostas no seio do campo artístico já não tinham mais a clareza de dois campos - os antigos e os modernos, os figurativos e os abstratos - como acontecia na década de 1950. Tampouco se situavam na área restrita das vanguardas sucessivas dos anos 1960 e 1970. Para Moulin, o fim da visão teleológica das vanguardas modernistas abriu passagem ao chamado pluralismo cultural da época.

O contexto de pluralidade, segundo ainda Moulin, vem acompanhado do fenômeno das exposições temporárias e itinerantes ao largo das décadas de 1980 e 1990, para o qual Huyssen,

Salcedo, Jameson, Foster e outros autores também atentam, como veremos na próxima sessão. Dentro desse novo panorama expositivo e institucional, um personagem principal passa a ser a figura recém-surgida do curador free lancer. Para Moulin, este novo agente ilustra a “atividade plural que caracteriza aos atores do mundo da arte, assim como a amplitude de sua área de competência e a capacidade de intercambiar seus papéis” (2012:41).

Este novo personagem se converte no principal elo entre as dimensões artísticas, culturais e econômicas. Estando cotado no mercado por sua reputação e credenciais, o curador se converte em uma espécie de “validador” de artistas e movimentos, operando uma espécie de transferência da sua reputação para a dos artistas e trabalhos que legitima. Além disso, o fenômeno da internacionalização da arte contemporânea leva a que exista uma casta de curadores cosmopolitas, cujas carreiras são internacionais como a dos coreógrafos e dos diretores de orquestras. Estes profissionais se apresentam como mais aptos que outros para colocar em cena e em valor um artista ou movimento artístico. Para Moulin, um exemplo fundante deste tipo de curador é Harald Szeeman e a mostra icônica *When Art Becomes Form*, primeira exposição de arte conceitual realizada.

Segundo a análise de Moulin, os curadores, atores culturais por excelência, em consonância com os críticos e os marchands, descobrem talentos, invalidam ou confirmam reputações e imediatamente elaboram uma hierarquia de valores estéticos. Desse modo, ao interferir desta maneira na oferta artística,

“intervêm como mandatários: formam e informam a demanda, da qual constituem eles mesmos um segmento determinante. (...) Ao encontrar-se na articulação entre dois universos, o estético e o econômico, têm a possibilidade de intervir sobre todas as instâncias da reputação do artista e do valor da obra.” (MOULIN, 2012:40)

Mas é importante destacar que, no universo do mundo da arte contemporânea, os curadores, ao mesmo tempo que se convertem em instâncias legitimadoras importantes, são apenas uma parte de um complexo jogo de construção de valor que conta com diversas instâncias e agentes. O mercado de arte contemporânea é uma estrutura que necessita da participação de várias práticas distintas e está inserido em um universo onde convive com formas anteriores e diferentes de comercialização da arte.

Sendo assim, o recém nascido mercado de arte contemporânea passa a coexistir com outros dois segmentos, diz Moulin, o da arte classificada (a arte antiga e/ou moderna já estabelecida, cujos preços se mantém na mesma medida que as reputações dos artistas) e o da infra arte, que se refere mais a uma espécie de mercado decorativo. E emerge com esse novo mercado diferentes estratégias de validação, novos agentes (a exemplo do já citado curador) e distintos mecanismos de ação (a tendência à internacionalização, mais forte a partir da década de 1980 e ampliada em fins da de 1990 e início dos anos 2000).

O sociólogo Alain Quemin (2014), ao comentar sobre estes três segmentos do mercado de

arte atual, constata que no mercado da arte classificada (arte antiga ou moderna), o trabalho da perícia, ou seja de validação, se assenta em torno da ideia de atribuição a tal ou qual mestre, fato que pode afetar significativamente o valor de uma obra. Existe uma noção de arte, história da arte e estética fortemente assentadas que garantem e validam o trabalho da perícia. Já o mercado da arte contemporânea é marcado pela incerteza, o que afeta o valor estético e financeiro. A resolução de tal incerteza se torna, então, parte fundamental das atividades no interior do mundo da arte contemporânea, o que se dá através da atribuição do selo “contemporânea” para as obras e a certificação dos artistas, através do que ele e também Moulin chamam de “academia informal”: importantes diretores de museus, curadores, críticos influentes, grandes galeristas, responsáveis pelas casas de leilão especializadas em arte contemporânea, colecionadores ilustres, artistas de renome, entre outros. Esses agentes e suas ações são o que estruturam, segundo Quemin, o mundo da arte⁷⁰ contemporânea.

Dentro desse cenário de incerteza, em que as noções estabilizadas pelo mercado da arte classificada perdem o sentido, os critérios de validação também se transformam. E passam a ser mais amplos (mais sociais, políticos e econômicos do que apenas e propriamente estéticos). Ou pelo menos, passam a demonstrar mais a dinâmica e a arbitrariedade da validação do que antes.

Para Moulin, a constituição dos valores artísticos, tanto no sentido estético como financeiro do termo, se efetua pela articulação do mercado e do campo artístico. Com efeito, o preço ratifica um trabalho não-econômico de alcançar credibilidade no plano estético, um trabalho de homologação do valor realizado pelos especialistas, isto é, os críticos, os historiadores da arte contemporânea, os curadores e conservadores de museus e os admiradores de arte. Esse processo é também social e político, além de econômico, visto que várias variáveis entram em jogo: a quantidade de capital cultural e social dos agentes, capacidade de mobilização e articulação, participação ou não em espaços hegemônicos, etc. Uma vez conquistado o preço no mercado, a circulação e a internacionalização do juízo estético são facilitados e acelerados. E esse processo ocorreu de forma particularmente mais intensa a partir das décadas de 1970 e 1980, diz Moulin. Nesse período, para a autora, o mundo da arte ocidental constituiu um exemplo particularmente puro das interações entre o campo da arte cultural e o mercado.

E a pesquisadora Ana Leticia Fialho (2014) acrescenta ainda quatro fatores, os quais considera fundamentais para a construção do valor. Destacando a diferença entre preço e valor, Fialho reforça que a busca pelo último é o que leva ao primeiro, não o contrário. E para construir o valor, é necessário um complexo processo que envolve a formação do artista e sua consolidação no interior do mercado. Para ela

70 Evidentemente baseado na teoria dos Mundos da Arte de Howard Becker, Quemin usa esse termo para diferenciar o mercado da arte contemporânea e seus agentes daquele da arte classificada. Mas outros autores se referirão ao termo campo, de Bourdieu, o qual, nesta tese, também está sendo usado.

“(...) o complexo processo de formação, consolidação e hierarquização dos valores da arte contemporânea (do qual a precificação faz parte) envolve pelo menos quatro instâncias fundamentais, cujas dinâmicas são distintas, mas inter-relacionadas: produção, reflexão crítica, institucional e mercado.” (FIALHO, 2014:33)

Baseados no fato de que a arte contemporânea joga com a pluralidade e a incerteza é que afirmamos que o mercado da arte contemporânea torna-se complexo, visto a interdependência de distintas estruturas que demanda. Não que o mercado de arte classificada seja completamente autossuficiente. Ele também depende, em grande medida, do museu, que salvaguarda o valor da obra de arte consagrada. Mas no mercado de arte contemporânea, pelo fato dos museus já estarem funcionando de maneira distinta desta ideia de salvaguarda, a questão da validação permeia outras instâncias e agentes.

Voltando-nos ao caso específico, o da relação com o museu, temos que este segue cumprindo um importante papel na validação. E isso porque ainda é em seu interior que se estabelece o limite entre o que é e o que não é arte (ou o que ainda não é arte). Moulin destaca que o

“papel contextual, ecológico e institucional do museu de arte contemporânea tem sido destacado em múltiplas ocasiões. Muitas criações, concebidas em princípio como protesto frente a arte, ao mercado e aos museus, necessitam, para serem entendidas em toda sua complexidade, inclusive para serem percebidas como arte, do acompanhamento, do comentário crítico e do efeito separador do museu” (MOULIN, 2012:40)

Sendo assim, a complexidade de que falamos se torna mais evidente: já não é o museu por si mesmo, por sua função e seu lugar, mas todo um processo institucional de crítica, visibilidade e de comentário realizado por alguém especializado o que torna o processo de validação completo. Ou seja, o museu não é mais “a” instância de validação” *per si*. É uma delas, ainda uma das mais importantes, mas que concorre com outras agências e instâncias para a validação e definição da arte contemporânea.

Voltando para Fialho, esta autora, ao reconhecer essa diversidade de instâncias validadoras, afirma, por outro lado, que é preciso existir um equilíbrio entre elas para que o valor e o preço da obra se consolidem a médio e longo prazo. Pois, segundo sua análise, quando isso não acontece, o mercado acaba tornando-se demasiado vulnerável à instabilidade. É preciso haver uma harmonia entre as funções institucionais de exibição, reflexão crítica e coleção. Quando estas funções não estão ou são deixadas a cargo do mercado, este

“assume função preponderante na definição dos valores artísticos, o que pode limitar a experimentação, provocar certa instabilidade e alimentar modismos que não se mantêm no médio-longo prazo; ou, contrariamente, quando o mercado é incipiente e a esfera institucional é a única a absorver uma pequena parcela da produção, poucos artistas logram viver do próprio trabalho” (FIALHO, 2014:33)

Desse modo, é importante observar que a arte contemporânea necessita de uma inter-relação entre diversas instâncias, desde a institucional, passando pelos eventos artísticos, as galerias e as casas de leilão. É aí que uma diferenciação feita por Fialho se torna interessante para observar as

dinâmicas entre as diferentes instâncias desse mercado. Para a autora, é preciso diferenciar o que ela chama de diferentes tipologias, que podem estabelecer-se de acordo com os objetos negociados (mercado de arte moderna e mercado de arte contemporânea); com o modelo de negócios praticado (mercado primário ou mercado secundário); ou com o alcance das operações (mercado local e mercado internacional) (2014:37). Essas diferenças precisam ser levadas em conta na observação das atuais dinâmicas do mercado, especialmente as relações de complementaridade que se estabelecem entre o mercado primário e o secundário, instâncias chave na precificação e valorização das obras e artistas.

Em termos gerais, Fialho define o mercado primário como sendo formado por galerias que representam artistas em atividade e se ocupam de obras que estão sendo comercializadas pela primeira vez. Por sua vez, o mercado secundário se compõe pelos escritórios de arte, galerias e casas de leilão cujo foco é a revenda de obras já anteriormente comercializadas. Ou seja, enquanto o mercado secundário trabalha majoritariamente com a revenda de obras provenientes de coleções privadas, corporativas ou institucionais, o mercado primário investe na formação e consolidação da carreira do artista, realizando um trabalho extenso (e muitas vezes custoso) de construção do valor do mesmo e do seu trabalho. Nas palavras de Fialho,

“enquanto o mercado primário trabalha na construção gradual e sustentável dos preços, atrelados à consolidação da carreira do artista, o mercado secundário investe na maximização do preço, o que pode provocar alguma instabilidade, sobretudo quando determinadas obras batem recordes de venda e atingem preços que em muito se distanciam dos valores praticados no mercado primário” (2014:40)

E essas diferenças explicam, segundo Fialho, a existência de uma certa tensão entre os dois territórios, cujos agentes dialogam pouco. Além disso, de maneira geral os artistas e galerias não são diretamente beneficiados nessas operações.

Porém, é no mercado secundário que se busca e se alcança o lucro dos investimentos realizados por vários colecionadores no mercado primário. A existência de um mercado secundário dinâmico estimula o colecionador a fazer investimentos mais arriscados no mercado primário, responsável pela renovação e expansão da oferta, o que ajuda, por sua vez, a alimentar o mercado secundário. Nesse sentido, esses dois mercados são interdependentes e agem, ambos, na circulação e ampliação da oferta de arte contemporânea e no estabelecimento dos preços.

Grosso modo, diz ainda Fialho, os principais agentes do mercado secundário são o colecionador/proprietário que fornece a obra, o marchand ou leiloeiro que intermedeia a operação (e ganha uma comissão por isso) e, novamente, o colecionador que readquire a obra na outra ponta. Já o mercado primário está composto, basicamente, pelo artista, o galerista e o colecionador. E essa relação entre a galeria e o artista perpassa vários níveis e agentes em seu processo de construção do valor.

E passando a observar especificamente essa relação complexa que se estabelece a partir das galerias, temos que para Quemin e também Moulin, estas funcionam no mercado a partir do estabelecimento de uma espécie de oligopólio mais ou menos estruturado (não extremamente rígido, mas suficientemente evidente). Para Moulin, essa operação se dá a partir de uma galeria mais bem estabelecida no mercado que se torna capaz de pautá-lo (que ela chama de galeria líder) e criar demandas em seu interior. Em suas palavras:

A galeria líder, uma vez que tenha assegurado o monopólio de uma tendência, implementa uma estratégia de promoção destinada a fabricar uma demanda capaz de apreciar as novas criações artísticas. Para isso, combina as técnicas da promoção comercial com as da difusão cultural. A probabilidade de êxito de um marchand na organização de uma estratégia de promoção, em um tempo limitado, depende do apoio financeiro com que conta e, mais ainda, de sua reputação cultural, quer dizer, da capacidade que teve anteriormente, para conseguir que o setor mais avançado do establishment artístico (colecionadores influentes, curadores, críticos de renome) aceitem as novas criações artísticas. A galeria líder está em condições de mobilizar, a nível internacional, uma importante rede de galerias: desta maneira, uma coalizão informal de marchands entram em acordo para promover, cada um no seu âmbito, uma mesma inovação artística. (...) Mobilizados em volta da galeria líder, todos os atores, econômicos e culturais, atuam rápido e em consonância para que os artistas sejam colocados em todos os lados e onde devem estar, nas grandes revistas, nos museus, nas coleções, nas grandes manifestações culturais internacionais. A estratégia do tempo curto, do hype e da promoção internacional acelerada, contribui para transformar em estrelas a artistas jovens que são obrigados a produzir muito durante o curto período de seu lançamento. (MOULIN, 2012:37)

Para Quemin, o *modus operandi* das galerias, especialmente das internacionalmente bem estabelecidas, configura um cenário hegemônico e desigual. Para ele, as galerias compõem um mercado claramente dominado por algumas grandes estruturas com peso econômico avassalador cuja concorrência é desigual, mas no qual subsistem simultaneamente, de modo quase marginal, pequenas empresas frágeis, num mercado de concorrência pura e igual, frequentemente disseminadoras de inovações que serão, em seguida, recuperadas pelos maiores grupos (2014:23). Desse modo, as pequenas galerias e os espaços alternativos são importantes também nesse cenário por serem as que geralmente investem em artistas desconhecidos, cumprindo o papel de lançá-los ao mercado consolidado (ou melhor, hegemônico).

Essa sensação de hegemonização se torna mais evidente no interior de um cenário internacionalizado de arte. Ou seja, ainda segundo Quemin, o mercado e o mundo da arte, sobretudo contemporânea, aparecem desde então resolutamente internacionais, ao menos pela produção mais reconhecida. Qualquer que seja o país de origem, todos os atores do mundo contemporâneo frequentam os mesmos lugares sem real preocupação com as fronteiras geográficas (2014:24).

Isso se traduz na presença de quase sempre os mesmos atores em todas as instâncias e eventos do mundo da arte: leilões, feiras, bienais e exposições internacionais que, por sua capacidade de reunião, acabam dando o ritmo atual dos mundos da arte e, principalmente exercendo um papel determinante na formação simultânea de reputações e preços. Quemin destaca que este

fenômeno da proliferação das feiras e das bienais de arte contemporânea em escala mundial não é recente. Desde os Salões de Paris estavam seus modelos precoces, até o surgimento da Bienal de Veneza no século XIX. Mas este processo acelerou-se significativamente a partir da década de 1980.

Para Moulin, o fenômeno da internacionalização do comércio de arte contemporânea está diretamente relacionado ao da sua promoção cultural. Para ela, o fato se apoia na articulação existente entre a rede internacional de galerias e a rede internacional de instituições culturais. E acrescenta que as transformações no sistema de organização da vida artística não se deve tanto às transformações do mercado, mas está mais ligada às transformações institucionais, a exemplo da atualização dos museus que, para ela, foram dominados pela febre do imediato.

E se as instituições passaram por mudanças, assumindo uma configuração mais relacionada ao temporário e espetacular, as feiras, bienais e outros eventos se consolidam e ampliam, fazendo uma espécie de eco a essas mudanças institucionais e se somando a elas no quesito “mover o mercado”. Nesse sentido, para Moulin, os grandes eventos internacionais, como a Bienal de Veneza ou a Documenta de Kassel, além de constituírem esse momento de encontros periódicos para o mundo cosmopolita da arte internacional, são também lugares privilegiados para a troca de informação. Além disso, estes eventos exercem também a função de qualificação dos criadores, tal como sucedia no Salão de Paris do século XIX. Enquanto atuam como academias informais, participam na elaboração de uma hierarquia dos valores estéticos e se constituem em uma etapa obrigatória de uma carreira artística, tanto do ponto de vista da reputação do artista como do preço das obras (2012:39).

Desse modo, as galerias, a fim de internacionalizar o seu artista, inseri-lo no mercado e agregar valor à sua trajetória, realizam grandes investimentos na participação dos seus representados em feiras, prestam apoio às suas participações em bienais e na Documenta, além, claro, de tentar inseri-los em importantes coleções privadas e públicas. Faz parte do fenômeno recente do mercado da arte contemporânea a ampliação e diversificação dos eventos como feiras de artes e bienais ao redor do mundo. Mas essa globalização artística, segundo os analistas, só em aparência é democrática. O mercado ainda segue sendo dominado por países que detêm hegemonia nas vendas e, consequentemente, no poder legitimador e validador, como os Estados Unidos.

Para Alain Quemin, apesar da internacionalização e o discurso sobre a globalização, mestiçagem e intercâmbio cultural, ainda persistem as hierarquias e a concentração de poder entre um número reduzido de países, entre eles Estados Unidos, Alemanha, França, Reino Unido, Suíça e Itália. E o pesquisador reforça que, além do mercado, essa realidade pode ser auferida também através do poder internacional das instituições quando se evidencia essa hierarquização entre os países.

Mas essa hierarquia apontada por Quemin não é estável. Está sendo constantemente disputada. Por exemplo, o curador e crítico Simon Sheikh (2012), ao dar destaque a análise mercadológica do fenômeno da bienalização (surgimento de bienais), deixa ver que o mecanismo do mercado ainda aparece hegemonizado por alguns países ocidentais, mas este está sendo disputado constantemente pelas periferias, especialmente a Ásia. Em termos práticos, isso quer dizer que: para uma Bienal possuir reconhecimento e ter um bom “ranking” no mercado, é preciso alcançar alguns critérios como importância histórica no mundo da arte, a localização geográfica e a atenção que elas despertam na mídia. Todos esses fatores vão determinar também o tamanho da sua influência no mundo da arte. Nesse sentido, é óbvio que Bienais como a de Veneza (e a premiação que concede aos melhores artistas, chamadas de Leão de Ouro) estão no topo do ranking, seguida por outras realizadas nos Estados Unidos e por algumas mais antigas como a Bienal de São Paulo. Porém, destaca Sheikh, com o recente crescimento de novas bienais, especialmente no Sudeste da Ásia, surge um contexto cada vez mais competitivo, dentro do qual se disputa a atenção internacional. E isso afeta tanto os centros mais renomados quanto os da periferia.

Desse modo, as bienais, diz Sheikh, jogam um complexo jogo no interior do mercado, pois são eventos que, por um lado, contribuem na circulação do discurso do mundo da arte internacional⁷¹, com seu sistema de universalidades que concorrem entre si. Portanto, participa da concorrência por capital simbólico, por quotas de mercado e por monopólios (momento em que os países mais consolidados estão em melhor posição e detém mais hegemonicamente a capacidade de agendar o mundo da arte). Por outro lado, há as demandas políticas e econômicas locais por significação cultural e por supremacia: a singularidade *desta* cultura, *deste* país, *deste* local. Contudo, a reivindicação da singularidade de um local e de uma cultura em particular, diz Sheikh, não é apenas uma questão de nacionalismo, da construção de uma nação, mas também um meio de estabelecer um nicho de mercado e de atrair um público internacional para gerar capital cultural, assim como novas fontes de renda através do turismo (de arte). Nesse ponto, as novas bienais jogam um importante papel no mercado internacional, dando ênfase no processo de inserção de “novidades” no mercado artístico.

No interior desse complexo jogo, as obras e os artistas estão imersos num mercado de arte em que, além das relações entre as galerias e casas de leilão, questões econômicas e políticas mais amplas relacionadas com interesses como os de gerar commodities para as cidades, marketing para corporações, entre outras, estão em disputa. Sendo assim, as feiras, as bienais, as documentas e

71 Bienais de São Paulo (2014) e a de Veneza (2015) se assemelham bastante. A primeira, em sua 31ª edição, com curadoria de Charles Esche tinha como tema *Como Falar de Coisas que Não Existem* e tratava da dimensão dos conflitos mundiais, sujeitos involucrados nestes (os invisibilizados, os vitimizados, o meio ambiente, a mulher, todos os outros do sujeito ocidental) e as possíveis construções de saída para essas situações. A Bienal de Veneza, em sua 56ª edição, curada por Okwui Enwezor, tem como título *Todos os Futuros do Mundo* e também trata da dimensão dos conflitos mundiais e da situação catastrófica do meio ambiente atualmente.

também os museus e instituições, constituem o cenário onde as galerias e seus representados atuam para construir valor (e, conseqüentemente, preço), os quais, por sua vez, se inserem, em outro nível, em um sistema de valor mais amplo (o da valorização do valor, através dos leilões), ao cabo do qual o artista e a obra quase desaparecem. Mas ainda continuam sendo fundamentais para que todo esse complexo funcione.

Isso porque no jogo da construção de capital simbólico, todos necessitam de todos. Os eventos, instituições e seus agentes serão responsáveis por gerar capital simbólico para o artista que participe destas instâncias, atuando na construção do seu valor e preço no mercado através do efeito de exponibilidade. Por outro lado, para que possam realizar essa tarefa, também essas instâncias necessitam ter conquistado o seu valor e reputação, o que as vezes se relaciona com os artistas que validam, apresentam e legitimam. Por isso, diz Fialho,

“o trabalho das galerias consiste em fomentar, simultaneamente, a valorização simbólica e econômica dos artistas que representam. (...) O reconhecimento do valor do artista pelo sistema das artes depende também do capital simbólico de todas as instâncias envolvidas na validação” (FIALHO, 2014:42)

Sendo assim, para um artista ser reconhecido, é preciso que as instituições que o validam também tenham reconhecimento no mercado, assim como as bienais, as feiras, os curadores, as revistas de arte, os prêmios e residências de que participa, dos colecionadores que nele investem e as galerias que o representam. Todos estão imersos nesse jogo de validação e reconhecimento em que o ranqueamento é a norma de qualidade necessária para participar dele.

Toda essa discussão a respeito do mercado irá seguir, nesse capítulo, através da análise de alguns trabalhos que colocam em jogo a questão do dinheiro e da relação mercadológica estabelecida com a arte. O campo da arte e o econômico são desvelados em suas relações as vezes não tão transparentes por trabalhos que, em seus agenciamentos, mobilizaram sentidos e discursos que evidenciam processos de construção social do valor, a desigualdade inerente à economia e a instrumentalização da arte por mecanismos de financeirização mais amplos ou ainda a forma como o valor artístico é construído através dos mecanismos de legitimação acionados.

4.2 O dinheiro: a ficção das ficções

Na obra de Cildo Meireles, como temos visto nesta tese, a acumulação, os processos de fetichização e alienação, são questões bastante presentes. Nesse sentido, o dinheiro também passa a participar da investigação desse artista, como parte de uma preocupação por revelar sistemas de circulação e de produção de escalas gigantescas na relação cotidiana e individual que estabelecem. Do mesmo modo, o artista Lourival Cuquinha, em seus últimos projetos, vem se dedicando à investigação do potencial especulativo do capital financeiro e a sua relação com o mercado de arte, após haver explorado os limites entre legalidade e ilegalidade e de público e privado em suas ações na esfera pública.

A ficção do valor do dinheiro e os sistemas de circulação e validação que ativa para tornar-se real, ou fazer-se ver como tal, são questões que aparecerão nos trabalhos observados nessa parte da tese. Os trabalhos *Árvore do Dinheiro* e *Zero Cruzeiro*, de Cildo Meireles, e *Jack Pound Financial Art Project*, de Lourival Cuquinha, serão aqui analisados a partir das relações que estabelecem com o sistema financeiro e o mercado de bens simbólicos, através do seu representante chave, o dinheiro. O dinheiro e a construção social e simbólica do valor são aqui postos em evidência, deixando entrever as distorções e desigualdades que produz.

4.2.1 *Árvore do Dinheiro* e *Zero Cruzeiro*: o valor e o desvalor em questão



Cildo Meireles: *Árvore do Dinheiro* (1969)

O trabalho *Árvore do Dinheiro* (1969) em sua constituição material trata-se de um maço de dinheiro amarrado com um elástico de borracha e colocado sobre uma base de escultura. Nesta base, está escrito o seguinte texto: “Título: 100 notas de 1 cruzeiro. Preço: dois mil cruzeiros”. Este

é considerado o primeiro trabalho de Meireles em que o dinheiro é usado como suporte (*Projeto Cédula* é de 1975 e *Zero Cruzeiro* é de 1974). Segundo depoimento do autor, em entrevista para a Revista Carbono⁷²:

A minha formação é em desenho, então comecei fazendo desenho. E, eventualmente, o dinheiro apareceu no desenho. Mas o primeiro trabalho onde o dinheiro ganhou autonomia como material, como assunto, foi um trabalho de 1969 chamado *Árvore do Dinheiro*. Ela tratava da disparidade entre o valor de troca e o valor de uso, o valor real e o valor simbólico do dinheiro, mas aí já também trabalhando uma questão recorrente que é a da metáfora. E a *Árvore do Dinheiro* consistia de um objeto e um título. O objeto eram 100 notas de 1 Cruzeiro, ou Cruzeiro Novo, não me lembro como era a moeda da época. Então, eram cem notas de um cruzeiro e o preço era 2 mil Cruzeiros. O que, de certa forma, sintetizava essa relação de valor simbólico e valor real dentro do universo da arte. Esse trabalho, mais tarde, gerou as notas de zeros e as moedas. (Cildo Meireles em entrevista para Marina Fraga e Pedro Urano, Revista Carbono, 2013)

Nesse trecho de um depoimento de 2013, o artista começa o seu discurso destacando sua atuação como desenhista. Esse destaque participa da constituição do seu ethos que, como vimos anteriormente, não se identifica como artista subversivo, mas como artista que privilegia as questões estéticas para realizar sua crítica política. Essa elaboração posterior parece interessante visto a possibilidade de classificar *Árvore do Dinheiro* como um trabalho mais direto, ou seja, que realiza uma crítica mais evidente (diretista, nos termos que ocupamos no capítulo dois). O fato de se referir ao termo material quando fala da autonomia que o dinheiro adquire em seu trabalho se conecta com a construção desse ethos artístico, enfatizando termos do campo da arte para descrevê-lo.

Árvore do Dinheiro consistia, diz Meireles, em um objeto e um título. O objeto ganhava o seu sentido de inversão do valor a partir da coexistência com o título. O título reproduz as típicas etiquetas que acompanham as obras de arte, precificando-as em alguns casos. O nome do trabalho reproduzido no título é a descrição mesma do objeto: “cem notas de um cruzeiro”. E o preço ao lado estipula que a obra custa dois mil cruzeiros, vinte vezes mais que o seu valor real. O objetivo desse jogo era discutir a “disparidade entre o valor de troca e o valor de uso, o valor real e o valor simbólico do dinheiro, mas aí já também trabalhando uma questão recorrente que é a da metáfora”, diz Meireles. Referindo-se aos conceitos marxistas de valor de troca e valor de uso, Meireles insere uma construção intertextual no texto-arte de *Árvore do Dinheiro*, situando o trabalho no centro de uma discussão sobre valor que pertence também ao campo da economia mais amplo no interior da sociedade. O que é o valor e o que confere valor são questões que esse trabalho evidencia. Em um outro depoimento, Meireles destaca mais claramente a relação com o valor que o interessa:

“*Árvore do Dinheiro* antecede a série *Arte Física*. (...) Penso que, de certa maneira, enxugava toda a série de manchas nessa ideia de apontar um paradoxo: valor simbólico e valor real das coisas, valor de troca e valor de uso. É uma obra que fica entre a ficção e a realidade. *Árvore do Dinheiro* foi o objeto, a coisa física, que começou a me ajudar a clarear

72 Entrevista para Marina Fraga e Pedro Urano para Revista Carbono publicada em agosto de 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>

um campo de ação e a possibilidade de um uso material. Era, ao mesmo tempo, matéria-prima e símbolo. Tinha essa ambiguidade que me interessava”. (MEIRELES, in: FERNANDES, 2013:110)

Ao afirmar a necessidade de apontar o paradoxo entre valor simbólico e real e depois elaborar essas ideias usando os conceitos de valor de troca e valor de uso da teoria marxista, Meireles deixa claro a matriz de discurso com a qual dialoga – de teor crítico, interessada no desvelamento de processos sociais escamoteados por relações desiguais. A ideia de distanciamento do objeto de suas reais condições durante a constituição do seu valor, aparece aqui na preocupação do artista de discutir a diferença entre valor simbólico e valor “real”. O termo real nesse contexto discursivo aparece representando uma preocupação pelo desvelamento dos processos de constituição do objeto e da medida do seu valor. Ao mesmo tempo, esse discurso sobre o real, ao fazer parte do texto-arte de *Árvore do Dinheiro* e também do agenciamento desse trabalho, gera uma nova ficção. “Era, ao mesmo tempo, matéria-prima e símbolo”, diz Meireles. O símbolo dinheiro, usado pelo artista em sua materialidade - as cédulas -, é um jogo entre o valor simbólico que as notas possuem no campo social e um segundo valor simbólico dado pelo artista a essas mesmas cédulas. O dinheiro como signo de segundo grau, nos termos de Barthes (2007), torna-se a reificação da reificação.

Desse modo, *Árvore do Dinheiro* realiza um procedimento de caricaturização da constituição do valor monetário, na medida em que exagera essa condição de objeto em si mesmo que o dinheiro adquiriu. E ao tornar-se objeto artístico, posicionando-se sobre uma base de escultura, *Árvore do Dinheiro* também realiza um questionamento do objeto-arte e o seu valor simbólico. Além disso, no momento em que foi exposto, o maço de dinheiro, em si mesmo, não valia sequer o seu valor indicado, dada a imensa inflação da época. Desse modo, *Árvore do Dinheiro* aciona uma complexa cadeia de relações de valor em que a arbitrariedade é a regra: como material o dinheiro possui um valor estabelecido pelo número que apresenta timbrado em suas notas de papel; esse valor timbrado, fruto de um acordo complexo entre os países e processos políticos econômicos, passa a se modificar constantemente, razão pela qual o timbre de valor passa a não corresponder mais ao valor que adquire no mercado, perdendo valor a cada novo processo de inflação; e ao ser colocado sobre uma base de escultura, adota o status de objeto artístico e adentra um outro sistema simbólico que lhe confere um novo tipo de valor.

Segundo o historiador da arte Olav Velthius, citado pelo economista Gustavo Franco (2010), tanto a arte como o dinheiro fazem parte de um sistema simbólico. Ou seja, em nenhum dos dois os valores são inerentes, mas construções sociais e muitos tipos de convenções sociais e instituições, como bancos e museus, fornecem as bases para seus significados e conferem a ambos, arte e dinheiro, legitimidade e valor. Em outras palavras, ambos dependem de algo que lhe confira legitimidade e valor. O dinheiro depende do carimbo dos bancos centrais das nações, a arte depende

de participar de determinadas instâncias que a legalizam como tal e a autorizam a circular no campo da arte. Mas essas convenções estão sempre tão evidentes e transparentes? Processos de fetichização distanciam do conhecimento público e cotidiano essas relações simbólicas e sociais que permeiam a construção de valor tanto do dinheiro como do trabalho artístico. Trabalhos como *Árvore do Dinheiro* realizam o agenciamento de tornar essas questões evidentes através tanto de sua composição material como da reprodução discursiva do seu autor e da cadeia intertextual que produz.

E nessa cadeia intertextual, esses sentidos vão sendo ampliados, gerando uma série de textos que vão compondo o próprio texto-arte do trabalho. Um exemplo pode ser o trecho de uma análise da crítica Carmem Maia do trabalho *Árvore do Dinheiro*. Em suas palavras:

“Sabendo que a oportunidade também cria a ocasião, a obra anuncia logo abaixo, com uma plaquinha: “100 bilhetes de 1 cruzeiro. Preço: 2 mil cruzeiros”. Tornando visível a prática do consumo, o preço da obra ser o da aura e do mercado. O trabalho era a demonstração contundente da separação entre valor e trabalho, corrente no mercado financeiro e no circuito de arte. Mas a *Árvore do Dinheiro* chama a atenção para outros aspectos ainda, tal como a falta de correspondência ou lastro entre material e valor, tanto nos circuitos monetários (as moedas não precisam pesar prata ou ouro) como no universo de mercadorias e trabalho.” (MAIA, 2009:105)

Nesse trecho de um texto de estilo de crítica de arte, a autora usa o termo aura benjaminiano para referir-se à operação de criação de preço realizada no trabalho. A aura se relaciona a uma ideia de distanciamento do olhar público, sacralização e também quase um poder mágico de divinização. Dotado de aura, o objeto muda seu status, ganha novo sentido na economia dos símbolos, tornando-se objeto de culto. E o objeto de culto dinheiro ao incorporar-se ao objeto de culto obra artística se transforma em um duplo auratizado cujo valor deveria valer por si mesmo (e ser inquestionado), dotando o artista do poder de definir o valor que ele quiser pra obra (“a oportunidade cria a ocasião”). Na sequência, a autora realiza uma afirmação categórica de que “o trabalho era a demonstração contundente da separação entre valor e trabalho”, reforçando esse sentido do trabalho.

Mas a operação de dupla reificação realizada pelo trabalho, por sua exageração, deixa entrever, ao invés de ocultar, esse processo de distanciamento entre relações materiais e o valor do objeto. Esse aspecto é destacado pela autora quando afirma: “Mas a *Árvore do Dinheiro* chama a atenção para outros aspectos ainda, tal como a falta de correspondência ou lastro entre material e valor, tanto nos circuitos monetários (as moedas não precisam pesar prata ou ouro) como no universo de mercadorias e trabalho”. Ao afirmar que “a *Árvore do Dinheiro* chama a atenção” a autora destaca uma agência do trabalho no processo de indicar as questões que o seu texto-arte levanta. Sua voz de crítica de arte atua aqui na legitimação da ação do trabalho, o qual reconhece e dá visibilidade. Desse modo, a existência do trabalho no seio do campo da arte, reproduzido a cada

nova exibição ou leitura do mesmo, agencia essas questões uma e outra vez, incluindo até o próprio texto da autora como exemplo.

Como um trabalho famoso e legitimado (e, conseqüentemente, bastante valorizado), poderia-se dizer que sua apropriação pelo campo da arte cancelaria essa crítica, na medida em que esse objeto assume de vez a condição de artefato artístico auratizado. Mas pelo jogo de sentidos que produz, essa afirmação tão categórica não seria correta. A cada aparição de *Árvore do Dinheiro*, a cada venda que se faça, a cada exibição ou a cada texto escrito sobre este trabalho, o valor do dinheiro e o valor da obra de arte serão questões que inevitavelmente estarão em discussão. E os agentes do campo que entram em contato com esse trabalho se verão obrigados a, pelo menos, ver como suas práticas participam no processo de construção desse valor. Vejamos, por exemplo, um outro trecho de um texto crítico (do crítico João Fernandes) em que a presença estendida no tempo desse trabalho é destacada.

“Cildo começa por aí, num trabalho como *Árvore do Dinheiro* (1969): um maço de notas dobradas de um cruzeiro, atadas por um elástico, é colocado em cima de um plinto para escultura, com o texto: “Título: cem notas de um cruzeiro. Preço: dois mil cruzeiros.” Em apresentações posteriores, este texto desaparece, tornado irrelevante pela própria natureza cada vez mais óbvia do mercado de arte. O dinheiro é uma matéria simbólica por excelência e, portanto, não poderia estar ausente de uma obra que expõe, precisamente, essa dupla articulação dos seus materiais entre matéria e símbolo.”(FERNANDES, 2013:23)

Sem inserir tantos novos sentidos ao texto-arte do trabalho, ou seja, reforçando os sentidos existentes, o interessante desse trecho é o dado que contém sobre o agenciamento de *Árvore do Dinheiro* no campo. Quando o autor afirma que em apresentações posteriores, o texto desaparece, revela um dado sobre a reificação que o trabalho adquiriu em sua circulação no campo. O autor afirma que o desaparecimento do texto se deu por sua irrelevância “pela própria natureza cada vez mais óbvia do mercado de arte”. Essa obviedade é, então, exposta quando *Árvore do Dinheiro* se modifica para adaptar-se a sua nova condição de obra legitimada e valorizada. Já não é mais preciso afirmar o valor. Ele irá se atualizar e ampliar só, em sua existência nesse contexto mercadológico da arte cada vez mais inflacionado.

Sendo assim, em resumo, o agenciamento de *Árvore do Dinheiro* no interior do campo da arte é o fato de, apesar do risco de sua incorporação, ou seja, sua reinserção no mercado de arte como uma nova mercadoria simbólica, esse processo estará sempre em evidência. O texto-arte do trabalho, ou seja, as cédulas de dinheiro, o título e os discursos a ele relacionados estarão sempre evidenciando essa relação de fetichização no momento em que ela se realiza. A reificação da reificação segue em um eterno *loop* à medida que esse trabalho é exibido e apropriado pelo campo da arte. A dimensão da exponibilidade que, no atual campo artístico, amplia o valor do trabalho a cada nova exibição, é o mecanismo mesmo pelo qual o trabalho atualiza sua agência.



Cildo Meireles: Zero Cruzeiro (1978)

De *Árvore do Dinheiro*, Meireles derivou outros trabalhos, a exemplo da série nomeada *Zeros*. Nesse trabalho, a questão do dinheiro toma um outro corpo e, de um processo de acumulação e transmutação do dinheiro para um objeto arte, Meireles passa a produzir artisticamente o dinheiro. Tanto *Zero Cruzeiro* como *Zero Centavo* eram, respectivamente, notas e moedas falsas cujo não-valor anunciado, adquire novos valores em seu processo de circulação. Nas palavras de Meireles:

“De uma certa maneira, o Zero Cruzeiro eu fiz como uma espécie de síntese dessa questão que eu tinha colocado nesse trabalho *Árvore do Dinheiro*, mas se referindo, vamos dizer, à produção bidimensional, assim como a moedinha era a mesma coisa em relação à escultura, a coisa tridimensional. (Cildo Meireles em entrevista para Marina Fraga e Pedro Urano, Revista Carbono, 2013)

“O dinheiro é um elemento recorrente no meu trabalho e adota diferentes funções: em *Árvore do Dinheiro* aponta para a questão do valor do objeto de arte e a defasagem entre valor de uso e valor de troca. Associa-se metaforicamente a Eureka, ao conceito de densidade: o que é e o que parece ser. Os Zeros (Zero Cruzeiro e Zero Centavo, 1974/1978) são uma demonstração da *Árvore do Dinheiro*. Essa ambiguidade de ser matéria e símbolo (no caso do Brasil, o dinheiro foi em dada época o material mais barato).”(MEIRELES, in: FERNANDES, 2013:110)

Esses dois trechos, de depoimentos distintos, têm em comum o destaque dado pelo artista à qualidade estética de *Zero Cruzeiro* e *Zero Centavo*. Termos como tridimensional e bidimensional, presentes no primeiro trecho, dão a ideia de que os trabalhos foram elaborações estéticas complexas, que exigiram um processo de produção que os tornam objetos bidimensionais (pictóricos) e tridimensionais (escultóricos). O jogo aqui não é mais só o da apropriação, mas o da produção dessa ficção e o artista, em seu depoimento, destaca essa dimensão do fazer artístico que realizou.

Além disso, o artista destaca a continuidade dos *Zeros* com o trabalho *Árvore do Dinheiro* ao afirmar que eles são “uma demonstração” do primeiro. Desse modo, afirma a continuidade da discussão do valor, embutida no primeiro. Em *Zeros* “essa ambiguidade de ser matéria e símbolo

(no caso do Brasil, o dinheiro foi em dada época o material mais barato)”, diz Meireles, ganha novos contornos visto que o dinheiro como material barato, ao ser artesanalmente produzido, se torna outra coisa. Essa ficção revela um não-dito, a inflação corrente que desvalorizava de maneira constante a moeda nacional. Ao afirmar “o dinheiro foi em dada época o material mais barato”, Meireles retira do dinheiro sua dimensão simbólica, reinserindo-o em uma condição material passível de manipulação artística (e de outra natureza). Além disso, insere no texto-arte do trabalho esse contexto de constante desvalorização monetária que o país viveu por vários anos. Sobre esse aspecto, o economista Gustavo Franco escreve:

“(…) A obra (*Zero Cruzeiro*) é especialmente interessante quando contextualizada na riquíssima iconografia do dinheiro no Brasil durante os anos de alta inflação. Cabem aqui diversas observações de um economista que viveu este carnaval monetário. Talvez nenhum outro país tenha tido oito padrões monetários depois de 1942, quando abandonamos os mil-réis com vistas a adotar o sistema centesimal: cruzeiro, cruzeiro novo, cruzeiro, cruzado, cruzado novo, cruzeiro, cruzeiro real e real.” (FRANCO, in: SIEGEL&MATTICK, 2010:15)

A instabilidade da moeda brasileira, sua constante defasagem e mudança, relatada nesse trecho por Franco, confirmam a afirmação de que a moeda brasileira foi o material mais barato em certa época. Ou seja, uma moeda que em si mesma tem seu valor constantemente revisado e alterado, convive com o desvalor muito mais de perto do que com o valor. E os termos “carnaval monetário”, referido por Franco, inserem um sentido de desordem ao relato posterior sobre a quantidade de distintas moedas que o país teve num período de cinquenta anos. A constante mudança de moeda, levou ao ponto de os desenhos destas sobreporem-se uns aos outros, tornando-se verdadeiros trabalhos de collage monetária.

E foi, também, por um processo similar, de collage, que Meireles construiu *Zero Cruzeiro*. Ou seja, o trabalho de construção da moeda falsa foi completamente artesanal na época. Segundo Meireles,

“As cédulas foram fabricadas em off-set. (...) Na época eu recortava os zeros de duas ou três notas e colava-os. Então, apagava o número com uma filigrana parecida, por meio de um adesivo. Depois, fazia um fotolito e, finalmente, imprimia. Esse era o *Zero Cruzeiro*.” (MEIRELES, In: SCOVINO, 2009:252)

Nessa moeda falsa havia ainda, no verso, a imagem de um índio e de um louco. Essas duas imagens são significativas nesse trabalho. O índio se refere ao massacre dos índios Krahôs, na região do Bico do Papagaio (entre os estados de Goiás, Pará e Maranhão). A família do artista (seu pai e tio) é de antropólogos e indigenistas, dado que aparece na construção ethos do artista, em seu discurso e em seus trabalhos, através da questão da preocupação com o nacional, principalmente, o ambiental (e a justiça social). O dossiê que o artista leu, escrito pelo seu pai, relata um massacre ordenado por um fazendeiro na década de 1930. O massacre foi realizado através de um avião monomotor em que foram jogadas roupas infectadas pelo vírus da gripe e do bacilo de koch sobre a

população Krahô. Em duas semanas, dos 4 mil habitantes, restaram apenas 400. Já o louco refere-se a um manicômio em Goiás (estado onde o artista residiu com sua família) que o interessava e onde realizou fotos e entrevistas com os internos. Essa experiência impactou em vários dos seus trabalhos, diz Meireles em alguns depoimentos.

Mas o recurso à metáfora, que o artista constantemente utiliza, aqui aparece para significar as figuras sociais invisibilizadas e desvalorizadas da sociedade. O desvalor, nesse caso, não é apenas o da moeda, que em sua constante inflação passa a perder valor rapidamente. A falta de valor aqui é transferida também a esses sujeitos sociais. Nesse ponto, o trabalho apresenta uma referência ao campo ideológico social mais amplo, atuando na esfera desse imaginário social hegemônico realizando uma prática agonística (como diz Mouffe). Ou seja, *Zero Cruzeiro* é um trabalho que realiza um agenciamento questionador no consenso dominante que invisibiliza e desvaloriza os indígenas e os loucos, excluindo-os da sociedade brasileira. O índio, por sua aproximação com o modo de vida dos seus povos anteriores, são excluídos da sociedade; não são considerados partes dela por não compartilhar seus costumes e modos de viver. São considerados não-sujeitos o qual o Estado precisa tutelar, ou seja, não possuem a capacidade de participar ativamente deste como sujeitos políticos. O louco, por outro lado, perdeu a sua condição de sujeito na medida que se perdeu de si. Estando fora de sua razão, tendo o seu eu fragmentado, não pode mais tomar decisões nem ser considerado sujeito político. É, também, um ente a ser tutelado e, se possível, distanciado, visto que a imagem da perda do eu é, também, assustadora.

Nesse sentido, *Zero Cruzeiro* é um agenciamento que, ao criar ironicamente uma representação do dinheiro e do seu desvalor, insere neste processo a imagem de sujeitos sociais também desvalorizados. Esses sujeitos não participantes do contexto social, são marginalizados e, até, criminalizados, por mecanismos do Estado criados para manter identidades indesejadas à distância e invisíveis. E o faz através de uma ação também marginal e criminosa de falsificar moeda, visto que o Estado Nacional é o único que detém o poder legal de fabricar a ficção dinheiro que circula socialmente. A representação dessa ficção tem uma potência de ilegalidade a qual, dependendo do contexto onde circule, pode tornar-se prática criminosa.

Os sentidos de legal e ilegal que a ironia criada por *Zero Cruzeiro* reverbera na esfera pública, são da ordem tanto do discursivo como do material. Por exemplo, o Jornal de Santa Catarina, em artigo de 20 de janeiro de 1979, sem autor, assim anuncia o trabalho:

“Se alguém lhe oferecer uma perfeita nota de zero cruzeiro não se assuste. Embora não tenha valor, a cédula está em circulação porque, como explica seu criador, o pintor Cildo Meireles, cearense morando no Rio, “zero não tem valor”. A não ser simbólico – conforme a opinião do designer – pois é ilustrada com “os elementos mais desvalorizados da sociedade brasileira: o índio e o louco.” Nesta autêntica nota de protesto, Cildo procurou também mostrar sua perplexidade diante dos rumos da arte: “ela se afastou do seu valor de uso tornando-se um objeto de troca, com sua cotação no mercado não estabelecida pelo artista”. (jornal de Santa Catarina, Blumenau, 20 de janeiro 1979. Arte do Zero. Semautor)

O adjetivo usado pelo autor para classificar a nota de Zero Cruzeiro, “perfeita”, fala sobre a condição do objeto: uma cópia bastante parecida ao real. A relação entre a cópia e o objeto real pode provocar o susto, a surpresa de ser enganado que é antecipada pela oração imperativa: “não se assuste”. Desse modo, realizando uma representação direta do discurso de Meireles, o autor explica o porquê de uma nota ilegal e sem valor poder circular, situando-a em um universo de valor simbólico. Classificando Cildo Meireles como pintor, depois como designer, o texto apresenta uma origem para a nota, situando-a no universo artístico. Essa indefinição do autor do texto jornalístico sobre a classificação do artista, variando os termos entre pintor e design, parece revelar a condição de Meireles no campo artístico: autor de ações que experimentam os limites do objeto, da performance e da imagem. E essa transposição de limites aparece também no texto jornalístico, quando o autor classifica *Zero Cruzeiro* como “uma autêntica nota de protesto”, ampliando para a esfera pública o alcance dessa ironia simbólica. E através da representação direta, replica o discurso do artista sobre o desvalor das identidades do louco e do indígena, representados pelo zero, e, por outro lado, insere o discurso sobre a discussão, no âmbito do campo da arte, do valor da obra de arte. E aqui, mais uma vez, as ideias marxistas de valor de uso e valor de troca aparecem referenciados como discurso de Meireles sobre a relação dinheiro objeto x dinheiro valor (ou obra de arte objeto x obra de arte valor).

Porém, para além de sua circulação no campo da arte, que torna *Zero Cruzeiro* de certa forma legalizado e válido, Cildo Meireles tentou fazê-lo circular mais amplamente. Desse modo, realizou uma performance de tentativa de circulação ilegal das notas de *Zero Cruzeiro* utilizando-se do circuito de comércio informal para se realizar (mais uma vez o comércio informal é referenciado em trabalhos de Meireles). Segundo depoimento do artista:

“Tentei distribuir pela primeira vez o Zero Cruzeiro, em 1978. Fui mapear, saber como funcionava esse sistema de camelôs no Centro do Rio de Janeiro. Conversando com os camelôs, conheci a pessoa que era o gerente-geral de operações dos ambulantes. Era um policial que ficava estacionado com o seu Opala, no Largo de São Francisco. O seu apelido era Oxossi, o que era bom porque era o meu santo, o meu orixá de cabeça. Falei com ele, mostrei as notas e ele demonstrou interesse. Oxossi propôs fazer um teste. Voltei no dia seguinte e Oxossi chamou um senhor que, segundo ele, era a pessoa que criava a bola, ou o jingle para a publicidade do produto que estava vendendo, o famoso bordão. Eu tinha trazido 50 notas. Esse senhor pegou a mesa de madeira, colocou as notas em cima e começou a vender. Eu e Oxossi ficamos num bar, observando tudo. As notas foram vendidas rapidamente. Oxossi se entusiasmou e disse que tínhamos que conversar. (...) Quando encontrei-me com Oxossi ele me disse: “sinto muito, o produto vende, mas não poderá ser comercializado, porque o senhor que fez o teste sugeriu o seguinte bordão: 'veja a que ponto chegamos, zero cruzeiro”. É a tal leitura da coisa da inflação. Eu achava que tinha sido enganado, porque os camelôs tinham condições operacionais de, em dois dias, abastecerem o mercado com um milhão daquelas notas e não me pagarem nada. Mas acabou não acontecendo nada.” (MEIRELES, 2009:255)

Em seu discurso, Meireles reelabora sua tentativa de vender o trabalho *Zero Cruzeiro* no

mercado informal, utilizando-se de um esquema de camelôs ilegal comandada por um policial. A presença do trabalho nesse circuito que corre por fora do mercado legal e institucionalizado é um agenciamento que reforça o questionamento do valor da obra de arte, ao levá-lo a um circuito ilegal e marginalizado para ser comercializado. Além disso, a participação nesse comércio de rua é, também, um comentário sobre a qualidade do produto vendido que, formalmente, trata-se de notas falsas. Mas, segundo a representação direta do discurso de Oxossi que realiza, a tentativa foi frustrada, visto que o próprio trabalho provocou um ruído dentro desse circuito. No trecho: “sinto muito, o produto vende, mas não poderá ser comercializado, porque o senhor que fez o teste sugeriu o seguinte bordão: 'veja a que ponto chegamos, zero cruzeiro’”. É a tal leitura da coisa da inflação.” Na representação do discurso de Oxossi há ainda uma outra representação direta de discurso, a do criador do bordão para a venda do trabalho. Essa dupla representação, exemplo de intertextualidade manifesta, reforça o sentido do trabalho de questionamento sobre o valor, no caso aqui, o desvalor crescente e constante da moeda brasileira nesse período dos anos 1970. O reforço dessa condição, feita pelo vendedor, desagradou a Oxossi, comandante do esquema de comércio ilegal que, por outro lado, era um representante legal da lei (ele era policial). Estando o próprio Oxossi no limite entre legalidade e ilegalidade, a venda do trabalho aparece como uma representação desse limite, como uma ação de espelhamento.

Esse aspecto performático de *Zero Cruzeiro*, ou seja, da ação de circulação que o artista tentou realizar é interessante visto que este trabalho metaforiza o processo de circulação de bens em seus vários e possíveis circuitos distintos: o legal e institucionalizado e o ilegal e criminalizado. Como moeda ilegal que é, por ser uma cópia, a sua circulação em um mercado informal amplia esses sentidos, além de inserir a crítica social do valor do dinheiro que realiza na esfera pública ampla que consome esses bens (geralmente mais baratos que os legalizados). Além disso, promove a visibilidade da ilegalidade que permeia a esfera pública através dos comércios de rua, muitas vezes mantidos e reproduzidos por agentes responsáveis por manter e criar a lei.

E em sua circulação no circuito legalizado e legitimado do campo da arte, *Zero Cruzeiro* suscita outras questões ainda. Por sua tiragem pequena, as notas de dinheiro falso podem tornar-se, elas mesmas, objetos fetichizados no interior do mercado de arte. E se tornaram, com efeito. Isso porque, voltando ao que foi dito no começo, diferente de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, esse trabalho, desde o início foi pensado, em sua produção, como artefato artístico. Não se tratava mais de uma performance no interior de um circuito informacional que gerou, como consequência, um objeto. Nesse caso, a intenção do artista, revelada em seus depoimentos, era criar um objeto estético, bidimensional e tridimensional, pictórico e escultórico, ou caricaturas dessas duas linguagens artísticas. Essa condição artística da moeda falsa reinsere o trabalho no interior do campo artístico, tornando-o parte de suas práticas, ou seja, modos de fazer arte. Se em *Árvore do*

Dinheiro a questão da apropriação (aproximando-se do ready made) tornava o trabalho uma performance de crítica ao sistema artístico, cuja ação se dava no jogo de valor contido no objeto em si mesmo (no caso, o dinheiro), aqui há uma elaboração do objeto que interessa ao campo da arte. Diferente de *Árvore do Dinheiro*, o agenciamento de *Zero Cruzeiro* não é mais testar os limites do valor de sistemas simbólicos distintos (e aproximados), mas pôr em evidência os processos de valorização a partir da criação de um sistema de valor próprio, o qual é a denegação de todo o valor. Mas a denegação, entrando no sistema da arte, vira afirmação já que o dinheiro que vale zero, passa a valer muito nesse sistema.

Em alguns textos críticos, essa dimensão representativa e de artefato artístico de *Zero Cruzeiro* aparece elaborada. Observemos dois trechos, um da pesquisadora Camem Maia e outro do crítico João Fernandes:

“A aproximação entre arte e mercadoria é notória e provoca por excessiva proximidade e ironia os mecanismos sociais e culturais que elegem os objetos artísticos, distinguindo-os dos demais. Assim é que as notas de dinheiro podem ser comparadas aos suportes bidimensionais das artes plásticas enquanto as moedas têm paralelo com as esculturas, já que apresentavam volume” (MAIA, 2009:107)

“Cildo utiliza o dinheiro enquanto matéria e enquanto representação. Enquanto representação, o dinheiro transforma-se numa falsificação, metamorfose ainda mais curiosa quando tal é uma consequência do tradicional problema da representação mimética na obra de arte.” (FERNANDES, 2013:23)

No primeiro trecho, a pesquisadora Carmem Maia realiza uma afirmação categórica de que “a aproximação entre arte e mercadoria é notória”. Desse modo, a autora insere no texto-arte de *Zero Cruzeiro* uma condição de mercadoria, além do de artefato artístico similar à pintura ou à escultura, como ela mesma afirma em seguida. Porém, essa condição de mercadoria afirmada é considerada irônica. O termo ironia aparece no seu texto para significar o jogo que o trabalho realiza entre a produção de um artefato artístico e uma ação na esfera pública. A ironia realizada pelo trabalho, segundo afirma a autora, é o de provocar os mecanismos culturais e sociais “que elegem os objetos artísticos, distinguindo-os dos demais”. Ou seja, segundo a autora, *Zero Cruzeiro* é um artefato artístico que se situa no limite entre o que é considerado ou não arte.

Mas consideramos que esses limites do que é arte, ampliados pelas ações realizadas anteriormente no campo, não torna *Zero Cruzeiro* um artefato tão provocador da condição artística, em termos materiais. Ou seja, o campo da arte atualmente já admite esse tipo de objeto e possui mecanismos e agentes para legitimá-lo. O próprio texto da autora, que contribui para a cadeia intertextual do trabalho, também contribui pra sua legitimação no campo. Mas um dado que encontramos na afirmação da autora sobre a ironia do trabalho não reside tão somente em se seu objeto é considerado artístico ou não, porque sim, o é. Essa ironia reside mais no ato mesmo de fabricação de um artefato artístico para circular em um sistema simbólico o qual replica outro

sistema simbólico, que é o dinheiro, e insere nesses dois a questão do desvalor humano e social de sujeitos deixados à margem de ambos.

Nesse ponto, observando o trecho do crítico João Fernandes, tem-se que o autor define os usos que Meireles faz do dinheiro como sendo, por um lado, matéria e, por outro, representação. E o dinheiro como representação insere uma outra questão, a da *mimesis*. No trecho: “Enquanto representação, o dinheiro transforma-se numa falsificação, metamorfose ainda mais curiosa quando tal é uma consequência do tradicional problema da representação mimética na obra de arte”, o autor insere na cadeia intertextual do trabalho a questão da relação original/cópia, representação como cópia do real que permeia a discussão filosófica da arte. Ao elaborar a oração “enquanto representação, o dinheiro torna-se falsificação”, o autor retoma a noção de *mimesis* que, na filosofia platônica, aparecia como algo a ser reprovado, visto que essa cópia do real produzida pela arte poderia distorcê-la, fazendo o mesmo com o caráter de quem as visse.

Desse modo, a *mimesis* de dinheiro que é *Zero Cruzeiro*, se torna uma cópia que, em sua condição de cópia, reproduz caricaturalmente o original. Mas essa cópia é original no interior de um outro campo em que foi pensada pra circular, o da arte. Sendo assim, circulando no limite entre a mercadoria e a ação, o agenciamento de *Zero Cruzeiro* é o de suscitar constantemente a dúvida e o questionamento sobre sua condição de objeto e sobre a sua condição de valor. E oscilando do nada ao muito, torna-se um objeto em constante performance: os índios nela retratados seguem valendo cada vez menos, o objeto nota segue valendo cada vez mais e o ruído entre esses dois universos de valores continuará até que algum deles se modifique.

4.2.2 Jack Pound Financial Art Project: criando commodities para o mercado



Lourival Cuquinha: *Jack Pound Financial Art Project* (2009)

Como vimos dizendo nesta tese, Lourival Cuquinha é um artista o qual, desde o início de sua trajetória, trabalha a partir dos limites, criando ações que visam tensionar fronteiras. Se no início o fazia através da ironia, do escárnio e da irreverência de suas performances junto ao grupo de artistas com quem trabalhou nos anos 1990 (grupo Molusco Lama, principalmente), ao longo da sua carreira esse tensionamento de fronteira se amplia para alcançar outros níveis de questionamento. É a partir de então que realiza ações como propor pagamento a quem votasse nele para ser o ganhador do Prêmio Pipa⁷³; propor propina à comissão seletiva de um edital; fazer um trabalho com drogas e circular com ele por fronteiras e aeroportos (ARTRAFIC); fazer um trabalho de arte com dinheiro e compará-lo a um investimento em bolsas de valores. Estas, entre outras, começam a ser práticas recorrentes de sua poética.

Porém, essas ações, ao mesmo tempo em que são afrontosas e irônicas com o sistema de arte, estão inteiramente inseridas nele. Participam de mostras, ganham prêmios e participam até em

73 Prêmio Investidor Profissional de Arte, criado em 2010 em parceria com a IP Capital Partners e o MAM Rio.

leilões. E ao se observar essa operação de inserção mercadológica realizada por Cuquinha, é possível pensar, à primeira vista, que se trata de uma estratégia de mobilizar “uma potência crítica” em prol de tornar o trabalho valorizado no mercado: ou seja, uma ação de transformar a crítica em bem de consumo. O trabalho do artista tem sido bastante requisitado e bem cotado por vários críticos e curadores, especialmente aqueles mais identificados com os trabalhos artísticos classificados como políticos.

Esse reconhecimento dos agentes que representam a dimensão institucional, parece indicar que há uma tolerância (e uma aceitação) do mercado a estas ações críticas. Logo, a suspeita de que o artista possa estar apenas transformando crítica em “marca” do seu produto artístico torna-se inevitável. Porém, observando mais atentamente as ações em si mesmas, especialmente *Jack Pound Financial Art Project* (2009) é possível perceber que, para além das intenções do autor e dos outros agentes, esse trabalho mobiliza discursos e sentidos no interior do campo, realizando uma ironia profunda neste.

Isso porque, a partir da elaboração poética e ideológica que compõe o texto-arte de *Jack Pound* é possível observar, em primeiro lugar, um agenciamento irônico do seu reconhecimento institucional, o qual foi pensado e calculado para acontecer. Ou seja, esse trabalho só tem efeito se reconhecido, se inserido no mercado. Desse modo, *Jack Pound* aciona um mecanismo de dissenso (ou de agonismo, nas palavras de Mouffe): verifica os limites da inserção artística no mercado de arte e como ela se realiza, através da sua fabricação.

O projeto *Jack Pound* surge a partir de uma experiência pessoal do artista, constantemente referida por ele, de viver como imigrante em Londres. Esse dado biográfico é importante pois constitui o discurso do artista sobre o trabalho e, conseqüentemente, o texto-arte de *Jack Pound*, sendo replicado na cadeia intertextual que produz. Em um trecho de um texto escrito em 2009, época da criação de *Jack Pound*, o artista escreve que:

“(...) eu li num jornal bem safado e conhecido daqui, o The Sun, que 80% dos ingleses não notariam se sumissem mil libras de suas contas bancárias. Meu colega de trabalho me disse que notaria. Então, lembrei a ele que ele era italiano e que eu, sendo brasileiro, notaria mais ainda. Aliás, não trabalhavam ingleses naquele café. Isto foi há pouco mais de um ano. Talvez hoje os ingleses já notem depois desta “crise global”, the credit crunch. Bem, fiquei com isto na cabeça. (...) Passei então quase seis meses mandando projetos não aceitos em lugar algum destas terras da rainha. Me endividei. Devia a minha mulher e a minha mãe muito dinheiro. Dinheiro era no que pensava o tempo inteiro, filhos, aluguel de 975 libras etc... No meio das ideias destes projetos recusados pensei na notícia do jornal e quis fazer uma bandeira da Inglaterra com mil libras. Seria perfeito, trabalharia com dinheiro e minha dedução lógica era esta: quando fiz o *Varal* trabalhei com roupas e ganhei muitas roupas (até hoje uso algumas delas), agora trabalharei com dinheiro e ganharei muito dinheiro. Raciocínio simio, mas que era a única intuição à qual eu podia me apegar naquele momento de fiasco financeiro. E de certa forma não deixou de ser verdade.” (Cuquinha, 2012:21)⁷⁴

74 Catálogo da exposição *Topografia Suada de Londres: Jack Pound Financial Art*. Centro Cultural dos Correios, Recife, 2012.

O texto, de estilo biográfico, está permeado pela ironia e pelo relato de um contexto que participa da construção do ethos do artista. O ethos marginal, mas não no sentido dos anos 1970, de subversivo ou à margem da lei, mas um ethos marginal de excluído do sistema financeiro e também artístico. A construção desse ethos pode ser observado na parte em que afirma: “(...) eu li num jornal bem safado e conhecido daqui, o *The Sun*, que 80% dos ingleses não notariam se sumissem mil libras de suas contas bancárias. Meu colega de trabalho me disse que notaria. Então, lembrei a ele que ele era italiano e que eu, sendo brasileiro, notaria mais ainda. Aliás, não trabalhavam ingleses naquele café. Isto foi há pouco mais de um ano.” Nesse trecho é clara a construção da sua identidade de imigrante e sua relação com a marginalidade sistêmica, ou seja, a condição de precariedade deste sujeito no seio da sociedade inglesa. O colega de trabalho de Cuquinha notaria se mil libras sumissem da conta. Ele, sendo brasileiro (cidadão não-europeu), “notaria mais ainda”. Essa construção de uma identidade imigrante precária no seio de uma sociedade colonialista como a inglesa é importante para a construção discursiva de *Jack Pound* no seu texto-arte, visto que grande parte da motivação para sua realização, imputada pelo artista, é essa precariedade financeira. O dinheiro vira matéria de criação a partir de uma situação de completa falta deste.

A marginalidade sistêmica do artista se reflete também quando revela as tentativas frustradas de enviar projetos artísticos em Londres. E como dissemos antes, o tom irônico também participa fortemente dessa construção do ethos, visto que este artista se forma no seio de um grupo performático que usava o irônico e o escárnio em suas ações, o Molusco Lama. Realizando uma comparação com um trabalho de sucesso realizado por ele anteriormente (que analisamos no capítulo três desta tese), o *Varal*, o artista elabora uma oração cuja proposição lógica é: se em *Varal*, um trabalho com roupas, ele ganhou muita roupa, em *Jack Pound*, uma bandeira feita com dinheiro, então ele ganharia muito dinheiro também. E ao nomear a lógica que ele mesmo constrói como símia, o termo símio associando-se aos animais da espécie dos primatas, o artista ironiza a obviedade de um sistema de lucro o qual, em seguida, revela que o beneficiou “e, de certa forma, não deixou de ser verdade”.

Desse modo, após ter a ideia de realizar uma bandeira com dinheiro, Cuquinha mobilizou um processo de venda de ações para conseguir construir a obra. Assim como em *Varal* era requisitado apoio para acumular a quantidade de roupas necessária, aqui em *Jack Pound* o artista recorrerá novamente à colaboração para conseguir o dinheiro. Mas dessa vez, o dispositivo utilizado será outro. Se antes era apenas um convite à participação do público na constituição da obra, agora o público é instado a participar como acionista, agente patrocinador do trabalho. E a bandeira passou da condição de artefato artístico para a de investimento financeiro, cujo valor investido tinha a promessa de ser devolvido acrescido do valor que adquirisse em seu processo de valorização no campo da arte. Em depoimento à entrevistadora, o artista conta que:

“ (...) até que uma vez... o aluguel da gente era mil libras. Eu peguei todo o aluguel, transformei nas notas que eu precisava, fui no banco, troquei e botei na parede, desenhada a bandeira, como até hoje eu faço quando vou fazer alguma bandeira, com 'blutaque'.. com aquela colinha 'blutaque'... aí boto assim... e fiquei lá e vendo... pô, mil libras, consegui e tal.. e foi chegando o dia do aluguel e cadê que eu queria pagar o aluguel? E minha mulher “mas tem que pagar”.. eu disse, claro que eu tenho que pagar, mas eu já “não, pera aí, vamo ver e tal”... o papel de parede milionário lá e eu... aí eu tirei, assim, tudo, fui pagar, bem triste, e ela disse.. ela teve uma ideia. Ela foi dormir, eu fui trabalhar no rickshaw e tudo, no outro dia ela fez “eu já sei o que você vai fazer. Você vai pa... é... você vai vender ações da bandeira. Você faz essa bandeira com a”.. mas eu disse “não, mas eu tenho que ser pelo menos o sócio majoritário”. Eu ia dar 505 libras e as 495, que o mínimo era cinco, né? As outras 495 iam ser vendidas. Que aí ia ser.. na verdade, as pessoas que comprassem iam ter.. éan... iam participar do lucro quando fosse vendida. Ela valia mil, então... Vendeu muito rápido. Acho que vendeu, no máximo, em dois meses.” (Entrevista para a pesquisadora em 13 de outubro de 2014)

Utilizando-se do mecanismo criado pelo mercado financeiro, a ideia - que Cuquinha revela ter sido da sua esposa -, é a de vender ações com a promessa de devolver ao comprador o seu valor acrescido de juros. Ao fazer uma representação direta do seu próprio discurso de reação à ideia da esposa, faz uma afirmação categórica, utilizando a negação inicialmente, para defender seu status de sócio majoritário “mas eu disse 'não, mas eu tenho que ser pelo menos o sócio majoritário’”. Ser o sócio majoritário significa ter o controle da empresa, no caso, do projeto artístico. Dessa maneira, *Jack Pound* se revela uma paródia das empresas de negociação de ação de Wall Street. O investimento mínimo, segundo revela o artista, era de cinco libras. Era necessário vender 495 para completar o dinheiro necessário para confecção da bandeira, fato que o artista revela haver conseguido realizar em dois meses. A partir desse mecanismo inserido no trabalho, a bandeira passou de objeto a um complexo encadeamento de ações que Cuquinha nomeou como *Jack Pound Financial Art Project*.

Essa ironia que *Jack Pound* realiza do sistema financeiro é um potente agenciamento pois, ao realizar uma replicação desse mecanismo com um fim puramente inútil, o de construir uma bandeira, põe em xeque a utilidade mesma dos jogos financeiros e de investimento realizados pelo mercado de ações. Qual é o fim destes também? Que utilidade têm a não ser gerar valor fictício sobre valor fictício? A ficção de *Jack Pound* é a replicação de uma outra ainda mais potente, que funciona com status de verdade e naturalizado.

Isso porque, ao realizar a paródia do sistema financeiro, *Jack Pound* replica todos os seus mecanismos: cada investidor da obra ganhou um certificado, assinado pelo artista, que equivalia à quantia investida mais o acréscimo dos juros a ser pago após a venda da bandeira. Esse certificado se assemelha aos papéis de ações comprados por investidores. O curador Moacir dos Anjos assim interpreta essa ação:

“Para tanto, associou, a cada instrumento monetário necessário para a confecção da bandeira (122 cédulas de 5 Libras e 39 cédulas de 10 Libras), um certificado de compra que ele próprio emitiu com a promessa de reembolso a todos que investissem seu dinheiro no

trabalho, acrescido de qualquer lucro auferido com sua venda futura. Ao contribuir com uma nota de 5 Libras, portanto, um investidor receberia uma ‘ação’ do que Lourival Cuquinha passou a chamar de *Jack Pound Financial Art Project*, que lhe daria direito a receber esse exato valor *mais* o percentual de valorização que a bandeira viesse a ter quando fosse comercializada no mercado de arte, em momento não determinado no início do processo. Tendo ele próprio adquirido 505 Libras do valor total das ações emitidas pelo projeto, garantindo sua situação de proprietário majoritário do trabalho, ao final de 2008 todas as demais parcelas do investimento coletivo já haviam sido comercializadas junto a 42 outros artistas, críticos de arte, colecionadores e amigos de dez países diferentes, formando uma rede societária unida pelo interesse no valor futuro do trabalho.” (ANJOS, 2012:9)

Nesse trecho de um texto de estilo curatorial - de apresentação de uma exposição desse projeto do artista-, a voz é claramente a de curador. Mas um curador interessado na elaboração conceitual do artista. Desse modo, elabora a ação realizada pelo artista e replica, de uma certa maneira, o discurso do mesmo na construção desse texto. A intertextualidade com o discurso do artista aparece no momento em que afirma a necessidade deste de ser sócio majoritário, por exemplo. Em tom bastante descritivo, o trecho termina com a afirmação “formando uma rede societária unida pelo interesse no valor futuro do trabalho”. Essa afirmação insere no texto-arte de *Jack Pound* mais um significado, o de formação de uma rede de sociedade de ações, geralmente conhecida como sociedades anônimas, as quais compõem grande parte das empresas. E se essa rede formada por Cuquinha estava interessada no valor futuro do trabalho, como afirma o curador, a mesma estaria acompanhando o processo que este realizaria no campo da arte.

É deste modo que *Jack Pound*, iniciando como uma ideia de construção de uma bandeira da Inglaterra com as libras esterlinas que os ingleses parecem desprezar, passa a criar uma rede de acionistas para terminar sendo vendida em um Leilão realizado na Frieze Art Fair de Londres. Segundo novamente depoimento do artista à pesquisadora:

Então, foi um leilão.. porque a ideia era essa, vender num leilão.. era mais conceitual você vender num leilão... era mais especulação.. porque era um objeto de arte que especulava com o mercado financeiro no próprio cerne do conceito do objeto, né? Ele já era um.. já era uma sociedade de ações... não era uma S.A, mas era uma sociedade nominal, não era anônima, né? E aí ele.. a Gentil Carioca se interessou pelo projeto, a gente mostrou na Frieze Art Fair, em Londres, a Christies, aquela casa de leilão, apoiou e foi o leiloeiro... que é proibido fazer.. leilão tem uma série de regras, né? A feira, por exemplo, não pode fazer leilão ou uma galeria. Muitas dessas casas grandes de leilão não podem aceitar diretamente um trabalho de um artista, tem que passar por uma galeria.. porque ia quebrar.. são acordos de Lords entre eles.. porque se todo artista fosse direto na casa de leilão, como se vende muito em leilão na Inglaterra, pra quê ia ter galeria? Aí as feiras não estão autorizadas a fazer a leilões. As casas de leilão são os leilões, a galeria vende exposição, a feira, a galeria aluga, e tal... nesse caso, a obra, performaticamente, assumia a venda num leilão.. a feira entendeu isso e foi falar com a casa de leilão que até.. quando a casa de leilão corroborasse isso era melhor ainda porque aí não teria nenhuma rusga... porque isso eu não sei se é uma lei escrita num código do não sei o quê e parará, ou se é talvez um acordo de cavalheiros, porque é.. ia ficar feio, assim... então.. quando é uma pessoa.. “ah, então vamo falar com Rubick”.. que Rubick era o leiloeiro.. ele faz o leilão, como performance, e a gente... e tudo fica perfeito... conceitualmente perfeito também.. e foi o que aconteceu, ele fez e a gente vendeu por 17 mil libras, na Frieze. E aí tudo se encaixou... o próprio conceito de vender porque era mais especulação ainda, em cima de especulação...” (entrevista à pesquisadora, 13 de outubro de 2014)

Em sua memória do processo de leilão da obra, Cuquinha deixa entrever um complexo jogo no interior do mercado de arte, feito de acordos entre galeristas e leiloeiros. Cada um tem sua posição determinada e um não é autorizado a fazer o trabalho do outro. Desse modo, ele mesmo, como artista, não poderia levar sua bandeira para ser leiloada diretamente. Precisaria do intermédio de uma galeria para chegar até uma casa de Leilão. É então que a galeria Gentil Carioca entra no jogo para intermediar e levar *Jack Pound* a leilão na Christie's durante a feira. Mas, como o próprio artista afirma, as feiras não podem fazer leilão. Mas ao afirmar tratar-se de uma performance, *Jack Pound* pôde transpassar essas fronteiras considerada rígidas entre artista, galeria, feira e casa de leilão. Esse é mais um agenciamento desse trabalho, visto que torna transparente também (e subverte) o funcionamento do sistema de acordos e de mecanismos de venda de objetos artísticos - um sistema não tão facilmente reconhecível e identificável.

A feira não pode fazer leilão. O artista não pode diretamente levar sua obra a uma casa de leilão. Essas entre outras regras, as vezes não escritas, são fundamentais pra o funcionamento do campo artístico, situando e organizando as ações dos seus agentes. Em trecho de sua memória, Cuquinha assim elabora essa relação: “(...) tem que passar por uma galeria.. porque ia quebrar.. são acordos de Lords entre eles.. porque se todo artista fosse direto na casa de leilão, como se vende muito em leilão na Inglaterra, pra quê ia ter galeria? Aí as feiras não estão autorizadas a fazer leilões. As casas de leilão são os leilões, a galeria vende exposição, a feira, a galeria aluga, e tal... nesse caso, a obra, performativamente, assumia a venda num leilão”.

O campo artístico possui posições dadas e específicas que não estão determinadas por meio de lei formal, mas são modos de agir que todos seguem para fazer funcionar o sistema corretamente. Funciona como “acordos de Lords entre eles”, segundo o artista, ou seja, uma espécie de reprodução das guildas de artesões do período medieval. As feiras vendem, as galerias produzem e expõem o artista, os leilões leiloam e todos estão em harmonia. Ao afirmar que, performativamente, *Jack Pound* assumia a venda no leilão, o não-dito é como essa performance interfere nessa cadeia de posições dadas, modificando-as. Expondo o trabalho numa feira, no stand de uma galeria, propõe um leilão performático à casa Christie's, cujo leiloeiro não cobra sua parte no lucro. E a performance resultou na venda por 17 mil libras esterlinas da bandeira. Se o objetivo, como diz Cuquinha, era o de realizar a venda num leilão, visto que neste os valores alcançam o auge da especulação, este foi conquistado.

A comparação desse trabalho com *Árvore do Dinheiro* ou *Zero Cruzeiro* é importante. O jogo com o valor e a especulação são bastante similares, mas *Jack Pound* vai além e participa simulando sua própria especulação, criando um sistema mais ou menos complexo de replicação em proporções menores de um esquema do mercado financeiro (a formação de uma sociedade de ação,

os processos de venda de ação e os jogos de valorização das mesmas até a sua venda a preços exorbitantemente especulados). Nesse ponto é preciso considerar que há um lapso de quase quarenta anos entre um trabalho e outro e, nesse período, o contexto do mercado financeiro se modificou, radicalizando o processo de financeirização. E essas mudanças de contexto provocam novas respostas, elaboradas a partir da nova configuração desse mercado financeiro ampliado.

Porém, semelhante aos dois trabalhos de Meireles recém-analisados, *Jack Pound* é um complexo entre discurso, objeto e prática crítica no interior de um consenso hegemônico na esfera pública. Nesse caso, o trabalho também é um agenciamento de visibilidade da questão da situação dos imigrantes em Londres e sua situação de precariedade social e econômica. Além disso, expõe a fragilidade e a arbitrariedade do valor monetário a uma população que crê possuir a moeda mais valorizada e forte do mundo. Citando novamente o texto de Moacir dos Anjos, temos que o curador assim interpreta essa relação implícita também no texto-arte de *Jack Pound*:

Não foi objeto qualquer, contudo, que decidiu construir com a Libra (*Pound*, em inglês), mas justamente um outro símbolo nacional do país onde vivia sem compartilhar, de fato, uma vida comum com os que nasceram ali: propôs-se a fazer, de Libras, uma bandeira inglesa. Com 122 cédulas de 5 Libras costuradas umas nas outras teceu o fundo ‘branco’ da flâmula da Inglaterra; e com 39 cédulas de 10 Libras costuradas sobre as primeiras fez a cruz ‘vermelha’ que completa a Cruz de São Jorge, totalizando 1.000 Libras. Ao confundir, fisicamente, cédulas de Libra e bandeira inglesa, Lourival Cuquinha propõe metáfora sobre o entrelaçamento entre a crença na comunhão simbólica da nação e o poder universal de compra de sua moeda. Resume a nação a dinheiro ou, ao contrário, dilui valor fiduciário pronto a se materializar em bens ou serviços quaisquer em símbolo abstrato de nacionalidade. Construir uma versão da bandeira da Inglaterra com a mesma quantia de Libras que ingleses afirmam não notar se sumissem de suas reservas bancárias chama a atenção, todavia, para aqueles que, inversamente, perceberiam de pronto tal sumiço: os trabalhadores imigrantes que em regra não reconhecem, em moeda e bandeira da Inglaterra, elementos de partilha de identidade. Há, aqui, jogo ambíguo de tornar visível, no espaço da arte, o que não o é na vida ordinária, e de tornar opaco, em forma de objeto construído, aquilo que é central à vida em sociedade. (ANJOS, 2012:8)

O significado que Anjos insere aqui no texto-arte de *Jack Pound* é o fato de, sendo símbolo máximo do nacionalismo inglês, a bandeira de dinheiro realiza uma dupla metáfora. Segundo o curador, Lourival Cuquinha “propõe metáfora sobre o entrelaçamento entre a crença na comunhão simbólica da nação e o poder universal de compra de sua moeda”. Essa comunhão simbólica elaborada por Anjos é depois relacionada ao fato de que a bandeira foi construída com dinheiro que a maioria dos ingleses afirma não notar se sumisse, destacando a visibilidade aos que sentiriam falta de tal monto de dinheiro, os imigrantes. Sendo um texto curatorial que passa a inserir sentidos posteriores ao texto-arte de *Jack Pound* é importante destacar como aqui é elaborado de maneira objetiva o discurso que no artista aparece como biográfico e participante do seu ethos: o de trabalhador imigrante marginalizado que não participava das regras sociais e, desse modo, encontrava-se em situação de precariedade social e financeira. E no final, quando Anjos afirma: “Há, aqui, jogo ambíguo de tornar visível, no espaço da arte, o que não o é na vida ordinária, e de

tornar opaco, em forma de objeto construído, aquilo que é central à vida em sociedade.”, o curador elabora um dos agenciamentos do trabalho, o de inserir questionamentos sociais e econômicos no âmbito da arte e, ao mesmo tempo, deslocar os sentidos cotidianos e de uso corrente da moeda ao transformá-la em artefato artístico.

Sendo esse trecho recém-citado retirado de um texto institucional de apresentação do artista em uma exposição do trabalho, a determinação do agenciamento realizado pelo trabalho pelo curador já pode, ela mesma, ser uma reificação desses sentidos? Poderia ser se esse fosse o único texto escrito uma e única vez sobre esse trabalho. A própria cadeia intertextual promovida pelos trabalhos está, a cada nova intervenção, ampliando-se, inserindo textos convergentes ou divergentes. O caso importante de observar aqui, mais do que pensar se há determinação do agenciamento pelo curador é o fato de que em seu processo de realização, *Jack Pound* quebrou uma série de ordens e regras do campo da arte, justificando essas quebras através do fato arte (era uma performance). Por outro lado, sendo *Jack Pound* uma obra que incorpora o processo de inserção no circuito do mercado artístico para se realizar, tem-se que as determinações a essa obra, por outro lado, estarão sempre em situação ambígua. Partícipes da agência de *Jack Pound*, essas ações de legitimação são deglutidas no seio do agenciamento do próprio trabalho que, em sua paródia de sistema financeiro e sistema mercadológico da arte, prevê e fagocita isso. Desse modo, é importante observar a cadeia intertextual que produz e ver que tipo de sentidos vão sendo construídos nela. Então, observemos mais um texto sobre esse trabalho, dessa vez do crítico Sérgio Martins.

“O Jack Pound Financial Project, de Cuquinha (2009) é um caso exemplar. O produto final do trabalho foi uma bandeira do Reino Unido (a Union Jack) inteiramente confeccionada em cédulas, no valor total de mil libras, provenientes metade dos subempregos aos quais o artista se submeteu (tal como dirigir um rickshaw) e metade da participação dos assim denominados acionistas. Como em qualquer mercado especulativo, esses acionistas toparam investir no trabalho em troca da perspectiva de retorno financeiro. E assim se deu: como a bandeira terminou vendida por 17 mil libras, cada dez libras inicialmente investidas resultou num ganho final de 170 libras. Além de refletir sobre a relação escandalosa – especialmente numa cidade como Londres – entre a galopante exponenciação do lucro financeiro e a vulnerabilidade econômica de imigrantes, o trabalho ironiza, numa só tacada, a categoria de arte processual (metamorfoseada em projeto de arte financeira), o fetiche da participação na arte contemporânea e ainda o declínio de um símbolo do orgulho nacional inglês: a libra esterlina. É como se a moeda, cada vez mais combatida, se escorasse no excedente obtido através do valor de troca do objeto artístico como quem se escora numa muleta.” (MARTINS, In: FERNANDES, 2013:36/37)

Esse texto converge com o de Moacir dos Anjos na descrição da obra, destacando a situação dos imigrantes, como no primeiro texto. Mas aqui a ênfase está mais na operação realizada pelo trabalho de simular o mercado especulativo, enquanto no anterior a simbologia do dinheiro e da bandeira são mais explorados. Nesse texto, o agenciamento do trabalho destacado é: “Além de refletir sobre a relação escandalosa – especialmente numa cidade como Londres – entre a galopante exponenciação do lucro financeiro e a vulnerabilidade econômica de imigrantes, o trabalho ironiza,

numa só tacada, a categoria de arte processual (metamorfoseada em projeto de arte financeira), o fetiche da participação na arte contemporânea e ainda o declínio de um símbolo do orgulho nacional inglês: a libra esterlina”. Aqui, o agenciamento destacado pelo autor se assemelha um pouco ao encontrado no texto anterior, a questão da metamorfose que realiza do dinheiro e bandeira e as consequências artísticas e sócio-econômicas dessa ação. O que Anjos chama de ambiguidade, Martins nomeará como ironia. E se a ironia é um jogo de sentidos cujo contexto ideológico é necessário para se realizar, tem-se que transformar a libra esterlina em bandeira e, com isso, conseguir vendê-la por um preço 17 vezes maior do que seu custo real foi uma forte ironia com esse símbolo econômico, como afirmam os críticos.

Após a venda, a próxima performance prevista de *Jack Pound* seria a devolução dos lucros aos investidores. A promessa havia sido a de devolução do valor investido mais o percentual de lucro obtido no processo de especulação no mercado (no caso, a venda no leilão). Porém, o processo de realização do trabalho exigiu adaptações e, como sócio majoritário, o artista (junto aos agentes que o apoiaram) acaba decidindo qual o montante a ser repassado para os investidores. Em seu depoimento, o artista assim define essa ação:

Mil libras absolutamente.. vendeu 17 vezes.. os acionistas não ganharam 17 vezes porque a gente teve...tirou os custos, né? Como qualquer investimento.. se você.. eu tinha.. a gente teve um custo.. um dos custos era a viagem pra Londres pra fazer aquele leilão lá, que eu tava já morando aqui de novo... teve vários custos né? De transporte, de passagem.. o próprio Rugard Made (leiloeiro).. ele não cobrou.. mas assim.. porque o leiloeiro cobraria uma percentagem, mas teve uma.. um dinheiro, assim, mínimo pra ele, com o trabalho... não era comissão da venda, mas teve os custos da própria.. a gente fez uns panfletos do leilão pra distribuir lá... assim, teve vários custos e mais custos. E aí, quando a gente tirou todos os custos, ficou dez mil... as pessoas que investiram ganharam dez vezes o que tinham comprado.. mas muita gente.. a própria ação, como tá aqui no livro, a própria ação era um objeto de arte... daria pra pagar, porque tava tudo embutido no próprio preço.. a própria ação era isso, o investidor assinava, eu assinava, dizia o nome da pessoa, investiu tanto e tal... muita gente já tem emoldurada essa ação de arte como objeto de arte e muita também gente não quis.. porque ia ter que me dar de volta.. quem quis, me deu de volta.. quem não quis ficou com o objeto como... entendeu? Então tinha mais essa.. esse conceito assim.. inclusive virou uma peça que são vários... os cofrezinhas de acrílico com os acionistas... (Lourival Cuquinha, entrevista à pesquisadora, 13 de outubro de 2014)

No seu relato do processo pós-leilão, o artista deixa entrever todo um processo de negociação e cálculo de custos e lucros que se assemelham bastante ao de uma empresa ou um investimento. “Como qualquer investimento... a gente teve um custo”, esses termos do jargão econômico, aqui referidos, mostra a proximidade do artista com o universo financeiro. A todo momento esses termos aparecem no depoimento, tornando evidente a dimensão de negócio que o trabalho adquiriu em seu processo.

Mas o interessante também desse trecho é o dado que o artista revela de que vários dos investidores preferiram ficar com a ação - ela mesma tornada objeto artístico dado o seu caráter performático. E é um objeto valorizado (ou valorizável) também por conter a assinatura do artista.

Isso aparece mais claramente no trecho: “daria pra pagar, porque tava tudo embutido no próprio preço.. a própria ação era isso, o investidor assinava, eu assinava, dizia o nome da pessoa, investiu tanto e tal... muita gente já tem emoldurada essa ação de arte como objeto de arte e muita também gente não quis.. porque ia ter que me dar de volta.. quem quis, me deu de volta.. quem não quis ficou com o objeto”. Estava “embutido no preço” o pagamento de dez vezes o valor investido para cada investidor, diz o artista, utilizando termos da esfera discursiva financeira, realizando uma relação de intertextualidade com esta todo o tempo. Mas alguns dos investidores preferiram não receber o lucro imediato do trabalho e permaneceram com a ação entregue pelo artista como um documento colecionável que pode tornar-se ainda mais valorizado no futuro. Ou seja, o processo de construção de valor e fetiche que essa obra realiza é infundável.

E esse projeto segue realizando uma produção incessante de objetos de fetiche, visto que continua uma produção em sequência de outras bandeiras (há as versões em real, em francos suíços, etc). O status desse trabalho agora é outro. Já não se trata mais de um trabalho feito, em parte, com dinheiro retirado de subempregos do artista, como afirmou Martins, inserindo neste a dimensão da sua precariedade social. Agora entram em jogo na equação outros agentes, como os centros culturais, as galerias e as feiras de arte onde esse trabalho é exibido. Com o dinheiro da venda de cada bandeira, o projeto é ampliado para tomar outras formas, a exemplo de um outro trabalho derivado desse projeto chamado *Convention X Machina de Bolha Bank*.



Lourival Cuquinha: *Convention X Machina Bolha Bank* (2013)

Nesse trabalho, o artista levou ao extremo a discussão sobre a virtualidade da construção do valor a partir da criação de um banco fictício, feito de madeira, no interior da feira ArtRio⁷⁵ de 2013. No interior do banco havia um vidro em forma de x onde, por um lado, o interessado colocava o valor a ser investido que era sugado por um aspirador de pó situado do outro lado. O

⁷⁵ A feira internacional de arte ArtRio foi criada em 2010 e acontece anualmente entre os meses de setembro e outubro no Rio de Janeiro. É uma das feiras mais destacadas do país, ao lado da SP Arte, de São Paulo.

investidor, ao inserir uma dada quantia em dinheiro, ganhava um certificado, assinado pelo artista e levava, como garantia também, um pedaço do banco, literalmente (toda a estrutura que compunha o banco estava à venda).

“ (...) a bandeira ali, você me deu o dinheiro e eu costuro nela. Esse banco não.. era uma.. o Bolha Bank era uma ilusão que tinha um aspirador de pó ligado a um x de vidro que aí... as pessoas.. e o banco.. o banco era uma estrutura com andaimes, assim que eu fui montando, com madeira e várias obras compondo o banco. E as obras tinha uma ação do lado, assim, uma coisa também de madeira que eu assinava, a pessoa assinava, só a ação, você comprava.. só que na hora que a pessoa comprava você pegava o dinheiro e botava nesse tubo que fazia forma de um x com o aspirador do outro lado.. quando você botava eu ligava o aspirador e vuuuum, passava por esse x e ia pro aspirador.. quando ele passava por esse x eu dizia “pronto, seu dinheiro vale.. essa ação vale dez vezes mais” por isso que é x, é *Convention X Machina de Bolha Bank*.. naturalmente essa ação, esse dinheiro, porque passou por ali, vale dez vezes mais... e a pessoa “mas vale dez vezes mais?” vale dez vezes mais, como o banco lhe diz que o investimento vai valer dez vezes mais. Por quê? Porque o banco todo, quando começou a feira, ele valia dez vez mais o investimento que a gente fez nele, que era de quatro mil reais mais ou menos, e ele valia quarenta. Cada obra comprada de dentro dele, que era cada ação, se a obra valesse mil, ele ia valer cinquenta mil.. porque de quarenta, aquela obra ia valorizar dez, no preço total do banco.. acrescentava ao valor do banco dez vezes o valor do que você comprou e você ganhava uma ação dizendo que aquela ação valia dez vezes mais. Só que você levava o pedaço, o pedaço do banco mesmo.. então o banco ia fica.. por isso que era uma bolha de investimento, porque o banco ia ficando cada vez mais caro, mas cada vez com menos obras ao redor. O momento melhor de um colecionador comprar aquela obra era por quarenta mil no começo da feira, a partir dali ele ia ficando mais caro e com menos obra, com menos... ele ia se destr.. ele ia se decompondo até que ia sobrar só mesmo a máquina, o aspirador, que era o próprio logo do banco, a marca do banco que é o que você mais confia ou não, assim..” (Lourival Cuquinha, entrevista à pesquisadora em 13 de outubro de 2014)

Convention X Machina Bolha Bank levou a discussão sobre a convencionalidade do valor e sua completa virtualidade a um patamar ainda mais irônico. O fato de posicionar um aspirador de pó no interior do banco e ligá-lo a cada vez que alguém investe na obra, parodia a sensação de desaparecimento do dinheiro, da materialidade deste, no momento em que alguém decide investir em um banco. O fato de o banco, automaticamente após o início da feira, valorizar 10 vezes mais, cria uma bolha de investimento em que, a cada nova ação vendida, multiplicava mais 10 vezes. E a pessoa que comprava a ação, ganhava uma garantia de que seu dinheiro havia passado a valer 10 vezes mais. Esse certificado garantia ao banco que este teria agora 10 vezes mais valor do que antes. E nesse processo de valorização infundável, o banco, que é finito, vai se desfazendo a cada nova venda. No final, há um banco valendo mais de cem mil reais, mas completamente vazio.

Essa relação direta com a ideia de bolha de investimento recriada nesse trabalho torna visível os mecanismos de valorização que, sem lastro material real, acabam se baseando na pura confiança na marca. O que ficou de *Bolha Bank* no final da feira foi apenas o aspirador de pó, que era a sua marca e que estava cheio de dinheiro dos investidores dentro. Essa metáfora do processo realizado pelos bancos elabora um questionamento no nível da esfera pública sobre a legitimidade desse tipo de ação. E essa ação é mais um desdobramento de *Jack Pound Financial Project*, ação

que, como processo, vai se reconfigurando, ampliando e modificando à medida que o artista, ele mesmo, passa a ter mais acesso ao mercado de arte e seus mecanismos.

4.3 Os trabalhos e as feiras de arte: fricções e transmutações

Os processos de legitimação operados pelo mercado de arte e as instâncias criadas para esse fim, como as feiras de arte, se aliam a outras como as Bienais, as galerias e até museus na construção do valor da obra de arte, como afirmamos acima. Nesse contexto, artistas e trabalhos se tornam marcas e suas ações produtos com cotas de valor definidas a partir da performance que conseguem obter no interior deste sistema.

Sendo assim, neste trecho, a análise se centrará em dois trabalhos da artista Carla Zaccagnini que provocaram fricções nos contextos de feiras de arte em que se inseriram. Essa artista, cuja poética está voltada para a discussão institucional da arte, como vimos anteriormente, realiza dois trabalhos em que o entorno onde se situam passa a ser parte de sua constituição e as ações realizadas por estes trabalhos, intencionadas ou não, passam a tornar-se agenciamentos importantes no interior destes. Tanto *Evidências de uma Farsa* (2011) como *Muito Além do Parque* (2012) são trabalhos em que a condição mercadológica em que estavam inseridos tornou-se peça-chave de seus agenciamentos.

4.3.1 *Evidências de uma farsa*: a construção do valor no interior das feiras de arte



Carla Zaccagnini: *Evidências de uma Farsa* – Time e The Economist (2011)

O trabalho *Evidências de uma Farsa* (2011 -) é uma série composta, até o momento, por dípticos nos quais, por um lado, estão relacionadas duas capas de revistas internacionais (Times e The Economist) e, por outro, estão postos lado a lado stills de dois filmes de animação de distintas épocas. A ideia central desse trabalho é relacionar representações do Brasil realizadas pelo exterior (especialmente, os Estados Unidos) em distintas épocas em que o país esteve tomado por uma onda otimista e desenvolvimentista, as décadas de 1960 e 1950 e a primeira década dos anos 2000. Segundo descrição do trabalho encontrada no portfólio da artista na Galeria Vermelho:

“Projeto iniciado em 2011 e atualmente em andamento, “Evidências de uma farsa” pretende reunir uma série de dípticos que colocam lado a lado elementos de duas épocas diferentes lidando com uma imagem internacional do Brasil. Cada um desses dípticos é composto por um elemento pertencente às duas últimas décadas, e outro do assim chamado período desenvolvimentista, que corresponde às décadas do pós-guerras. Esses objetos, fotografias, filmes e outra memorabilia são os sintomas de uma posição geopolítica e de uma apreensão do Brasil que habita o contexto cotidiano e os padrões populares de representação. O projeto resulta de uma pesquisa feita para um texto escrito em 2011, que me levaram a observar uma série de coincidências visuais entre uma imagem do Brasil que circulou nas décadas de 1950 e 1960, e outra produzida e divulgada nos últimos anos. Até o momento, a série aproxima, por um lado, duas capas de revistas e, por outros, dois filmes de animação. Outros campos de pesquisa incluem a Copa do Mundo, os concursos de Miss Universo e os Museus de Arte Moderna versus o projeto para um Guggenheim carioca.” (Texto da artista, portfólio galeria Vermelho)

Esse texto possui uma voz ambígua aparentando, primeiramente, ser uma descrição realizada por um crítico de arte até que, em seguida, aparece a primeira pessoa e se entende que se trata de um relato da própria autora. Esse relato ambíguo entre terceira e primeira pessoa demonstra uma tentativa de relato objetivo do projeto, ressaltando categorias conceituais que constituem o texto-arte do mesmo, à maneira de um texto acadêmico. Como vimos anteriormente, esse modo de relatar se relaciona ao ethos da artista, construído na relação entre arte e pesquisa acadêmica. Esse ethos fica mais claro na parte: “Até o momento, a série aproxima, por um lado, duas capas de revistas e, por outro, dois filmes de animação. Outros campos de pesquisa incluem a Copa do Mundo, os concursos de Miss Universo e os Museus de Arte Moderna versus o projeto para um Guggenheim carioca.” No trecho “outros campos de pesquisa” a artista deixa clara a relação que possui com uma dimensão acadêmica (filosófica, antropológica e até sociológica) na construção que faz do seus objetos de trabalho.

Concebido em termos de projeto, *Evidências de uma farsa* se relaciona também às noções de pesquisa e projeto, o que insere no seu texto arte uma noção de abertura e movimento. Ou seja, é um trabalho em movimento, ainda não fechado nem totalmente resolvido. Inicialmente, parte de uma necessidade investigativa da autora, acionada pela relação que encontrou entre as representações do Brasil na época da década de fins de 1950 e início de 1960, quando o imaginário desenvolvimentista foi hegemônico no país e as representações criadas nas últimas décadas do século

XXI, quando novamente uma ideia de desenvolvimento emergiu no imaginário social. Utiliza, para isso, filmes de animação da Disney e compara-os com o recente *Rio*⁷⁶, por exemplo. Stills destes vídeos são postos ao lado um do outro, formando dípticos que realizam comparações visuais de semelhanças e diferenças dessas representações do país (ambos personagens principais são papagaios, ambos são no Rio de Janeiro, a paisagem natural é ressaltada, o mito da gentileza e da democracia racial são elaborados, entre outros aspectos). Mas além desses vídeos, o projeto inclui também a apropriação de duas revistas internacionais, uma Times Magazine dos anos 1950/1960 e uma The Economist de 2009, cujas capas ressaltavam a imagem do Brasil em desenvolvimento que se elaborava na época. E foi através da ação com as revistas que o projeto se realizou pela primeira vez e também porque tornou-se mais conhecido.

Sendo parte de uma pesquisa mais ampla que incluía a investigação dessas representações que a artista realizava para a construção de um texto, *Evidências de uma farsa* surge como trabalho artístico, segundo depoimento da artista, no contexto de uma feira Arte Rio, quando, pela primeira vez, Zaccagnini posicionou as revistas lado a lado e as expôs como obra. Nos últimos anos, as feiras de arte têm investido na realização de exposições, debates, seminários, produção de publicações, entre outras atividades, com o fim de formar público comprador e aprimorar as atividades oferecidas. Todas essas atividades buscam não só aumentar as vendas diretas, formando público consumidor, mas também objetivam o reconhecimento e a legitimidade no circuito internacional de feiras.

No contexto destas exposições, a participação dos artistas geralmente está diretamente relacionada às vendas de seus trabalhos realizados pelos stands de suas galerias. Não sendo mostras institucionais, a relação entre apresentação, precificação e venda se torna mais evidente e direta aqui. E é nesse contexto de feira de arte que *Evidências de uma farsa* realizou um importante agenciamento, o de revelar a construção do valor dos trabalhos artísticos nesse contexto e os agentes envolvidos nesse processo. Sobre esse ponto, é importante observar o relato da artista a respeito do processo de construção desse trabalho:

“Teve um trabalho que foi um trabalho que eu fiz... foi super engraçado também.. pra uma feira no Rio. Também a convite de dois curadores que iam fazer um solo project da Feira, um projeto bem louco deles que era um solo project com todo mundo junto e tal e aí eu fiz um trabalho que são duas revistas, uma do lado da outra. Uma Time de 1956 e uma The Economist de 2009 que têm o Brasil na capa de uma maneira muito positiva, otimista. E numa é o Corcovado... você talvez tenha visto essa capa... é o Corcovado, o Cristo.. éan.. levantando voo como foguete... e a outra é o Juscelino com o mapa do Brasil e também tem uma figura... um homem assim subindo... e... e aí eu fi.. só pus essas revistas uma do lado da outra... o trabalho chama *Evidências de uma Farsa*, Time and The Economist, e eu mostrei lá na feira dentro de um saquinho plástico. A (galeria x)⁷⁷ viu não deu nem atenção, não deu

76 Filme de animação da empresa Pixar que conta a trajetória de uma arara azul chamada Blu em sua chegada ao Brasil.

77 Os nomes da galeria e do curador citados no depoimento serão omitidos para preservar a identidade dos citados e a integridade da depoente.

nem bola, não pôs nem preço. Achou que aquilo não ia vender nunca. Aí eu tô lá, passa P. H. (curador) passeando com os colecionadores que ele é consultor da coleção. Aí “vai, Carla, fala um pouco desse trabalho”. Aí eu falei um pouco do trabalho. Que é justamente sobre isso que eu tô te contando, parece que nesse momento no Brasil tem uma euforia que é semelhante a daquele período desenvolvimentista, etc., etc. E aí ele “quanto custa?”. Aí eu falei, “ah, eu não sei, tem que perguntar pra galeria”. “Ah, é a (galeria x)?” “É a (galeria x)”, tal. Aí enquanto ele continuava caminhando com os curadores eu vou no stand da Vermelho e falei “gente, a gente precisa pôr preço no trabalho porque o P.H se interessou.” (Carla Zaccagnini, entrevista à pesquisadora, 17 de novembro de 2014)

Nesse trecho do depoimento da artista, o dado interessante revelado é o aparente desinteresse da galeria pelo seu trabalho - a apropriação de duas revistas de distintas épocas postas uma ao lado da outra. Esse desinteresse é assim elaborado no trecho: “A (galeria x) viu, não deu atenção, não deu nem bola, não pôs nem preço”. A sua representação da construção do trabalho aparece também simplificada quando afirma “e... e aí eu fi.. só pus essas revistas uma do lado da outra... o trabalho chama *Evidências de uma Farsa*”. Ao afirmar “só pus”, a artista se refere a apropriação das revistas que realiza, representando sua ação como algo mero, simples, “só pus”. O que esse trecho é revela é o fato de que não houve elaboração material no sentido de artesanaria nesse processo. A afirmação dessa simplicidade seguida da representação da reação da galeria, que ignorou num primeiro momento o trabalho, parecem funcionar juntos no discurso para reforçar a impressão que a artista constrói como sendo da galeria (mas que poderia ser a dela também) de que “aquilo não ia vender nunca”.

A construção dessa dimensão de simplicidade do trabalho, por um lado, e atitude pouco atenta da galeria, por outro, vão ser modificadas na seguinte parte do discurso em que ela faz uma representação direta do diálogo que realizou com P. H., curador e crítico de arte bastante reconhecido no campo da arte do Brasil. Ele estava na feira atuando como consultor de coleções particulares, função bastante importante, visto que determina (ou ajuda a determinar) a valorização de obras que passarão a ser adquiridas ou não por esses colecionadores. Esse processo de negociação no interior da feira, entre artista, galeria, colecionador e esse agente mediador que é o crítico aparece representado no discurso da artista no seguinte trecho: “Aí eu tô lá, passa P. H. passeando com os colecionadores que ele é consultor da coleção. Aí “vai, Carla, fala um pouco desse trabalho”. Aí eu falei um pouco do trabalho. (...) E aí ele “quanto custa?”. Aí eu falei, “ah, eu não sei, tem que perguntar pra galeria”. “Ah, é a (galeria x)?” “É a (galeria x)”, tal”. Não tendo autonomia para decidir sobre seu preço, a artista, interpelada pelo curador, precisa se reportar a essa instância (a galeria) que, nesse momento é a que possui o poder de precificá-la. E essa relação direta com o curador, relatada nesse trecho de maneira informal, também revela a sua estruturação na medida que este, tendo o poder de decidir quais trabalhos são interessantes ou não, pede a artista que discorra sobre ele, demanda isso dela.

O interesse do curador, a sua ordem para que a artista discorresse sobre o trabalho e a

interpelação sobre o preço promovem o interesse sobre o trabalho que antes não estava evidente no discurso da artista e sua representação das impressões da galeria. No trecho “Aí enquanto ele continuava caminhando com os curadores eu vou no stand da (galeria x) e falei “gente, a gente precisa pôr preço no trabalho porque o P.H. se interessou” a artista realiza uma representação direta do seu próprio discurso para afirmar sua agência em prol da valorização do seu trabalho. Isso significava ir até o stand da sua galeria e demonstrar que o trabalho havia despertado o interesse de um curador que estava fazendo consultoria de coleções particulares e que, por isso, era necessário colocar preço. Nesse momento, a artista realiza a interpelação da galeria para que este agente realize sua função nessa estrutura de mercado simbólico e precificasse aquele trabalho que agora passava a ter outro valor.

O fato de P.H. se interessar pelo trabalho promoveu uma reação em cadeia que tornou o trabalho bastante procurado posteriormente. Em outro momento do seu discurso, a artista fala sobre essa consequência:

Aí tá, colocamos preço... a (galeria x) vendeu... era uma edição de três, a (galeria x) vendeu os três! No mesmo dia, na mesma feira, pra três coleções particulares do Rio de Janeiro. A do P.H. e mais duas que são parentes, amigos, sei lá, dos colecionadores. Porque é isso, um cara comprou o outro também quer. (...) Ah e o P.H. recomendou pra você comprar esse? Eu também vou comprar. Eu fiquei furiosa. Eu queria que eles desvendessem um. Insistissem... desvendessem! É. Não pode. (...) Não pode. Você não pode vender o mesmo trabalho pra três coleções privadas no Rio de Janeiro, isso não se faz.. não dá! É um pra uma coleção privada no Brasil, outro pra outro lugar e um pro museu. Não pode. Não pode. Mas como eles acharam que aquilo era uma loucura, que aquilo não ia vender de jeit... eu acho que é assim, eles acharam que aquilo não ia vender de jeito nenhum, esses três malucos querem comprar, vamo vender logo antes que eles descubram que tão fazendo um mau negócio... Aí... não sei, dois anos, três anos depois, o Guggenheim quer comprar esse trabalho... e já tinha vendido os três. Aí eu tive que vender a minha P.A. Porque claro, também não vou dizer que não.. o Guggenheim quer comprar.” (Carla Zaccagnini, entrevista à pesquisadora, 17 de novembro de 2014).

Nesse momento do discurso, a artista demonstra discordância da operação realizada pela galeria que, ao tratar o trabalho como um produto que precisava ser vendido rapidamente, acabou sendo inábil em comercializar, como se deveria (em sua concepção), um trabalho artístico. O fato de P.H. haver adquirido um dos três pares de revistas que a artista produziu, levou com que outros colecionadores também tivessem interesse. E a galeria acabou vendendo os três trabalhos nesse momento. A falta de confiança sentida pela artista em sua galeria é representada no trecho: “Mas como eles acharam que aquilo era uma loucura, que aquilo não ia vender de jeit... eu acho que é assim, eles acharam que aquilo não ia vender de jeito nenhum, esses três malucos querem comprar, vamo vender logo antes que eles descubram que tão fazendo um mau negócio”. Fazendo uma representação indireta do provável pensamento da galeria, a artista deixa clara uma discordância e uma afetação emocional diante da atitude da galeria com o trabalho.

A inabilidade da galeria na negociação do trabalho, levou com que a artista tivesse que se

desfazer da sua Prova de Artista (P.A) quando o Guggenheim se interessou pelo trabalho e o quis adquirir. A artista fala sobre isso no trecho: “Aí... não sei, dois anos, três anos depois, o Guggenheim quer comprar esse trabalho... e já tinha vendido os três. Aí eu tive que vender a minha P.A. Porque, claro, também não vou dizer que não.. o Guggenheim quer comprar.” A possibilidade de ter o trabalho figurando no acervo de uma instituição de reconhecimento internacional, como é o Guggenheim, faz a artista desfazer-se de sua Prova de Artista, que é uma espécie de garantia e segurança que os artistas possuem de seus trabalhos, algo como suas matrizes. Mas o fato de ter-se desfeito de sua P.A não é aceito de maneira pacífica pela artista que, ao referir-se novamente ao fato de o trabalho ter sido completamente vendido em uma feira, relaciona esse evento à sua ação. Tendo sido obrigada a vender a prova de artista pelo fato de não contar mais com nenhum exemplar extra do seu trabalho, a artista colocou por sua própria conta o seu trabalho no acervo do Guggenheim, anulando nesse processo a participação da galeria.

Toda essa relação de forças relatada no processo de legitimação e venda de *Evidências de uma farsa* é um dos grandes agenciamentos desse trabalho. Até o próprio título, aqui, joga um papel interessante, visto que há a evidência de várias farsas, ou melhor, processos que estão encobertos e pouco visíveis de como as agências funcionam no interior do campo da arte para realizar a precificação, a venda e a gestão das obras. Como cada agente cumpre seu papel nesse processo e como isso funciona para constituir a valorização, a precificação e a venda final a um colecionador (ou a uma instituição)? *Evidências de uma farsa*, em sua existência no interior de uma feira de arte, incorpora ao seu texto arte todo o movimento desde o curador, passando pela galeria até a ação da artista, revelando os agentes envolvidos e suas atividades em cada etapa.

E essa estrutura de funções e agentes é modificada pela artista quando esta toma o protagonismo da negociação com o Guggenheim que se interessa pela obra a partir de sua exponibilidade no campo. Entrando em uma nova esfera de valor, não esperada pela galeria, coube à artista a decisão e a ação de negociação para participar da coleção desse museu, internacionalizando sua valorização.

Sendo assim, *Evidências de Uma Farsa*, ao participar da coleção institucional do Guggenheim, passa a adquirir um novo status no campo. Desse modo, como antes havíamos dito, as revistas tornaram-se a parte mais conhecida e comentada do projeto *Evidências de uma farsa*, visto que são elas que estão em uma coleção internacional. No site do museu, o trabalho da artista está assim definido:

“Neste trabalho, Carla Zaccagnini justapõe duas capas de revista que se conectam a meio século de desenvolvimento brasileiro. Em ambas, uma Time de 1956 e uma Economist de 2009, o país é representado como estando em ascensão. No primeiro caso, esta é visualizada através de uma figura heróica que emerge das amazonas e as paisagens urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto na Economist, é um Cristo Redentor disparado (Cristo Redentor, a estátua icónica que tem vista para o Rio de o pico do Corcovado) que representa o boom.

Ambas as capas referem-se a períodos de prosperidade econômica, a Time de 1956-1961 à presidência de Juscelino Kubitschek, que concorreu à presidência sob o slogan "cinquenta anos de progresso em cinco" e supervisionou a construção da nova capital do Brasil; a Economist ao crescimento durante o período 2003-11 sob a presidência de Luis Ignacio "Lula" da Silva. Zaccagnini convida o espectador a traçar as conexões entre esses dois períodos distintos, mas paralelos, aprendendo sobre as crises políticas e econômicas que ocorreram durante o tempo em que estes estiveram em parêntesis." (Site do Guggenheim, sessão da coleção onde figura o trabalho da artista).

Nesse texto descritivo e objetivo sobre o trabalho, nenhuma menção ao fato deste tratar-se de um projeto em construção é feita. Apenas se trata de descrever o processo de justaposição das revistas e o que o motivou conceitualmente. Sendo assim, se refere um pouco à questão investigada pela artista, elaborando sua ação no trecho: "Zaccagnini convida o espectador a traçar as conexões entre esses dois períodos distintos, mas paralelos, aprendendo sobre a crise política e econômica que ocorreu durante o tempo em que estiveram em parênteses.". Nesse trecho, o texto realiza uma afirmação da ação da artista como sendo direcionada ao espectador, incitando-o a traçar conexões entre as crises políticas e econômicas. A questão da crise - que participa do texto arte de *Evidências de uma farsa*, mas apenas de forma indireta -, é aqui destacado, revelando um interesse dessa instituição nesse aspecto do trabalho da artista.

Observando o trabalho neste novo ambiente, é interessante o jogo que *Evidências de uma farsa* realiza quando começa a participar da coleção do Guggenheim. Estando as evidências elaboradas através das representações realizadas por revistas estado-unidenses, o trabalho mostra como esse poder hegemônico tende a ver e representar outras culturas consideradas subalternas. Se a ideia de desenvolvimentismo serve ao imaginário político e social local, contribuindo na construção de uma identidade e de uma auto-estima nacionais, este é reelaborado por esse poder hegemônico e, devolvido ao contexto nacional, insere outras imagens e representações neste. Essas representações geralmente cumpriram e ainda cumprem um papel importante na construção de clichês nacionais fartamente reproduzidos tanto dentro como fora do país (a exemplo da mulher negra hiperssexualizada). Sendo o Guggenheim uma instituição estado-unidense, incorporar à sua coleção um trabalho que realiza uma crítica da construção de representações sociais feitas por este país é um ato que acaba por situar o trabalho num limite em que essa crítica pode ser subvertida.

Isso porque, no texto da apresentação do trabalho, a instituição só destaca a relação da constituição de uma representação de desenvolvimentismo relativa ao Brasil, sem considerar o fato de que estas revistas são internacionais. Em nenhum momento da descrição, a discussão do trabalho toca no aspecto de que *Evidências de uma farsa* se refere, mais do que à própria constituição nacional de um mito desenvolvimentista, também à criação deste mito (e de outros mitos sociais) por outras forças hegemônicas. No texto da instituição, a questão discutida pelo trabalho aparece tratada em termos puramente locais, situando-o quase em um lugar folclórico de representação de

questões econômicas *outsiders*.

O Guggenheim é uma instituição de arte que, nos Estados Unidos, colaborou para a constituição desse país como centro da produção artística a partir da década de 1930, quando estimulou e fomentou a produção do expressionismo abstrato. Fundada em 1937 por Solomon R. Guggenheim, tornou-se, em fins dos anos 1970 e década de 1980, uma das primeiras instituições que realizaram “filiais” institucionais. Essas filiais, em geral, foram abertas em cidades onde se buscava a “revitalização” turística e econômica e com seus imponentes projetos arquitetônicos e a aura de importante marca que adquiriram, contribuíram para a especulação imobiliária desses mesmos lugares (exemplo do Guggenheim Bilbao que será melhor esclarecido no capítulo seguinte). E essa instituição possuía o projeto de abrir uma dessas filiais no Rio de Janeiro, questão que aparece na descrição feita pela artista do seu trabalho - inicialmente citada -, participando, assim, do que é o projeto de *Evidências de uma farsa*: “Outros campos de pesquisa incluem a Copa do Mundo, os concursos de Miss Universo e os Museus de Arte Moderna versus o projeto para um Guggenheim carioca.”

Se a instituição tende a enquadrar o trabalho dentro de uma leitura deste como tratando folcloricamente de questões referentes à vida política do Brasil nos anos 1950/1960 e nos primeiros anos do século XXI, o próprio trabalho, enquanto projeto, possui sentidos que contradizem essa instituição – a colocam em conflito. Enquanto projeto que possui vida estendida no tempo, inclui a própria instituição em seu campo de investigação crítica, escrutinando e expondo seu enquadramento institucional.

Essas possíveis rupturas que *Evidências de uma farsa* guarda como potência aparecem reveladas em sua própria cadeia intertextual, quando inclui textos que também contradizem o texto institucional do Guggenheim. Por exemplo, a definição de *Evidências de uma farsa* como um trabalho relativo às revistas encontra sua contradição em outros textos, como o da crítica Kiki Mazuchelli

“A série *Evidências de uma Farsa* (2011) segue um procedimento similar para examinar outro objeto de interesse, desta vez utilizando apenas materiais dos quais a artista se apropriou. Enquanto o Brasil experimentava um período de estabilidade e expansão econômica na primeira década do novo século – coincidindo aproximadamente com a crise financeira global que assolou o mundo desenvolvido -, Zaccagnini começou a observar a crescente exposição do país à mídia internacional. Encontrou então uma série de paralelos entre a construção imaginária do Brasil, projetada naquele momento pela indústria do entretenimento e pela imprensa global, e aquela projetada durante a era do desenvolvimentismo pós-guerra no país, que precedeu vinte anos de ditadura militar. A capa de uma edição de 1956 da revista *Time*, mostrando o então presidente Juscelino Kubitschek – o presidente bossa nova que incorporava todas as ambições da nação em se tornar o país do futuro – contra um fundo com uma figura gloriosa emergindo do mapa do Brasil, é colocado ao lado de uma edição de 2009 da revista *The Economist* que apresenta uma fotomontagem do famoso Cristo Redentor decolando da montanha do Corcovado como um foguete. Cenas da animação da Disney de 1942, *Aquarela do Brasil*, na qual o papagaio brasileiro Zé Carioca aparece pela primeira vez são mostradas junto a trechos do blockbuster *Rio*, cujo

personagem principal é uma arara chamada Blu. Embora essa imagem otimista do Brasil tenha persistido na mídia global nos últimos anos, ela começou lentamente a ruir em 2013, quando protestos tomaram as ruas de todo o país. A crescente insatisfação em relação a políticas governamentais e à corrupção, junto com o desaceleramento da economia e gigantescos gastos públicos com grandes eventos sediados pelo país – a Copa do Mundo 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016 – estão abalando consideravelmente a crença na imagem absurda do Brasil como país do futuro no século XXI. Nesse processo, Evidências de uma Farsa se torna um comentário ainda mais potente sobre o caráter dúbio dos modos de representação.” (MAZZUCHELI, 2014:16/17)

Aqui, no texto da autora, a questão da investigação sobre as representações, realizada pela artista, é destacada, dando ênfase ao fato desta se situar na mídia global. O destaque do texto para o contexto de ditadura militar que sucedeu esse período desenvolvimentista e as crises que assolaram o país após esse período de crescimento dos primeiros anos do século XXI são importantes dados. A autora não os elabora, mas esses são dados que revelam a persistência de processos de ruptura de crescimento dos países, geralmente provocadas por ações exteriores. Essa relação com a mídia exterior, fundamental para a compreensão deste trabalho, está destacada no trecho: “Zaccagnini começou a observar a crescente exposição do país à mídia internacional. Encontrou então uma série de paralelos entre a construção imaginária do Brasil, projetada naquele momento pela indústria do entretenimento e pela imprensa global, e aquela projetada durante a era do desenvolvimentismo pós-guerra no país, que precedeu vinte anos de ditadura militar.”

Considerando a referência à ditadura militar feita pela crítica, tem-se que é sabido que os Estados Unidos foram importantes agentes no fomento e constituição deste processo, tanto no Brasil quanto em outros países da América do Sul, como Chile, Argentina e Uruguai. Essa referência é importante para destacar como os processos de crises posteriores a esses momentos de grande crescimento se deram a partir de ações externas, especialmente dos Estados Unidos.

O que a crítica não diz nesse trecho é a relação da atual crise, posterior ao último processo desenvolvimentista vivida pelo país, com essas forças externas. Se esse processo não é diretamente conectável aos Estados Unidos e possui a participação de outros agentes econômicos globais, a exemplo da FIFA (além, é claro, da participação de agentes internos), indiretamente as relações internacionais, dominadas pelos Estados Unidos, estão constantemente mediadas por estes e interferindo no contexto nacional. Sendo assim, o que esse trecho do texto da crítica Kiki Mazzucheli insere na cadeia intertextual de *Evidências de uma farsa* é o dado que o Guggenheim não revela sobre a participação dos Estados Unidos no processo de crise que o trabalho discute. Essa participação está desde o nível da construção de representações simbólicas sobre o país e o seu momento econômico, no nível da promoção desses momentos eufóricos (através da realização de empréstimos de grande montante ao país na década de 1950 a 1970, levando a um grande endividamento) até posteriormente, nos processos de esfacelamento desses momentos econômicos.

Evidências de uma farsa é, então, um trabalho complexo que, em sua existência no campo,

mobiliza uma série de mecanismos reveladores. Além do processo de constituição do seu valor e dos agentes envolvidos no mesmo, como destacamos acima, o trabalho ainda revela como instituições internacionais se apropriam de trabalhos realizados por artistas latino-americanos, inserindo-os em sua coleção sob suas determinações. O interesse que o trabalho desperta para o Guggenheim aparenta ser o da crítica a um desenvolvimentismo brasileiro que só existe enquanto farsa. Mas a farsa histórica desse desenvolvimentismo é produzida e impulsionada por outras forças que não são apenas as nacionais. O fracasso econômico nesse caso é também produzido e provocado, na eterna tentativa de manutenção do nexos economia desenvolvida x economias subalternas e as relações que daí derivam. E o dado que o Guggenheim não diz é outra evidência da farsa da construção do trabalho feita por essa instituição.

4.3.2 Muito Além do Parque: a feira de arte e suas relações



Carla Zaccagnini: *Muito Além do Parque* (2013)

O trabalho *Muito Além do Parque* (2013) é mais uma ação da artista Carla Zaccagnini em que o contexto institucional onde o trabalho se realiza acaba tornando-se constituinte do próprio. O trabalho surgiu a partir do convite do curador da mostra *Lugar Comum*, Fernando Oliva. Essa mostra participou junto a três outras mais do Laboratório Curatorial, proposta de realização de exposições no interior da SP Arte coordenada pelo curador Adriano Pedrosa.

As feiras de arte estão cada vez mais especializando-se na realização de atividades amplas com o objetivo não só de retirar de si a imagem de meros espaços de comércio de arte, mas também de formar público, atrair novas vendas e adquirir legitimação no circuito internacional de feiras cada vez mais competitivo e diversificado. Além disso, as atividades das feiras geralmente se conectam às instituições, promovendo programas de doações e incentivando a circulação dos

públicos nestas. Esse fenômeno, que tem sido chamado de bienalização das feiras, tem sido fonte de críticas e análises por pesquisadores. A pesquisadora de mercado de arte, Ana Letícia Fialho, por exemplo, entende que:

As Bienais e as feiras são plataformas fundamentais do processo de legitimação e valorização da produção contemporânea, e devido a tal protagonismo, suas práticas e modelos também vêm sendo frequentemente questionados. O cerne da questão parece ser a tênue linha divisória entre a vocação cultural e comercial de tais eventos, que estariam se tornando cada vez mais parecidos. A bienalização das feiras e a feirização das bienais aparecem como lados da mesma moeda, sintoma de um mercado cada vez mais poderoso. (FIALHO, 2014)

Na interpretação de Fialho, a questão de uma divisão institucional onde esta esfera estivesse completamente livre da influência do mercado é parte de um discurso (que se relaciona ao da autonomia da arte) que não condiz com as práticas institucionais realizadas. Ela afirma, em seu artigo, que o MoMa vendeu as obras de Picasso que expôs em 1939 e que os salões de arte também comercializavam as obras. E as primeiras bienais criadas também criavam oportunidades de venda e foram estes eventos os que deram origem aos modelos de feiras de arte atuais (de vocação comercial, com tempo e local determinados, cujas galerias participantes pagam por seus espaços de venda – stands).

Desse modo, afirma Fialho, não é que as feiras suplantem as bienais, tornando-as irrelevantes, mas que os desenhos institucionais interdependem do mercado, misturando-se a ele em alguns momentos. No caso atual, a Bienal, acredita ela, mantém seu lugar de evento que serve à valorização simbólica do artista, enquanto a feira é o lugar de negócios mais direto. A questão da programação cultural criada pelas feiras, aproximando-as de propostas institucionais sem fins econômicos diretos, tem sua razão na economia de longo prazo, segundo termos de Bourdieu. Nas palavras da autora:

“A programação cultural das feiras não surge para competir com as exposições institucionais ou bienais, e nem tanto para servir de plataforma de legitimação da produção que está sendo ali comercializada, mas primeiramente, para reforçar a reputação das próprias feiras e torná-las mais atrativas num cenário de concorrência crescente. (...) A participação de galerias estabelecidas depende da capacidade da feira em gerar negócios, assegurando a presença de colecionadores de peso e também de críticos, curadores e diretores de instituições. A presença desses outros agentes, nem sempre envolvidos diretamente no mercado, podem ter como desdobramento publicações, convites para residências e exposições institucionais, o que a médio e longo prazo também favorece o negócio das galerias.” (FIALHO, 2014)

Essa economia a longo prazo realizada no interior das feiras se relaciona a especificidade da produção contemporânea, que exige outro tipo de investimento, distinto daquele da indústria cultural mais direta, como diz Bourdieu. Reconhecendo essa especificidade, o mercado de arte contemporânea (a rearticulação da arte moderna a partir das ações de vanguarda e neovanguarda no interior do campo) necessita desenvolver ações e estratégias específicas em que a questão da legitimação e valorização assumem termos próprios.

Dentro desse contexto é possível compreender como foi possível que a *SP Arte* de 2013 financiasse um projeto de exposição como *Lugar Comum*, cuja proposta era questionar a própria feira. Tendo que a criação do Laboratório Curatorial da feira, coordenado por um curador institucional como Adriano Pedrosa, permitia a realização de experimentos curatoriais, incluindo agentes que nem sempre participam do mercado. A admissão desse tipo de ação permite à feira conquistar legitimidade, a partir da avaliação positiva dos projetos que incentiva e realiza, mesmo que estes se voltem contra ela em seu interior. No texto de apresentação do projeto de curadoria *Lugar Comum*, em que *Muito Além do Parque* foi concebido, Oliva afirma:

“Aqui se experimenta o encontro entre um projeto cultural autônomo e uma feira comercial de arte, sem desconsiderar o que cada escolha envolve em termos simbólicos e materiais. A alguns artistas foram solicitadas obras já realizadas; a outros um projeto concebido como site-specific. Preocupação comum a todos foi contornar o fantasma da commodificação, inerente ao contexto de uma feira que, por sua vez, é parte de um sistema cada vez mais corporativo. As respostas dadas apresentam noções de infiltração, parasitismo, repetição e reencenação como dispositivos críticos e irônicos.” (OLIVA, 2013:38)

Neste trecho do texto, chama a atenção a definição do curador de seu projeto como autônomo. É difícil não relacionar essa ideia de autonomia aqui dada com a ideologia da autonomia da arte que temos falado desde o início, em sua recusa a participar do mercado. Essa impressão se torna mais forte quando o autor afirma: “Preocupação comum a todos foi contornar o fantasma da commodificação, inerente ao contexto de uma feira que, por sua vez, é parte de um sistema cada vez mais corporativo”. Contornar o fantasma da commodificação aparece aqui como o imperativo da ação que pretende ser crítica e fugir do risco iminente de se tornar mercadoria ao existir nesse ambiente. Estando o autor do projeto claramente posicionado como estando fora da feira (ou do circuito mercadológico da arte), olhando-a de maneira crítica desde dentro e sem querer misturar-se a ela, esse posicionamento discursivo será o que dará sentido aos trabalhos que estarão incluídos sob sua rubrica.

Participando desses diferentes contextos discursivos e institucionais, *Muito Além do Parque* surge, como diz Oliva, como uma espécie de infiltração irônica no contexto da feira. O trabalho em si não era nada mais que a exibição do próprio poster produzido, nessa edição, para a divulgação da feira no campo artístico. Nesse poster foram listadas todas as bienais realizadas até o ano de 2013, os artistas que participaram delas e as galerias participantes da feira. Os artistas que participaram em Bienais eram destacados em negrito e relacionados às galerias na outra lista, que também eram destacadas. Todas as outras galerias da lista que não possuíam artistas participantes da Bienal apareciam sem destaque na lista criada. Além disso, o poster continha uma imagem do Parque Ibirapuera ainda em construção, acompanhado de uma frase que - justificando as relações criadas entre artistas e galerias do post -, dizia: “relações muito além do Parque”.

O mote de criação desse trabalho foi, então, a revelação de relações que o poster, sem

querer, realizou. No ano de 2012, o então presidente da Bienal, Heitor Martins, era casado com Fernanda Feitosa, a criadora da SP Arte. Além disso, criada em 2005, a feira desde então se realiza todos os anos no edifício da Bienal, no Parque Ibirapuera. Essa promiscuidade entre a feira e a Bienal apareceu na criação do poster e, com isso, acabou revelando um segundo nível de promiscuidade de relações: as familiares. Estas relações estão presentes na constituição do campo da arte brasileira desde o seu início. Em seu depoimento sobre a constituição do trabalho, a artista afirma que:

É. Então era assim, uma lista de todas as bienais, aí uma lista dos artistas participantes da Bienal de 2012 e uma lista das galerias participantes da feira. E você tinha, nessa lista dos artistas da Bienal de 2012, eles eram conectados... É. Primeiro eram conectados às bienais anteriores que eles tinham participado, os que tinham participado em outras bienais e, por outro lado, eles eram conectados às galerias que representavam o trabalho deles na feira. E isso... nem o artista tinha sido consultado, nem o galerista também tinha sido consultado... A feira... a direção da feira A organização da feira. E a organização da feira.. a presidente da feira era casada com o presidente da Bienal. Então... quer dizer, ela continua casada com a mesma pessoa, ele só não é mais presidente da Bienal, mas enfim. Ahn... então tinha um... claro, uma informação, né? Quer dizer.. porque que a pessoa teve a ideia de fazer essa.. esse casamento entre uma coisa e a outra... evidentemente.. quer dizer, as duas coisas acontecem no mesmo prédio... E é... era... era interessante também.. porque era muito uma... uma... uma prova, né? De que não existe essa distância entre o mercado e a instituição. Não. Como essas duas coisas, enfim... Um necessita do outro e elas se influenciam mutuamente, enfim... e a ideia... a história do casamento... literalmente do casamento dessas duas figuras é muito simbólico, né? Também... porque você.. (Carla Zaccagnini, entrevista à pesquisadora em 17 de novembro de 2014)

Nesse trecho do seu depoimento, a artista evidencia como a promiscuidade institucional e mercadológica, evidenciada nesse caso por uma relação familiar entre as distintas esferas institucionais, é também um comentário sobre o que de fato acontece no campo da arte, como encontrado no trecho: “E é... era... era interessante também.. porque era muito uma... uma prova, né? De que não existe essa distância entre o mercado e a instituição. Não. Como essas duas coisas, enfim... Um necessita do outro e elas se influenciam mutuamente, enfim.”

Porém, por outro lado, o fato de uma mesma família estar no comando de dois dos grandes eventos de arte brasileiros é também um comentário sobre como se constituiu o campo da arte local e como oligarquias financeiras comandam a vida financeira e também cultural do país. Esse outro dado, que também participa do texto-arte do trabalho, foi assim elaborado pela artista em seu discurso:

E esse poster do outro lado tinha uma foto do... justamente da oca, né? Mas, enfim, do Parque Ibirapuera sendo construído e um texto que dizia é... desde 1954 o parque abriga importantes eventos culturais da cidade... éan.... agora temos a Fundação Bienal e a Feira de Arte mais importante do país... como se uma coisa pudesse ser equiparada com a outra... não sei que, relações que vão muito além do Parque. Eu achei aquilo muito simbólico também, essa ideia de que são relações que vão muito além do parque... claro, vão até a casa dos dois lá no Morumbi, né? Mas enfim, é... claro, são relações que tão num jogo de... político... num jogo institucional que vai muito além daquele lugar. E aí o meu trabalho chama, acho, Muito Além do Parque e éan... eu desde o começo a minha ideia era usar esse poster. Eu quando recebi esse poster eu guardei o poster porque eu achei que era uma coisa assim...Interessante.

Muito interessante. Eu não acreditei... falei “mas isso aqui deve ser o trabalho de arte de alguém”, isso aqui num... mas não, era uma peça gráfica... ela foi peça promocional da feira. E eu então guardei esse poster e quando o Fernando (Oliva) me convidou pra participar dessa exposição dele que era pra falar um pouco sobre a ideia da feira e tal eu logo pensei nesse poster... (Carla Zaccagnini, entrevista à pesquisadora, 17 de novembro de 2014)

Nessa parte do texto, a artista revela como a frase encontrada no próprio poster despertou nela a inspiração pra criação da ação, como evidenciado no trecho “Eu achei aquilo muito simbólico também, essa ideia de que são relações que vão muito além do parque... claro, vão até a casa dos dois lá no Morumbi, né? Mas enfim, é... claro, são relações que tão num jogo de... político... num jogo institucional que vai muito além daquele lugar.” Na ironia realizada “vão até a casa dos dois lá no Morumbi” a artista joga com a informação de que tanto a diretora da SP Arte como o Presidente da Bienal são casados, familiaridade que parece extrapolar as relações privadas e imiscuir-se em outras institucionais, questão que o pôster deixa ver. E ao se apropriar da frase *Muito Além do Parque*, o sentido irônico de questionamento passou a ser parte do trabalho, cuja materialidade física foi o próprio poster de divulgação da feira.

O pôster de divulgação da feira que a artista se apropriou para realizar o seu trabalho foi considerado polêmico pelas próprias galerias participantes da feira naquele ano. Isso porque a concepção gráfica da ideia de relacionar os artistas às bienais e as galerias, acabou prejudicando uma série de galerias que não trabalhavam com artistas que já haviam participado de bienais. Estas apareciam sem destaque no pôster da feira, o que tornava questionável sua legitimidade. Considerado como um grande “tiro no pé”, era, ele mesmo, uma peça bastante reveladora de como relações privadas se inserem no institucional, provocando ruídos neste. A própria feira quase foi prejudicada por essa reprodução de uma relação entre a Bienal e SP Arte que tentava traduzir como uma esfera influencia a outra (que sim, influencia e são bastante interdependentes), mas de uma maneira que acabou por prejudicar outros agentes participantes desse cenário.

A obviedade de uma tentativa de relacionar a Bienal com a SP Arte, que chegou a prejudicar as galerias, tornou esse pôster um ícone irônico que a artista apropria sem sequer modificá-lo. Como no trecho: “Eu quando recebi esse pôster eu guardei o pôster porque eu achei que era uma coisa assim... Interessante. Muito interessante. Eu não acreditei... falei “mas isso aqui deve ser o trabalho de arte de alguém”, isso aqui num... mas não, era uma peça gráfica... ela foi peça promocional da feira.” Ao fazer uma representação direta do seu próprio discurso “isso aqui deve ser o trabalho de arte de alguém” a artista afirma sua estupefação diante do pôster. Era difícil acreditar que havia sido feito pela própria feira um trabalho que era um comentário irônico da própria feira.

Muito Além do Parque é, então, a apropriação de um material de divulgação mal pensado pela feira que acaba voltando pra dentro da mesma em forma de artefato artístico no seio de uma

exposição que a critica. Tendo que a artista havia pensado em ampliar a ideia do pôster para fazer uma reprodução do mesmo contendo os nomes dos conselheiros da bienal, entre outros agentes envolvidos nos dois eventos - e suas relações familiares e pessoais com os patrocinadores dos dois (que também eram os mesmos) - e essa ideia foi negada, tornar o próprio poster como trabalho foi a solução encontrada diante do impasse. Segundo, novamente, relato da artista:

“(...) a minha primeira ideia foi produzir um outro pôster semelhante, só que em vez de usar a lista de artistas eu queria usar a lista de conselheiros da Bienal e a lista de Staff da feira... né? Da diretoria da feira e fazer esses cruzamentos... e eu comecei a fazer essa pesquisa e encontrei coisas do tipo... sei lá... um dos principais patrocinadores da feira é o shopping iguatemí, o grupo iguatemí, que são conselheiros da Bienal... o shopping Iguatemi foi construído num terreno... éan... da família Matarazzo, que é fundador da Bienal... então é... eu comecei a encontrar umas coisas.. Éan... mas aí o Fernando, enfim, conversou com a diretora da Feira e ela disse que isso precisaria ser aprovado, né? Então... (...) é.. então.. enfim, era aí... tinham esse problema. E aí eu falei, bom então, tá..eu ach.. aí eu pensei “,não mas talvez só expor o poster já seja... suficiente! Porque eu não preciso fazer outro. Esse poster já diz tudo... Já tá pronto.. é. Eu... eu fiquei pensando tá, mas como que eu mostro esse poster? Aí eu falei, é, eu tenho que fixar ele de alguma maneira... ele tem que estar... o modo de exposição dele é importante.. aí eu comecei a pensar “ah, então talvez alguma coisa que esteja apoiada, né?” Eu pensei numa madeira apoiada que sustentasse ele, então a madeira... você tem o painel, o poster apoiado no painel, sem pregar, só com uma madeira... então como se fosse uma coisa... éan.. solta.. enfim uma força... exterior, né? Queria chamar a atenção praquela presença ali e tal... e foi o Runo, na verdade, o meu marido, que falou “não, por que você não prega com os pregos de ouro do Cildo Meireles?” Aí eu falei “Ah, claro. É perfeito, né?”. (Carla Zaccagnini, entrevista à pesquisadora, 17 de novembro de 2014)

A sugestão de apropriação dos pregos de Cildo Meireles, representada pela artista como sendo uma fala do seu marido, aparece como a solução para um impasse estético-conceitual de como expor o poster. Prendê-lo com algo que destacasse a relação de forças externas que o motivaram era algo fundamental para a constituição do texto-arte de *Muito Além do Parque*. Os pregos de Cildo Meireles referidos são parte de um trabalho do artista chamado *Ouro e Paus* em que caixas de madeira são pregadas com pregos de ouro talhados com as iniciais do artista. A relação entre valor e objeto são novamente trabalhadas nesta ação em que o objeto cotidiano e ordinário é transformado em fetiche pela sua constituição material (no caso, o ouro) e a inserção do nome do artista, que o torna valorizado no circuito de arte.

Pregar o pôster com os pregos de ouro de Cildo Meireles é uma segunda ironia que o agenciamento de *Muito Além do Parque* realiza no interior da feira. Tornar o próprio poster objeto de fetiche, ao tê-lo relacionado com os objetos fetichizados de Meireles potencializa o comentário que o trabalho realiza sobre como estão estabelecidas as relações de valor entre a Bienal e a SP Arte. O fato de a Bienal estar sendo usada para legitimar a feira na medida em que se tenta demonstrar quantas galerias participantes desta possuem relações com artistas legitimados pela Bienal é reforçado com a presença dos pregos legitimados de Meireles, artista consagrado no campo. Além disso, como objeto, o pôster de *Muito Além do Parque*, em si, não possui nenhum valor estético ou comercial, visto tratar-se de uma peça de propaganda produzida em série pela

própria feira. Porém, ao ser pregada na parede de uma mostra, no interior da feira, utilizando-se dos pregos de Meireles, passa adquirir uma potência de valor renovada nesse novo contexto: se torna objeto único e de fetiche. As relações de legitimação e valor aqui são postas em evidência, usando a própria tentativa de legitimação da feira como suporte.

E se as relações mercadológicas e institucionais são sim interdependentes, visto que ambas necessitam uma da outra para se constituir e permanecer funcionando ao longo do tempo, mostrar essa interdependência é também um agenciamento crítico à tentativa de escape realizado pela curadoria da mostra. Se o mercado realiza essa instância de comercialização direta, relacionado à criação de commoditties, por um lado, por outro é a instância que objetivamente proporciona trajetórias artísticas, intervém na formação de acervos institucionais, inserindo no campo mais um ramo de atividades que o constitui. A própria mostra e este trabalho estão imersos nesse contexto de legitimação e construção de valor a longo prazo, visto que o próprio curador se beneficiará da legitimidade dada por sua participação nesse projeto, assim como os artistas, etc. A economia dos bens simbólicos existente no campo da arte é constitutiva deste, estando ou não relacionado a uma dimensão de comércio direto. Sendo assim, uma tentativa de afirmar a autonomia curatorial distanciando-se do contexto da feira parece pouco informada das próprias dinâmicas de que está participando e mobilizando. O projeto, em si, foi relativamente autônomo, ou seja, possuiu liberdade para realizar sua crítica no interior da feira porque está servindo, por outro lado, como doador de legitimidade para a mesma a longo prazo (a feira será conhecida e legitimada pela qualidade dos projetos culturais que proporciona, etc).

Porém, essa liberdade de realizar a crítica, há que se dizer, também não foi total. A artista, como dissemos anteriormente, pretendia realizar um outro pôster contendo informações sobre as relações privadas entre os patrocinadores (agentes econômicos) e os agentes participantes das esferas diretivas tanto da Bienal quanto da feira e esse pedido foi negado. No catálogo da SP Arte de 2013, não há registros desse trabalho em imagens (só dos outros que compuseram a mostra). Desse modo, o fator incômodo - que era a exposição do pôster da feira contendo as falhas realizadas pela própria - não foi registrado em suas publicações posteriores. Foi apagado da memória institucional desta. E tendo sido um comentário sobre relações privadas inseridas no seio de instituições que deveriam ser públicas e o impacto disso na constituição e funcionamento do campo da arte brasileiro, *Muito Além do Parque*, nesse sentido, não foi muito além dos quatro dias em que esteve exposto na SP Arte 2013. Porém, a cadeia intertextual que o trabalho produz, a partir do discurso da sua criadora, segue ampliando o impacto institucional e o ruído provocados no interior da feira.

4.4 O que o valor esquece?

Em toda a discussão sobre a questão do valor e a relação com o objeto que se estabeleceu até agora, temos que os trabalhos analisados questionam a desconexão material que a virtualidade do valor foi radicalizando. O aspecto simbólico do valor, tanto do dinheiro quanto do artefato artístico, foi posto em evidência por esses trabalhos em que tanto o processo de valorização artística, a relação da arte com o mercado financeiro, entre outros, foram postos em evidência.

Nesse momento, outro aspecto do valor pretende ser destacado – aquilo que é deixado de fora dele. Já na primeira parte deste capítulo, ao falar sobre o trabalho *Zero Cruzeiro*, esse aspecto foi um pouco abordado. A inserção de imagens de indígenas e internos de manicômios na parte traseira das notas de *Zero Cruzeiro* evidenciava a relação entre valor e desvalor que se estabelece socialmente, onde estes sujeitos, deixados à margem, não são contados como cidadãos nem pessoas, passando também pelo processo de ter o seu valor humano e o valor social desconsiderados.

Desse modo, nessa quarta e última parte do capítulo, gostaríamos de dar uma maior atenção a esse aspecto através da análise de dois outros trabalhos de Cildo Meireles, *Missão Missões – Como Construir Catedrais* (1987) e *Olvido* (1987-1989). Nesses trabalhos, fica mais evidente uma crítica do valor onde não só o aspecto de sua desconexão com o material e o trabalho objetivo são destacados, mas também outro que enfatiza como essa dissociação passa a obliterar relações de poder, de violência e de destruição que também participam da sua construção. E o destaque aqui será também para a presença desses trabalhos no contexto de grandes exposições. Existindo no interior de grandes eventos, num momento em que o circuito internacional hegemônico no campo passou a inserir neste o discurso da multiculturalidade e da visibilidade do outro não-ocidental, capitalizando-o, essas obras performatizaram importantes agenciamentos no jogo que realizaram na economia de sentidos onde se inseriam.

4.4.1 *Missão Missões - Como Construir Catedrais e Olvido* ou sobre como esquecer e eliminar o outro



Cildo Meireles: *Missão/Missões – Como Construir Catedrais* (1987)

O trabalho *Missão Missões – Como Construir Catedrais* (1987) e *Olvido* (1987 e 1989) são outros dois trabalhos ícones de Cildo Meireles e foram concebido no contexto da exposição *Visão do Artista*, curada por Frederico Morais. A exposição era comemorativa dos 300 anos das missões jesuíticas dos Sete Povos das Missões que abrangiam povoados do sul do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai. Os dez artistas participantes do projeto, entre eles Cildo Meireles, foram convidados a visitar o município de São Miguel das Missões, um dos locais onde os Jesuítas realizaram as missões evangelizadoras, para, a partir dessa experiência, realizar o trabalho para a mostra.

Como resultado dessa experiência, Meireles apresentou *Missão-Missões (Como Construir Catedrais)*, uma instalação de grandes proporções (36m²) em que, no chão, se situava uma piscina em formato quadricular, de 4m por 4m, cheia com mais de 600 mil moedas a qual era conectada por uma linha de 2,35m de altura contendo 800 hóstias a um quadrado no teto, com as mesmas medidas da piscina do piso, contendo 2000 ossos bovinos pendurados. A piscina era bordeada por pedras semelhantes às que recobrem as catedrais coloniais e as paredes da instalação estavam todas cobertas por uma tela negra. Um jogo de luzes era posicionado no interior dos ossos, destacando o tom das moedas, dando à instalação uma visão imponente. A iluminação é um dado importante no trabalho porque realça o material do qual é feito cada moeda. Segundo Meireles: “A luz do trabalho depende da moeda local, ou seja, do metal que ela é feita. No Brasil, o centavo era prateado. Nos Estados Unidos e na Inglaterra é cobre, então fica avermelhado. Na França era amarelado, porque a moeda era dourada. E a luz da peça é o reflexo dessas lâmpadas na moeda.” (MEIRELES,

in:SCOVINO, 2009:279)

A experiência de visitar o município de São Miguel das Missões, junto a outros nove artistas, foi o disparador da criação deste trabalho em que elementos históricos do momento colonial brasileiro são associados a símbolos que pretendem representar o sentido das ações realizadas nesse período. No relato do artista

“O grupo de artistas assistiu a palestras sobre a história e os aspectos das Missões. Num determinado dia, entrei em contato com a Matriz de São Miguel das Missões, que era a ruína de uma grande construção. Essa igreja possuía uma torre de 25 metros. A minha primeira ideia era fazer um trabalho me referindo a essa torre. (...) quando estávamos saindo do mosteiro (que foi o lugar onde ficamos hospedados em São Miguel das Missões) e indo pra Porto Alegre, houve um atraso. Estávamos dentro do ônibus e uma jornalista que estava com o grupo atrasou-se. Quando ela adentrou o ônibus, começou a distribuir hóstias não consagradas que ela tinha pego nos armários do mosteiro (hóstias como produto de roubo). Outro fato é que um dos presentes que ganhei era o livro de um escultor gaúcho, Xico Stockinger, que havia feito uma escultura com ossos de boi. Coincidentemente, outro livro que havíamos recebido sobre a história das Missões narrava sobre o que tinha acontecido com os bois naquele período da história: eles haviam sido levados pelas Missões e, com o fim daquele ciclo, o rebanho foi solto e eles tornaram-se selvagens outra vez, povoando os Pampas, tanto do Brasil quanto da Argentina e do Paraguai. (...) Então isso foi o início da economia e da cultura naquela área. Eu estava com isso na cabeça; havia ossos, as hóstias e toda a história, que era uma equação muito sintética pra mim: poder material mais poder espiritual é igual a tragédia. O dinheiro foi, portanto, uma coisa automática para permear.” (MEIRELES, in:SCOVINO, 2009:278)

Nesse relato, o artista relaciona cada elemento contido na composição de *Missão Missões* a um aspecto da experiência vivida durante a visita à cidade gaúcha. As pedras que compõe as margens da piscina de moedas são uma referência à catedral que o artista queria incluir inicialmente no trabalho. As hóstias são citadas através da alegoria do roubo que, em sua narração, foi realizada por uma jornalista que participava da caravana. Os ossos são referências ao relato sobre os bovinos selvagens deixados pra trás pelos Jesuítas ao fim das missões. Mas também são uma referência estética que o artista destaca ao lembrar do escultor de ossos que conheceu em livro. E o dinheiro aparece, nesse relato, como um mediador de todas essas referências simbólicas, segundo evidenciado no trecho: “Então isso foi o início da economia e da cultura naquela área. Eu estava com isso na cabeça; havia ossos, as hóstias e toda a história, que era uma equação muito sintética pra mim: poder material mais poder espiritual é igual a tragédia. O dinheiro foi, portanto, uma coisa automática para permear”. Nessa parte, o destaque é para relação entre poder material, poder espiritual, tragédia e dinheiro que o artista realiza. Utilizando termos da matriz discursiva matemática, o artista estabelece uma equação, uma operação aritmética, cujo resultado da soma é significado de forma paradoxalmente negativo. Ou seja, se na linguagem matemática e econômica o termo soma aparece relacionado a sentidos, em geral, positivos, por exemplo: aumento, crescimento, adição – Meireles insere, em sua equação, a tragédia (termo negativo) como resultado da soma, provocando um ruído nessa relação. Sendo assim, o discurso que permeia o texto-arte de

Missão Missões aparece em sua primeira formulação: a relação entre os processos destrutivos realizados pela colonização através do seu instrumento mais poderoso, a religião, e as consequências disso no processo de geração tanto de riqueza, por um lado, como de desigualdade, por outro.

Missão Missões é uma alegoria do processo de colonização brasileiro em que todos os elementos simbólicos que o compõem são um dado crítico sobre esse período, inclusive a sua aparência barroca. A dualidade é um dado presente nesse trabalho, na medida em que é composto por planos paralelos conectados por uma linha. A simbologia desses planos - o dinheiro de um lado, os ossos de outro e as hóstias como condutoras – representa a síntese que o trabalho realiza: a busca de valor, através do uso da religião, e as consequências humanas e ambientais desta. Há um tom tragicamente opulento no trabalho, conseguido através da relação entre as moedas brilhantes e as luzes nos ossos que as refletem, característica da estética dual e alegórica do barroco. E essa referência estética não é acidental, ao contrário, é mais um dado do agenciamento do trabalho no revelamento de processos destrutivos durante a colonização brasileira, se considerarmos que o barroco foi uma das mais fortes expressões culturais realizadas durante o período do Brasil-Colônia, constituindo uma importante parte do patrimônio cultural brasileiro e marcando fortemente a memória artística do país. A referência ao caráter barroco deste trabalho participa de sua cadeia intertextual, podendo ser vistas em análises de pesquisadores e curadores a exemplo deste trecho da crítica Carmem Maia:

“(…) *Missão-Missões: Como Construir Catedrais* explora o vínculo entre os projetos civilizadores e econômicos e os ideais humanistas e religiosos. Para o artista, em termos de expansão colonizadora geográfica e espiritual, o poder material associado ao espiritual significou tragédia. (...) Como Babel (2001) a instalação se assemelha a uma catedral. Barroca em seu exagero, *Missão-Missões* tem no teto dois mil ossos iluminados a partir de cima, de modo que, no meio deles, há uma coluna com 800 hóstias enfileiradas com linha e agulha e, no chão, um quadrado de 4m por 4m com 600 mil moedas. Contrariando expectativas, ao final de cada exposição o número de moedas sempre aumentava.” (MAIA, 2009:28)

Nesse trecho, a autora não elabora o nexo entre o barroco e a obra de Meireles, a não ser pela referência ao exagero. Porém, outros elementos do texto, como a associação da instalação a uma catedral, também falam sobre esse aspecto barroco do trabalho. E a revelação de que as moedas sempre aumentavam ao final de cada exposição, dada na última oração do trecho recortado, fala também sobre o caráter sacral que a instalação adquire, podendo ser mais uma referência a esse aspecto barroco da mesma (o exagero, a dualidade, a referência à morte, à tragédia e, também, à opulência e poder atingindo como síntese de um caráter de sacralidade forte).

O fato de as pessoas, durante a exposição da obra, ao invés de retirarem, colocarem mais moedas, remete ao caráter ritualístico que o dinheiro, em forma de doação, assume no interior das igrejas. Retirar dinheiro desses lugares é algo quase inconcebível, estando aberta apenas a opção de

doar mais. Esse dado fala também sobre o agenciamento do trabalho em seu momento de exposição, na medida em que exerce no público um efeito ritual. Mas esse é um efeito ritual que parodia o das instituições religiosas para desvelar seus nexos com o poder colonial e monetário. Esse caráter de anti-ritual conquistado pelo estímulo sensorial que o trabalho realiza participa também do texto-arte do trabalho. Em sua cadeia intertextual, esse aspecto participa também de outros textos críticos, como pode-se encontrar no destaque que o curador como Moacir dos Anjos dá a esse aspecto:

“No processo de colonização das terras e das mentes de povos americanos nativos, coube aos catequizadores jesuítas a consciente tarefa de enfraquecer – sempre que necessário com recorrência à força – a idéia de universo que mantinha aqueles coesos, papel que Cildo Meireles sublinha, sem ambigüidades, no trabalho *Missão/Missões (como construir catedrais)* (1987). No interior de um ambiente delimitado por um tecido negro e solene, um opressivo conjunto de dois mil ossos pendurados do teto é índice claro da violência sofrida pelos indígenas, assim como as cerca de seiscentas mil moedas arranjadas sobre o piso sugerem os motivos desse extermínio. Ligando uns às outras, uma evanescente coluna feita de hóstias lembra que o poder espiritual apazigua, por vezes, tragédia e ambição sem medida. De modo ainda mais evidente do que em *Cruzeiro do Sul*, também aqui os materiais usados possuem conotações simbólicas que se somam às suas qualidades como matérias-primas, despertando a cognição intelectual e, ao mesmo tempo, seduzindo os sentidos.” (ANJOS,2010:78)

Esse trecho elabora a discussão religiosa do trabalho a partir da descrição de sua composição material. Ao usar termos como opressivo para descrever o conjunto dos ossos no teto, relacionando-os à violência sofrida pelos indígenas, por um lado, e, por outro, termos como evanescente para referir-se à linha de hóstias que conecta os dois planos do trabalho, relacionando a termos como apaziguar e espiritual, o autor insere nesses elementos simbólicos relações discursivas que conectam o nexos espiritual e material contido no texto-arte do trabalho. E ao afirmar que “(...) aqui os materiais usados possuem conotações simbólicas que se somam às suas qualidades como matérias-primas, despertando a cognição intelectual e, ao mesmo tempo, seduzindo os sentidos.”, o curador remete à qualidade sinestésica dos trabalhos que, no plano da recepção, promovem uma “sedução dos sentidos” e despertam a cognição intelectual. Nessa descrição realizada pelo curador, está referido o agenciamento de interferência nos sentidos e na cognição intelectual do público realizado por *Missão-Missões*. A elaboração desse aspecto do trabalho pelo curador, vale ressaltar, não participa do enquadramento do sentido de *Missão Missões*, mas, ao contrário, replica um sentido dado no texto-arte do trabalho, visto que a sua composição simbólica e a relação material que realiza são discursos fortemente ativos desde sua elaboração matricial (o discurso do artista). No jogo discursivo que o trabalho realiza no interior do campo, constrói uma cadeia intertextual bastante controlada, ou seja, o discurso inicial possui um poder de replicação grande nos textos que produz em sua sequência.

Observemos essa matriz discursiva, a fala e a elaboração do discurso do artista, em relação,

por exemplo, a questão do dinheiro, que se transforma em ritual no interior do trabalho. Este é também um outro dado importante do agenciamento de *Missão-Missões*. Realizada pela primeira vez em 1987, período de grande inflação e instabilidade do Cruzeiro, as moedas que compõem a piscina do trabalho valiam algo em torno de cinco dólares. Sobre essa relação com o valor da moeda, o artista afirma:

"Olha, em alguns momentos fiz projetos relacionados com dinheiro, era o material mais barato que você encontrava no Brasil. Caía moeda no chão e as pessoas não se abaixavam pra pegar. Acho que nem mendigo se interessava por moeda. Pra você ter uma ideia, fiz aquele trabalho, *Missão Missões*, em 1987, que também leva dinheiro: é uma piscina de moedas de um centavo. São 600 mil moedas. Mas para conseguir 600 mil moedas de 1 centavo no banco só precisava trocar uma nota de cinco dólares americanos. Aquela piscina são cinco dólares americanos na época. Aí você vê a relação de valor real e valor simbólico na história, né? (Cildo Meireles, entrevista para Pedro Urano e Marina Fraga Revista Carbono, agosto de 2013)

Atualizando a simbologia do dinheiro para os seus dias atuais, esse trabalho deixou entrever como, ao final, os processos violentos que levam à acumulação, acabam por gerar ainda mais desigualdade. A relação do Brasil com o mercado financeiro internacional da época o colocava sempre em posição de desvantagem de câmbio, obrigando o país a uma constante desvalorização da sua moeda. O processo de ampliação do neoliberalismo e do mercado financeiro, a pressão por privatizações em escalas globais e de diversos setores (incluindo a cultura), a precarização do trabalho e o aumento do sentido de concorrência são dados do contexto social, econômico e político da época. Sendo assim, a moeda desvalorizada passa a ser uma alegoria do sujeito desvalorizado brasileiro, constantemente massacrado por essas forças exteriores. No trecho: "São 600 mil moedas. Mas para conseguir 600 mil moedas de 1 centavo no banco só precisava trocar uma nota de cinco dólares americanos. Aquela piscina são cinco dólares americanos na época. Aí você vê a relação de valor real e valor simbólico na história, né?", Meireles deixa explícita a relação de disparidade entre o valor da moeda estadunidense e a brasileira na época. E ao afirmar "aí você vê a relação de valor real e valor simbólico na história", o artista insere no texto-arte de *Missão-Missões* um elemento significativo importante relacionado à geopolítica do mercado financeiro mundial e o modo como a virtualização do valor, desconectada cada vez mais de uma relação material, passa a depender de relações políticas e de jogos de poder entre os países.

Mas além desses agenciamentos que o trabalho assume na relação com o público e no seu questionamento sobre o valor real e simbólico, o agenciamento discursivo que realiza na história colonial brasileira e, também, na questão sobre o que o valor deixa excluído de sua conta, *Missão Missões* teve um momento de destaque durante sua existência no contexto da mostra *Magiciens de La Terre*, de 1989. Após ser exposta em *Visão do Artista*, o trabalho foi selecionado pelo curador francês Jean- Hubert Martin para participar da icônica exposição em Paris.

Num contexto de debate multiculturalista e pós-colonial em voga no campo artístico da

época, a mostra *Magiciens de la Terre*, uma das maiores realizadas em fins das décadas de 1980, é considerada um marco do processo de uma tentativa de inserção de artistas não-ocidentais realizada pelo campo hegemônico da arte. Realizada com o objetivo de promover uma mostra igualitária, foi estruturada em termos de uma distribuição em que 50% da participação seria de artistas considerados ocidentais e os outros 50% dos considerados não-ocidentais (ou pertencentes ao terceiro mundo). Desse modo, a mostra reunia trabalhos de artistas africanos, latino-americanos, asiáticos, além de europeus e estadunidenses. E considerando que o mercado de arte de fins dos anos 1980 se encontrava sedento por novidades - após o período da retomada expressionista e da transvanguarda parecer esgotado -, *Magiciens de la Terre* foi também uma exposição importante já que foi a que mais desdobramentos acarretou ao mercado de arte ligado às produções não-ocidentais.

A polêmica em torno dessa mostra se deu desde a própria divisão entre ocidentais e não-ocidentais que realizou. Esta foi considerada como constituinte de uma visão essencialista e totalizadora, tanto da cultura europeia como das demais. Tendo como objetivo, segundo o discurso do curador, desmistificar a ideia de que no terceiro mundo só “viriam exemplares de arte primitiva”⁷⁸, ao realizar a seleção para a mostra, os critérios utilizados - ao contrário do que se pretendia -, reforçavam essa noção de primitivo, tradicionalismo e informalismo ligado à produção “do terceiro mundo”.

A seleção dos artistas brasileiros que participaram da mostra é um dado revelador desse processo de distanciamento e manutenção de desigualdades provocado por *Magiciens de la Terre*. O trabalho *Missão-Missões* foi selecionado para participar da mostra ao lado de outras duas representações brasileiras, Ronaldo Rego e o Mestre Didi da Bahia. Essa seleção mistura artistas que produzem dentro das práticas institucionais da arte, seguindo a ordem de discurso contemporânea instituída no campo com outro, Mestre Didi, que realiza uma produção artística artesanal e informal, ligado ao culto religioso do candomblé, situado fora dessa institucionalização do campo da arte, constituindo um tipo social que Becker (1977) define como Artista Ingênuo⁷⁹ (apesar de expor em galerias de arte seus trabalhos religiosos). Essa confusão de categorias realizada pelo curador, que incluiu, entre os artistas não-ocidentais, variados produtores: artistas contemporâneos, artesãos laicos e artesões ligados ao culto, é um dado que fala sobre a estereotipificação desse grupo (e a manutenção de um discurso de poder no interior do campo artístico legitimado). Isso porque o grupo dos artistas ocidentais, era, em sua totalidade, formada por artistas de carreira, bastante reconhecidos no mundo institucional da arte. Desse modo, a mostra

78 Representação direta do discurso do curador realizado pelo jornal Zero Hora em matéria publicada dia 03 de junho de 1989.

79 Segundo Becker, o artista ingênuo é aquele que, por não participar das formas institucionalizadas da arte, não reconhecem os membros que participam desse mundo, não receberam a formação para realizar trabalhos lidos como arte no mesmo, desconhecendo a história e a natureza das convenções que o constitui.

foi estruturada de maneira a deixar ver os artistas ocidentais como estando vinculados a uma educação formal, salvo duas exceções, e o grupo dos não-ocidentais como uma maioria ligada a uma formação informal.

Neste contexto, *Missão-Missões*, além de um comentário sobre o que a correlação de forças entre projetos religiosos com outros de caráter econômico e político omitem (as suas consequências mortais), é também um agenciamento que provoca o imaginário colonial mantido na constituição da exposição da qual passa a fazer parte. Isso porque os elementos constitutivos do seu texto-arte, em contato com a ideia geral do projeto expositivo e sua constituição, provoca fricções.

Essas fricções de sentido podem ser observadas já no título da mostra, *Magiciens de la Terre*. Esse mote dos mágicos da terra resultou em que as relações entre arte e magia determinaram grande parte da seleção dos participantes, especialmente os do continente africano. Trabalhos onde as relações com a religiosidade, a exemplo do Mestre Didi da Bahia, fossem o mote principal foram privilegiados na mostra. Considerando isso, se poderia ver a razão da escolha de *Missão-Missões* pela abordagem religiosa que realiza como algo evidente. Mas o trabalho não contém apenas esses elementos, o que nos obriga a observar os critérios que o curador usou para a seleção dos trabalhos, reproduzidos em uma matéria no jornal Zero Hora, de Porto Alegre, em 1989, no seguinte trecho:

A exposição que se esboça como sendo um ponto de vista ocidental sobre a produção contemporânea, teve os seguintes critérios de seleção:

- Os contatos estabelecidos entre o trabalho do artista e outras culturas, podendo resultar num confronto crítico ou na comunicação de linhas comuns;
- originalidade na relação com as tradições culturais;
- a propriedade do trabalho do ponto de vista do currículo. (Evelyn Berg Ioschpe, jornal Zero Hora, 03 de junho de 1989)

Nesse trecho, pode-se observar que elementos como “originalidade” associado a “relação com a tradição”, além de “contato estabelecido” com “outras culturas”, e “propriedade do ponto de vista do currículo” foram destacados. Desse modo, considerando os critérios, pode-se dizer que *Missão-Missões* é um trabalho que foi selecionado também pela propriedade do currículo de seu autor, Cildo Meireles, e pela relação “original” que estabelece com a tradição cultural, no caso aqui, a das missões jesuítas. E em relação ao critério de confronto crítico na relação entre o trabalho e outras culturas, a ambiguidade que essa assertiva assume não permite definir que tipos de relações com outras culturas a curadoria objetivava, visto que este trabalho é um comentário sobre a relação de poder entre culturas europeias (ocidentais) e culturas habitantes de outros continentes (os não-ocidentais).

Sendo *Missão-Missões* um questionamento da construção de um domínio econômico que ceifa vidas humanas, animais e vegetais; um questionamento de processos de dominação que se traduzem em dados como o fato da piscina de 600 mil moedas custar meros 5 dólares americanos; torna-se também, no contexto dessa exposição, um agenciamento provocador de ruídos no interior

de um discurso de exaltação não-ocidental que reproduz diferenças e preconceitos. Tendo sido escolhido pra participar da mostra junto a outros dois trabalhos que se relacionam a relações de culto religiosos tradicionais no Brasil, destaca, nesse contexto, a relevância da discussão das relações de poder coloniais que traz em seu texto-arte.

E considerando que esta mostra foi um importante impulsionador de obras de arte “não-ocidentais” para um mercado europeu entediado e sedento por novidades (observe-se que tinha como um dos critérios de seleção a relevância do currículo), *Missão-Missões* insere, a partir do seu texto-arte, um ruído nessa estrutura, visto que entra em confronto com a relação de valor estabelecida em seu interior para a arte contemporânea não-ocidental: era estereotipada e desigual. A elaboração estética e conceitual que apresenta, constitui um objeto estético participante da ordem de discurso contemporânea que define as práticas no interior do campo da arte contemporânea e estabelecem os critérios a partir dos quais seus agentes definem o artista profissional. Sendo participante da arte ocidental, está, contudo, classificada e relacionada ao lado dos não-ocidentais – os artistas “primitivos”, religiosos e tradicionais. O confronto dos elementos simbólicos do trabalho com essa estrutura discursiva acaba por evidenciar as relações de força que desvalorizavam elementos do patrimônio nacional, como a moeda, que realizavam, nesse momento, processos de (des)valorização do elemento arte a partir de critérios fetichizantes e anuladores do outro. E nesse jogo de produzir e retirar valor realizado pelo poder hegemônico internacional, o que não tem valor, o que é deixado de fora e permanentemente esquecido, é continuamente lembrado por *Missão-Missões*: a degradação, a morte e essa alteridade que é inapreensível e irreduzível ao discurso hegemônico.

E é essa alteridade irreduzível a que aparece destacada também no trabalho *Olvido* (1987-1989), outro projeto nascido da experiência da exposição *Visão do Artista*, como afirmamos acima. O trabalho foi pensado, inicialmente, como uma das possibilidades de montagem de *Missão-Missões*, tornando-se, posteriormente, um trabalho autônomo. Segundo depoimento de Cildo: “A primeira versão para a obra foi o desenho que tive que abandonar, porque não teria condições físicas; a segunda foi o projeto como conhecemos e a terceira é *Olvido*. Foram os dois trabalhos que usei ossos, mas o *Olvido* sendo uma variação de *Missão/Missões* (Como Construir Catedrais).” (MEIRELES in: SCOVINO, 2009:278)



Cildo Meireles: *Olvido* (1987-1989)

Como variação de *Missão-Missões*, *Olvido* apresenta similitudes fortes com este primeiro, a exemplo dos elementos simbólicos básicos que o compõem: ossos e dinheiro. Mas aqui, a disposição destes materiais já não reproduz uma situação sacralizada, onde as hóstias, os ossos e o dinheiro entram em uma relação de simbiose quase mágica em seu interior, como em *Missão-Missões*. Este projeto se constitui de uma parede circular de 70 mil velas no interior da qual está situado uma piscina contendo três toneladas de ossos de boi. No centro desse círculo repousa uma tenda indígena cujas paredes estão cobertas por moedas de vários países da América. O chão da tenda foi coberto com carvão, as paredes interiores foram pintadas de negro e no seu interior podia escutar-se o som de uma motosserra ligada. Nessa disposição, os elementos acabaram dotados de um caráter mórbido mais ressaltado que em *Missão-Missões*, cuja resplandecência do metal das moedas, destacada pelas luzes, enfatizava uma relação dual entre opulência e morte.

Esse projeto foi executado pela primeira vez para ser apresentado em Paris em uma versão de *Visão de Artista* que se realizaria neste país, substituindo o trabalho *Missão-Missões* que já estava sendo exposto em *Magiciens de la Terre*. Essa itinerância de *Visão de Artista* não aconteceu e *Olvido* acabou sendo exposto pela primeira vez na 20ª Bienal de São Paulo, em 1989. No material de divulgação da mostra na imprensa, os sentidos imputados na cadeia intertextual da mostra pelos textos jornalísticos destacam um caráter assustador do trabalho. Em uma nota do jornal Folha de São Paulo, publicada sob o título geral “Faltam cinco dias para a Bienal”, *Olvido* é assim divulgado:

Cildo quer arrepiar o público

“Cildo Meireles, 41, caminha sobre o mar de ossos de sua instalação *Olvido*. A obra é formada por uma cabana coberta por seis mil notas de dinheiro de países da América, quatro toneladas de ossos e 100 mil velas. O som de uma serra elétrica completa o ambiente arrepiante. Cildo queria ossos humanos, mas teve que se contentar com matéria-prima bovina.” (Jornal Folha de São Paulo, 09 de outubro de 1989)

A nota, sendo um texto de divulgação da Bienal, evidencia uma mescla de gêneros: o jornalístico com o publicitário. A ação imputada ao artista no título “Cildo quer arrepiar o público”

significa um ato de assustar ou aterrorizar que será descrito a partir da obra a ser apresentada. A palavra arrepiante, um marcador de efeito sensacionalista, é repetida na nota, junto ao dado do som da motosserra da instalação. Finalmente, a nota (que não é assinada) apresenta uma representação indireta da vontade do artista em utilizar ossos humanos que ao final não pôde ser realizada “mas teve que se contentar com matéria-prima bovina”. Essa representação indireta feita pelo jornal do desejo do artista “Cildo queria ossos humanos”, escrita de forma anônima, dá a sensação de veracidade da informação, a qual não contém nenhum outro indicativo de relação com o autor do suposto desejo. Esse recurso reforça uma visão mórbida do artista, com um sentido ideológico mais amplo que pode ser o de provocar no público tanto o medo quanto a repulsa ao ato extraordinário de expor ossos humanos imputado a Meireles.

O destaque sensacionalista dado pelo jornal ao trabalho parece falar sobre um incômodo com a presença massiva de elementos cujo simbolismo com a morte e a destruição é clara. Se em *Missão-Missões* um teto com 200 mil ossos pendurados já era provocador, uma piscina repleta com três toneladas desse material, por seu caráter denso e massivo, provoca ainda mais os sentidos diante desse objeto. O acúmulo e a relação com o espaço, dispositivos poéticos constantes nos trabalhos de Meireles, é aqui um dos mecanismos da agência de *Olvido*: a provocação da lembrança do que se gostaria de esquecer (olvido em espanhol é esquecimento), através da exposição concentrada, massiva e acumulada de objetos significantes. A morte em excesso, representada pelos ossos bovinos, se relaciona a 70 mil velas e mais de seis mil notas de dinheiro (verdadeiro) americano (de países da América). Como em *Missão-Missões*, o acúmulo atua na agência significativa do trabalho. Mas, se no primeiro as 600 mil moedas de um centavo acabam mais destacadas, provocando os sentidos pela iluminação e jogo de cores realizada com o metal das moedas, aqui os ossos ganham destaque na impressão, completada pelo ruído da motosserra e a presença do carvão e das velas. Sendo assim, *Missão-Missões*, que também fala da morte e da destruição, acaba destacando mais, em sua composição estética, a relação entre sagrado-material, enquanto em *Olvido* esse caráter trágico ganha mais espaço na constituição da instalação.

E a relação com o dinheiro estabelecida nesse trabalho é a que este aparece como tragédia. Aqui, não apenas o desvalor ou processos de desvalorização estão em jogo, mas a destruição provocada por esses jogos de valor aparecem mais em evidência (embora estivessem presentes em *Missão-Missões* também). A ironia provocada pela tenda indígena construída inteiramente de cédulas é um dado significativo do trabalho que se refere à relação de destruição de povos residentes nestes países antes das invasões coloniais. Apagados por esse processo, esses povos não foram incluídos nas formações nacionais criadas em seus antigos territórios, permanecendo à margem da participação política e econômica nestes. Além disso, as diferentes cédulas incluíam notas de dólar estadunidense e moeda canadense junto às outras moedas da América Latina, ação

que evidencia o sentido de disputa desigual de valor no interior desse território continental, visto que o valor das duas primeiras era (e ainda continua sendo) substancialmente maior que o das demais.

Esses elementos que constituem *Olvido*: o dinheiro, as velas, o som da motosserra e os ossos são, em si, simbólicos e significativos, definindo grande parte do seu texto-arte. Assim como ocorre em *Missão-Missões*, essa relação simbólico-material que o compõe se torna uma matriz discursiva forte, interferindo diretamente na produção discursiva. Na cadeia intertextual que produz, esses sentidos vão sendo mais ou menos replicados, estando as leituras comprometidas com estes signos primeiros que compõem o trabalho. No catálogo da 20ª Bienal, onde o trabalho foi montado pela primeira vez, o trabalho é assim descrito

“Só após defrontarmos com a constituição material visível do seu exterior, cuja expressividade simbólica remete de imediato às prováveis instâncias da história da qual foi extraído; após enfrentarmos a radicalidade figurativa de superposição destemidamente alegórica de morte e dinheiro – é que se torna possível, passando-se à sua presença menos legível, habitá-lo integralmente como linguagem – não fosse já essa a casa do ser. E então quem nele ingressa, por entre as díspares durações de consumo das suas matérias (presteza da cera, lentidão do osso, fugacidade do valor de troca do dinheiro), quem – por entre a própria transitoriedade de tudo, se não nosso ser mais que nunca disperso, descontínuo, errante, exausto dessa mesma história à qual sua concreção exterior alude – história aí mais espólio que herança, esbulho e não transmissão?” (MENEZES, 1989, catálogo da 20ª Bienal de São Paulo)

Nesse trecho do texto que acompanha a apresentação do trabalho no catálogo da Bienal, a voz é mais a de crítica de arte que de curadoria. A descrição do trabalho está sempre relacionada a análises filosóficas em que a intertextualidade com o texto de Heidegger pode ser localizada (a relação entre linguagem e a ideia do ser ou casa do ser, por exemplo). O dado importante sobre o impacto produzido pelo trabalho, revelado acima no texto jornalístico de divulgação, é o trecho “após enfrentarmos a radicalidade figurativa de superposição destemidamente alegórica de morte e dinheiro”. Aqui, a presença dos termos “radicalidade” e “destemidamente” falam sobre um caráter provocativo e impactante da obra. A relação com radicalidade, aqui, pode ser entendida como levar ao extremo uma superposição de materiais. E essa superposição, associada ao termo destemidamente, revela uma interpretação do ato do artista como algo temível, o qual ele não teve temor de enfrentar. A alegoria evidentemente ideológica que o artista realiza, jogando com os sentidos não inseridos no símbolo dinheiro, é aqui tomada como uma espécie de relação arriscada, radical, que exige destemor.

A questão do medo e do temor encontrado nos textos da curadoria da Bienal e da nota de divulgação enfatiza a sensação provocada por *Olvido*. A sensação no público não parece ser a de admiração e extasiamento ritual, como em *Missão-Missões*, mas de angústia, medo, temor da morte e da destruição. Essa lembrança de algo terrível, que se prefere manter no lugar do recalcado e do

esquecido, é incômoda e provoca a vontade de esquecimento. Ou seja, é preferível destruir e apagar o que não se quer lembrar. E essa sensação de apagamento ou aniquilamento do incômodo, provocada pelo trabalho, aparece em forma de reação institucional, segundo a revelação da crítica Carmem Maia de que “uma das edições de *Olvido* (a primeira), que inicialmente participou da Bienal de São Paulo em 1989, simplesmente desapareceu.” (2009:28). Sem explicação aparente, o trabalho é “perdido” após a realização da Bienal de que participou. Quem haverá desaparecido o trabalho? Por quê? O que fizeram? Essas perguntas ficaram em aberto após esse extravio não explicado. Mas, com ou sem explicação institucional, o recorte de *Olvido* aparece na forma dessa destruição do seu objeto e se torna um importante dado do seu agenciamento no interior da Bienal e na esfera pública.

E esses sentidos, no discurso de *Olvido*, estão constituídos de forma tal, em associação aos elementos físicos que o compõem, que realiza um efeito em sua cadeia intertextual quase de replicação, como destacamos anteriormente. Somente em alguns poucos casos, outros sentidos são inseridos, em complementaridade com os já contidos no trabalho. Observemos mais dois exemplos de textos críticos sobre *Olvido*:

Em obras como *Olvido* ou *Amerikkka*, os materiais utilizados constroem uma densa constelação de referências simbólicas, intertextando uma interpretação ideológica da história com a assemblage formal dos elementos. Tanto numa como noutra obra, não há qualquer elemento que não seja simbolicamente motivado. (...) A sua disposição no interior de um círculo formado por 70 mil velas evoca indubitavelmente o papel da religião nessa história. O tupi característico da representação do índio norte-americano, forrado de notas de banco de todos os países das Américas, indica o lucro e a construção de valor no decurso dessa história. O carvão vegetal que preenche o chão do tipi é um símbolo claro da devastação da floresta que o originou, ideia reforçada pelo som de uma motosserra proveniente da abertura desse tipi. A própria configuração espacial da peça sugere um alvo circular no centro do qual se encontra o tipi índio.” (FERNANDES, 2013:21)

“Já *Olvido* (1987-1989), além de interrogar os projetos civilizadores, dirige-se para uma análise das situações de assimetria do poder. Referida aos povos esquecidos – ou olvidados – a respeito dos quais pouco se sabe até hoje, *Olvido* exibe uma tenda ou pirâmide. Essa casa, que também é um túmulo, está sobrecarregada de notas de dinheiro de todos os países da América. Essencial para a sobrevivência desses povos, o dinheiro também pode representar uma encruzilhada: cercada de ossos de animais – três toneladas! -, *Olvido* manifesta-se como oferta ritualística, pois a peça é um cone circundado de ossos, ao passo que estes se encontram envolvidos por um muro de velas – um total de 70 mil -, todas em posição horizontal.” (MAIA, 2009:27)

No primeiro trecho, retirado de um texto do crítico João Fernandes, tem-se que o autor inicia afirmando o caráter ideológico dos signos, como explícito no trecho “os materiais utilizados constroem uma densa constelação de referências simbólicas, intertextando uma interpretação ideológica da história com a assemblage formal dos elementos”. Esses símbolos significantes de Meireles, que Fernandes reconhece, estão realizando performances significativas no seio de uma esfera ampla de sentidos, no caso aqui o fundo ideológico que permeia as ideias de valor, inserindo nestes outros sentidos, realizando o que Mouffe chama de luta discursiva no interior da esfera

pública. Desse modo, o autor apenas descreve, posteriormente, a relação simbólica de cada elemento do trabalho com essa intervenção na esfera pública que realiza, como exemplificado no trecho: “O tupi característico da representação do índio norte-americano, forrado de notas de banco de todos os países das Américas, indica o lucro e a construção de valor no decurso dessa história”.

No segundo trecho, de autoria da pesquisadora Carmem Maia, essa relação aparece menos descritiva que no primeiro e se destaca uma noção de oferenda ritualística que passa a participar do texto-arte de *Olvido*, como se pode ver no trecho: “cercada de ossos de animais – três toneladas! -, *Olvido* manifesta-se como oferenda ritualística, pois a peça é um cone circundado de ossos, ao passo que estes se encontram envolvidos por um muro de velas – um total de 70 mil -, todas em posição horizontal.”. Aqui a presença das velas é ressaltada em sua significação ritualística (assim como a dos ossos), dando a *Olvido* um sentido parecido ao que *Missão-Missões* também adquire: o de ritual mágico religioso. Mas se em *Missão-Missões*, essa ideia de magia ritualística provocava a resposta da oferenda no público, a imagem de *Olvido* se parece mais com a do sacrifício ritual. O rito de morte e destruição em nome do Deus Mercado ou do Deus Dinheiro que provoca o pavor, o receio e a rejeição em quem o encara de perto.

E se, como vimos no início deste capítulo, o capitalismo é religião, segundo afirma Benjamin, é em nome dessa religião sem culto que esse rito de Meireles se realiza. Em seu nome, para nomeá-la. Tornar evidente os processos de destruição que provoca em seu incessante culto ao dinheiro virtualizado, desmaterializado e totalmente desvinculado ao que é o humano, o ambiente e o vivo. O que *Olvido* lembra é o que o capitalismo quer fazer esquecer, a existência de pessoas, meio-ambientes, seres e vidas sendo dizimadas e sacrificadas em prol da permanência do seu culto emancipado de pecado e objeto.

No próximo capítulo observaremos as ações dos trabalhos no interior institucional onde se situam. Nesse momento, iremos nos referir brevemente à Crítica Institucional como prática artística e como esses trabalhos podem assim ser classificados a partir das ações no interior das instituições que realizam.

Capítulo 5

A Instituição Desnudada

Neste momento da tese, dedicaremos o foco de análise aos trabalhos em que a relação com a instituição, o desnudamento de suas regras e discursos, são o mote central. Para tanto, será necessário introduzir brevemente a discussão sobre a Crítica Institucional, prática artística iniciada junto com os processos conceituais no período das neovanguardas, que entende as instituições (os museus, principalmente) como lugares discursivamente constituídos, cujas regras e modos de operar não são estáticos nem naturais, mas construídos e, também, constituintes de práticas e regras de legitimação.

Desse modo, neste capítulo, os trabalhos serão analisados a partir das operações que realizam no interior dos lugares onde estão em exibição, pondo-os em questão e tensão. Nesse processo, entendemos que é travada uma luta discursiva com os sentidos hegemônicos presentes nas instituições, ao se buscar pelos discursos e significações que estas deixam de fora, a fim de promover uma crítica desde dentro.

Pensando a partir do método de análise escolhido para esta tese, é importante, então, deixar claro também qual é a dimensão social mais ampla em que os agenciamentos artísticos operam. Sendo assim, conforme a articulação da teoria de Fairclough com a ideia de campo de Bourdieu, iremos observar os artistas operando em um ambiente social classificado como: nível institucional mais imediato, que está inserido em um campo artístico o qual dialoga com um campo social mais amplo.

Para entender com clareza esses três níveis, iremos começar explicitando, na dimensão do campo da arte, como a ordem de discurso da arte contemporânea, em seu processo de constituição, gerou discursos e também práticas que, ao passar a participar do campo, irão informar as ações artísticas posteriores. Faremos isso ao discorrer rapidamente sobre o que significa Crítica Institucional, prática artística que foi assim nomeada e classificada durante a década de 1970, mas que só nos anos 1980 assumirá uma característica de ação artística própria, distinta de outras práticas conceituais, passando a influenciar o trabalho de vários artistas a partir desse período. Posteriormente, discorreremos sobre o nível institucional do campo da arte ao comentar sobre mudanças ocorridas em seu interior a partir da emergência dos museus pós-modernos (mudanças estas geradas pela emergência de práticas e discursos da ordem de discurso contemporânea que modificaram tanto posições de agentes como configurações institucionais do campo).

5.1 Crítica Institucional: definições e práticas

Como vimos no capítulo um desta tese, o processo de formação do campo da arte, iniciado através da reivindicação da autonomia da arte em relação ao campo social e ao mercado, resultou na formação da arte moderna. A mitologia da arte autônoma, que resulta no que Bürger denomina como instituição-arte, deu início ao que Rancière afirma ser o momento estético da arte, que para efeitos de análise também pode ser entendido como a ordem de discurso estética (ou moderna) do campo da arte, ou seja, o discurso que circula de forma hegemônica no campo, determinando as práticas artísticas no interior deste.

A contestação desta ordem de discurso estética, a partir de fim da década de 1950, com a retomada de ações vanguardistas dos anos 1920 que ficaram de fora desta, fez com que tanto essa ordem de discurso como a constituição do campo passassem por transformações. Diversas práticas emergem a partir das críticas aos distintos aspectos da ordem de discurso estética, rearticulando-a: desde a Pop Art (e a crítica à dimensão distanciada do mito da autonomia da arte), a arte minimalista (e a crítica ao racionalismo da estética e a reivindicação do relacional) e o conceitualismo (a crítica ao objeto e à reificação artística da arte moderna).

A estabilização dessas novas práticas provocará novos posicionamentos discursivos, teóricos e práticos no interior do campo da arte. Para Howard Becker (2008), foi a partir desse contexto que uma teoria institucional da arte emergiu para dar conta de explicar os novos processos de produção artística que não se baseavam mais nem na mimesis (teoria mimética) nem na questão da representação. Os ready-made de Duchamp e as caixas de Brillo Box de Warhol (indiferenciadas pelo autor em suas propostas) fizeram emergir, na dimensão filosófica da arte, uma nova teoria, a teoria institucional da arte, como ele define:

"A teoria institucional aponta a resolver os problemas que apresentam os trabalhos que atentam contra o senso comum e as sensibilidades mais refinadas ao não manifestar rastro algum do artista, seja no relativo à habilidade ou intenção. Os teóricos institucionais abordam trabalhos como o mictório ou a pá de neve que expôs Marcel Duchamp, cujo único direito a chamar-se arte parece residir no fato de que estão assinados por Duchamp, ou as caixas de Brillo de Andy Warhol. A crítica de senso comum a estes trabalhos é a de que qualquer um poderia tê-los feito, que não exigem habilidade alguma, que não imitam nada da natureza porque são natureza, que não expressam nada interessante porque não são mais que objetos comuns. A crítica que se faz desde uma sensibilidade mais refinada é mais ou menos a mesma." (2008:177)

O que Becker chama de Teoria Institucional da arte, como um novo modo de classificar e interpretar as obras no interior do campo da arte, será entendido, para efeitos analíticos, como uma nova ordem de discurso no campo, rearticulada, a qual chamaremos de ordem de discurso contemporânea. Entendendo que essa nova maneira de compreender e produzir obras artísticas passa a informar as ações dos agentes e das instituições, preferimos articular essa ideia à de ordem de discurso, como discutida por Fairclough, de maneira a facilitar a análise dos agenciamentos

artísticos. Isso porque estamos entendendo a emergência dessa nova ordem como uma configuração discursiva que irá incidir não só em novas práticas artísticas, mas, também, na emergência de novos agentes e em novas configurações museais. A definição de Becker de teoria institucional, parece se relacionar mais à dimensão teórica e filosófica, situando nos estetas a responsabilidade de fornecer novos fundamentos para a análise das obras no mundo da arte.

Ou seja, a visão deste autor do mundo da arte como um universo interacional compartimenta a emergência desse novo discurso, resultante de novas práticas artísticas, a uma função, a do esteta, no interior deste mundo, o que, para nós, torna-se uma visão parcial. Isso porque entendemos este discurso emergido como fazendo parte de uma nova ordem de discurso hegemônica no interior do campo da arte, informando inclusive os estetas. Para nós, essa nova construção é resultado das práticas conjuntas dos artistas, estetas, críticos e curadores, como em Becker. Mas também é resultado de uma luta discursiva no interior do campo da arte que rearticulou a ordem estética anterior, tornando-se hegemônica. O fato de os estetas passarem a produzir novas teorias para dar conta das novas práticas emergentes no campo é entendido, aqui, no interior desta luta discursiva que envolve os agentes no campo, não como um movimento especializado de um grupo participante deste.

Mas essa ideia de Teoria Institucional discutida por Becker, no que diz respeito às obras, torna-se interessante. Isso porque, segundo Becker, a teoria institucional da arte põe em evidência o fato de que é necessário realizar um jogo entre artistas e agentes qualificados inseridos em instituições para que o trabalho seja reconhecido como arte e seja, assim, legitimado e valorizado no interior do que ele chama de mundo da arte. Segundo o autor:

“ (...) os institucionalistas extraem uma implicação importante de sua análise: se os artistas querem que seu trabalho seja aceito como arte, terão que convencer o pessoal adequado de que certifiquem sua condição de arte. (embora a análise institucional básica sugira que qualquer um possa fazê-lo, na prática, estes teóricos aceitam que deve persuadir-se ao mundo da arte existente de que o faça)” (BECKER, 2008:185)

O jogo institucional que nos interessa analisar, no entanto, é aquele que se situa no limite da validação e do questionamento. Estas ações participam de uma série de práticas artísticas emergidas da expansão promovida pelo conceitualismo que ficou conhecida – após o crítico Benjamin Buchloh assim a nomear - como Crítica Institucional. No texto icônico *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, ao analisar a produção artística realizada entre o período de 1960/1970 nos Estados Unidos, Buchloh avalia que os questionamentos iniciados pelos artistas conceituais, pós-minimalismo e Pop Art, se davam desde uma programática revelação (e questionamento) dos critérios de julgamento e validação do estético, que se torna, aqui, mais uma questão de poder que de gosto. O resultado dessas operações, diz ele, é que a definição da estética se torna, por um lado, matéria de uma convenção linguística e, por outro, função de, tanto

um contrato legal, como um discurso institucional (um discurso do poder, mais do que de gosto). Essa erosão trabalha, assim, não somente contra a hegemonia do visual, mas contra a possibilidade de qualquer outro aspecto da experiência estética como autônoma e autossuficiente.

Em outras palavras, Buchloh identifica como artistas, levados pela prática da Arte Conceitual a ultrapassar o objeto artístico em seus questionamentos, chegam a realizar uma prática que é imaterial, discursiva e que começa a se realizar a partir das estruturas linguísticas, discursivas e de sentido que permeiam desde o objeto artístico até a forma de sua exibição. Ao se aterem à desmaterialização do objeto, à sua definição enquanto arte ou não-arte, diz Buchloh, se situam em um nível contratual e administrativo da crítica (Crítica Administrativa), investigando os parâmetros contratuais (no sentido de um contrato social compartilhado) de definição dos objetos de arte. Ao ampliarem o foco dessa investigação para o museu, as galerias e as instituições como o espaço que define e onde acontece o contrato, aí se dá o que ele chama de Crítica Institucional.

É importante ressaltar que, nesse momento, Buchloh não cria um conceito para definir essas práticas. Nesse texto, sem pretender inciar uma espécie de definição teórica de uma prática artística específica, Buchloh apenas analisava, retrospectivamente, a produção de Arte Conceitual nos Estados Unidos. Porém, foi esse ato de classificação (em prol da construção de uma narrativa histórica da produção da Arte Conceitual) que posteriormente definiu essa prática e também o que se convencionou chamar de a primeira geração da Crítica Institucional.

Sendo assim, ficou com os artistas Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren e Michael Asher o título de primeira geração da Crítica Institucional. Assim classificados, foram historicamente situados dentro de uma prática artística definida que, posteriormente, seria retomada por uma segunda geração, a qual promoveria algumas ampliações. Ou seja, se passou a definir e falar sobre a Crítica Institucional, não apenas como uma ação dentre várias da prática conceitual, mas como uma espécie de prática à parte, como se esta tivesse constituído um movimento artístico. E o que facilitou essa compreensão foram as semelhanças encontradas entre esses artistas: a crítica aos discursos subjacentes às instituições como material de criação artística; a revelação das ficções, ou seja, arbitrariedade discursiva, que permeiam as instituições (naturalizadas em forma de cânones) e seus mecanismos econômicos e políticos; e o questionamento das instituições como lugares privilegiados para a compreensão e fruição da arte.

Em outras palavras, nesse período de surgimento, a Crítica Institucional estadunidense e europeia volta-se, principalmente, para os museus e galerias e vislumbra suas estruturas, discursos e práticas como material de produção artística. Ao mesmo tempo que se realizam no interior das instituições, as práticas têm como foco a produção de uma fissura nas estruturas discursivas destas. Objetivam o cânone institucional, os agentes de sua reprodução e os efeitos destes sobre artistas e

trabalhos. A crítica política e econômica que acontece se dá desde a própria instituição e incidindo nesta.

Um exemplo deste tipo de ação é o trabalho do artista Hans Haacke, *Momma Poll* (1970). Durante a mostra *Information*, no MoMa, uma das maiores (e primeiras) exposições de Arte Conceitual realizadas nos anos 1970, Haacke colocou duas urnas de acrílico de votação no espaço expositivo convidando o público a opinar sobre a seguinte questão: “O fato do governador Rockefeller não haver denunciado a política do presidente Nixon na Indochina será uma razão para você não votar nele em novembro?”. Havia um local para o sim e outro para o não e o primeiro foi o que acabou mais cheio.

Haacke só revelou o conteúdo da pergunta no dia da abertura da exposição. O fato de inquirir sobre a participação do governador Rockefeller em eventos relacionados à guerra do Vietnã era especialmente polêmico, visto a recusa da população ao envolvimento do país no conflito. E a polêmica aumentava ao se recordar que a família Rockefeller foi uma das fundadoras do MoMa, tendo o próprio Nelson sido presidente da instituição por anos.

O irmão de Nelson, David Rockefeller, que era o presidente do MoMa na época de *Information*, pediu que a obra de Haacke fosse retirada da mostra. Porém John Hightower, diretor naquele período, não seguiu as ordens da presidência, mantendo *Momma Poll* na exposição - e acabou demitido depois.

O trabalho de Haacke, então, foi exibido tempo suficiente para provocar desestabilizações institucionais importantes (e também para se tornar uma referência da Crítica Institucional). É conhecida a relação do MoMa com os interesses políticos do Estado estadunidense, tendo atuado durante o início do século XX como forte via de propaganda ideológica deste, especialmente nos países latino-americanos. Geralmente mascaradas sob a forma de “apoios” culturais, incentivo à produção artística latino-americana, o MoMa, através do seu principal financiador, a família Rockefeller, realizou uma forte campanha, principalmente no período dos anos 1950, de inserção cultural em países como o Brasil, por exemplo. Incentivava artistas a realizar bolsas e residências nos Estados Unidos, além de financiar a criação de instituições nacionais, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, e eventos como a Bienal de São Paulo.

Dessa forma, o impacto da obra de Haacke foi tornar evidente e público o envolvimento do MoMa com toda a estrutura política estadunidense, revelando o quão pouco “neutro”, distanciado e imaculado era aquele espaço. As paredes brancas do espaço expositivo diziam muita coisa sobre relações políticas, interesses econômicos e a geopolítica do país. Era preciso fazê-las falar.

Se até o momento se disse que Buchloh, por uma necessidade metodológica de situar artistas identificados com a prática da Arte Conceitual em suas diferentes estratégias, cunhou o termo Crítica Institucional, a emergência deste como um cânone, ou seja, um conceito definidor de

práticas artísticas, se deu nos anos 1980. E surgiu a partir de artistas identificados com essas práticas realizadas nos anos 1960/1970, como reconhece a artista Andrea Fraser. Nesse momento de retomada, a questão da definição do que é Crítica Institucional se tornou mais evidente e necessária. A necessidade vinha da própria prática que pedia novos questionamentos sobre o que é instituição – algo já iniciado pelos próprios artistas da primeira geração – e sobre a inserção em um outro contexto, agora de abertura para o neoliberalismo, financeirização da arte e processos de estabilização dos novos sujeitos emergidos nas lutas dos anos 1960 na arena política (feministas, movimentos negros e queers).

E foi a partir daí que a reflexão sobre a Crítica Institucional tomou corpo e começou a alargar seu campo para além da instituição como museu, galerias ou colecionadores. Se a primeira geração já se havia dado conta de que os artistas, eles mesmos, são também instituição, participam para sua existência, reprodução ou ruptura, a segunda geração desenvolve de maneira ainda mais ampla essa consciência, tornando o sujeito-artista e sua prática o fundamento da Crítica Institucional. A instituição agora é reconhecida como um conjunto de discursos e práticas que, se por um lado são autônomos (no sentido de que conformam seu próprio mundo), por outro estão em estreita conexão com outras instituições sociais que o modelam e conformam também.

Daí que foi possível para os artistas da segunda geração, como Andrea Fraser, Fred Wilson, Reneé Green - tidos como os mais citados -, iniciarem uma prática de questionamento que incluíam as discussões feministas, o pós-colonialismo, além da própria crítica ao apoio que as artes prestavam à ideologia neoliberal, através dos museus-empresas. Não somente o museu, ou o sistema de arte estão em jogo nas práticas críticas desses artistas, mas posições e definições de sujeitos, uma episteme que subjaz não apenas as relações museológicas que se estabelecem, mas também relações sociais que determinam lugares, seguindo uma hierarquização quase sempre desvantajosa para negros, mulheres, homossexuais.

Para os artistas que trabalham a partir da Crítica Institucional, o museu é o lugar de explicitação dessas relações, a partir de determinadas práticas levadas a cabo em seu interior. A visão do outro (especialmente o negro) como exótico ou selvagem, a posição da mulher como objeto passivo da representação (especialmente de seu corpo) e quase nunca como agente no fazer representativo; enfim, o questionamento do outro como objeto, do museu como lugar do espetáculo e ambiente privilegiado da crescente financeirização da arte (e do artista). A revelação e questionamento de uma episteme colonialista e instrumentalizadora são os marcos críticos dessa nova fase da Crítica Institucional (e que continuam até hoje no trabalho de alguns dos artistas citados, especialmente Andrea Fraser).

E as ações de Crítica Institucional, pode-se dizer, são também identificáveis no trabalho dos artistas latino-americanos. Porém, não se pode dizer que as questões e ações são e foram as

mesmas. Observando as considerações feitas pela crítica Mari Ramírez (1989) sobre conceitualismo na América Latina, tem-se que esta autora destaca o papel do questionamento político e ideológico das ações de crítica à instituição existente em vários trabalhos realizados nesta parte do continente. Os contextos de ditadura em vários países, a repressão, o envolvimento do poder econômico com essa situação política e a condição de colonizados eram temas que surgiam em vários trabalhos nesse período. Sendo assim, alguns trabalhos latino-americanos, possuíam um foco mais voltado às questões política e ideológica e, também, enfatizam a situação de precariedade dos contextos artísticos onde se encontravam.

Há que se dizer que a Crítica Institucional, em seu momento inicial, já levava em consideração as relações políticas e econômicas que se esquadriam sob os museus e galerias. Mas, nos anos 1980, essa crítica se amplia para não só desvendar estruturas subjacentes nos museus, mas entendê-los como espaços produtores (e reprodutores) de formas de conhecimento e discursos (ideológicos) que são excludentes, desiguais ou economicamente determinados. Em sua segunda fase, a Crítica Institucional operava não apenas no desvelamento (e também), mas na interferência nos modos de produzir conhecimento existente nos museus. Pensando no caso particular da América Latina, os artistas, antes de desvelar, pretendiam inserir a crítica dentro das instituições. Realizavam ações similares às dos artistas da segunda geração, inserindo a crítica ao contexto mais amplo nas instituições, considerando-as nessa operação. E assim o faziam porque parte da tarefa da vanguarda artística, no caso brasileiro, também era a de criar instituições e gerar um campo da arte local. Uma tática de produção da crítica social a partir da instituição e em seu interior.

5.2 O Museu pós-moderno: as novas práticas museais e o neoliberalismo

A Crítica Institucional, prática artística identificada com a ordem de discurso contemporânea, como mencionado acima, não acontece no vazio. Precisa da instituição para se realizar. E que instituição é essa? Para responder esta pergunta é preciso observar como os processos de mudança que levaram à rearticulação da ordem de discurso estética no interior do campo da arte incidiram na instituição e em seus agentes, provocando transformações importantes em suas configurações.

E para começar a observar essas mudanças, voltemos um pouco no tempo. Quando falamos sobre a constituição do campo da arte moderna, ou seja, a configuração de um espaço de ação e surgimento de agentes e instituições que darão visibilidade e legitimidade a esse tipo de produção, temos que as exposições foram um canal importante para o início dessa mudança. Os artistas inconformados com o sistema de arte vigente no final do século XIX, começam a realizar exposições em seus ateliêes, atraindo um público específico para suas obras. Com isso, criaram

uma configuração expositiva distinta que demandava agentes e críticos especializados para compreender essa especificidade da produção, fatores que acabaram incidindo na formação das instituições modernas, a exemplo do MoMa. E no período dos anos 1960, momento em que o discurso modernista começa a ser questionado e tensionado, as distintas práticas artísticas que tomam corpo no seio dessa crítica se realizam, muitas delas, através das e nas instituições, impactando nas configurações destas.

Desse modo, gostaríamos de mencionar algumas exposições importantes nos anos 1960 e 1970 que marcaram a entrada das práticas conceituais nas instituições. Apesar de não caber nesta tese uma reflexão mais ampla sobre história das exposições, consideramos importante mencionar algumas mostras que se constituíram em marcos para mudanças institucionais posteriores que interessam nesta análise.

Uma delas é a mostra *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, curada por Harald Szeeman. A exposição aconteceu no Kunsthalle Bern, Suíça, entre março e abril de 1969. *When Attitudes* é considerada uma das primeiras exposições de Arte Conceitual⁸⁰. Esta foi a primeira mostra conceitual realizada na Europa, para sermos mais exatos. Um pouco antes, aconteceu a exposição *January 5-31*, curada pelo galerista Seth Siegelaub, também em 1969, em Nova York. E apesar de Szeeman ainda não assumir neste momento, esta mostra também marca o surgimento do curador como figura central no processo expositivo: criador de relações entre obras e artistas através de um conceito mais amplo que os abarca.

When Attitudes é exemplar por ser uma das primeiras a abrigar ações que atuavam, praticamente, contra a instituição. O trabalho de Jan Dibbets, por exemplo, foi a escavação de um canto do edifício para expor suas fundações. O artista Michael Heizer, por sua vez, quebrou a calçada em frente ao museu, enquanto Daniel Buren, ao colar suas famosas listras ao redor da cidade, acabou detido. A sensação de ilegalidade associada à exposição foi agravada por um incidente em que uma queima de uniformes militares ocorrida fora do museu, a qual não era parte da mostra, foi relacionada a ela pelo público.

Como diretor do Kunsthalle, Szeeman, alinhado ao programa artístico da época, intentava transformar esta instituição em uma espécie de estúdio de artista, capaz de acomodar as exigências práticas da arte baseada no processo. Era partidário de ideias sobre a exposição em que esta também poderia servir como oficina e lócus de discussão. Defendia uma espécie de primado do processo sobre o produto final; o papel do curador como parceiro e co-criador junto com o artista e ajudou a

⁸⁰ O termo Arte Conceitual sequer era ainda usado para se referir ao tipo de trabalho diversificado nos materiais e linguagens, como bem destaca Osborne ao analisar o título desta mostra em seu texto. Se fala em mente, algo que refere à qualidade mental da produção conceitual, em processos e informação, além do termo conceito, mas ainda sem expressamente nomear o termo Arte Conceitual.

instituir a noção de curador como um realizador de exposições independente (ao ser demitido da direção do Kunsthalle, Szeeman é convidado a ser curador da Documenta de Kassel).

Para o crítico Hans Ulrich Orbist (2008), a noção de curador começa a ser delineada desde Alfred Baar. Sua atuação como diretor do MoMa, ainda na década de 1930, foi importante para a difusão de um discurso sobre a arte moderna (que será ampliado posteriormente por críticos com Clemente Greenberg), justamente porque o fazia através das exposições que realizava. Se na constituição do campo autônomo, os artistas foram os responsáveis por tomar a dianteira na constituição e concepção de exposições, a partir de Baar emerge um profissional específico que assume essa tarefa e toma o protagonismo na criação de uma narrativa sobre a arte nesse processo. Mas a prática que Szeeman ajuda a inaugurar, a partir dos anos 1960, é a do curador independente e co-autor da exposição.

Esse novo curador não é mais apenas diretor de museu, coordenador de coleções, criador de discursos sobre a arte, mas passa a ser também co-autor na tarefa de construção expositiva com os artistas. A partir de Szeeman, passa a figurar no campo da arte uma concepção romântica do curador como parceiro inspirado do artista, um ator criativo que gera ideias originais e estruturas através das quais a arte adquire consciência pública. E foi a partir de *When Attitudes* que Szeeman alcançou reconhecimento internacional, consolidando-se como um criador de exposição independente e fundando uma carreira que seria seguida por várias gerações de curadores até os dias atuais.

E se *When Attitudes* “lançou” Harald Szeeman no cenário artístico como curador, sua posição talvez se tenha consolidado a partir da Documenta 5, em 1972. Esta exposição, já famosa por seu status no cenário artístico como um dos maiores e prestigiados eventos mundiais, em sua quinta edição inaugura o que depois será modelo em todo o mundo: as grandes exposições temáticas autorais. Além disso, a Documenta 5 foi considerada uma apresentação pioneira, abrigando boa parte da produção conceitual da época, sendo, por isso, em sua época execrada por críticos como Hilton Kramer e Bárbara Rose, por exemplo.

Outra mostra importante foi *Information*, realizada em 1970 no MOMA, com curadoria de Kinaston McShine. Esta mostra é considerada icônica por uma série de rupturas que provoca: desde o próprio McShine, considerado o primeiro curador negro, até a presença de vários artistas latino-americanos na mostra, além das obras de Crítica Institucional, como a de Hans Haack, *Moma Poll*, que acabou provocando a demissão do então diretor do museu. Participaram desta exposição Cildo Meireles, Artur Barrio, entre outros artistas brasileiros. McShine havia estado anteriormente no Brasil e visto algumas das mais importantes mostras do momento, a exemplo do Salão da Bússola de 1969 (no qual Meireles foi premiado).

Este evento e *Do Corpo à Terra*, são considerados, no Brasil, como uma espécie de marco

da passagem da vanguarda para a neovanguarda, como vimos afirmando nesta tese. Nestas duas mostras, a presença de ações experimentais (algumas até consideradas polêmicas) são consideradas como marcos da emergência do período de produção conceitual que embasou várias das ações contemporâneas posteriores no Brasil.

A partir destes dados, começa a se fazer importante a reflexão sobre o que significa a presença, nestas instituições e eventos, das práticas conceituais nesse período. Um sem número de exposições conceituais começaram a ser realizadas e até eventos importantes no campo da arte começaram a exhibir esse tipo de produção. Essa movimentação começa, no Brasil, a partir de uma série de mudanças iniciadas com a emergência do movimento neoconcreto que foram tomando corpo em forma de um questionamento de cunho neovanguardista no país, impactando na realização de mostras e na programação de algumas instituições da época. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), por exemplo, criado em 1962 com o acervo remanescente do então recém-abandonado MAM, optou, durante a década de 1970, por estimular a produção contemporânea através das conhecidas mostras JACs - Jovem Arte Contemporânea -, criadas pelo então diretor da instituição, Walter Zanini. Nesse período, o MAC, além destas mostras, apostava na apresentação da arte contemporânea mundial realizando mostras internacionais, abrindo o museu para debates e seminários onde a produção contemporânea era discutida, tendo sido um importante vetor para a constituição de movimentos neovanguardistas brasileiros, a exemplo da Nova Objetividade.

Este movimento foi assim nomeado por Hélio Oiticica e significou um marco para a produção neovanguardista brasileira. Emerge a partir de duas exposições marcantes, realizadas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, a Opinião 65, Opinião 66 e a mostra Nova Objetividade, que reuniram toda a produção contemporânea da época, desde as ações performáticas e ambientais de Oiticica, passando pela Pop Art brasileira de caráter político (produção que também será conhecida como Nova Figuração). Importante destacar ainda que o MAM do Rio foi um espaço aberto para a experimentação carioca, abrigando propostas dos artistas da época, como a criação da Sala Experimental, espaço institucional reservado para a exibição da atual produção. Além disso, eventos como Arte no Aterro e Domingos da Criação também foram tentativas de realizar, a partir da instituição, a experimentação.

Porém, estas tentativas não se estabilizaram com o tempo e deixaram um vácuo na configuração institucional contemporânea no Brasil. Eventos como o incêndio ocorrido no MAM do Rio de Janeiro, em 1978, destruiu parte de seu acervo e deixou essa instituição por um longo período impossibilitada de uma presença importante no cenário artístico. Por outro lado, o MAC, depois que Zanini deixou a instituição, não seguiu uma política de fomento à produção contemporânea iniciada com este diretor.

Vê-se, então, que a entrada da produção conceitual e experimental na instituição, nesse momento, não foi completamente pacífica ou estável. O conflito no interior destas era evidente: no caso das mostras internacionais, diretores e curadores eram demitidos logo depois do evento, muitas vezes como resultado dos questionamentos institucionais que as obras realizavam, e o público, em geral, reagia de maneira negativa e às vezes até agressiva. No caso particular do Brasil, os artistas acusavam a instituição de boicotar suas exposições e denunciavam que as políticas de fomento à produção experimental eram inconstantes e não passavam a configurar a programação e objetivo institucionais. Vários artistas começam a perceber que o questionamento institucional mais eficaz era esse que ocorria em seu interior e provocava todas estas desestabilizações e trabalhava suas deficiências discursivas e políticas. E no caso do Brasil, a crítica institucional também abrigava o questionamento dessa precariedade e instabilidade institucional que marcava o cenário local.

Neste contexto, as perguntas que aparecem são: em que momento esse tipo de ação se tornou desejada? E se a arte processo, conceitual, ambiental, adentra a instituição, que espécie de alterações realizou nesta? Como as instituições se adaptaram a esse tipo de ação artística em seu interior? O modelo do cubo branco⁸¹, ao ser constantemente contestado e desconstruído pelos artistas, já não dá conta mais dessa produção que se espalha pelo chão, ocupa o lado de fora da instituição, quebra as suas paredes e desfaz seus discursos. Um novo tipo de instituição emerge desse contato e confronto, especialmente na década posterior, os anos 1980.

Para pensar melhor que tipo de novas instituições são essas, podemos iniciar com a reflexão de Sônia Salcedo (2008) sobre as novas configurações expográficas (que se relacionam diretamente com novas configurações institucionais). Para esta autora, a partir da década de 1970, surge um novo contexto em que a ideia de exposição permanente perde espaço na cena museológica, enquanto o conceito de exposição temporária ganha destaque, precipitando a transformação institucional e a proliferação de uma outra espécie de museu. A partir desta época, diz a autora, “com a criação do Centro Pompidou, a nova espécie de museu passa a ser a dos centros culturais”. Porém, além deste novo tipo de instituição ampliada, em que a ideia de salvaguarda, monumento e memória são substituídas por noções como de multiplicidade e evento, uma outra característica é destacada por Salcedo, a da máquina empresarial museológica. Sendo assim, para ela, ocorre também uma “readequação do espaço dos museus tradicionais, considerando-se, sobretudo a partir dos anos 1980, as novas exigências de disneylandização pretendida pela indústria cultural” (2008:230).

81 O modelo cubo branco aqui referido é uma menção ao paradigma expositivo criado pelo Museu de Arte Moderna (MoMa) e tido como excelente para a exibição de obras de arte modernistas. Esse paradigma participa de um discurso mais amplo sobre a arte moderna que essa instituição ajudou a difundir. Nesse caso, o cubo branco se refere à composição da sala com paredes brancas, obras penduradas a determinada altura dos olhos, esculturas posicionadas ao centro e pisos de cores neutras para que não interfiram na fruição das obras. Esse paradigma propunha um distanciamento das obras com o entorno e o contextual. Reproduzia uma noção de distanciamento aurático da obra de arte.

E uma das mudanças mais evidentes provocadas por esse período nas instituições é a emergência do chamado paradigma da caixa preta teatral, em contraposição ao cubo branco modernista. Segundo Salcedo, esse novo paradigma, traduzido em termos de novas manobras museais, emerge porque as rupturas provocadas pela arte conceitual da década de 1960 não atingem somente o objeto artístico, mas também o seu entorno institucional. Sendo assim, passa a ser necessário que o objeto não seja simplesmente exposto em um determinado espaço. “Há que se sensibilizar o público ao máximo, recorrendo a mediações, tematizações, ambientações, publicidade e informações, no sentido de atrair a esfera pública” (2008:232).

Sendo assim, diferente do espaço branco, neutro, higienizado e padronizado da museografia moderna, a caixa preta emerge como um modelo expográfico em que improvisação, criação de espaços para a exibição de vídeos, adaptação do espaço institucional para performances, happenings, além de estratégias de marketing e informação, passam a ser essenciais. Desse modo, para Salcedo,

“a herança racionalista, que propõe o cubo branco como espaço ideal para a exposição, ficou abalada, já que, hoje, o espaço expositivo assemelha-se cada vez mais à caixa preta teatral, ora pedindo neutralidade, ora exigindo flexibilidade, ora impondo apenas um efeito, obtido mediante efêmeros recursos cenográficos” (SALCEDO, 2008:232)

Em resumo, para Salcedo, as mudanças que levam a emergência do paradigma da caixa preta se relacionam, por um lado, com necessidades artísticas – adaptando a instituição à multiplicidade e à efemeridade de trabalhos recentes – mas, e principalmente, também por necessidades econômicas e políticas para além do museu. E essa relação entre o artístico e o econômico aparece de maneira mais evidente na figura do curador que, como dissemos acima, passa a ter uma função importante nesse novo quadro: a de criador de mostras, funcionando mais como diretor artístico do que como cuidador de coleções.

Desse modo, Salcedo acredita que esse fenômeno da musealização acaba por introduzir a curadoria como mediadora de eventos expositivos culturais em espaços aptos à mise-en-scène espetaculares. E essa dimensão do espetáculo das novas instituições será a mais notada (e também criticada) pelos pesquisadores e museólogos. É nesse nível em que o museu-empresa aparece de maneira mais evidente, alimentando novas expectativas e interesses as quais podem ser resumidas na meta principal de quantidade de público. Alcançar esta nova meta, exige novas estratégias as quais acabam por transformar a mostra em uma espécie de espetáculo teatral, analisa Salcedo. E essa teatralidade (espetacularidade) é vista na dimensão temporária e efêmera, não só das mostras, como de seus objetos. Nesse cenário, o curador, ao cumprir seu papel de elaborador de discursos, criando uma identidade e envolvendo a mostra em uma subjetividade autoral, a qual acaba por se assemelhar à do diretor teatral, diz Salcedo, torna-se um grande colaborador da teatralização da exposição.

O museu, sua nova configuração e seus agentes, torna-se privilegiado no cenário cultural e passa a cumprir, então, um importante papel social. Segundo Salcedo (replicando um pouco a análise realizada por Andreas Huyssen), as novas políticas culturais acabam por aproveitar-se dos museus para propagar a imagem de uma cidade, como também servir de material de publicidade para seus patrocinadores, tornando-o, assim, uma questão de grande interesse público.

E ao refletir também sobre a espetacularidade das novas instituições, Hal Foster (2015) acrescenta ainda um outro elemento: a reflexão sobre a arquitetura dos novos museus. O museu como ícone, diz Foster, traz ao artista a problemática da relação com um edifício emblemático e cheio de significado em si, onde a obra aparece como um apêndice, um detalhe. É o chamado museu teatral, concebido para ser um espetáculo em si e atrair a atenção do público, que tem como exemplar mais comentado o museu Guggenheim de Bilbao.

O Guggenheim Bilbao, desde o início, foi pensado como um lugar de atração de lucro. Para começar, o próprio Guggenheim, nesse momento, funcionava já como uma espécie de franquia, abrindo sedes em vários lugares (o Guggenheim “original” foi inaugurado em 1957, em Nova York). Por outro lado, atraídos pelo apelo turístico e econômico da “marca” Guggenheim, os líderes de uma Bilbao economicamente em crise, situada em uma região esquecida, pretendiam usar o novo museu como impulso para reestruturar o lugar, focando em uma nova economia do turismo cultural. Para tanto, acreditavam que um símbolo arquitetônico que também serviria como emblema midiático poderia ajudá-los. Para atingir esta “iconicidade”, se permitiu ao arquiteto escolhido, até mesmo o incentivaram, a modelar formas idiossincráticas em escala urbana, o que provocou a completa desconexão com os bairros pobres que estão perto do lugar (e, posteriormente, sua expulsão para outros lugares).

Em geral, os tipos de instituição como o Guggenheim Bilbao, criadas e pensadas a partir de seu potencial midiático e teatral, são exemplos do que alguns autores classificam como instituições pós-modernas. Esse tipo de configuração institucional parece ter o mercado e as ideias de retorno histórico e de entretenimento como balizas. Em sua discussão sobre o museu pós-moderno, Douglas Crimp (2006) deixa entrever que a ênfase dada ao design, ao formato, as vezes tira a atenção da função museal.

Voltando a Foster, para ele existe uma tendência na reconfiguração pós-moderna de instituições como o MoMA em enfatizar o espetáculo. Para ele, que o espetáculo seja considerado pelas instituições não é, em si, um problema. O que se torna questionável é que isto se torne um objetivo destas. Esta dimensão espetacular e do entretenimento se torna evidente nos espaços institucionais entregues a salas de eventos, grandes lojas e bons restaurantes, mas também nas tendências de programação destes lugares.

Eventos de caráter chamativo, com intenções de envolver o público, para Foster, parecem ter

em comum um movimento de “reanimar” a arte que parece inanimada, ou morta. O ímpeto de ativação do público (como se este estivesse inativo), de engajar o mesmo nessa experiência também parece uma outra razão que pode explicar uma ânsia por eventos no interior das instituições de arte. Aqui vale destacar a absorção, pela instituição, da questão vanguardista de inserir o público na experiência da obra de uma maneira não apenas visual, mas corporal também. Porém, diz Foster, neste caso, a ativação se tornou um fim em si mesmo, o que denota uma necessidade do próprio museu de ativar-se a si próprio.

Considerar o espectador como passivo e a arte como um artefato morto o qual só pode ser reanimado no interior da instituição é um dos caminhos para a espetacularização dos museus, sugere Foster. E quando a marca da pós-modernidade (ao menos desde o ponto de vista dos seus críticos) parece ser sempre o potencial deste momento para a mercantilização, o museu passa a ser considerado uma espécie de “meninas dos olhos”, lugar onde uma feliz simbiose entre arquitetura pós-moderna e arte ocorre, proporcionando-lhes um agradável ar de *mise-en-scène* espetacular, diz Huyssen (1997).

Porém, Huyssen, diferente de Foster, afirma que criticar os novos museus somente desde o ponto de vista de suas práticas de exposição como espetáculo de massa não é suficiente. Para ele, é preciso observar mais de perto as relações que se estabelecem entre as novas instituições e o mercado, para analisar melhor o porquê do museu haver-se tornado uma espécie de centro de atividade de Indústria Cultural.

Huyssen torna claro o nexos entre as neovanguardas e as novas configurações museais. Para ele, as práticas artísticas neovanguardistas contribuíram para o crescimento de uma espécie de nebulosidade na fronteira entre a instituição e os projetos de exposição temporária que caracterizam o que ele crer ser o *modus operandi* dos novos museus (a exemplo da anteriormente citada mostra de Harald Szeeman). Desse modo, descreve que essas novas instituições não existem mais como guardiãs de tesouros ou artefatos do passado, mas também (e principalmente) como lugares de exibição de mostras temporárias anunciadas como grandes eventos. Espetáculos que contam com grandes patrocinadores (que associam suas marcas a este) e que se tornam, também, importantes produtoras de receitas para a cidade.

Porém não só o espetáculo é o que marca essas novas experiências museais. O museu ampliado representa também uma espécie de, como denomina Huyssen, vitória da vanguarda sobre a instituição (ainda que não fosse esse tipo de vitória a desejada). A caída do argumento da “qualidade”, destituída no momento em que o museu passa a abrigar mostras de objetos cotidianos, artefatos populares, tecnológicos e industriais, por exemplo, é uma dessas vitórias, diz Huyssen. Além disso, o novo paradigma da caixa preta e as exposições temporárias, são outras mudanças significativas na estrutura da instituição que foram inseridas pelas práticas neovanguardistas. E

estas mudanças, segundo Huyssen, abrem espaços para práticas alternativas em que a relação entre cultura e política pode ser repensada. As novas práticas de curadoria e os novos espectadores, diz Huyssen,

“fizeram do museu um espaço cultural muito diferente do museu da modernidade clássica. O museu deve continuar a trabalhar com tais mudanças, deve refinar suas estratégias de representação e oferecer seu espaço como um lugar de contestação e negociação cultural” (HUYSSSEN, 1997:252)

Porém o que Huyssen vê como possibilidade, não é exemplificado em sua análise. Ou seja, não aparece em seu texto nenhum exemplo real de exposição ou instituição em que essa negociação cultural, a heterogeneidade e a incompatibilidade sejam evidentes. E escrevendo sobre os museus pós-modernos em 2015, Hal Foster parece ainda esperar pelo mesmo que Huyssen em 1997: que os museus possam ser espaços onde obras de arte revelam sua promiscuidade com outros momentos de produção e recepção. Como dito antes, Foster não rechaça completamente o espetáculo, aceita-o como uma realidade (assim como Huyssen). Porém, ainda não enxerga como as instituições mediam esse aspecto com uma dimensão mais crítica. Foster chega a afirmar que se os museus forem programados de forma inteligente, podem permitir tanto o entretenimento quanto a contemplação, e promover a compreensão ao longo do caminho. Ou seja, se eles podem é porque, aparentemente, ainda não fizeram. Em suas palavras:

“o papel central do museu é operar como uma máquina de espaço-tempo para, desta forma, transportar-nos a diferentes períodos e culturas (...) para que possamos testá-los em relação aos nossos próprios e vice-versa, e, talvez, sermos transformado um pouco no processo. Este acesso a vários antes e agora é especialmente urgente durante uma era de presentismo consumista, paroquialismo político e cidadania cerceada” (FOSTER, 2015:26)

Não ver onde as relações críticas acontecem é sinal, então, de que elas não existem mais? Talvez seja precipitado dizer isso. Porém é preciso, neste momento, atentar para o que os autores até agora citados chamam a atenção: a relação desta nova instituição de arte (ampliada, modificada, adaptada, massificada, até) com o mercado. Assim como Huyssen, também acreditamos que antes de desenvolver uma crítica da relação entre mercado e museu em termos gerais e dicotômicos, como transgressão x cooptação, é preciso observar mais de perto os termos em que se dá essa relação para, posteriormente, entender as práticas levadas a cabo dentro desse contexto (e considerar as possibilidades críticas aí imersas).

Uma primeira pista dessas relações entre novas instituições, exposições espetáculo e mercado é encontrada em Huyssen quando este afirma como as novas relações midiáticas promoveram novas necessidades imagéticas e objetuais, nas quais a relação com o museu, do lado do público, está inserida. Para Huyssen,

“no mundo pós-moderno foram acrescentados à técnica museica novos propósitos, salientados pela mise-en-scène espetacular e, obviamente, pelo grande sucesso de público. A necessidade de objetos auráticos, de personificação constantes, da experiência do fora de

série tem sido o fator-chave da museofilia” (1997:249)

Do lado dos grupos de interesse, questões como a necessidade de revitalização econômica de cidades através de equipamentos culturais massivos (a exemplo do que ocorreu com o Guggenheim de Bilbao); e fortalecimento do poder social e político das corporações (que já detinham poder econômico), irão pautar algumas dinâmicas institucionais que as levarão ao lado do entretenimento e chegarão até a transformá-las algumas vezes em balcão de negócios. A museofilia de que fala Huyssen, estimulada e ampliada por grupos interessados em usar politicamente o museu, marcará a experiência da década de 1980 e 1990 do museu-empresa.

Sobre esta questão, tem-se que o mundo corporativo, ampliado e fortalecido a partir de fins da década de 1970 e década de 1980, também acabou se apropriando do mundo da arte. A emergência de um neoliberalismo agressivo, representado fundamentalmente por Margaret Thatcher (Inglaterra) e Ronald Reagan (Estados Unidos) e as políticas de abertura do mercado e retração do Estado gerou um ambiente privatizado que atingiu a esfera cultural também. Segundo a autora Chin-Tao Wu (2006), nesse período houve a ampliação de uma espécie de cultura empresarial que acabou submetendo a arte a um processo de privatização.

Partindo da premissa de que a arte contemporânea funciona como moeda de valor simbólico e material para as corporações e, também, para os altos executivos, Wu irá observar como se deu o processo de ampliação da interferência corporativa para chegar a abarcar, atualmente, todas as fases da arte contemporânea – produção, disseminação e recepção. Desse modo, Wu encontra uma relação direta entre as políticas neoliberais dos anos 1980 e o ethos do livre-mercado vigente nesse período, além de uma mudança política no financiamento público das artes, participando do relacionamento íntimo entre política pública e patrocínio empresarial. Para ela, fatores como a transformação da economia de mercado como substituto do Governo, passando a ser determinante de políticas econômicas e sociais, a noção de privatização do Estado, que atingiu setores estratégicos como a cultura, acabaram por borrar a fronteira entre público e privado. Desse modo:

Tal como a maioria das privatizações feitas durante o regime Thatcher, a promoção da privatização em si dependeu em parte da intervenção e dos subsídios governamentais, apesar de sua evidente contradição com a ideologia do livre mercado. A privatização da cultura não foi exceção. Apesar de o Partido Conservador ter liberalizado o regime tributário para doadores privados (tanto indivíduos como corporações) muito além e mais rapidamente do que o modelo que propunham emular, o governo criou em 1984 um Esquema de Incentivo ao Patrocínio Empresarial (em inglês, Business Sponsorship Incentive Scheme, BSS) para distribuir incentivos financeiros aos patrocinadores corporativos. (...) o aspecto mais insidioso e ameaçador do projeto de Thatcher foi não apenas o esmaecimento dos limites entre o público e o privado e a reformulação do discurso do debate, mas o fato de o governo conservador ter efetivamente usado dinheiro público para aumentar as prerrogativas do capital privado.” (WU, 2006:30)

Este capital corporativo fortalecido e ampliado necessita, além do poder financeiro, apropriar-se de outros valores simbólicos para afirmar sua dominação e seu status social. Deste

modo, a autora se baseia em Bourdieu e sua noção de capital cultural e também na ideia de grupo de status de Weber para entender a relação simbólica que se estabelece entre o financiamento da arte e esses atores sociais (os empresários, os dirigentes corporativos, executivos de alta hierarquia). Mas além desses atores individuais, ela também tenta analisar o impacto na corporação como um todo (institucionalmente) do financiamento artístico. Nesse caso, a arte promove proventos futuros, seja financeiros diretamente, seja indiretamente, como no caso que ela cita da Philip Morris. Esta empresa, ao cabo de 30 anos financiando instituições de arte e mostras, conseguiu formar um lobby (com a ajuda destas) para tentar modificar a legislação anti-tabagista de 1994 em seu benefício⁸².

A mesma Philip Morris financiou a mostra *When Art Becomes Form*, citada anteriormente. Chin-Tao Wu chama a atenção para a fala de apresentação que aparece no catálogo da exposição, em forma de um texto institucional escrito pelo então vice-presidente da companhia, John Murphy. Wu destaca o trecho do texto em que o executivo afirma crer ser adequada a participação da Philip Morris no esforço de expor o que ele chama de “nova arte” para o público pois, segundo ele, há um elemento-chave nela, a inovação, que corresponde ao mundo dos negócios.

Para Wu, o fato de o conceito de inovação ser apropriado e ressignificado em termos corporativos é sintomático de uma tentativa de associar, às corporações, um sistema de valores humanistas e ideias progressistas encontradas nas vanguardas. Para a autora, “o culto mitológico da personalidade artística e a forte associação entre arte de vanguarda e inovação, nos paradigmas do modernismo, ofereceram ao mundo empresarial um instrumento valioso de projeção de uma imagem de si próprio como uma força progressista liberal” (2006:148). Desse modo, torna-se valioso para o capital da empresa, se vincular ao patrocínio artístico.

Esse processo de privatização corporativa da arte levou a que algumas instituições fossem transformadas em verdadeiras vitrines das marcas de seus patrocinadores, funcionando como mais um recurso de relações públicas das companhias, analisa Wu. A isso se relaciona a transformação, apontada anteriormente por Foster e Huyssen, das instituições que, durante a década de 1980, passaram da condição de bastiões da cultura (vinculados a uma elite cultural particular) à de verdadeiros parques de diversão, nas palavras de Wu, aos que acodem um grande número de público consumidor proveniente, principalmente, da classe média. Esse processo ocorreu a partir do discurso da democratização das instituições, fomentada pela elasticidade produzida pelas ações vanguardistas em seu interior. Para ela, essa mudança se dá desde a perspectiva das políticas de governo (as quais se tornam, cada dia, mais retraídas) e das iniciativas corporativas (cada vez mais ampliadas).

Dentro desse contexto, diz Wu, instituições como a Tate Modern passam a oferecer seu espaço para eventos e reuniões, como contrapartida a seus patrocinadores. Empresas que financiam

⁸² Apesar de mal sucedida em seu objetivo (o de barrar a lei anti-tabaco), acabou mostrando força de influência sobre dirigentes de instituições culturais que financiava.

reformas nas instituições, ganham o direito de ter seu nome vinculado a estas (cita o exemplo da sala Suzuki, na Tate Modern). E todas essas ações têm como meta principal a publicidade dos patrocinadores e suas marcas. E para tanto, as mostras necessitam ter o maior número de público possível. Daí emerge o que Wu chama de fenômeno das mostras Blockbusters. Este é, segundo a autora, o efeito mais significativo da passagem do financiamento público para o corporativo. E este tipo de exposições acabarão por tornar-se o padrão pelo qual se avalia seu sucesso ou fracasso de um evento ou instituição.

Em resumo, no trabalho de Wu, uma realidade complexa é desvendada: museus que, ao se abrirem ao financiamento corporativo, se transformam em espécie de salões privados para os patrocinadores; se submetem às suas exigências contratuais (nomear salões e galerias reformadas sob seu patrocínio); disponibilizam o espaço do museu para eventos privados destes grupos (transformando as instituições em clubes privados de negócios); e são constrangidos pela exigência da presença do logotipo do patrocinador em todos os materiais de divulgação da mostra, que, em alguns casos, chega ao cúmulo de mesclar-se aos títulos das mostras e aos nomes das instituições.

O uso dos museus como extensões dos departamentos de relações públicas das corporações é uma realidade constatada no fato de que as próprias instituições passam a oferecer-se assim aos patrocinadores (oferta de espaços privados, promoção de marketing específico, eventos para convidados dos patrocinadores, etc). A análise desse fenômeno revela, então, um uso dos museus como instrumentos baratos de publicidade, cujo valor de status agregado proporciona a empresas, especialmente as de armas e de tabaco, melhora de sua imagem social.

Para Wu, toda essa realidade põe em séria dúvida a afirmação neoliberal de que a pluralidade de financiamento - tirando as instituições da fonte única do Estado -, é importante para sua liberdade. Para ela:

“(…) o apelo democrático desse financiamento simplesmente não pode ser confirmado. O chamado financiamento plural, como já demonstramos, foi apenas mais um exemplo de privatização destinado a transferir os museus e galerias de arte do domínio público para as mãos das empresas. Ele só faz reforçar as relações econômicas subjacentes da sociedade. (...) A crescente dominação das corporações sobre campos não-econômicos – uma das características mais notáveis do capitalismo recente – deve abrir nossos olhos para o fato de que o aumento do patrocínio das artes é uma faca de dois gumes: tanto deve ser lamentada quando comemorada.” (2006:179)

No caso mais específico do Brasil, o período dos anos 1980 foi marcado, por um lado, por um mercado inflacionado e entusiasmado pela volta à pintura que dominava o cenário internacional e, por outro, por um drástico corte nos já precários investimentos estatais realizados no período da ditadura. A malha institucional, já enfraquecida, tornou-se ainda mais precária. E com a criação da Lei Sarney (que depois viria a tornar-se Lei Rouanet), a proposta de financiamento privado para a cultura em troca de descontos em impostos levou a que grandes corporações, no caso bancos,

criassem as próprias instituições. Assim, em 1987, foi criado o Itaú Cultural, do Banco Itaú, e em 1989, o Centro Cultural do Banco do Brasil.

Exemplos mais recentes do tipo de instituição pós-moderna, ou museus-empresas, que estamos descrevendo surgiram no Brasil no contexto dos grandes eventos: olimpíadas e copa do mundo e estão diretamente ligadas ao turismo e à especulação imobiliária das áreas onde foram construídas. Uma destas instituições, recentemente inaugurada, é o Museu do Amanhã⁸³. A arquitetura deste museu e o lugar onde se situa, na Praça Mauá, se conectam com a recente política realizada na cidade do Rio de Janeiro, a da realização de grandes obras para tornar a cidade turisticamente atrativa para as Olimpíadas.

O fato, em si mesmo, que existam instituições voltadas para o entretenimento e o turismo não é o crítico da questão. O fator questionável, nesse caso, é o fato de que milhões de reais da esfera governamental da cidade foram usados na construção de um museu privado - que tem como sócio um dos grandes conglomerados de televisão do país, a Rede Globo, além do Banco Santander - enquanto outras instituições públicas perecem, a exemplo da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ameaçada de fechar por falta de recursos.

Essa relação entre investimento privado e público, em que este último, geralmente, é negligenciado, é algo a ser lamentado, por um lado, pelo fato de que o circuito artístico fica limitado a ação destas, sem ter o necessário e importante contraponto institucional público. Mas, por outro lado, justamente pelo fato de não haver um sistemático e importante investimento estatal nas instituições públicas e políticas sólidas para estas, a iniciativa privada e suas ações como a criação de editais de fomento, de premiações, promoção de eventos como exposições e salões acabam tornando-se necessárias para a movimentação do circuito artístico nacional. Importante lembrar que a maior parte da história da formação do campo da arte brasileiro está marcado pela iniciativa privada (a criação dos museus de arte moderna são o exemplo mais evidente). O equilíbrio entre a presença de iniciativas estatais fortes, com promoção de políticas para a área cultural, garantindo a produção artística e equilibrando a participação de atores privados no setor, ainda é uma tarefa a ser realizada no Brasil.

83 O Museu do Amanhã foi inaugurado no Rio de Janeiro no dia 19 de dezembro de 2015.

5.3 Site Specific: a evidência do conflito no interior do espaço “neutro”

Após esta breve descrição do cenário institucional (brasileiro e mundial), iremos focar a ação dos trabalhos artísticos no interior desta estrutura. Sendo assim, segundo os interesses desta parte da tese, destacaremos trabalhos cuja relação com o lugar onde se realizaram é direta e constitutiva do mesmo, ações nomeadas pelo campo da arte como site specific. Sendo assim, observaremos alguns trabalhos que se realizaram em um diálogo profundo com o contexto onde se localizam. Nesse diálogo, os sentidos, usos e discursos institucionais presentes no ambiente onde a obra se insere são desconstruídos, denunciados e postos em tensão. Os trabalhos *Ocasião* (1974-2004) de Cildo Meireles, *Pontos de Vista* (2012), de Carla Zaccagnini, *Situações.....ORHHHHHHHH 5.000...T.E.....* (1969) e *Da Inutilidade da Utilidade da Política da Arte* (2010), de Artur Barrio, serão analisadas a partir das questões e tensões que põem em evidência desde sua constituição e presença no interior das instituições nas quais foram criadas e para as quais se dirigem.

5.3.1 *Ocasião* e *Pontos de Vista*: jogos de sentidos no interior do Centro Cultural do Banco do Brasil



Carla Zaccagnini: *Pontos de Vista – Sob Sina do Cabral* (2012)

Ocasião (1974-2004) e *Pontos de Vista* (2012) foram trabalhos que fizeram parte da mostra *Planos de Fuga*, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), em São Paulo, no ano de 2012. A exposição foi criada pelos curadores Rodrigo Moura e Jochen Volz. O primeiro trabalho, é um projeto do artista Cildo Meireles pensado ainda nos anos 1970, mas cuja realização se deu apenas posteriormente, sendo apresentado pela primeira vez no Brasil em 2012, no contexto desta

mostra. O segundo, é um trabalho inédito da artista Carla Zaccagnini, criado especialmente para a exposição.

Pensando nas dimensões da análise a que estamos recorrendo constantemente neste trabalho, iniciaremos observando a dimensão da prática discursiva institucional, representada aqui pelo texto curatorial. Desse modo, observando o texto de abertura do catálogo da mostra, escrito pelos dois curadores, encontramos um primeiro dado relevante para a análise dos agenciamentos artísticos de *Ocasão e Pontos de Vista*: a mostra foi realizada através de um pedido da própria instituição. Segundo o texto do catálogo: “*Planos de Fuga – Uma exposição em obras* foi concebida a partir do convite do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo para se pensar uma exposição *site-specific* em seu edifício, no centro histórico e financeiro da maior cidade da América do Sul⁸⁴.” (2012:15)

Posteriormente, o texto passa a uma breve reflexão acerca do termo *site-specific*:

“o termo *site-specific* (que pode ser traduzido como sítio específico) surge no contexto da renovação artística dos anos 1960 e 1970, e sugere a criação de obras especificamente para contextos espaciais, físicos e funcionais, resultando numa arte cujo transporte para outras situações representa prejuízo de integridade e significado. São obras que, de certo modo, se confundem com os locais para os quais foram criadas e deles se nutrem de maneira vital.” (2012:15)

Esses dois dados, o fato de a exposição haver sido uma espécie de encomenda da instituição e o fato de os curadores usarem o termo *site-specific* para nomear o pedido institucional é bastante relevante, visto que este é um conceito relacionado majoritariamente aos trabalhos artísticos. A partir da abertura promovida pelas práticas conceituais, a relação das obras com o espaço em que se inserem se expande no período dos anos 1960 e 1970, colocando em xeque a categoria de escultura e a sua diferenciação entre paisagem, arquitetura e contexto. Sendo assim, o termo *site-specific* se relaciona ao discurso da arte contemporânea – ordem discursiva contemporânea - que surge do questionamento do discurso estético – ordem de discurso estética ou modernista - no interior do campo da arte. A apropriação deste termo pela instituição que encomendou aos curadores uma mostra específica para seu espaço revela, primeiro, um reconhecimento dessa ordem discursiva contemporânea assumindo elementos desta em seu próprio discurso. E, segundo, uma tentativa de rearticular esse discurso, na medida em que reinsere o termo em um contexto institucional. As obras de *site-specific* são agências dos seus autores em direção a um contexto, ambiente, paisagem, lugar. Ao solicitar uma exposição *site-specific*, o Centro Cultural Banco do Brasil reenquadra o termo e a agência a ele relacionado passou a ser da instituição.

E ao relacionar esse dado às transformações referidas ao longo da tese sobre o lugar do curador, por exemplo, temos uma segunda agência associada ao termo *site-specific* – que, mais uma

84 VOLZ, Jochen; MOURA, Rodrigo & RESTIFE, Mauro (2012). *Planos de Fuga: um livro em obras*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil.

vez, não é a do artista produtor da obra. Quando revelam, em primeiro lugar, o pedido da instituição por uma exposição *site-specific* e depois assumem o termo como mote para a constituição da exposição, os curadores revelam um jogo lugares de poder do qual eles acabam fazendo parte. A exposição, que nasce de um pedido da instituição, torna-se uma criação autoral dos curadores que, na condição de autores, também podem ver a exposição como um trabalho *site-specific*. Nesse sentido, o uso do termo *site-specific* ampliado para a explicação da exposição, revela uma maneira de vê-la também como um trabalho autoral, artístico, do qual os outros artistas irão participar com suas contribuições. É um discurso que amplia a dimensão do *site-specific* para a prática curatorial, que será pensada a partir do prédio da instituição e se baseou nesse dado para escolher os artistas e projetos participantes.

Começar por esse contexto é importante para entender os agenciamentos artísticos *Ocasão e Pontos de Vista*. O ponto de partida escolhido foi a verificação de uma presença e agência institucionais fortes que desde seu pedido, moldou as escolhas curatoriais e, posteriormente, as produções artísticas, especialmente as criadas no contexto da exposição. Mas como estamos trabalhando baseados na noção de conflito, a partir de Mouffe, de Bourdieu e da metodologia de análise de discurso crítica, entendemos que esta estrutura institucional, apesar de ocupar um espaço mais forte e um lugar de status no interior do campo, não define completamente os agenciamentos artísticos em seu interior.

Para observar melhor estes agenciamentos nesse contexto, iniciemos por *Pontos de Vista*, de Carla Zaccagnini. Como já dissemos anteriormente, este foi um trabalho solicitado pela curadoria à artista. Segundo depoimento da artista:

“(...) Ou sei lá... o CCBB por exemplo... O CCBB foi engraçado porque o R.M me ligou eu tava em Estolcomo até, num provador de loja... mas eu tava experimentando roupa, aí toca o telefone, eu atendo e era ele com esse convite super legal pra fazer essa exposição... e ele falou “ah, e a gente pensou que talvez (a gente precise) lidar (parte pouco audível) com a instituição, com o prédio... pensou que talvez você pudesse fazer um jogo de espelhos” e eu “ah sim, claro, claro”... claro que é a primeira coisa que você fala porque você sempre quer que a outra pessoa ache que você achou boa a ideia. Mas eu pensava comigo: “eu não vou fazer outro jogo de espelhos. Chega! Eu já fiz jogo de espelhos... eu não vou fazer outro jogo de espelhos.. não tem a menor chance de eu fazer um jogo de espelhos”... até que, enfim, fui lá ver e de fato terminei fazendo um jogo de espelhos. Mas é isso, eu acho que.... quer dizer, um jogo de espelhos totalmente diferente dos outros, né? Mas era um jogo de espelhos... que eu acho que é o melhor jogo de espelhos que eu fiz e que... éan... foi uma ideia do curador, né? Enfim... Se o Rodrigo não tivesse me ligado e tivesse me dito que tinha pensado num jogo de espelhos talvez eu não tivesse pensado num jogo de espelhos. (Entrevista para a autora, concedida em 17 de novembro de 2014).

Nesta parte do depoimento, a artista deixa em evidência como a relação com o curador acabou influenciando a sua decisão sobre como constituiria a obra. Nesse caso, Zaccagnini recorre à representação direta quando se refere à conversa com o curador. O marcador no texto que revela

esse recurso é o uso da expressão “ele falou”, seguido de uma frase que representa o que lhe foi sugerido pelo curador. O discurso do curador, representado por Zaccagnini, aparece de maneira separada no seu relato, destacada. E o dado importante é que, nessa representação, a questão do pedido realizado pela instituição para a curadoria “lidar” com o prédio foi transmitido a artista, acompanhado já de uma sugestão de como esse lidar com o prédio seria performatizado por ela: “ah, e a gente pensou que talvez (a gente precise) lidar (parte pouco audível) com a instituição, com o prédio... pensou que talvez você pudesse fazer um jogo de espelhos”. Aqui torna-se mais visível o que a Teoria do Discurso Crítica quer dizer quando afirma que os processos de produção e interpretação são institucional e socialmente restringidos.

Por outro lado, é importante também observar a reação da artista a essa situação. Logo em seguida, após informar o pedido do curador, Zaccagnini realiza outra representação discursiva, desta vez dela mesma, ao destacar a sua reação ao convite, em um primeiro momento. Primeiro ela reproduz sua própria fala, ao afirmar que respondeu ao curador: “sim, claro, claro...” para, em seguida, dizer que “claro que é a primeira coisa que você fala porque você sempre quer que a pessoa ache que você achou legal a ideia”. Nesse trecho, apesar de não estar diretamente referido, se percebe claramente como a artista representa o diálogo e o jogo de forças estabelecido: o curador, na posição de representante institucional apresentando a proposta de exposição, realiza um pedido que ela, artista, tem o poder de aceitar ou recusar. Para não ferir a face do curador, usa do recurso à polidez positiva no diálogo com ele, concordando com seu discurso e aceitando-o, mesmo que posteriormente o coloque em questão. E esse discurso será questionado fortemente quando a artista representa a sua reflexão mental e diz : “Mas eu pensava comigo: “eu não vou fazer outro jogo de espelhos. Chega! Eu já fiz jogo de espelhos⁸⁵... eu não vou fazer outro jogo de espelhos.. não tem a menor chance de eu fazer um jogo de espelhos”. A reiteração observada aqui é um importante marcador de resistência da artista ao pedido institucional. “Eu não vou fazer jogo de espelhos, Chega!” (dito de maneira enfática) e a confirmação “eu não vou fazer outro jogo de espelhos...”, aparecem como uma reação à coerção institucional que o pedido curatorial aparenta representar. Nessa parte, a artista está categoricamente colocando-se contra a possibilidade de realizar uma repetição de um modo de produzir anterior. Em resumo, houve uma clara interferência da dimensão institucional na agência artística de Carla Zaccagnini, que reagiu a essa interferência.

Nessa parte da amostra do discurso de Zaccagnini, encontramos um exemplo claro de intertextualidade manifesta, como no caso da representação discursiva, que dão pistas sobre a identidade social dos participantes. Carla Zaccagnini está falando desde o ethos artístico, ocupa em

85 A artista aqui se refere a trabalhos anteriores de sua trajetória, a exemplo da instalação *Percurso Ótico* (2005) realizada na Pinacoteca de São Paulo, no qual, através de jogos de espelhos, colocava em visibilidade, no centro do octógono da instituição, uma obra do seu acervo de pinturas.

sua narrativa esse lugar social no interior do campo, posicionando-se diferencialmente do curador, que é o propositor e criador da mostra. O tenor da descrição é informal, denotando que a relação não é diretamente hierarquizada ou conflitiva entre ela e o curador. Essa informalidade aparenta flexibilidade entre as duas posições em termos de relações hierárquicas ou de poder. Porém, na relação entre as duas partes, foi o último que exerceu o poder de estabelecer como o trabalho seria produzido: através de um jogo de espelhos. A artista reage e não aceita ao início, mas depois realiza o trabalho o qual classifica como “o melhor jogo de espelhos que eu fiz”. Nesse momento, o destaque é para sua agência, para o modo como ela ressignificou esse pedido que, agora, passou a ser mais um trabalho produzido por ela.

Pontos de Vista (2012) é, então, em termos de sua composição estética, um trabalho que se configura a partir de dois jogos de espelhos que realizam anagramas com as letras da fachada do edifício do Centro Cultural Banco do Brasil e com a maquete do edifício. A artista utiliza na composição deste trabalho dois elementos que são bastante presentes em sua poética: o jogo de reflexos - composição e recomposição da imagem - e o jogo com a língua. A linguagem e os seus modos de significar são material de investigação constantes na obra de Zaccagnini. Um exemplo, apenas para ilustrar, está na obra *Reclassificados* (2011), em que a artista reorganiza os classificados de jornais argentinos a partir do uso da linguagem que realizam. Assim, em lugar de figurar, como usualmente, na parte de negócios ou emprego, os anúncios foram reclassificados por áreas temáticas de acordo com o uso de termos derivados da biologia, ou da geografia ou de referência à estética. O ato de significar é fundamental na pesquisa poética de Carla Zaccagnini, que está sempre investigando os sentidos em sua relação múltipla com os signos e objetos.

Voltando a *Pontos de Vista*, tem-se então que o trabalho consistia na criação de um dispositivo bastante elaborado: foram posicionados dois jogos de espelhos os quais refletiam, o primeiro, a fachada do edifício e o segundo, o título da maquete do edifício. Esses jogos de espelhos relacionavam-se com uma espécie de dispositivo parecido a um microscópio, situado no vestíbulo do prédio e perto da maquete. Neste dispositivo, o espectador, ao olhar, podia ver a fachada, com as letras embaralhadas, compondo uma outra frase. Desse modo, o nome *Banco do Brasil S.A.*, ao passar pelo dispositivo, era transformado em *Sob Sina do Cabral*. A maquete por sua vez, teve o nome Centro Cultural do Banco do Brasil S.P. modificado para *Nutrindo Lucros Colaterais*. No texto escrito pelos curadores da mostra, o trabalho é descrito como:

“(…)Todas as obras de arte nesta mostra são mais do que objetos físicos: elas são exercícios de percepção espacial, de definições conceituais, arquitetônicas de uma mostra, e de apropriações de um edifício e sua história. Carla Zaccagnini, Cristiano Rennó, Gabriel Serra, Marcius Galan e Sara Ramo foram convidados a criar novas obras respectivamente para a fachada do prédio, o hall central, o espaço expositivo principal, os corredores e as áreas de circulação, assim como as grandes caixas-fortes no subsolo. Cada artista opera no limite da sua própria linguagem artística, mas todas as obras claramente brincam com o sentido de

orientação dos visitantes dentro do prédio. Enquanto Zaccagnini oferece novas formas de ler o nome da instituição, Rennó provoca grande sensação de vertigem a partir de vários pontos de vista dentro do edifício.” (VOLZ, Jochen, 2012:22)

“(…) Um ponto lógico para terminar este texto é, então, a porta de entrada da exposição. São 18h da véspera da abertura, e os técnicos fazem os retoques finais na obra de Carla Zaccagnini. O dispositivo que já se encontrava montado há dias no suntuoso vestíbulo do edifício finalmente começa a encontrar o seu sentido. Os pequenos espelhos finalmente são ajustados para que se leia o anagrama criado a partir do letreiro da fachada. O oficial BANCO DO BRASIL S.A será transformado em SOB SINA DO CABRAL, escolhido entre os mais de cem jogos de palavras passíveis de ser executados com o jogo de espelhos, ou mais, descobertos pela artista. Estamos entregues então a uma sina original, que nos define história afora. Basta o espectador encostar o olho, como num microscópio, para aquele sentido ser totalmente desmontado e dar lugar a outro. No dia seguinte, logo pela manhã, o público vai chegar e, com seu movimento, transformar a exposição, talvez até retirando o dispositivo de Zaccagnini do seu ponto de vista ideal. A exposição não é mais apenas nossa. Só nos resta partir para o próximo ponto de fuga” (MOURA, Rodrigo, 2012:34)

Pensando no conceito de cadeias intertextuais⁸⁶ de Fairclough, podemos entender o texto dos curadores como sendo uma transformação em outro texto do trabalho *Pontos de Vista* no interior de uma série textual. Ou seja, a obra enquanto texto estético (que é material, visual, estético, simbólico e discursivo) é transformada em outros tipos de textos, a exemplo do curatorial, do texto crítico ou, ainda, jornalístico. Porém, no caso específico desse trabalho, temos que, em uma certa medida, esses dois textos se intercalam e se compõem mutuamente, visto que o trabalho não preexistiu o discurso curatorial, mas foi composto a partir da interferência deste. O texto curatorial passa a ser, então, parte do que é *Pontos de Vista* em sua concepção, materialização e conceituação.

Nesse sentido, vale a pena observar o teor dos textos curatoriais sobre o trabalho referido. O texto de Volz é mais econômico na descrição do trabalho e o dilui de maneira mais evidente no seio de sua argumentação sobre a mostra – que é o tom de toda esta amostra textual. Situa o trabalho de Zaccagnini junto ao de outros artistas que foram convidados a pensar questões sobre o edifício e dá a entender em seu depoimento que a fachada do prédio foi o local definido pela curadoria para que a artista realizasse seu trabalho, questão observável no trecho: “Carla Zaccagnini, Cristiano Rennó, Gabriel Serra, Marcius Galan e Sara Ramo foram convidados a criar novas obras respectivamente para a fachada do prédio, o hall central, o espaço expositivo principal, os corredores e as áreas de circulação, assim como as grandes caixas-fortes no subsolo”. A relação entre o nome dos artistas e os locais onde suas obras estiveram situadas é direta, implicando o entendimento de um convite que estabelecia previamente os lugares de ação para os artistas. Os trabalhos são por ele classificados, de maneira mais genérica, como “exercícios de percepção espacial, de definições conceituais, arquitetônicas de uma mostra, e de apropriações de um edifício e sua história”. Com estilo

86 A título de lembrança, temos que, para Fairclough, as cadeias intertextuais têm o objetivo de especificar a distribuição de uma (um tipo de) amostra discursiva pela descrição das cadeias intertextuais das quais participa, isto é, das séries de tipos de textos nas quais ou das quais é transformada. (1991:284)

ensaístico, o texto de Volz está claramente identificado com o gênero texto curatorial o qual, em seu desenvolvimento, se prende mais a uma defesa e elaboração do discurso curatorial em que as obras aparecem como ilustrações do mesmo. Ou seja, o autor do texto assume claramente uma voz, no caso a de curador, e a deixa evidente no texto. Nesse sentido, a obra de Zaccagnini aparece aí, junto com as outras, mesclada num texto que se conecta mais à descrição da relação da exposição com o prédio (mote principal da curadoria e fortemente elaborado em todo este texto), e o efeito do seu trabalho aparece definido como: “oferece novas formas de ler o nome da instituição”, sem fazer referência direta ao jogo de palavras realizado por ela.

Já o segundo curador, Rodrigo Moura, dispende mais tempo ao longo de todo o texto para falar dos artistas e trabalhos participantes da exposição, apesar de estar também focado na relação com o edifício. Dedicar todo o parágrafo final do seu texto para a descrição do trabalho de Zaccagnini, explicitando como este se realizou materialmente e descrevendo claramente o jogo de palavras realizado. É um texto de gênero curatorial cuja voz se vê menos definida. Ou seja, aparenta estar mais próximo do universo dos artistas que o de Volz, aparentemente mais preocupado em definir o pensamento curatorial amplo da mostra. Tendo a voz mais flexibilizada, assume a voz artística e elabora as definições e significações sobre a obra, associando-as a exposição (possível entendimento de exposição como obra representado nessa voz). E é nesse texto onde a pista do agenciamento artístico realizado por *Pontos de Vista* aparece; mais especificamente na referência que o curador faz de sua ação, observável no trecho: “O oficial BANCO DO BRASIL S.A será transformado em SOB SINA DO CABRAL, escolhido entre os mais de cem jogos de palavras passíveis de ser executados com o jogo de espelhos, ou mais, descobertos pela artista. Estamos entregues então a uma sina original, que nos define história afora.”

Aqui, a agência de Zaccagnini é destacada pelo curador, quando este afirma que ela descobre as possibilidades de múltiplos jogos de palavras, mas a ação de escolha aparece sem sujeito definido. O termo “escolhido”, conjugado na voz passiva, deixa dúvidas em relação a autoria da ação: se do curador, se da artista. Essa indeterminação da autoria na escolha do jogo de palavras é algo que afeta na observação da agência: se institucional ou se da artista. Não é possível depreender daí essa informação. Porém, o jogo com as palavras é algo bastante comum na poética da artista; a desconstrução da linguagem e o jogo com os múltiplos sentidos das palavras é parte importante da sua trajetória artística, estando presente em vários de seus trabalhos mais reconhecidos. Desse modo, a indefinição sobre a decisão da escolha final é um dado para compreender o agenciamento artístico de *Pontos de Vista*, já que esta obra pode ser definida como um texto de múltipla autoria. Definida como obra *site specific*, realizada na e para a instituição Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), faz parte de uma prática discursiva institucional, com

cuja história e sentido está jogando.

Nesse momento, talvez seja importante um pouco de informação sobre a instituição em questão. O CCBB de São Paulo é conhecido por sua arquitetura e história. Edifício inaugurado no início do século XX, em 1901, foi posteriormente adquirido - na década de 1920 - e adaptado para ser a primeira sede do Banco do Brasil, no que era, então, o centro financeiro de São Paulo. Ainda hoje o local é circundado por vários escritórios e bancos, sendo uma região importante do centro da cidade. Nesse período do início do século XX, a atividade cafeeira era o fundamento da economia paulistana, alimentada pelo fluxo de imigrantes chegados durante o período da primeira guerra, especialmente italianos, e pelo aumento da demanda de importação. A elite cafeeira paulista, fortalecida, terá centralidade no poder político no Brasil, impulsionará a industrialização do país, entre outros fatores que levarão à ampliação da urbanização e ao surgimento de movimentos culturais como o modernismo (representado pela Semana de 22). Parte da origem do mito sobre São Paulo, a locomotiva do Brasil, é criada e reproduzida nesse período. E a arquitetura do edifício do Banco do Brasil foi adaptada para representar esse poder e opulência da elite paulista, aparecendo em várias partes do edifício.

Nos anos 1980, o edifício foi adaptado para transformar-se em centro cultural do banco, realizando atividades multidisciplinares como exposições, exibições de cinema e teatro, entre outras. Importante afirmar ainda que a inauguração deste centro cultural acontece na esteira do surgimento de outros centros privados, como o do Banco Itaú (Itaú Cultural), momento em que a ideologia neoliberal nas políticas de cultura incentivam a privatização, coincidindo também com a expansão de uma cultura empresarial, onde a arte jogava papel fundamental no marketing das empresas privadas⁸⁷.

Desse modo, a escolha por SOB SINA DE CABRAL, dentre os vários anagramas possíveis com o nome da fachada do edifício, dialoga diretamente com toda essa história de relação direta com o capitalismo e a acumulação da qual uma instituição bancária é o símbolo maior. Cabral, o primeiro capitalista a aportar no Brasil, segundo a narrativa histórica oficial, transforma o que era natureza em dividendos e produtos; indígenas em trabalhadores (ou preguiçosos) e animais em mercadorias. Sua sina persiste na história brasileira, através dos seus vários herdeiros que seguem vendo dividendos e lucros onde deveria haver meio-ambiente, trabalhadores (ou desempregados), onde deveria haver pessoas. A elite brasileira e todo o seu poder e riqueza acumulados é herdeira desta sina de Cabral.

E ao colocar a instituição sob a sina de Cabral, *Pontos de Vista* dá a entender que sua transformação em centro cultural parece não ser ainda suficiente para exorcizar esse espírito

87 Sobre este tema, ver a parte sobre novos museus destacada acima.

capitalista - acumulador e predatório - do seu edifício. Sendo parte da iniciativa de um banco, esta instituição ainda segue funcionando a partir de uma lógica financeira e empresarial, mesmo que voltada para a promoção de atividades culturais das quais o Estado é deficitário. Esse outro ponto de vista é revelado a partir da interação do trabalho com a maquete do edifício, dado que estranhamente é ocultado nos textos oficiais da mostra.

No segundo jogo de espelhos - que interfere na maquete do edifício, em exposição permanente no segundo andar do mesmo - *Pontos de Vista* altera o nome Centro Cultural do Banco do Brasil S.P para *Nutrindo Lucros Colaterais*. Esse segundo anagrama agora se refere diretamente à instituição cultural criada sob o marco desta outra, bancária e financeira, que permanece *Sob a Sina de Cabral*. Aqui o agenciamento artístico se direciona no sentido de pôr em questão a relação direta entre o centro cultural e a atividade financeira que o suporta e define.

Desse modo, *Pontos de Vista* realiza um agenciamento artístico questionador no interior desta instituição, na medida em que, estando conformada por sua estrutura, ao mesmo tempo age sobre ela, desestabilizando-a por dentro. É uma ação criada a partir da instituição (que realiza o convite e propõe a obra através de seus agentes – os curadores), mas que ao se realizar, põe essa estrutura em tensão, visto que o discurso – a mensagem que produz – não é uma mera reprodução de sentidos produzidos desde a instituição, mas, ao contrário, é a evidência de sentidos que não estão aparentes e são incômodos quando aparecem. Nesse sentido, é um discurso inovador, nos termos de Fairclough, visto que dá visibilidade a outras questões não consideradas, inserindo-as no interior da esfera institucional, realizando uma luta discursiva aí. Em resumo, *Pontos de Vista* é um agenciamento artístico que, em sua prática discursiva, promove tensão no seio da ordem discursiva institucional na qual está inserida, na medida em que expõe e revela termos que, de outra maneira, estariam invisibilizados.

É importante destacar que, em seu agenciamento, produz um impacto no interior da instituição que acaba extrapolando a relação espacial, com a arquitetura do prédio, fato que os textos curatoriais apenas deixam entrever. No primeiro texto, Jochen Volz afirma que este trabalho propõe uma nova maneira de ler o nome da instituição, ou seja, sua significação do trabalho conecta-se com a relação espacial (site-specific) que realiza. O segundo texto, o de Moura, deixa mais visível a questão da relação histórica ao revelar na frase “estamos entregues a uma sina original, que nos define história afora” alguns dos sentidos históricos que a obra põe em evidência. Porém, o faz no último parágrafo do texto e de maneira econômica, sem revelar muito mais aspectos postos em questão a partir desses anagramas realizados. Desse modo, pode-se dizer que o excedente de sentido provocado por *Pontos de Vista* não aparece no interior da prática discursiva institucional, aqui representada pelo texto curatorial que acompanha a mostra.

E na matéria de jornal que encontramos sobre a divulgação da exposição, publicada no jornal Estado de São Paulo em 26 de outubro de 2012, um dia antes da inauguração da mostra, não aparece referência sobre este trabalho, apenas uma menção do nome da artista Carla Zaccagnini. O teor do artigo é bastante parecido ao discurso encontrado nos textos curatoriais, embora com o estilo jornalístico, menos ensaístico e mais direto na comunicação. A autora decidiu apresentar no texto as obras que mais diretamente realizaram diálogos no espaço e destacar a presença dos nomes consagrados, a exemplo de Cildo Meireles. Houve uma escolha pelo destaque de umas obras em detrimento do apagamento de outras neste artigo.

Com isso não se está querendo deduzir que houve um proposital interesse em esconder a obra de Zaccagnini, mas afirmar que houve um critério de seleção aplicado na divulgação jornalística da mostra que primou por dar destaque as obras que realizaram grandes intervenções no espaço (como a da artista Sara Ramo que modificou o ambiente do subsolo e o transformou em um labirinto; ou o do artista Cristiano Rennó, que colocou enormes plásticos amarelos e vermelhos cobrindo o hall principal do edifício). Dentro do papel publicitário que cumpre a divulgação jornalística da exposição, a lógica para atrair público imaginada é a de provocar, neste, curiosidade, chamar a sua atenção. O texto apresenta um tom chamativo nesse sentido.

A não-presença de *Pontos de Vista* no artigo de divulgação da mostra também é outro dado que fala sobre a sua agência no interior da instituição. Isso porque ele não se converteu em um trabalho chamativo, de grandes proporções. Sua constituição material discreta e específica (um trabalho *site-specific* na acepção do termo) representada por jogos de espelhos e um dispositivo de tamanho médio e de cor cinza, poderia facilmente fazê-lo passar despercebido pelo público. Porém, um deles estava posicionado no vestíbulo do prédio, o primeiro acesso ao edifício desde a rua. Desse modo, era a primeira obra com que o público tinha contato ao visitar a mostra (e, de algum modo, a última também). O outro estava próximo à maquete do edifício, disposta no segundo andar. Não era um trabalho que criava um ambiente ou modificava-o de maneira incisiva. Não se tratava de uma investigação arquitetônica em si, apesar de sua presença interferir de algum modo nessa arquitetura e na passagem das pessoas pelo vestíbulo. Com seu jogo de imagem/reflexo, criado pelos jogos de espelhos, era uma intervenção institucional, na imagem da instituição. E essa imagem simbólica é refletida e desconstruída ao mesmo tempo. É reproduzida, mas de forma embaralhada, deixando entrever outros símbolos existentes por trás dessa imagem. É uma obra de *site-specific*, que coaduna com o texto curatorial e institucional, mas que ultrapassa este mesmo texto. Ultrapassa os limites da prática discursiva que o gerou, transformando-se em um agenciamento artístico no interior desta. É um *site-specific*, mas sua constituição e presença o leva a ser um trabalho em que esta relação física com o espaço acontece apenas em segundo plano, visto

que o principal acaba sendo o questionamento de nível simbólico e discursivo que produz nesse jogo de imagem/reflexo, verso/reverso, discurso oficial/discurso oficial invertido. É, enfim, a inserção de um ponto de vista diferente no interior da instituição, com a intenção de revelar aos espectadores uma maneira distinta de ver sua história e o seu significado.

Essa relação simbólica e discursiva operada por *Pontos de Vista* aparece melhor explicitada no texto apresentado no portfólio da artista organizado pela Galeria Vermelho. A autoria deste texto é desconhecida. Não é possível saber se foi a artista, o galerista ou algum assistente que o redigiram. Mas o dado interessante é como o trabalho aparece apropriado à poética da artista e claramente significado em termos da crítica institucional que realiza.

“Comissionado para uma exposição no Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo, *Pontos de Vista* se apropria do edifício onde se encontra o centro cultural, primeira agência do Banco do Brasil na cidade. A relação entre a instituição cultural e financeira (ou entre as atividades culturais e financeiras da instituição) e como a memória e o desejo de ambas se sobrepõem na edificação, constituíram o ponto de partida para a proposição. Em dois lugares diferentes do edifício, jogos de espelhos foram posicionados de forma a refletir o texto institucional embaralhado, de modo a formar novas frases. As letras que anunciam *Banco do Brasil S.A* na fachada do edifício são trazidas para o vestibulo com sua ordem alterada para fazer ler *Sob Sina do Cabral*. Numa maquete do prédio (em exposição permanente no segundo andar) as letras da plaqueta com os dizeres *Centro Cultural do Banco do Brasil S.P.*, refletidas fora de ordem, escrevem *Nutrido Lucros Colaterais*.”

É interessante observar, neste texto, como a agência é devolvida ao trabalho. Iniciando com o termo “comissionado”, conjugado na voz passiva, o texto retira da curadoria e da instituição a voz ativa, visto que não deixa claro quem comissionou. Em seguida, o texto afirma que *Pontos de Vista* se “apropria do edifício onde se encontra o centro cultural” e afirma que seu ponto de partida foi “A relação entre a instituição cultural e financeira (ou entre as atividades culturais e financeiras da instituição) e como a memória e o desejo de ambas se sobrepõem na edificação, constituíram o ponto de partida para a proposição”. O interessante deste texto é que ele descreve o trabalho em termos de agenciamento artístico, na medida em que não coloca a ação centrada sobre a artista que o produziu, mas sobre o trabalho: como se constituiu e como agiu na exposição. Porém, por outro lado, obscurece a relação com a curadoria e a dimensão institucional que foi fundamental para a constituição do trabalho, descrevendo-o como sendo o vetor de toda a agência. Sendo um texto promocional da obra da artista, assume, em sua constituição, o papel de destacar o aspecto ativo do trabalho e sua relação com a poética da artista de forma independente (como uma criação ativa, desconectada de imperativos institucionais e mercadológicos).

Voltando ao conceito de cadeias intertextuais, de Fairclough, este texto, cujo estilo se situa entre o de crítica de arte e o publicitário, passa a compor o texto que constitui *Pontos de Vista*. Sendo este um trabalho site-specific que, objetivamente, não persiste além da mostra em que esteve

presente, será a partir dos textos escritos sobre ele que irá reproduzir-se e perpetuar-se. E esse texto do portfólio insere novos sentidos: acrescenta a noção de jogos com a memória e o desejo da instituição financeira e cultural que compõem o CCBB na leitura do trabalho - que os outros textos não apresentam; e revela, também, o outro trabalho, realizado próximo à maquete, também não referida nos textos oficiais. Esta última revelação faz surgir a dúvida sobre se este outro jogo de espelho foi proposto e realizado pela artista, paralelamente à oficialidade do pedido curatorial do jogo de espelho da fachada ou se, simplesmente, foi uma ideia que surgiu posteriormente à confecção dos textos oficiais. Infelizmente, não temos dados para confirmar nem uma nem outra suposição. Mas o fato de essas novas informações surgirem posteriormente, são interessantes para compor o quadro do agenciamento realizado pelo trabalho. Agora, incorporado pela dimensão mercadológica – a representação da artista pela galeria – segue realizando um jogo com a prática discursiva que o originou, na medida que continua incorporando sentidos que contradizem (confrontam) o texto curatorial.



Cildo Meireles: *Ocasão* (1974-2012)

Já *Ocasão*, de Cildo Meireles, participa da mesma exposição, mas sob outras condições. A diferença começa já com o fato desse ser um projeto pensado pelo artista ainda nos anos 1970. O mesmo permaneceu inédito por anos, até que foi montado pela primeira vez em 2004, em Frankfurt. A montagem de 2012 foi a primeira no Brasil.

Iniciando a análise, assim como o trabalho anterior, a partir do contexto institucional, ou seja, do campo da arte e a lógica mercadológica que o permeia, gostaríamos de destacar o valor

simbólico que este trabalho adquiriu neste contexto. Desse modo, o destaque dado nos textos curatoriais ao fato de que *Ocasão* foi montado pela primeira vez no contexto desta mostra é importante, visto que, no plano do campo artístico, isso confere valor à exposição. Meireles é um artista que possui um valor simbólico bastante forte no interior do campo da arte. Trata-se não apenas de um artista legitimado, mas de um nome consagrado. Nesse sentido, o jogo de forças aqui acaba invertido pelo fato de o artista e esse trabalho serem os que legitimam a mostra (mais do que o contrário, como geralmente acontece).

Desse modo, faz-nos sentido começar a observar a ação desta obra no contexto da mostra (e da instituição em questão) analisando o texto jornalístico publicado no jornal Estado de São Paulo, no dia 26 de outubro de 2012, de autoria da jornalista Camila Molina. Este é o mesmo texto referido anteriormente, quando estávamos analisando *Pontos de Vista*. A diferença, nesse caso, é o destaque dado para *Ocasão*. Em parágrafo retirado do texto, tem-se:

“Um dos grandes destaques da exposição é a recriação da obra *Ocasão*, de Cildo Meireles, cujo projeto original é de 1974, mas a instalação foi apenas exibida, desde 2004, na Alemanha e na Inglaterra. Abrigado no quarto andar do CCBB, o trabalho coloca uma bacia cheia de dinheiro no centro de uma sala de espelhos”. (Estado de São Paulo, 26 de outubro de 2012, Camila Molina)

Como havíamos mencionado anteriormente, este é um texto de gênero jornalístico que apresenta características do gênero publicitário, misturando-os. É um texto intertextual na medida em que mistura o discurso dos curadores, com um texto jornalístico informativo e acrescentando marcadores de efeito que se aproximam do texto publicitário. Por exemplo, a frase “Um dos grandes destaques da exposição” é uma oração que apresenta dois termos - grande e destaque - para referir-se à *Ocasão* que a enfatiza e promove no interior do texto. Lembrando do poder simbólico da trajetória de Cildo Meireles no campo da arte, temos que o uso desses dois marcadores não são inocentes, mas aparecem com a função de promover a sensação de legitimidade e importância da exposição, além de provocar no leitor uma urgência para vê-la. O texto reforça ainda o ineditismo da obra no Brasil, outro fator que confere valor à exposição diante do leitor.

Dessa maneira, poderíamos afirmar que a apropriação da obra de Meireles se dá desde outro lugar: a da exploração e do uso do seu valor simbólico. Se na de Zaccagnini a interferência institucional aparecia no enquadramento da confecção do trabalho, aqui a interferência institucional parece se dar mais no nível do uso do seu valor simbólico para adquirir status no interior do campo da arte.

Mas este diagnóstico precisa ser confirmado pelos dados. Sendo assim, voltemos ao texto dos curadores, focando agora na parte em que a obra de Meireles é citada. Citando o texto de Jochen Volz do catálogo, tem-se:

“As instalações de Cildo Meireles e Rivane Neuenschwander são apresentadas na mostra em novas adaptações, acrescentando, pela primeira vez no Brasil, à estrutura temática da exposição, camadas adicionais de significado, tais como especulação, monitoração e paranóia.” (VOLZ, Jochen, 2012:22)

Em toda a amostra do texto referido, estas três frases são as referências sobre a obra de Meireles, que aparece mencionado ao lado da artista Rivane Neuenschwander. Isso retoma o aspecto, enfatizado anteriormente, de que a voz desse texto é a de curador, sendo a referência aos trabalhos sempre mais ampla e genérica, visto que o foco de interesse da narrativa é discorrer sobre os sentidos da exposição num geral. Desse modo, aparentemente contraria o diagnóstico anterior de que a obra de Cildo Meireles confere legitimidade à mostra, visto ser mínima a referência a ela. Porém, uma observação mais atenta para os termos utilizados revela que o autor, na frase “acrescentando, pela primeira vez no Brasil, à estrutura temática da exposição”, revela uma agência dos trabalhos que os coloca numa posição de doadores de sentido à mostra. E a frase “pela primeira vez no Brasil”, ao ser posta entre vírgulas, ganha destaque na oração também, revelando tratar-se de um dado importante. Porém, não há um destaque direto para *Ocasão* neste trecho, nem em nenhum outro da amostra deste texto, que é claramente um texto escrito na voz curatorial (e autoral), pouco aberto para a voz artística.

Já o texto do outro curador, Rodrigo Moura, o espaço dedicado ao trabalho de Meireles é maior. O autor descreve o trabalho do artista da seguinte forma:

“As relações entre espaço privado e público, a propósito, estão sempre presentes nas discussões sobre arquitetura e tornaram-se um tema indireto desta exposição: na cortina colorida de Rennó, no ambiente paranoide de Rivane Neuenschwander e na instalação de Cildo Meireles. Concebida em 1974 e inédita no Brasil até agora, *Ocasão* (1974/2004), como em “a ocasião faz o ladrão”, vale-se do atraso entre dois espaços, com entradas independentes e distantes entre si, porém ligados por um espelho dupla face. De um lado, mais iluminado, um pote com dinheiro no meio do espaço. Do outro, na penumbra, a chance de ver o outro em ação, com a mão na cumbuca (não obstante a vigilância, supostamente conhecida pelo espectador, no primeiro dia da exposição, quase todo o dinheiro colocado ali desapareceu).” (MOURA, Rodrigo, 2012:33)

Aqui, repetindo o analisado anteriormente, o espaço dedicado para a descrição e reflexão sobre os trabalhos é mais generoso que o no texto anterior. Definimos que este curador aparece com uma voz mais aproximada da dos artistas, mesclando o estilo do seu texto e situando-o entre o da crítica de arte e o curatorial. O efeito disso na descrição do trabalho de Meireles, é a realização de uma análise mais precisa da obra, mais detalhada, destacando os sentidos desta e sua descrição material. Aqui, o destaque para o ineditismo da obra aparece mais diretamente mencionado, mas de uma maneira não-relacionada ao todo da exposição (como, na amostra anterior, que revela que os trabalhos acrescentam sentido à estrutura da mostra). O jogo de sentido do título da obra é

destacado por Moura que, sendo brasileiro, parece ter um lastro comum com o artista que o permitiu entender melhor que o outro curador, que é alemão, o sentido do jogo com o ditado popular “a ocasião faz o ladrão”.

Em resumo, o destaque nessa amostra é para a análise do trabalho de Cildo Meireles, estando enfatizado o seu ineditismo no Brasil. Comparado à outra, de Volz, revela que, apesar das distintas vozes e posicionamentos curatoriais encontrados no texto, ambos possuem com a obra uma relação de poder menos hierarquizada do que no exemplo de *Pontos de Vista*. De distintas maneiras, o trabalho é descrito de maneira mais autônoma, funcionando como doador de sentido, acrescentando, com sua estrutura, significados à mostra. Ambos curadores reconhecem o sentido prévio deste trabalho, ou melhor, do texto deste agenciamento artístico, e o convocam a ser significante no interior da sua prática artística, acrescentando o seu discurso ao da mostra.

Analisando *Ocasão* desde sua composição estética, temos que ele se situa dentro da classificação de instalação. O termo instalação é uma noção mais ampla que engloba as de site-specific e intervenção, por exemplo. Mas, diferente destes, é um tipo de trabalho que possui uma mobilidade maior. Ou seja, apesar de manter com o ambiente uma relação de aproximação e diálogo, pode ser montada e remontada em lugares variados. A definição e o estabelecimento do que é a instalação é algo ainda complexo no interior do campo artístico contemporâneo, mas em geral, este conceito se relaciona à amplitude experimental com o espaço, a arquitetura e o objeto artístico, tendo como características principais mesclas de linguagens como vídeo e fotografia, uso de objetos variados, criação de ambientes, entre outras.

Ocasão é, então, um projeto de instalação de Cildo Meireles onde um ambiente é criado e uma sensação em quem o frequenta é estimulada. Segundo a pesquisadora Camem Maia (2009), *Ocasão* pode ser descrito como

“Projeto que remonta à década de 1970, o sistema de salas de *Ocasão* foi exibido pela primeira vez em Portikus, Frankfurt. Ali o espectador é confrontado com o dinheiro. A cena se passa da seguinte forma: numa sala vazia e luminosa, com espelhos em três paredes, vemos uma bacia branca sobre uma base de metal preta contendo notas de banco e moedas em seu interior. Apenas isso. Entretanto, o jogo dos espelhos fabrica uma situação simbólica muito rica e que se aproxima da tela de Diego Velásquez, intitulada *As Meninas*, de 1657” (2009:110).

Esse texto, cujo gênero de crítica de arte é evidente, a autora, ao descrever o trabalho vai dando ênfase ao ambiente que este cria. É possível perceber que é a atmosfera criada pelos espelhos e a iluminação que se relacionam com o dinheiro na bacia, o elemento básico na composição deste trabalho. A autora se refere ao termo cena quando inicia a descrição da obra “a cena se passa da seguinte maneira”, o que transmite ao leitor uma ideia de cenário e performance. E os elementos dessa performance são o dinheiro, os espelhos e o espectador que é, aqui, considerado como fator

que ativa a obra.

A presença ativadora do espectador é revelada pelo artista em seguinte depoimento reproduzido por Maia: “Um dos espelhos era duplo. E assim, ao sair da sala, o espectador entra numa segunda sala escura de onde se vê através do fundo do espelho falso da primeira sala e vê, ao mesmo tempo, o que está se passando nela.” (MEIRELES, apud, MAIA, 2009:111) A obra, então, precisa do espectador entrando e se confrontando com os espelhos e com o dinheiro posicionado no centro da sala para fazer sentido. Em *Ocasão* o espectador é transformado em testemunha, vigiando e sendo vigiado ao mesmo tempo por outros espectadores. Mas ele só se dá conta dessa relação de vigilância mútua quando circula pela sala. Ao mudar de posição, percebe que os outros podem vê-lo também. Segundo ainda Meireles; “Você vê você, antes. Assim, as reações foram as mais variadas. A imagem do espectador, quando imagina, é de domínio privado, mas aqui já é pública, pois nesse momento mesmo está sendo percebido e sua imagem está sendo partilhada. Quem vê a posição onde esteve, percebe agora que foi visto também” (ibidem, 2009:111)

E nesse jogo de posição e de reflexo, em que a imagem passa do espectador, do seu universo privado, ao público, quando vira obra e é vista por outros, que a presença do dinheiro na bacia revela o seu sentido. Pode-se dizer que em *Ocasão*, o dinheiro é uma das questões-chave, de maneira que este poderia haver sido analisado junto com outros trabalhos que também tratam desta questão (ver capítulo quatro, análises de trabalhos como *Zero Cruzeiros*, *Árvore do Dinheiro*, *Missão Missões*). Porém, a sua relação com a instituição onde foi exibido pela primeira vez no Brasil, nos fez considerar que a questão de Crítica Institucional que revelava possuía uma potência importante, sendo mais interessante de ser analisada desde esse ponto de vista.

Transportando *Ocasão* para o contexto de prática institucional da qual fez parte, temos que esta foi uma exposição que, encomendada pelo CCB, tinha um discurso estruturado que a definia previamente (até mesmo para os curadores, agentes que irão conformá-la): a ideia de site-specific transferida para o todo de uma exposição. Este conceito definia a existência e a constituição dos textos-arte que passam a ser uma dimensão mais dessa prática discursiva. Como vimos em *Pontos de Vista*, porém, a prática discursiva institucional entra em confronto com a agência artística do produtor do texto-arte, gerando agenciamentos no interior dessa estrutura institucional. Sendo *Ocasão* um texto-arte criado anteriormente, fora desse contexto institucional, a sua relação passa a ser a de um texto que insere sentidos no discurso da exposição, é apropriado por este. O trabalho passa a ser importante para dar legitimidade e para estruturar o discurso curatorial que define e molda a exposição. Observemos novamente as amostras dos textos dos curadores nas quais o trabalho de Meireles é mencionado:

“As instalações de Cildo Meireles e Rivane Neuenschwander são apresentadas na mostra em

novas adaptações, acrescentando, pela primeira vez no Brasil, à estrutura temática da exposição, camadas adicionais de significado, tais como especulação, monitoração e paranoia.” (VOLZ, Jochen, 2012:22)

“Concebida em 1974 e inédita no Brasil até agora, *Ocasão* (1974/2004), como em “a ocasião faz o ladrão”, vale-se do atraso entre dois espaços, com entradas independentes e distantes entre si, porém ligados por um espelho dupla face. De um lado, mais iluminado, um pote com dinheiro no meio do espaço. Do outro, na penumbra, a chance de ver o outro em ação, com a mão na cumbuca (não obstante a vigilância, supostamente conhecida pelo espectador, no primeiro dia da exposição, quase todo o dinheiro colocado ali desapareceu).” (MOURA, Rodrigo, 2012:33)

Iniciando novamente pelo texto de Volz, como já havíamos adiantado acima, este autor situa o trabalho de Meireles, junto ao de Neueschwander, claramente como doadores de sentido para a mostra. Na oração “acrescentando, pela primeira vez no Brasil, à estrutura temática da exposição, camadas adicionais de significado, tais como especulação, monitoração e paranoia” Volz determina quais significados acrescidos são estes. Estando sua voz (e, portanto, seu Ethos) no texto fortemente identificado com a identidade social de curador/autor da mostra, a tentativa de enquadrar o sentido do texto-arte de Meireles a partir de especulação, monitoração e paranoia é clara. Porém, quando mescla duas obras no mesmo parágrafo, indetermina a definição direta de cada uma. Qual dos trabalhos acrescenta o sentido de paranoia? Qual o de monitoração? Nessa amostra não se torna claro, então, qual sentido é tirado de qual texto. Porém, já existe uma determinação de alguns significados que serão utilizados de ambos trabalhos, mesmo que não esteja claro qual é qual. Há, então, uma interferência no texto-arte *Ocasão* na medida que acrescenta a ele esses significados que passaram a fazer parte de sua constituição.

Na segunda amostra, desta vez de Moura, temos que o trabalho é apresentado em sua constituição estética e, de alguma forma, interpretado pelo autor. Essa interpretação também passará a constituir o texto-arte de *Ocasão*. O autor parte da explicação do jogo semântico realizado pelo título do trabalho e a referência a um dito popular, como afirmado anteriormente. Essa primeira explicitação irá determinar a sua leitura posterior (estética) do trabalho, já que a descrição da composição material do mesmo está sempre se referindo a essa primeira leitura. Ou seja, apresenta o ambiente como uma sala, com entradas distintas e independentes, ornamentadas com espelhos dupla face, destacando que “De um lado, mais iluminado, um pote com dinheiro no meio do espaço. Do outro, na penumbra, a chance de ver o outro em ação, com a mão na cumbuca (não obstante a vigilância, supostamente conhecida pelo espectador, no primeiro dia da exposição, quase todo o dinheiro colocado ali desapareceu)”. A presença do pote de dinheiro no meio do lado iluminado e o jogo de imagem e reflexo da parte escura é significada pelo autor em termos de vigilância e monitoramento de uma provável ação ilegal (a de pegar o dinheiro da bacia). Essa interpretação se

conecta à definição dos termos em cujo trabalho está sendo lido: especulação, monitoração e paranoia.

Mas acreditamos que a leitura curatorial deste trabalho, apesar de inserir sentidos no texto-arte, não é totalizante e *Ocasão* exerce um agenciamento no interior da prática discursiva institucional quando revela excedentes de sentido que escapam a essa apropriação primeira. Voltemos, por exemplo, ao contexto institucional o qual estamos nos referindo aqui. Já sabemos que se trata do CCBB, o Centro Cultural do Banco do Brasil, surgida no interior de uma instituição financeira no período da década de 1980, quando a expansão do neoliberalismo alcançou o financiamento da cultura, coadunando-se a uma política empresarial de uso da arte para marketing e relações públicas das mesmas. Desse modo, a questão financeira está bastante presente na imagem simbólica do CCBB.

Pensada em um contexto em que essa instituição ainda sequer existia, na década de 1970, *Ocasão* já possuía em sua constituição estética e discursiva a discussão a respeito de relações entre privado e público, valor e vigilância. Sendo um texto-arte, possui um autor claramente identificado, que é o artista Cildo Meireles. Em sua constituição, estão presentes várias das questões que o artista geralmente trabalha nos seus trabalhos: o estudo do espaço, a discussão sobre circuitos, sobre sistemas de repressão e vigilância e sobre valor, o jogo conceitual, inserção do espectador como elemento ativo do trabalho, o uso da geometria e da matemática. Os espelhos estão geométrica e matematicamente estudados para estarem posicionados de modo a que o movimento do espectador no interior da sala modifique sua perspectiva e sua identidade nesse processo. O dinheiro posicionado no centro da sala, em destaque, é um provocador dessa ação, na qual o público se vê entre tentado a agir de forma a pegar o dinheiro e constrangido a fazê-lo pelos espelhos que o refletem em sua ação os quais, posteriormente, irão revelá-lo também que outros podem também ver o que está fazendo. Na medida que se afasta e descobre que poderia estar sendo observado, passa a ser então o observador e a assistir a ação de um outro espectador posicionado em sua antiga posição. Se trata, então, de um circuito extremamente elaborado no qual as identidades do espectador entre ator/testemunha, criminoso/cúmplice vão mudando durante seu deslocamento. O dinheiro, o objeto real na sala, é relacionado ao circuito virtual de imagens que estão ao redor, ativadas pelos espectadores/atores que circulam pela sala.

Relacionando isso ao CCBB, tem-se que circuito e virtualidade são a base de como funciona o sistema financeiro, cujo dinheiro circula de maneira virtual, quase dificilmente rastreável pelos seus donos. O dinheiro real, material, é uma presença que oscila entre o palpável e o inatingível. E esse dinheiro real presente de maneira tão visível no centro da sala, confrontando diretamente o espectador a apropriar-se dele, tensiona os sentidos sobre legalidade e ilegalidade: é legal tomá-lo?

Quem está vendo-me fazer isso? De quem é o dinheiro? É um dinheiro público ou privado? Essa última pergunta, transferida novamente para o contexto de um banco, põe em evidência os sentidos sobre esta instituição no plano social mais amplo. Sendo um lugar onde as pessoas depositam dinheiro e os retiram, de quem é verdadeiramente a propriedade deste? É do banco? São das pessoas? Quem é dono do quê nessa situação? Com um gesto aparentemente simples, de exibir dinheiro, *Ocasião* põem em evidência uma questão social sobre os bancos: afinal, é dele o dinheiro que circula através dele? *Ocasião*, nesse sentido, opera um agenciamento artístico no interior da prática institucional do banco, na medida em que a põe em tensão no seio do campo social mais amplo.

Um dado sobre esse agenciamento aparece bastante claro quando na amostra do texto curatorial, Moura revela as consequências de *Ocasião*. Diz o curador: “De um lado, mais iluminado, um pote com dinheiro no meio do espaço. Do outro, na penumbra, a chance de ver o outro em ação, com a mão na cumbuca (não obstante a vigilância, supostamente conhecida pelo espectador, no primeiro dia da exposição, quase todo o dinheiro colocado ali desapareceu)”. Essa revelação pode ser confrontada com a da pesquisadora Carmem Maia que ao mencionar as consequências da instalação quando realizada pela primeira vez em Frankfurt, diz que: “Diferente do esperado, como ocorreu em Missão-Missões: Como Construir Catedrais, a quantidade de dinheiro depositada na bacia, em vez de diminuir, aumentou, porque as pessoas acabaram pondo dinheiro nas bacias, como se fossem dádivas. Assim, as pessoas reaproximaram a arte de sua dimensão reverencial ou mágica.” (2009:111).

Estas duas constatações distintas, revelam como o trabalho opera um agenciamento quando confrontado a contextos institucionais diferentes. No primeiro, a instalação foi montada no Brasil no interior de uma instituição cultural de um banco. No segundo, foi realizada numa galeria na cidade de Frankfurt, Alemanha. Além das diferenças culturais mais amplas entre os dois países, a questão que fez com que, em uma situação, o dinheiro fosse retirado e, em outra, fosse depositado, também se relacionam com a agência do trabalho dentro dos lugares onde foi instalado.

Com isso queremos evitar uma interpretação evidente e mais fácil para esta situação diferencial, que poderia ser a conclusão de senso comum de que os alemães são melhor educados que os brasileiros, que naturalmente tendem a ser mais “malandros”. Entendemos que esse tipo de interpretação não é suficiente nem interessante para entender essa situação. Óbvio que situações contextuais econômicas e sociais de precariedade e desigualdade extrema, de um lado, e de abundância e bem-estar social, do outro, podem influir na relação com o dinheiro e no entendimento do que é o patrimônio público e as regras sociais que determinam seu usufruto em geral. Em um país como o Brasil, cujo sistema político foi marcado por governos anti-democráticos, os quais

eram compostos por representantes que, em sua maioria, provinham das elites oligárquicas do país, as noções de público e privado são, conseqüentemente, bastante complexas. Pensando, por exemplo, no sistema artístico do Brasil, tem-se que a maioria das instituições que fazem parte dele, hoje tomadas como públicas, foram criadas a partir de iniciativas privadas. Os limites entre público e privado, então, são sempre borrosos e indefiníveis. Porém, além disso, está também o fato da instituição cultural ser relacionada a um banco, fato que interfere no sentido dado à presença do dinheiro aí. Sendo o Banco do Brasil uma instituição pública, o dinheiro aí presente também o é? Qual o limite entre o público e o privado nesse caso?

Isso difere de uma situação de galeria, lugar privado que demarca claramente um espaço de diferença. Aparentemente neutro em sua constituição, o ambiente da galeria remete ao espaço do culto para a arte e a interação com a obra é intermediada por este sentido. Nesse sentido, é importante observar como, no texto de Maia, aparece essa dimensão cultural referida: “Diferente do esperado, como ocorreu em *Missão-Missões: Como Construir Catedrais*, a quantidade de dinheiro depositada na bacia, em vez de diminuir, aumentou, porque as pessoas acabaram pondo dinheiro nas bacias, como se fossem dádivas. Assim, as pessoas reaproximaram a arte de sua dimensão reverencial ou mágica.”

Desse modo, para além dos sentidos já inseridos no texto-arte de *Ocasão*, sua presença e ação no interior do edifício do CBBB, convocando os espectadores a serem ativos no interior desse ambiente, provocou um agenciamento artístico que, de alguma maneira, tensionou sentidos no interior do discurso institucional. A revelação do curador sobre o roubo do dinheiro aparenta surpresa: “não obstante a vigilância, supostamente conhecida pelo espectador”, assim mesmo, o dinheiro foi levado. O termo “não obstante” que pode ser substituído como “apesar de”, “mesmo com”, aparenta uma outra suposição, esta do curador, de que a vigilância poderia interromper a ação. Coagi-la. Isso porque, em geral, são para isso que os sistemas de vigilância são pensados: para monitorar, constranger e coibir ações contra o patrimônio (privado ou público), contra a vida, contra determinadas regras sociais de comportamento. Mas, em *Ocasão*, esse sistema não impediu a ação do público de levar o dinheiro. Desse modo, o questionamento pode recair em outro lugar, que seria qual o entendimento de público as pessoas têm? Ou seja, o trabalho insere, nesse contexto institucional, um questionamento sobre o lugar e a função de um banco na sociedade. Sobre como as pessoas percebem e entendem essa instituição e sua relação com ela. Ao mesmo tempo, leva também a pensar como essa instituição se comporta e age no todo da sociedade. Quem rouba quem? Se o banco me roubou primeiro, então é legítimo que eu roube ele também. Ou seja, a cobrança de juros e taxas abusivos, prática bastante conhecida pelo global da população que precisa utilizar um serviço bancário, pode ser sentida como prática criminosa por parte desta. Essa sensação de

injustiça e agressão pode, facilmente, ser revertida em uma ação corretora, ou seja, tirar do banco o que ele tirou de mim. Essa suposta reação do público aqui representada não pretende fazer uma interpretação desta recepção, coisa que escapa a este estudo, mas apresentar que, as metáforas evidenciadas no texto-arte de *Ocasão*, ao jogar com o dinheiro no interior desta instituição, movimenta uma série de sentidos que podem explicar, em parte, esse comportamento de suprimir o dinheiro performatizado pelo público. Ou seja, queremos dizer que sua ação no interior da instituição em que se encontrava extrapolou esses limites institucionais quando passa a revelar e evidenciar as dimensões sociais da relação banco-sociedade, vigilância e ação criminosa durante sua presença nesta. Mais que uma obra apropriada pela instituição e adaptada para seu contexto expositivo site-specific, *Ocasão* realiza uma agência no interior desta, provocando reações no público que leva ao questionamento mais amplo da instituição-banco no seio do ambiente social. Nesse caso, o jogo semântico do título *Ocasão*, deixa em aberto o entendimento sobre quem é o ladrão do quê.

5.3.2 Da inutilidade da utilidade da política da arte: Artur Barrio e a precariedade no interior dos grandes eventos



Artur Barrio: *Da inutilidade da Utilidade da Política da Arte*. 29ª Bienal de São Paulo (2010)

Recordando o que foi analisado anteriormente sobre a poética de Artur Barrio até aqui, a impressão é a de que a questão da dissolução da instituição-arte a permeia constantemente. Sendo assim, até as obras de intervenção urbana deste artista, contém esse questionamento fundamental do

significado do que é arte, da ruptura de suas regras, instituições e estruturas.

No entanto, dentro da definição mais estreita do que se classifica como prática artística de Crítica Institucional (no seio da ordem discursiva contemporânea), observa-se que o trabalho realizado no contexto do Salão da Bússola, *Situação.....ORHHHH* ou *5.0000.....T.E.....EM.....N.Y.....CITY* (1969), fez uma intervenção no interior do salão, promovendo ruído em seu interior. Se em sua maior parte, as *Situações* promoviam o diálogo com o “exterior” institucional, utilizando o espaço urbano para efetivar-se, nesse caso houve um jogo entre interior e exterior institucional que confrontavam o contexto do salão mais diretamente.

Esse primeiro trabalho de Crítica Institucional de Artur Barrio foi composto de dois momentos. O primeiro foi o depósito de um saco de papel contendo pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho no interior do espaço expositivo. Junto com esse lixo-obra, Barrio também inseriu, dentro de pedaços de pano branco, troços de carne crua, entre outros refugos orgânicos, criando uma das suas conhecidas *Trouxas Ensanguentadas* (T.E). Esses dois trabalhos foram alterados pelo público em todo o processo, visto que este jogava mais dejetos sobre o saco de papel, dinheiro, até chegar a escrever palavras nas *Trouxas Ensanguentadas* (T.E). Ao final do período da mostra, que durou um mês, o artista recolheu todo o material de dentro da exposição e o levou para a parte externa do MAM do Rio de Janeiro (onde era realizado o salão), colocando-o sobre uma base de concreto destinada a uma escultura.

As análises sobre este trabalho de Barrio, um dos primeiros de sua trajetória, enfatizam quase sempre o fator crítico da ação de colocar o que é considerado lixo no interior do museu e, em seguida, transferir esse material para o lado de fora da instituição, continuando a provocar ruídos. No primeiro momento, a presença do lixo no interior provocou reações institucionais ruptoras a exemplo da discussão entre os membros do júri que discordavam da aprovação desse trabalho. Segundo relato da pesquisadora Dária Jaremtchuk (2007),

“Durante a organização (do Salão da Bússola), houve uma calorosa briga entre alguns membros do júri: de um lado, Mário Shemberg e Frederico Moraes, e de outro, os promotores do evento e o crítico Walmir Ayala, estes últimos mais conservadores, na opinião de Francisco Bittencourt. Ayala indignou-se diante da participação de certos trabalhos, pois o salão chegou a ponto de aceitar como obra um saco plástico contendo um rolo de papel higiênico, o que levaria a impossibilidade de validar as outras obras. O trabalho em questão era de Artur Barrio.” (2007:41)

Nesse trecho, o texto de Jaremtchuk – que poderia ser classificado como sendo de gênero acadêmico – revela um ruído institucional provocado pela obra de Barrio, no momento que provoca uma fissura entre os organizadores e críticos identificados com eles e os demais críticos identificados com os artistas. O questionamento levantado pelos que eram contra o trabalho, se trata

de que este invalidaria as outras obras do salão. Sugere um temor, de parte da organização do evento, de que o fato de eleger um trabalho cujo componente material fora lixo, tiraria validade e legitimidade do salão, que seria visto pelo público como passível de aprovar qualquer coisa. Esse processo de questionamento das categorias de legitimação inserida no interior do salão é um dos principais agenciamentos desse trabalho no interior institucional em que se encontra. E ao ser levado pra fora, o trabalho acaba gerando uma discussão institucional mais ampla sobre o que “é aquilo”, que leva a sua retirada e consequente descarte, outro ponto do agenciamento de questionamento de categorias artísticas e institucionais que o trabalho põe em tensão.

É importante lembrar que Barrio, cuja produção é um complexo entre textos escritos, fragmentos poéticos, ações e registros, em seu discurso artístico enfatiza o uso de materiais perecíveis e dejetos como centro de sua ação. Relembrando um trecho de seu *manifesto contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte*, de fevereiro de 1970, tem-se que: “Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados da arte, provoca a contestação desse sistema em função da sua realidade estética atual”. Já nesse momento, está presente no discurso artístico de Barrio a questão da confrontação do sistema artístico, a tentativa de desestruturar as categorias que o sustentam inserindo nelas o precário e descartável. Para ele, reverter a lógica do objeto é desfazer o discurso elitista que dá suporte ao campo da arte, rompendo-o para ampliá-lo. Desse modo, pode-se afirmar que é uma questão de fundo dos seus trabalhos, ou seja, é parte do texto-arte que produz, o discurso de contestação da instituição-arte a partir da inserção, nesta, de objetos cotidianos, mas não mais apenas os ready-made, mas os dejetos da sociedade industrial.

Indo para alguns textos de análise crítica de arte escritos sobre Barrio (que passam a participar da cadeia intertextual do trabalho do artista, replicando-o e ampliando-o) esse aspecto contestatório aparece também como sendo a principal potência deste. Exemplos:

“Em seu projeto Situação.....ORHHHHHHH...ou 5000.....TE.... em NY... City.... ou, simplesmente, Situação TE – trouxas ensanguentadas – realizado inicialmente em 1969 no MAM do Rio de Janeiro, o artista utiliza o museu como nada mais que um depósito de lixo. Este projeto catalisou, naquele momento, surpresas, indignações, dúvidas e polêmicas. O vermelho-sangue que impregnava as trouxas trazia a associação dos terrores da ditadura militar vivida no Brasil.” (FREIRE, Cristina in *Metáfora dos Fluxos*, catálogo Paço das Artes, 2000:22)

“Há, nessa Situação, a declaração explícita, antes insinuada em P...H..... (1969), acerca do interesse de Barrio em valer-se também da instituição artística como sítio privilegiado de atuação. Empregando estratégia claramente delineada, o trabalho sugere que a contestação que o artista faz da ordem das coisas no mundo só pode ser plenamente eficaz se realizada desde o interior dos “círculos fechados de arte”. Não apenas porque são esses os espaços que podem, paradoxalmente, conceder a seus gestos a legitimidade necessária para torná-los

públicos, mas, principalmente, porque os museus são lugares que se dedicam justamente à ordenação de tudo, à classificação de objetos e atos da vida em categorias precisas que não se misturam às demais. Ao levar o que é matéria indistinta e fruto de gesto banal para o interior da instituição e, depois de aceitos como produção artística, transferi-los de novo para o seu lado externo, Artur Barrio borra as fronteiras entre o dentro e o fora do museu, entre o que pertence a ele e o que dele não pode fazer parte. Se a base para as esculturas onde o trabalho é colocado após a mostra apela para que o museu o guarde sob a orientação de valores próprios ao que é arte, o contato estreito que ali ele firma com os elementos naturais e com a urbe termina por recordar o seu destino físico final, mesmo que perdue, simbolicamente, como algo mais. Tal procedimento de entrar na instituição e depois escapar dela não busca, portanto, tornar mais fácil o trânsito entre um território interno (o museu, a arte) e outro externo (a rua, a vida), mas afirmar a arbitrariedade de suas distinções e propor outro lugar, ainda (e talvez para sempre) sem nome certo.” (ANJOS, Moacir in Artur Barrio, catálogo Fundação Bienal, 2011:24/25)

Estes dois textos aqui reproduzidos figuram em catálogos do artista, produzidos em distintos momentos (um em 2000 e outro em 2011), porém ambos possuem a similaridade de tratar-se de projetos retrospectivos da obra do artista. A voz curatorial, nesse caso, se mescla com uma de caráter acadêmico, deixando aparente a atual mescla de papéis de pesquisadores e acadêmicos exercidos também pelos curadores. No primeiro texto, queremos destacar a relação feita pela curadora das trouxas ensanguentadas com o contexto de ditadura da época. Essa é uma das leituras mais comuns em que são enquadrados os trabalhos da geração de Barrio, Cildo e Antonio Manuel, como comentamos anteriormente, definindo-as em um conceitualismo combativo (classificação da qual os artistas muitas vezes tentam escapar). Já o segundo texto, mais posterior, tenta revelar outros aspectos do trabalho, destacando o agenciamento artístico institucional deste. O fator de questionamento institucional e das categorias da arte do trabalho de Barrio passa a ser mais enfatizado, estando ausente (ao menos nessa amostra) a menção sobre o questionamento à violência ditatorial (o qual o trabalho também incorpora, em alguma medida).

Sendo um trabalho inicial da carreira do artista, uma de suas primeiras ações, as leituras retrospectivas do mesmo realizam a atualização desse agenciamento artístico, incorporando sentido ao texto-arte original da obra. Não tendo materialidade física que permita um caráter de perenidade, esse agenciamento é atualizado a partir dos relatos e análises respectivas realizados sobre ele, os quais vão modificando-se e inserindo novos sentidos e significados ao longo do tempo. E as novas ações realizadas pelo artista estão, de alguma maneira, sempre referindo-se a essas primeiras realizadas por ele, seja pela similaridade de gestos e ações, de escolha de materiais, como também de processo de nomeação dos trabalhos e do processo de registro e elaboração dos mesmos (contidas nos Cadernos de Artista).

Mas com isso não se está querendo dizer que o processo constitutivo dos trabalhos do artista continuaram iguais. Apenas que ele parece seguir uma questão fundamental, a qual foi revelada já desde suas primeiras ações, como a citada aqui. Dessa forma, queremos perceber o mote com o qual o artista inicia sua reflexão com a instituição e como irá modificá-la posteriormente, na medida em

que também é modificada a sua posição no campo da arte. Passando a um lugar de maior legitimidade e reconhecimento, começará a participar de grandes eventos, como a Documenta de Kassel e bienais como a de Veneza e a de São Paulo. Nesse sentido, é importante observar o processo de questionamento que as ações site-specific de Barrio passarão a realizar no interior dessas instituições.

Para analisar essa mudança, iremos focar no trabalho realizado por Artur Barrio no contexto da 29ª Bienal de São Paulo. Durante a análise desta obra, serão acrescentados alguns dados e informações sobre a participação do artista na Documenta 11 e na 54ª Bienal de Veneza. Mas o foco da análise será o trabalho *Da Inutilidade da Utilidade da Política da Arte* (2010).

O contexto de realização desse trabalho foi a 29ª Bienal de São Paulo, cujo objetivo temático era expor a “política da arte” e que tinha como título a frase “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, verso do poeta Jorge de Lima. Dentro desse conceito geral, de uma exposição onde se pretendia “pôr os visitantes em contato com a política da arte”⁸⁸, Barrio foi situado e eleito para participar realizando um trabalho inédito.

As leituras anteriores realizadas sobre o trabalho do artista, a sua associação constante com o questionamento da ditadura, são discursos que o conectam ao ethos de artista político que realiza trabalhos críticos. Nesse sentido, a presença deste artista em uma exposição cuja política da arte passa a ser tematizada, parece reforçar esse sentido sobre ele. Ou seja, há uma leitura prévia sugerida que já supõe o caráter político (e, também, crítico) do artista e seu trabalho.

Porém, falar em apropriação e captura a partir, apenas, desse fator, é ainda difícil. Isso porque uma interpretação como esta, de que o artista foi capturado pelo discurso institucional que o enquadra, desconsidera a dimensão agencial do artista e do seu trabalho. E é aqui que a poética de Barrio se realiza. Passando de uma fase em que, quase fundamentalmente, trabalhava na rua, o artista passa a focar seu interesse nas instituições. Essa questão pode ser interpretada também como sendo um sintoma de sua mudança de posição no campo e seu maior reconhecimento que passou a gerar mais convites de participação em exposições, apesar de esse dado não figurar nas interpretações e autorrepresentações criadas pelo artista.

Focando nessas autorrepresentações, temos que em entrevista para a revista *Arte&Ensaio*, há, no discurso do artista, uma constante afirmação de um ethos artístico crítico em relação à instituição. O artista conecta toda a sua trajetória afirmando um aprofundamento do seu interesse poético na desconstrução institucional (que no início, se dava de forma um pouco mais difusa). Perguntado sobre a mudança de foco de interesse do trabalho (“Suas intervenções no final dos anos 1960/1970 eram atuações inesperadas que mobilizavam espaços desvelando novos sentidos na

88 Trecho retirado do catálogo da mostra (2010:20)

cidade. No entanto, a maior parte de seus trabalhos atuais é realizada em instituições como museus. Por que essa mudança?”⁸⁹), o artista responde:

Por uma necessidade inerente à progressão do próprio trabalho; de dentro pra fora e de fora pra dentro, havia que retornar, o próprio trabalho determinava isso assim como toda vivência registrada nesse ínterim; além do que, ficava sempre a pergunta: como os museus reagirão à presença física (materiais, esburacar paredes, odores, etc) de meus trabalhos? Não seriam mais registros como na Information (1970) Moma NY, mas a matéria bruta, o usar, utilizar o espaço institucional como ateliê, como local de reflexão/ação; portanto, não houve mudança e sim continuidade, sem concessões. Vide Documenta 11, Artur Barrio/Situação
.....
(Artur Barrio, Entrevista para Arte&Ensaaios, 2008:8)

É importante ressaltar o trecho “portanto não houve mudança e sim continuidade, sem concessões”, já que aí aparece uma afirmação categórica (através de uma negação) que revela o ethos que está sendo construído pelo artista, o de artista crítico da instituição que não realiza concessões a esta. No discurso de Barrio, não existe mudança de foco poético (apesar de a obra anterior possuir vários trabalhos realizados na rua). É verdade que desde os primeiros trabalhos que a questão institucional aparece e é confrontada pelo artista, como vimos no início deste tópico, mas há sim uma ampliação do seu foco para a questão institucional em suas ações mais recentes. E o fato omitido no discurso do artista, é o de que ele passa a ser mais cotado e convidado a participar de exposições, especialmente a partir de final dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando a obra da geração dos anos 1970 passa a ser considerada como marco iniciador da arte contemporânea no Brasil e a ser revisitada e exibida internacionalmente.

O discurso de não querer promover concessões a instituições, apresentada pelo artista, é parte do que constitui o texto-arte das instalações site-specific que realiza. É uma espécie de performance do artista que contribui e participa no processo de significação do trabalho. Ainda na mesma entrevista, Barrio descreve o processo realizado por seu trabalho no interior das instituições:

“Exibida, não deixa de ter um certo di(e)sfuncionamento haja vista ser palavra da qual meu trabalho discorda já que geralmente ele se enrola, escarafuncha, agride, luta e destrutura o espaço onde/aonde finalmente situar-se-á como um corpo só, divorciado dos demais módulos que compõem a instituição; daí achar essa relação um tanto quanto difícil ou pelo menos inexistente; digamos que a instituição suporta minha obra cronometricamente, após o que tudo volta a ser como sempre foi de parte a parte. Penso que não há relação, mas sim um suportar momentâneo, que possivelmente chamar-se-ia de prazeroso, talvez um orgasmo profissional, mas, ainda assim, um orgasmo”. (Artur Barrio, Entrevista para Arte&Ensaaios, 2008:8)

Nesse trecho, os termos escolhidos para definir a ação do trabalho na instituição:

89 Arte&Ensaaios, setembro de 2008, entrevista realizada por e-mail com a participação de Ronald Duarte, Ivair Reinaldin, Viviane Matesco, Rodrigo Krull, Maria Luísa Távora, Martha Werneck, Hélio Branco, Inês de Araújo, Alexandre Emerick e Thais Medeiros

“escarafuncha, agride, luta e desestrutura” revelam que a dimensão agencial do site-specific no interior da estrutura institucional é intencionada pelo artista. Aqui, o agenciamento artístico é intencionado pelo seu criador, mesmo que depois ele passe a acontecer independente deste. Desse modo, o artista revela uma “não-relação” com a instituição, colocando sua presença como sendo aceita ou suportada momentaneamente no interior desta. É persistente no discurso do artista uma negação de relação com a instituição e seus agentes. Como já dissemos, esse ato discursivo é parte do trabalho que realiza. Entendemos que o artista, na medida que sua criação perpassa tanto a dimensão do texto escrito, como a do registro, até a da performance, também está criando seu trabalho quando discursa contra a instituição.

Voltando um pouco para o contexto da 29ª Bienal, temos que Barrio foi convidado a participar desta exposição e criou, nesse contexto, uma instalação site-specific chamada *Da Inutilidade da Utilidade da Política na Arte*. Em sua constituição material se tratava de uma sala em cujo teto se cruzavam panos brancos, formando triângulos; pelas paredes, frases escritas, marcações e esquemas fragmentários; no chão caixas de madeira ao lado de embalagens de bacalhau seco e salgado que estavam próximos a bacalhaus inteiros e cabeças de bacalhau, despojos de vísceras, tudo secando sobre pilhas de sal grosso, além de pequenas armadilhas espalhadas, feita com elásticos esticados por pregos fincados no piso, que Barrio chamou de *tropeços*. Referências ao mar e à navegação eram fortes: de coordenadas geográficas ao cheiro forte de peixe, até a frase que se situava na entrada da sala “para quando no mar, mais peixes não houver”.

Essa referência poética ao mar, questão também bastante presente na poética e discurso de Barrio, se alia ao título da Bienal, provocando outra confluência entre o artista e a instituição. Como o artista, em seus trabalhos, de alguma maneira sempre se refere ao mar, poderíamos afirmar que se trata de uma apropriação da curadoria desse aspecto. Mas, além disso, esse discurso também opera a revelação da questão do assassinato ambiental cometida pela civilização contemporânea, realizando uma intervenção na esfera pública, ou no campo social mais amplo, como diz Mouffe, performatizando uma luta articulatória ao revelar um aspecto obscurecido pela hegemonia consumista e industrial do capitalismo. Vísceras e cabeças de peixes próximos à frase “Para quando no mar, mais peixes não houver” aparecem como uma ironia provocada pelo artista. Lembrando que, para Fairclough, a ironia não é simplesmente “falar uma coisa querendo dizer outra”, mas que é uma complexa interação intertextual entre os intérpretes do texto (nesse caso, o público) e o produtor. Essa ironia provocada por Barrio, portanto, revela uma confrontação ideológica no nível social mais amplo, cujo público é impelido a investir ideologicamente na interpretação desse texto-arte que joga entre a ideia de manter uma memória dos peixes, enquanto os expõe mortos e descabeçados.

Além disso, o cheiro de peixe apodrecendo fez com que o trabalho provocasse outro incômodo, dessa vez físico, na medida que mesmo os curadores, que desejaram a construção do mesmo, não puderam ter controle sobre ela posteriormente. E não é apenas o controle do significado. Aqui se trata de um controle físico que a instalação exacerba, escapa. Enquanto presente, foi incômoda, nauseante, escapou seu espaço para invadir outros através do cheiro. É uma relação dinâmica entre uma dimensão de apropriação institucional e outra de escape, realizada pelo trabalho em sua agência no interior da estrutura institucional.

Ou seja, a sua existência física durante o período da mostra, que durou dois meses, se tornou incômoda, provocando o limite da instituição. Tanto público como a equipe institucional, no cotidiano com o trabalho, foram obrigados a conviver com o cheiro forte que dela emanava. Era um incômodo que alcançava a presença, que afetava direta e cotidianamente a convivência no espaço onde estava instalada, provocando o questionamento sobre sua continuidade ou não ali.

Da Inutilidade da Utilidade da Política da Arte se constituiu dessa dinâmica que estabeleceu no interior da instituição Bienal de São Paulo. Provocando seus limites e agregando, propositalmente, alguns dos sentidos estabelecidos pela curadoria para mostra, inseriu esse discurso em seu interior e através da ironia, realizou uma espécie de apropriação artística da apropriação do artista. Ou seja, o que era discurso institucional e curatorial se transformou em material de trabalho, passando a compor o seu texto-arte. A política da arte, questão abordada na mostra, é usada como texto do trabalho.

Importante referir, nesse momento, o contexto institucional mais amplo, no interior do campo da arte, de que estamos tratando. Essa provocação acontece no seio de um dos eventos mais importantes do campo artístico do Brasil, que é a Bienal de São Paulo. Em uma das reflexões sobre o mercado de arte realizadas nesta tese, ficou claro que este funciona a partir da inter-relação entre feiras internacionais e os grandes eventos como as bienais e a Documenta de Kassel. A legitimidade artística é mensurada a partir da presença (ou não) dos artistas e curadores nestes espaços que funcionam como instâncias de valor para o mercado. Nesse cenário, curadores estão em situação de disputa por legitimidade para passar, posteriormente, a ser mais um agente gerador de influência e os artistas em concorrência por visibilidade para, posteriormente, passar a gerar valor. E no meio de tudo isso, estão as galerias que concorrem para colocar os seus artistas em circulação nesse circuito.

Sendo assim, estando as Bienais e Documentas fundamentalmente conectadas com a lógica do mercado de arte e participando do seu funcionamento, trabalhos como o de Barrio são de difícil incorporação. Isso porque é um tipo de ação que não produz nenhum objeto, não pode ser reproduzível a não ser a partir de registros. Aliás, são trabalhos que, materialmente se utilizam de dejetos, invocando o lixo e o perecível como matéria constitutiva da arte. Desse modo, surge a

questão: qual é o interesse mercadológico nesse caso?

Acreditamos que o que entra em valor aqui é o próprio artista, o seu *modus operandi*, daí a importância de sua performance e do seu discurso anti-institucionais. Barrio é uma artista cujo valor está em si, em sua trajetória e nos resquícios que esta foi deixando. Nesse sentido, opera com a instituição uma relação que é de apropriação, mas também é de escape. Ou seja, no trecho citado de sua entrevista à arte ensaios, há uma frase em que o artista afirma “Não seriam mais registros como na *Information* (1970) Moma NY, mas a matéria bruta, o usar, utilizar o espaço institucional como ateliê, como local de reflexão/ação”. Nesse trecho, o artista revela que a sua presença na mostra *Information* se deu apenas a partir do registro, o qual ele não considera como sendo obra. O que é a obra, para ele, é um todo que envolve o texto, o pensamento, a ação e a vivência. Nesse caso, a obra é a ocupação da instituição, a transformação desta em seu espaço de criação, ou seja, em um atelier.

Ao haver criado essa “marca”, o artista joga com ela, utilizando cada presença institucional do seu trabalho como mais um momento de desafio a esta (e também, mais um movimento de confirmação da sua marca). Aqui é interessante recordar a categoria encontrada em Hal Foster (1996) que descreve o artista cúmplice, o agente que está entre a adesão e a crítica, que utiliza sua inserção para realizar uma crítica desde dentro. Ao agir criando uma marca de artista subversivo e averso à instituição que, ao mesmo tempo, está presente nela, participando de seus eventos e ações, Barrio se assemelha a essa definição, tornando complexa o posicionamento do seu trabalho em categorias estanques como apropriado versus subversivo.

Para aprofundar melhor essa afirmação, observemos uma amostra do texto de Agnaldo Farias (um dos curadores da 29ª Bienal) em que o autor realiza uma referência à presença do artista na Documenta 11, de Kassel, em 2002:

As reflexões/ações de Artur Barrio arrebatam a estrutura dada, estrutura que não é só física, como psicológica, econômica, social, etc., afinal a quantas instâncias concerne o espaço? Colocam-na em risco, a ponto de, eventualmente, seus colegas de exposição e/ou curadores e demais anfitriões se queixarem dele, como, por exemplo, aconteceu na XI Documenta de Kassel, de 2002, quando os sacos e sacos de pó de café utilizados para recobrir o chão, além de responsável pelo cheiro perturbador de tão intenso, evolava-se pelo ar e espalhava-se pela exposição levado pelos sapatos dos visitantes, intrometendo-se por corredores e salas vizinhas. (FARIAS, Agnaldo, Fundação Bienal, 2011:53)

A referência à presença do artista em um dos eventos mais importantes do campo da arte global não é simplesmente retórica. É ideológica e cumpre o papel de conferir legitimidade ao artista em uma outra exposição (da qual o texto do curador também faz parte) revelando o ruído que sua obra provocou no interior desse mega-evento. Intenciona reforçar o sentido que o texto quer dar ao trabalho, visto que esse parágrafo é precedido de outro em que o autor discorre sobre a ação ruidosa da instalação de Barrio no interior da Bienal de São Paulo. O ruído, que realmente

aconteceu e provocou incômodo durante a exposição em Kassel, foi aqui apropriado para transformar-se em marca do artista. Em um discurso que confere legitimidade à sua ação de ruptura, integrando valor a ela. Do mesmo modo que o ruído provocado por sua obra na Bienal de São Paulo, rapidamente se tornou parte do discurso curatorial de apresentação do seu trabalho durante a 54ª Bienal de Veneza – cujos curadores responsáveis foram os mesmos.

Porém, ao negar qualquer posterioridade do seu trabalho, Barrio complexifica o jogo entre apropriação institucional e crítica a essa estrutura, na medida em que invalida, ou ao menos tenta neutralizar, possíveis discursos posteriores sobre o trabalho. Nega constantemente a figura do curador, afirmando em entrevistas distintas, inclusive em uma cedida à pesquisadora, que “O CURADOR É UMA NECESSIDADE DESNECESSÁRIA” (BARRIO, Artur, entrevista cedida por e-mail em 07 de abril de 2015).

O que pode ser lido como paradoxo ou hipocrisia do artista, já que o mesmo está presente constantemente no circuito artístico, participando dele, pode ser visto também como estratégia. É parte de sua estratégia artística desvalidar os discursos institucionais que agregam sentidos posteriores ao trabalho e realizar, ele mesmo, uma apropriação desses discursos posteriormente. Ele incorpora os sentidos dados ao seu trabalho pela dimensão institucional que, por sua vez, trata de ressignificar novamente essa operação. No final, trata-se de um complexo jogo entre o artista, o trabalho e a dimensão institucional. O agenciamento artístico provocado pelos site-specific de Barrio, obviamente, extrapolam a instituição, provocando sentidos para além dela. São ações que intencionam provocar os limites físicos, espaciais e simbólicos destas e que, ao operar no circuito hegemônico, acabam realizando uma performance complexa entre apropriação e escape.

5. 4 Por trás da cena: Ficções e Construções museais

A prática da Crítica Institucional, ao começar a utilizar a instituição como ponto de partida e chegada da produção de trabalhos, passou também a escavar os sentidos que, além dos muros, constituem-na. A dimensão discursiva e simbólica passa a ser posta em evidência nesses trabalhos, que revelam o arbitrário, construído e o ficcional do museu. Esse tipo de ação pode ser vista em trabalhos como os do artista Marcel Brodthaers, criador do *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* (1968).

O museu invetado de Brodthaers foi inaugurado em sua casa/estúdio e todo o ritual realizado em torno deste era uma espécie de caricatura dos formalismos que cercam as instituições de cultura. Escreve uma carta de anúncio de abertura do museu, onde utiliza referências a órgãos estatais no título e convida “clientes” e “curiosos” a assistir a abertura em que, depois, é vedada à participação

do “povo”. Assumindo uma postura contraditória e dúbia, o artista joga, através da escritura de várias cartas, com as diversas regras e determinações que as instituições realizam. Segundo Douglas Crimp (2005), “dois aspectos fundamentais da instalação inicial do museu de Brodthaers, ambos diretamente relacionados a outras facetas de sua obra, são cruciais: o foco nas condições institucionais da estrutura de produção artística e o fascínio pelo século XIX” (2005:186).

A ficção museológica de Brodthaers que pôs em questão vários aspectos da instituição-arte, desde a separação realizada entre o atelier do artista (privado) e o espaço institucional (público), até a questão da constituição moderna de instituições de classificação e legitimação, ocorreu em um espaço fora desta. O artista aqui realiza uma crítica da instituição ao ficcionaliza-la desde seu atelier. Mas e quando a ficção ocorre dentro de uma instituição? Ou ainda, quando a crítica aos modos como a instituição se estrutura e classifica, ordena e dar a ver o que nela se encontra? Isso é o que os trabalhos *Souzousareta Geijutsuka* (2007) e *Percurso Óptico* (2005) pretendem realizar, cada um dentro de contextos institucionais distintos. A desnaturalização da instituição e de seus mecanismos de legitimação, difusão e conservação é a matéria principal que compõe esses dois trabalhos. E a partir daqui iremos observar os agenciamentos artísticos que promoveram no interior institucional onde foram concebidos.

5.4.1 Souzousareta Geijutsuka (2006)



Yuri Firmeza: Souzousareta Geijutsuka – Matéria Folha de São Paulo (2006)

O trabalho *Souzousareta Geijutsuka*, realizado pelo artista Yuri Firmeza, surgiu no contexto do projeto *Artista Invasor*, idealizado pelo então diretor do Museu de Arte Contemporânea Dragão do Mar (Fortaleza), Ricardo Resende. A proposta de Firmeza foi a de criar um artista japonês

fictício, chamado Souzousareta Geijutsuka (que em português significa artista inventado) o qual apresentaria a exposição Geijitsu Kakuu (que pode ser traduzido como arte ficção). Como parte do projeto, foram criados um portfólio e um currículo do artista, os quais foram divulgados para a imprensa local através de uma também fictícia assessoria de imprensa, coordenada por Ana Monteja (personagem interpretado pela então namorada de Firmeza). A exposição constou de vários documentos relatando o processo de constituição de Souzousareta Geijutsuka: e-mails trocados entre o artista e seu orientador, Thiago Temudo, e textos escritos por curadores, a pedido de Firmeza, sobre o fictício japonês. Foi cobrada ao público uma quantia simbólica para o acesso à sala de exposição, reforçando ainda mais um caráter de excepcionalidade, visto que a entrada ao museu é gratuita.

A divulgação na imprensa, parte importante do trabalho, foi ampla e a maioria dos jornais noticiou com destaque a presença do artista internacional e reconhecido no Centro Cultural Dragão do Mar. No dia da abertura, que ocorreu em 10 de janeiro de 2006, foi revelada a farsa e uma série de ataques ao artista passaram a ser realizados pela imprensa local a partir dessa descoberta. O MAC Dragão do Mar, em acordo com o artista, não revelou a farsa até o dia da abertura da mostra, quando a assessoria de imprensa da instituição esclareceu os jornais sobre a ficção e o trabalho do artista. Nesse dia, os dois principais jornais da cidade já haviam dado matéria de capa para a pretensa mostra do renomado artista japonês, o que causou a indignação dos jornalistas envolvidos.

Pensado desde, pelo menos, agosto do ano anterior, o trabalho se baseia na criação de um artista legitimado. O jogo aqui não era apenas o de criar um pseudônimo, mas, à semelhança do processo de Brodthaers com o seu Museu de Arte Moderna, inventar um artista contemporâneo com todas as credenciais que o tornassem passível de ser considerado interessante no interior do circuito mercadológico hegemônico do campo da arte. A caricatura museológica de Brodthaers, aqui, vira uma caricatura da construção de um artista.

O processo de construção do artista japonês é assim relatado pelo artista⁹⁰:

Quando apresentei ao Ricardo a proposta do trabalho, deixei claro que não gostaria de ser mencionado como artista participante do projeto. Ricardo adiantou-me que a possibilidade da assessoria do Dragão divulgar uma fictícia exposição para a imprensa estaria fora de cogitação. Propôs que fosse divulgada a minha exposição e posteriormente eu esclareceria que se tratava de uma curadoria de um artista japonês. Dessa forma o Museu não se comprometeria com a ousadia da proposta do Artista Invasor. Mantive a proposição inicial de permanecer invisível na exposição, exigindo da instituição o aceite do trabalho na integralidade da proposta. Aceite esse que por fim se concretizou na divulgação da exposição Geijitsu Kakuu, do artista japonês, pelo folder e pela revista eletrônica da instituição. Mas até a proximidade da data prevista para a abertura da exposição, havia ainda incerteza quanto à dimensão da participação institucional do museu no trabalho. O primeiro texto crítico escrito por Ricardo Resende sugeria desde já que o artista japonês era fictício. Entretanto, o texto não poderia decodificar as intenções primeiras do trabalho, pelo contrário, deveria ser uma peça a mais no processo de ficção e legitimação do artista. Posteriormente recebi outro texto de Ricardo Resende que

90 Trecho retirado do livro *Artista Invasor*, uma compilação de textos escritos pelo artista, recortes de jornal com a polêmica criada pelo trabalho e texto do curador da mostra e da curadora convidada Luísa Duarte.

juntamente com o primeiro foi incorporado à sala destinada ao Artista Invasor. Além dos textos de Ricardo Resende, essa teia de validação foi composta também pelo texto de Luisa Duarte sobre o fictício japonês. (FIRMEZA, Yuri, 2007:12)

Nesse trecho, um processo de negociação entre o artista e a dimensão institucional, representada pelo diretor do MAC, Ricardo Resende, toma evidência, relacionando-se ao que Fairclough chama de função relacional do discurso. Tendo sido convidado a participar de um projeto elaborado por Resende chamado Artista Invasor, Firmeza apresenta aqui como foram negociadas as condições de sua participação. As restrições e limitações institucionais aparecem na medida que o artista revela a negativa de Resende diante da proposta de divulgação da mostra fictícia através da assessoria do museu.

É preciso dizer que a relação do artista com a instituição nesse processo não foi tão enquadrada desde o início, como ocorre em outras situações em que o curador pré-determina as condições do trabalho do artista. Aqui, o próprio artista revela que possuía carta branca para produzir o seu trabalho. Essa carta branca, na medida em que a constituição do trabalho vai se dando, começa a demonstrar seus limites e dificuldades. A necessidade de preservação da imagem pública da instituição é colocada em evidência pela proposta de divulgação de um artista e exposição fictícios. E essa tentativa de preservação da face, do lado institucional, é relatada pelo artista como “Dessa forma o Museu não se comprometeria com a ousadia da proposta do Artista Invasor”. O artista interpreta como um não comprometimento do museu o fato de que o seu diretor tivesse ressalvas quanto à divulgação de uma mostra fictícia. E ao classificar como “ousadia” a sua proposta, recusada pelo museu, o artista adjetiva a ação, reforçando uma noção de agência de ruptura e provocação institucional.

A situação de conflito institucional persiste no relato de Firmeza, como observado no trecho “Mantive a proposição inicial de permanecer invisível na exposição, exigindo da instituição o aceite do trabalho na integralidade da proposta. Aceite esse que por fim se concretizou na divulgação da exposição Geijitsu Kakuu, do artista japonês, pelo folder e pela revista eletrônica da instituição. Mas até a proximidade da data prevista para a abertura da exposição, havia ainda incerteza quanto à dimensão da participação institucional do museu no trabalho”. Aqui, o conflito é evidente. Quando usa o verbo no imperativo ao afirmar “mantive”, o artista realiza uma afirmação categórica de sua posição, tomando o controle da agência e assumindo, nesse ponto, o protagonismo. A defesa intransigente de sua proposta é o tenor da oração, que possui bastante força. Posteriormente, é relatado o aceite da instituição, que parece ceder às exigências do artista divulgando em seus meios formais a mostra fictícia, pondo em risco a sua credibilidade na esfera pública (que, em termos individuais, poderia significar pôr em risco a face, sua representação). Porém, o risco de ferir a face, ou seja, de produzir descrédito e críticas à instituição, parece persistir na relação, quando o artista

revela a incerteza diante do envolvimento institucional com o trabalho. Nesse ponto, já é possível começar a analisar o agenciamento artístico provocado por Souza Saretta Geijtsuka, visto que, apesar de haver sido aceito e solicitado pela instituição, o trabalho, em sua composição, foi provocando constrangimentos à dimensão institucional, obrigando-a a negociar.

A tensão e o desconforto na relação institucional aparecem em um outro momento do depoimento do artista no livro *Artista Invasor*. No trecho:

Dado o último lance, restava observar o posicionamento dos participantes - voluntários e involuntários - da ação. As tensões provocadas pelo trabalho se manifestavam na véspera da abertura da exposição. A potência incisiva de Souza Saretta começava a se concretizar no turbilhão gerado dentro do próprio Dragão do Mar. Foi sugerido que eu contatasse a imprensa escrita e explicitasse, antes da circulação do jornal, a ficcionalidade do japonês e a proposta do trabalho, o que não foi acatado. (FIRMEZA, Yuri, 2007:13)

Aqui, mais uma vez, a instituição é relatada em uma posição defensiva, na tentativa de proteger a face diante da provável polêmica do trabalho. É importante ressaltar que, sendo um relato construído pelo artista, os efeitos textuais de agência contestadora de sua parte e agência protetora ou reativa do lado institucional tornam-se ressaltados. Pode-se observar isso através do destaque dado para a negativa de acatar ao pedido institucional, com a oração colocada depois de vírgula e modalidade categórica negativa “não foi acatado”. Mas, apesar de considerarmos a voz do artista em evidência nesse texto, também é importante destacar a informação sobre o agenciamento de Souza Saretta contida nesse trecho, o de que a instituição tentou interferir no processo de constituição do trabalho com o fim de minimizar o impacto negativo sobre sua reputação. Nesse trecho, o artista, ao utilizar a forma passiva, omite o sujeito da ação, transferindo toda a ação para uma dimensão institucional mais ampla. Sendo assim, pode-se perceber que o agenciamento artístico de Souza Saretta, ao ser constituído, gerou um desconforto institucional que, aparentemente, atingiu proporções que não foram limitadas ao seu diretor, atingido outros setores, como o de imprensa por exemplo.

A preocupação com a face do lado institucional se explica ao observar as reações à descoberta da farsa de Souza Saretta. O *Diário do Nordeste*, de Fortaleza, havia publicado no dia 10 de janeiro uma entrevista com o “artista”, que ocupou uma página inteira do jornal. No dia seguinte, após a revelação da farsa, é publicado um artigo no mesmo jornal que põe em questão a credibilidade da instituição que abrigou a ação.

Portanto, o que poderia ter passado como um atraso ou outra falha no processo de montagem da exposição, acabaria se revelando, na verdade, uma grande farsa engendrada pelo artista plástico Yuri Firmeza, em total concordância com o Museu de Arte Contemporânea e a direção do Centro Dragão do Mar. Assumindo a divulgação do evento, bem como da identidade fictícia do artista e de suas presumíveis obras (sacadas da internet), o artista e a instituição (Museu/Dragão do Mar) acabaram colocando em xeque ou até mesmo

comprometendo o vínculo de credibilidade estabelecido junto aos veículos de comunicação e a sociedade cearense. (Diário do Nordeste, 11 de janeiro de 2006, caderno Cidade)

Nem a entrevista nem o artigo de repúdio do Diário do Nordeste estavam assinados, determinando uma posição mais geral do jornal em si, não vinculando a um autor específico. Dado a não autoria específica do texto, o mesmo assume uma voz institucional e adquire um tom mais brando. Mas deixa clara uma atitude de desconfiança e de desaprovação quando afirma “acabaram colocando em xeque ou até mesmo comprometendo o vínculo de credibilidade estabelecido junto aos veículos de comunicação e a sociedade cearense”. Importante ressaltar que o jornal assume um tom universalista que é ideológico, visto que considera representar o todo da opinião social do Ceará (a qual, em sua totalidade, estaria também desconfiada).

Já o jornal O Povo foi bastante mais contundente em sua crítica. No artigo de primeira página, no dia 11 de janeiro de 2006, usa termos como conivente para referir-se ao apoio institucional do Dragão do Mar ao trabalho do artista, realizando uma adejtviação indireta de Souzousareta como uma espécie de ato reprovável à maneira de um crime. Posteriormente, a nota cita nominalmente o diretor do MAC, Ricardo Resende, porém não põe aspas em sua fala (como faz anteriormente com Yuri Firmeza), revelando uma representação discursiva indireta do diretor feita pelo jornal, a qual põe em dúvida a autoria da fala. Em uma última frase, no final da nota, o jornal afirma que o diretor diz que “é papel do Museu dar condições para a criatividade dos artistas locais”. Essa ação é ideológica e aparece como ação minimizante da fala do diretor, impedindo a sua defesa mais ampla. Outro detalhe importante é o fato do termo “trabalho artístico” aparecer aspeado, fator que também é ideológico; funcionando como uma espécie de realização de ironia textual, passa a pôr em questão o valor artístico da ação.

Além disso, o artigo na coluna opinião no mesmo jornal, que é assinado, passa a usar adjetivos como “molecagem” para referir-se ao trabalho. O ataque acabou estendendo-se do artista para toda a produção de arte contemporânea do estado, já que o autor, o jornalista Felipe Araújo, a partir da sua consideração sobre Souzousareta, classifica esse trabalho no interior de uma produção contemporânea “pobre, recalcada e alienda” e “feita por moleques”.

Na semana passada, Firmeza - com a conivência do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura - divulgou para os jornais locais um press-release contendo informações sobre a suposta mostra e o currículo do artista japonês. Como parte de seu "trabalho artístico", Firmeza criou uma assessoria de imprensa também fictícia, que entrou em contato com as redações por telefone para reforçar a divulgação do material. Procurado, também na semana passada pelo O POVO em duas ocasiões, o Centro Dragão do Mar confirmou a realização da exposição no MAC.// Ontem, quando a farsa foi revelada para a imprensa, Yuri Firmeza explicou que a intenção da iniciativa foi "pensar o que move o campo da arte, refletir o museu, a galeria, o jornal como meio de sedução". Já o diretor do MAC, Ricardo Resende, afirmou não acreditar que o episódio fere a credibilidade do Centro Dragão do Mar. Segundo ele - que confirmou que a direção do Centro tinha ciência da divulgação das falsas informações - é papel do

Museu dar condições para a criatividade dos artistas locais. (Jornal O Povo, 11 de janeiro de 2006, nota de capa)

A recente molecagem do artista Yuri Firmeza, que inventou o pseudônimo de Souzousareta Geijutsuka e divulgou para a imprensa local seu (dele, Souzousareta) brilhante currículo de exposições no exterior como forma de conseguir espaço na mídia, revelou alguns traços do espírito da arte contemporânea em Fortaleza. Com algumas caras exceções, uma arte pobre, recalcada e alienada, feita por moleques que confundem discurso (ou melhor, as facilidades conceituais de um discurso) com pichação; que acham que estão sendo corajosos quando não fazem mais do que espernear gritando por uma mesadinha ou por uma berlinda oficial. Nelson Rodrigues é que estava certo: os idiotas perderam a modéstia. (Jornal O Povo, 11 de janeiro de 2006, Felipe Araújo, coluna opinião)

Esses dois exemplos da reação midiática do trabalho (que contou com vários outros artigos e durou vários meses), foram selecionados na medida em que a instituição aparece representada como cúmplice e co-autora do trabalho junto com o artista. Nesse caso, a ação realizada por Souzousareta foi a de colocar em questionamento não só a mídia, mas a própria instituição onde foi realizada.

Aqui, podemos novamente voltar à Mouffe e à sua definição de práticas artísticas como desempenhando “um papel na constituição e na manutenção de uma ordem simbólica dada ou em sua impugnação” sendo esta a razão pela qual a autora as considera políticas. Com a farsa realizada no seio da imprensa cearense, Firmeza promove um ruído na concepção hegemônica de quem ou o quê é considerado notícia pelos meios de comunicação e por quê. Ao revelar ser mentira todas as credenciais que tornaram *Souzousareta Geijutsuka* passível de ser notícia, a ação questiona os próprios mecanismos de produção de notícia: a sua falta de rigorosidade (ninguém foi capaz de checar anteriormente se as informações eram verdadeiras ou não), a superficialidade e o interesse mercantil na informação. E em um sentido mais amplo, leva à esfera pública o desvelamento dos mecanismos de produção do valor, tornando-os visíveis e, por isso, colocando em xeque a sua autoridade (por demonstrá-lo arbitrário).

Voltando aos textos dos exemplos dos jornais, na fala do jornalista Felipe Araújo o desconforto com o desvelamento desse mecanismo aparece claro no trecho: “A recente molecagem do artista Yuri Firmeza, que inventou o pseudônimo de Souzousareta Geijutsuka e divulgou para a imprensa local seu (dele, Souzousareta) brilhante currículo de exposições no exterior como forma de conseguir espaço na mídia (...)”. O que esse incômodo da ação do artista de falsear informações para conseguir espaço na mídia deixa entrever é o processo pelo qual a mídia dá ou não espaço. O ilegítimo espaço conquistado pelo artista falso é revelador de como mecanismos de seleção são postos em funcionamento aqui. A ação de burlar esse mecanismo o deixou aparente, até mesmo para o jornalista que se ressentiu de ser enganado, visto que a ação de engano tornou a arbitrariedade dos seus critérios evidente.

Mas é importante lembrar aqui que esse processo de conflito institucional provocado aparece nos relatos construídos pelo artista sobre o trabalho, ou seja, é também parte do texto-arte de Souzousareta que contribui em sua constituição. O sentido de hackeamento, ou seja, de crítica desde dentro, é usado pelo próprio artista quando define e constrói esse texto-arte (o artista se auto-denomina artista hacker nessa situação). Sendo evidente que se trata de uma crítica aos processos institucionais e mercadológicos de constituição de valor, é importante ter em conta que esse mesmo discurso poderia passar a ser capitalizado, ou seja, ele mesmo transformado novamente em valor, ao compor o texto-arte desse trabalho que se tornou famoso pela polêmica que provocou.

A partir dessa reflexão, seria importante voltar à Bourdieu (autor citado pelo próprio artista em seu texto-arte) para analisar, a posteriori, como o agenciamento artístico Souzousareta se moveu no interior do campo. Se provocou, em um primeiro momento, rupturas e grandes questionamentos na esfera pública e, de alguma maneira, no interior institucional onde se realizou, posteriormente parece haver convertido-se em uma espécie de espetáculo midiático. Isso porque, a lógica mercantilista, hegemônica na esfera midiática, atuou, reapropriando a história e dando-lhe características de espetacularidade e novidade, que provocam a curiosidade e o interesse. No relato do artistas

Fez-se do japonês assunto nacional veiculado na mídia impressa, televisiva e radiofônica. O problema, entretanto, é que a espetacularização presente no cotidiano dessa mídia, e apontada na criação e no modo de criação do japonês, foi em relação à figura do artista-inventado também realizada. O Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, O Globo, Zero Hora, Diário de Pernambuco, Estado de Minas, Correio Braziliense, Jornal da Paraíba, Observatório da Imprensa, Rádio Eldorado - SP, Rádio AM- O Povo, entre outros, foram espaços fortuitos de discussão, umas prolíferas outras nem tanto. (2007:14)

Nesse trecho, onde o artista revela a dimensão espetacular que tomou o agenciamento Souzousareta, ele próprio reconhece a dimensão espetacular da mídia, porém ressentido-se que daí não resultou um espaço de debate sobre a obra. Isso está aparente no uso do termo problema como iniciador da oração em que revela sua consciência em relação à espetacularização midiática que se fixou na situação de ficção do japonês, sem dar atenção a outros aspectos contidos no trabalho.

E tornando-se espetáculo, a outra situação é que o trabalho volta ao campo da arte passando a assumir uma posição de destaque em seu interior. Isso porque toda a polêmica em torno desta ação gerou interesse em vários outros agentes do campo que, ao repercuti-lo, tornaram-no fonte de valor para o seu criador. Convites para participação em eventos como palestras, menções de outros críticos e curadores e vários textos escritos (acadêmicos ou não) passaram a funcionar também como doadores de valor para o agenciamento Souzousareta.

O reconhecimento de uma mudança de posição do agenciamento de Souzousareta é

importante, não no sentido de invalidar a ação de conflito que realizou, mas para observar as dinâmicas no interior do campo em que o trabalho se insere. Souzousareta acaba também realizando uma outra agência, dessa vez a de promoção de valor, através dos efeitos não esperados (mas talvez calculados) de sua ação. E, desse modo, acabou funcionando também, de alguma maneira, como agente visibilizador e legitimador do seu criador no interior do campo da arte. Porém, sua imaterialidade, a existência apenas em registro do mesmo, segue sendo parte desse agenciamento artístico, visto que este será constantemente reatualizado a cada nova produção discursiva a seu respeito. Cada texto e discurso na cadeia intertextual que ele produz, incluindo este, são partes componentes do texto-arte do trabalho que, em sua agência estendida no tempo, segue provocando discussões e reflexões.

5.4.2 Percurso Ótico (2005)



Carla Zaccagnini: *Percurso Ótico*. Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005)

Percurso Ótico (2005) foi mais um trabalho realizado por Zaccagnini através de um convite curatorial. Ivo Mesquita, então diretor técnico e curador da Pinacoteca do Estado de São Paulo, convidou-a a ser uma das participantes do *Projeto Octógono*, no qual artistas contemporâneos eram chamados a ocupar o espaço central da instituição, em formato octogonal, promovendo um diálogo com a mesma.

Em sua composição estética, *Percurso Ótico* tratava-se de uma série de jogos de espelhos que iam desde a Galeria do século XIX da Pinacoteca até o espaço do octógono (no centro da instituição). Nesse percurso especular, a obra *Saudade*, do pintor Almeida Júnior⁹¹, pertencente à coleção da Pinacoteca, ia sendo refletida e modificada. Sendo uma obra de grande formato, o reflexo no seu destino final era de tamanho reduzido e exigia do espectador um esforço para ser vista.

Esse trabalho segue um pouco a trilha aberta por uma ação realizada por Zaccagnini no Centro Cultural de São Paulo (CCSP), na qual a artista financiou o restauro de uma outra obra de Almeida Júnior, o esboço de uma cabeça, pertencente à coleção do CCSP. Com essa proposta, Zaccagnini pôs em evidência o abandono das instituições, a dificuldade de manter e criar acervos, entre outras questões institucionais latentes no país. Em *Percurso Ótico*, a estratégia foi a de, ao invés de restaurar a obra, propor um jogo de espelhos para visualizar a obra *Saudade*. Segundo relato da artista:

“É (...) e um pouco, enfim, sobre essa questão das instituições um pouco abandonadas no Brasil, que não têm (...) não têm (...) é (...) orçamento pra cuidar das coleções... éan.. que eu acho que muito desse trabalho foi dar no trabalho da Pinacoteca do... do espelho... do espelhamento do Almeida Júnior que, enfim, além de ser um outro Almeida Júnior é também um comentário sobre a coleção e sobre a relação entre aquele espaço de arte contemporânea e a coleção... é... que na verdade no Centro Cultural eu já me interessava, né? E esse desenho em volta das pinturas já me interessava pensar um pouco como é que é esse programa de jovens artistas pode se relacionar com essa coleção...” (Entrevista para a autora em 17 de novembro de 2014)

Nesse trecho, a artista se refere, de maneira indireta, aos dois trabalhos realizados por ela no Centro Cultural de São Paulo, antiga pinacoteca da cidade de São Paulo, o qual possui uma coleção de pinturas do século XIX e início do século XX. Um deles, referido acima, foi a cabeça de Almeida Júnior a qual a artista financiou o restauro. O outro, foi uma intervenção em uma mostra da coleção do CCSP, na qual haviam obras de Tarsila Amaral, de Franz Post, entre outros, em que Zaccagnini desenhou contornos em volta das obras. Ao serem retiradas para dar espaço a uma outra mostra, dessa vez de arte contemporânea, o desenho dos contornos permaneceu no espaço, provocando a memória do que havia anteriormente no espaço e forçando os artistas a dialogar com esse espectro-obra que havia realizado, visto que as obras deles foram postas por cima dos contornos.

91 José Ferraz de Almeida Júnior foi um pintor brasileiro atuante durante a segunda metade do século XIX no Brasil. Natural de Itu, São Paulo, estudou na Academia Brasileira de Belas Artes (1869-1874). Em 1876, Dom Pedro II concedeu-lhe uma bolsa de estudos na Europa, e o artista viajou à França para completar seus estudos, onde viveu até 1882. Em 1883, estabeleceu seu estúdio na cidade de São Paulo. Foi considerado o pintor do nacional, representando em seus quadros tipos populares e costumes regionais, além de destacar cores e a luminosidade mais tropicais. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/en/pessoa18736/almeida-junior>

O paralelo que a artista realiza entre estes trabalhos anteriores e *Percurso Ótico*, nesse trecho, se situa no fato de que a Pinacoteca, a instituição mais antiga da cidade de São Paulo, possui um acervo de cerca de nove mil obras que datam desde o século XIX até a contemporaneidade. Do mesmo modo, o CCSP também possui um importante acervo de obras do século XIX e início do século XX, da coleção da Pinacoteca Municipal. Grande parte dos pintores mais importantes da cidade de São Paulo estão representados nestes acervos, entre eles Almeida Júnior, Pedro Alexandrino, Antonio Parreras, Oscar Pereira da Silva e modernistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, entre outros. E apesar do fato de possuírem em suas coleções obras acadêmicas de artistas do século XIX e modernistas do início do século XX, tanto a Pinacoteca como o CCSP promovem, em seus programas, projetos para a arte contemporânea, ou, como no texto institucional do Projeto Octógono, abrem espaço para “a experimentação de práticas artísticas”⁹².

Desse modo, no seu relato, a artista revela um dos pontos de interesse para a realização do trabalho na Pinacoteca: a relação institucional entre uma coleção de arte acadêmica do século XIX e a abertura para a presença da arte contemporânea em seu interior. Que relação é essa? Como as distintas ordens de discurso artísticas são postas em contato e em diálogo no interior destas instituições? Como lidam com suas coleções e com o fato de precisarem ou desejarem estar conectadas com a atual produção contemporânea? Estas são questões que *Percurso Ótico* em seu agenciamento não responde, mas que absorve como parte de seu texto-arte. No texto do curador da mostra, essa relação aparece assim elaborada:

“*Percurso ótico*, 2005, é uma instalação de Carla Zaccagnini, que se apropria da pintura de Almeida Junior, não apenas da sua imagem e seus significantes, mas de todo um sistema, o do museu que a coletou, conserva e apresenta como referência importante para a história da visualidade no Brasil. Através de um jogo de espelhos que operam um efeito ótico, *Saudade* é transportada da parede da galeria no segundo andar para o espaço do Projeto Octógono, sendo, desse modo, deslocada do seu contexto historiográfico, a Galeria do Século XIX, para o espaço dedicado à arte contemporânea na Pinacoteca e centro do museu. A partir do gesto que desenha uma elipse e com um dispositivo ótico, a artista cria um labirinto virtual, que une dois espaços no interior do museu, dois períodos da história da arte.” (MESQUITA, Ivo, 2005, catálogo projeto octógono)

O texto, que é de gênero curatorial, se assemelha ao de crítica de arte, visto que o foco é o trabalho da artista, não o projeto curatorial em si. Voltando ao conceito de cadeia intertextual de Fairclough, esse texto é mais um no seio da cadeia que *Percurso Ótico* promove, inserindo elementos ao seu texto-arte e constituindo o seu efeito discursivo também. E nesse novo texto de *Percurso Ótico*, a questão da relação entre duas ordens de discurso artística aparece relatada no trecho: “Através de um jogo de espelhos que operam um efeito ótico, *Saudade* é transportada da

92 Texto do site da Pinacoteca sobre o Projeto Octógono. Disponível em: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1088&mn=537&friendly=Exposicao-Per-gli-ucelli>

parede da galeria no segundo andar para o espaço do Projeto Octógono, sendo, desse modo, deslocada do seu contexto historiográfico, a Galeria do Século XIX, para o espaço dedicado à arte contemporânea na Pinacoteca e centro do museu”. Com esse gesto, diz o autor, *Percorso Ótico* cria um “labirinto virtual” que une duas épocas distintas da história da arte, situadas em dois espaços físicos distintos no museu.

Essa relação entre dois momentos históricos distintos, destacada pelo curador como um comentário acerca do processo de musealização das obras, é importante dado no debate sobre a constituição institucional pública brasileira. Muitas delas sem investimentos contundentes para manter suas coleções e projetos institucionais, acabam funcionando precariamente nas atividades de abrigar projetos contemporâneos e manter suas coleções originais. A obra que *Percorso Ótico* deixa ver no lugar onde deveria estar um trabalho contemporâneo, torna visível também a forma como essa instituição a conserva, exhibe e reatualiza no seio da sociedade paulistana. Quem conhece o trabalho de Almeida Júnior? Quem já o havia visto antes? Como a Pinacoteca do Estado de São Paulo trabalha na promoção de um conhecimento histórico sobre a arte do Estado? Como esta instituição pode abrigar uma nova produção contemporânea em relação a esta outra que compõe a memória visual do Estado? Todas estas questões podem ser feitas ao museu a partir do agenciamento realizado por *Percorso Ótico* em seu interior. A pintura que *Percorso Ótico* deixa entrevista é também uma configuração institucional, sua coleção, sua história e função institucional com a qual o público também é confrontado.

Outra questão que *Percorso Ótico* põe em evidência em sua agência no interior da instituição refere-se também à relação entre original e cópia. Qual é a obra original nesse caso? O quadro pintado por Almeida Júnior situado no segundo andar ou o mecanismo espectral pensado pela artista para fazê-lo ser visto no centro da instituição, no espaço dedicado à arte contemporânea?

“(…) Congela, tá lá no museu... Claro que.. e aí eu acho que meu trabalho tem um pouco essa ideia, claro que a arte contemporânea também ressignifica a história... a arte histórica, né? Então, como que... é... de alguma maneira, tanto essa peça como a obra restaurada elas acabam sendo... voltando à vida ou sendo vistas de uma outra maneira a partir desse...É. Dessa intervenção... no caso da Pinacoteca me interessava não tocar na obra. Minha ideia era essa: eu vou transformar o olhar pra essa pintura, mas sem encostar. Então, por isso, a ideia do jogo de espelhos... é... que era muito bonito mesmo, porque sabe o que acontecia? Que o octógono, que é aquele espaço muito imponente, muito difícil de trabalhar, ficou quase inalterado. Tinha um espelho desse tamanho (expressão de tamanho impossível de recuperar) onde você... e uma linha no chão que você, de pé nessa linha, ia se aproximando... dependendo da tua altura, num ponto diferente da linha você chegava a enquadrar o... a pintura. E, ao mesmo tempo, na sala do Almeida Júnior tinha um espelho do tamanho desse móvel (aponta para um móvel em sua sala), um pouco maior. Porque, claro, os espelhos vão diminu... a pintura vai diminuindo, os espelhos vão diminuindo. Então era uma intervenção que acontecia um pouco ao contrário, era mais presente onde ela não devia estar, do que onde ela... onde era esperado”. (Entrevista para a autora em 17 de novembro de 2014)

“O trabalho de Carla Zaccagnini, entre outras questões, problematiza os processos de institucionalização da produção e do conhecimento da arte. Todo objeto ao entrar no museu sofre, de maneira inevitável, um processo de cristalização: ele é deslocado do mundo ordinário dos objetos para um território delimitado e específico sob a regência do olhar e da construção da memória. Ali ele passa a existir num espaço heterotópico, um lugar inventado pela História, relacionado com todos os lugares em um tempo elíptico, pois num museu, diferentes épocas coexistem como numa utopia real e efetiva, onde os objetos colecionados se representam, se questionam e se transformam, simultaneamente. *Percurso ótico* comenta essa distância criada em torno da obra (algo como aquela que separa os amantes no quadro de Almeida Júnior), essa cristalização operada pelo museu no seu trabalho de colecionar, conservar e difundir a Arte. A escolha da pintura, os elementos que ela contém (imagem, memória, distância), aliada a estratégias de apropriação e deslocamento, são manipulados pela artista de forma a revelar a construção do olhar dentro do museu. A diminuição da imagem no transporte pelos espelhos aponta para uma perda do sentido original da pintura dentro da instituição, porque impõe um cristal, uma espécie de filtro sobre o trabalho, e que funciona como um impedimento para que se realize o encontro arrebatador entre o objeto e o observador (a caixa de cristal que separa olhar enamorado da poeta e a escultura da cabeça de Tutancamon)”. (MESQUITA, Ivo, 2005, catálogo projeto octógono)

O relato da artista e o texto do curador coincidem na construção da ideia de ressignificação que o trabalho realiza. Zaccagnini descreve seu intento como o de ressignificar a história. Transferir a obra para outro espaço, mas de maneira virtual, “sem encostar” nela, aparece significada como uma ação de transformação da mesma. Na composição do texto-arte de *Percurso Ótico*, a artista inclui elementos quase de teor mágico, ao incluir em seu relato termos como “voltando à vida”. Aqui se destaca uma ideia de ressuscitação de algo morto, ou “congelado”, nos termos da artista, que passa a ser revivido a partir de sua ação. E uma ação que se pretendia invisível, virtual, visto que a autora pretende borrar os traços de sua presença, como pode ser visto no trecho “no caso da Pinacoteca me interessava não tocar na obra. Minha ideia era essa: eu vou transformar o olhar pra essa pintura, mas sem encostar”.

Essa noção de museu-maossoléo⁹³, lugar onde as coisas perdem a vida ao serem destacadas do mundo ordinário onde faziam sentido, é elaborada de maneira mais evidente no texto curatorial. Essa noção é claramente observável no trecho: “Todo objeto ao entrar no museu sofre, de maneira inevitável, um processo de cristalização: ele é deslocado do mundo ordinário dos objetos para um território delimitado e específico sob a regência do olhar e da construção da memória”. Inserindo mais um elemento ao texto-arte de *Percurso Ótico*, o texto curatorial não deixa entrever de quem é o discurso original, se da artista ou do curador. O fato é que o trabalho incorpora, ao ser assim descrito, essa dimensão de uma relação entre original e cópia em que o original está morto, congelado pela instituição e passa a ser revivido por sua réplica, sua cópia contemporânea e

93 Essa noção de museu como mortuário é bastante discutida por teóricos da museologia. Alguns textos e autores compartilham essa noção, a exemplo de Adorno no texto *Museu Valéry-Proust*, em que o autor discorre sobre a função do museu como portador de objetos mumificados. Porém, ao mesmo tempo, uma mumificação necessária em termos da preservação da tradição e da cultura. Essa ideia de museu mortuário está relacionada a constituição moderna dos museus e é relativizada por outros autores como Andreas Huyssen, por exemplo.

performática.

E essa performance de ressurreição é realizada por *Percurso Ótico* na relação que impõe ao público. Trabalho quase invisível, exige esforço e atenção do público para se realizar. O aparato é discreto, perdendo-se no espaço do Octógono para o qual foi destinado. A imagem, para ser vista, exigia que o público se aproximasse, se ajustasse, abaixasse ou se esticasse, dependendo da altura, para poder ver a representação do quadro. Aqui, vale a pena destacar novamente o trecho do relato da artista: “Tinha um espelho desse tamanho (expressão de tamanho impossível de recuperar) onde você... e uma linha no chão que você, de pé nessa linha, ia se aproximando... dependendo da tua altura, num ponto diferente da linha você chegava a enquadrar o... a pintura.”.

Essa alteração é importante ser considerada porque provoca uma ruptura na ação de ver relacionada às pinturas e a estrutura museológica. No texto curatorial, essa agência é significada como “estratégias de apropriação e deslocamento, são manipulados pela artista de forma a revelar a construção do olhar dentro do museu. A diminuição da imagem no transporte pelos espelhos aponta para uma perda do sentido original da pintura dentro da instituição, porque impõe um cristal, uma espécie de filtro sobre o trabalho, e que funciona como um impedimento para que se realize o encontro arrebatador entre o objeto e o observador.” Essa significação, de cunho mais teórico-crítico (visto que esse texto pertence ao gênero curatorial) aparece no relato da artista em forma de ação ativa do público no sentido de enquadrar a obra. A mediação do espelho, a dificuldade em observar de maneira rápida, evidente ou completa a obra *Saudade*, a mudança da estrutura do mesmo (o observador a vê de maneira reduzida no aparato inserido no Octógono), todas estas são alterações que *Percurso Ótico* realiza na pintura, transformando-a. Esse processo de transformação é lido pelo curador como de “perda do sentido original”. Porém, mais que uma relação de cópia x original, *Percurso Ótico* realiza uma performance a partir de *Saudade*. Porque essa cópia só é percebida se há ação de enquadramento por parte do visualizador. Ou seja, só existe *Percurso Ótico* quando alguém se aproxima para vê-la.

Essa ação performática realizada por *Percurso Ótico* é destacada em outro texto de gênero crítico, de autoria da crítica argentina Teresa Riccardi (2013)

“Lo que Mesquita olvida em *Percurso Ótico* es el carácter performativo y – em esse sentido – una mirada cómplice que la artista propone para el desciframiento que se despliega em la experiencia de un recorrido. La mirada no es neutra, es ideológica, cultural, afectiva y sentimental em este caso. A partir del dispositivo inventado pela artista, llegamos a *Saudade* com nuestro cuerpo y com nuestra mirada, al mismo tiempo que llega el recuerdo del cuadro que Zaccagnini nos propone mirar. Más que una manipulación, se trata, em todo caso, de un señalamiento que singulariza y distingue a cada uno de los espectadores, donde el punto de vista para ver la obra reflejada en el último espejo se produce a partir de un cruzamiento entre un eje dado y una distancia al espejo que varía segun la altura de cada observador. Así, aquella condición universal y atemporal que el museo organiza com su mirada al cristalizar sus objetos, es desafiada por outra que nos sumerge em una escena íntima, afectiva,

personal.” (RICCARDI, 2013:30)

Aqui, num clássico exemplo de intertextualidade, a autora refere-se diretamente ao texto do curador Ivo Mesquita para realizar a construção do seu discurso. No caso, a autora trata de inserir um dado que crê haver sido esquecido pelo curador, o da performatividade do olhar realizada por *Percorso Ótico*. É importante destacar a dimensão de disputa discursiva que esse texto insere, visto que ao replicar o texto de *Percorso Ótico* e tratar de dar-lhe um novo sentido, segue produzindo discurso e disputando o domínio deste.

Voltando ao texto, a ação sobre o olhar é interpretada aqui a partir do ponto de vista do indivíduo, como deixa ver termos como “singulariza”, “escena íntima” e “personal”. Apesar de utilizar a palavra ideologia para referir-se ao olhar, não a desenvolve, deixando para o nível da relação íntima a sua interpretação da ação realizada pelo trabalho.

Aproveitando esse gancho, podemos ver como a ideologia opera nesse agenciamento provocado por *Percorso Ótico*. Há um sentido ideológico de desvelamento e desconstrução de uma maneira de ver e de uma maneira de existir da obra que são enquadrados pela instituição na constituição deste trabalho. Em sua ação no interior da instituição, essa dimensão ideológica passa a ser posta em evidência, na medida que provoca os modos de ver estabelecidos, fazendo com que o público precise alterá-las. Mas este público também já está acostumado a alterações dos modos de ver provocadas pela arte contemporânea. Então, qual é a desconstrução de fato?

Após essa pergunta, é importante lembrar o outro dado do trabalho: esse público acostumado à arte contemporânea foi também confrontado a uma obra histórica acadêmica brasileira da qual talvez não tivesse conhecimento, o que provoca também alterações nas expectativas deste em relação ao que iria ver. No centro da ordem de discurso contemporânea, as obras acadêmicas acabam invisibilizadas, visto que pertencem a outro regime de fazer e produzir arte, o qual tem o seu público específico ou é apenas revisitado como dado histórico. Na ideologia contemporânea, esse tipo de trabalho já não é considerado como sendo passível de legitimação ou apreciação. O fato de *Percorso Ótico*, como trabalho contemporâneo, ter sido produzido no seio de uma instituição histórica, cuja coleção foi formada a partir de doações de obras de artistas do século XIX, põe em confronto esses dois regimes estéticos, nas palavras de Rancière, que implica também estar confrontando ordens discursivas distintas e modos de ver também diferentes.

Uma última consideração sobre o agenciamento de *Percorso Ótico* é a sua realização material. Os jogos de espelhos, fundamentais em sua composição, não foram realizados pela artista, mas sim por um profissional da área de fotografia, contratado pela artista. Sendo assim, a pergunta sobre “quem é o verdadeiro autor deste trabalho”, pode aparecer como outro dado de fricção

produzido pelo trabalho.

Segundo a teoria institucional, a qual relatamos no início deste capítulo, a definição do que é arte ou não é passa a se realizar a partir da relação entre os agentes do mundo da arte (conforme descrição de Becker). Tendo Zaccagnini sido convidada anteriormente pelo curador, sua ação, previamente, já contava com a legitimação necessária. Qualquer proposta, então, já seria de antemão considerada artística, na medida em que a artista já gozava de reconhecimento e aval. Desse modo, a questão da autoria se refere ao domínio da ideia e não ao da composição artesanal da mesma.

Porém, de uma certa maneira, todos os trabalhos analisados nesta tese põem em fricção as noções relacionadas à instituição-arte, como as de autoria, de objeto, entre outras. Daí a importância da relação destes com a dimensão institucional ou mercadológica onde se inserem. Porque, mesmo que estas rupturas estejam estabilizadas em forma de uma nova ordem discursiva no interior do campo da arte, o ruído nunca está completamente emudecido. A existência, presença e repercussão no tempo (em suas replicações discursivas e textuais) destes agenciamentos seguem produzindo novos sentidos, inserindo outros ruídos, ampliando-se para além de suas intenções autorais. São agenciamentos artísticos no interior do campo da arte que não estão completamente mumificados, capturados nem livres. São constantes conflitos e disputas.

Algumas considerações finais

Esse trabalho, que teve como objetivo principal analisar os agenciamentos artísticos, tentou ser uma contribuição à sociologia da arte em sua proposta de realizar um estudo a partir dos trabalhos artísticos. O interesse perseguido em todos os capítulos foi o de demonstrar o quanto os trabalhos artísticos mobilizam discursos e sentidos que seguem em ação no interior do campo da arte, a cada mostra que realizam, a cada venda de que participam e a cada texto institucional que geram.

A ideia central que norteou a busca por essa agência dos trabalhos no campo foi a de demonstrar o quanto é problemática a afirmação de uma captura mercadológica ou institucional total das obras em seu interior, que as tornaria neutralizadas, incapazes de crítica e objetificadas. As noções de museificação ou mercadificação da arte, termos que em geral significam a “morte” da arte no interior de instituições ou do mercado de arte, nessa tese, foram contestadas na medida em que se tentou demonstrar que os trabalhos são agências vivas. Ou seja, são ações que permanecem realizando questionamentos a partir de seus textos-arte e da reverberação dos mesmos através de outros textos e das agências de seus criadores e demais agentes do campo. O complexo discursivo-prático que compõe esses trabalhos, que existe além dos objetos físicos que estes constituem, permanece operando novas ações de luta discursiva ou de ressignificação de sentidos em cada nova situação no campo da arte em que são inseridos.

E como práticas discursivas intertextuais que são, os agenciamentos aqui estudados são, para além de artefatos artísticos, também ações que interferem no campo social mais amplo em cada reapresentação ou reelaboração no campo da arte que operam. E essa análise aqui realizada pôs em evidência as dimensões de questionamento que os trabalhos realizam: noções de valor, as configurações políticas do espaço urbano, a participação feminina na esfera pública, o *modus operandi* da mídia, além das constituições institucionais do campo da arte mesmo. Se observou, portanto, que essas práticas artísticas inserem sentidos no interior de uma luta discursiva no campo da arte, coexistindo com suas instituições e regras, realizando um interessante jogo de participação e questionamento que se situa num limite complexo entre a apropriação total ou a crítica total. Operam nas nuances, revelando as fragilidades desses próprios limites que são impostos nos discursos e ações dos agentes participantes do campo.

Obviamente, este trabalho não pôde analisar toda a produção dos artistas aqui escolhidos. Cada um dos oito artistas aqui estudados possui uma gama ampla, extensa e diversificada de trabalhos os quais mereceria, cada um, uma tese para si. O recorte realizado nesta tese privilegiou os trabalhos mais conhecidos, mais exibidos ou que proporcionaram o reconhecimento no campo de cada um dos artistas aqui analisados. Também foram privilegiados trabalhos onde as questões

abordadas em seus textos-arte realizassem agenciamentos importantes, a exemplo dos trabalhos de Paulo Bruscky analisados na seção espaço público. Entendemos que objeções às escolhas realizadas e às ausências cometidas poderão ser feitas, visto que o corpus da produção de cada um dos artistas poderia facilmente se multiplicar em cada uma das seções desta tese.

No capítulo final sobre Crítica Institucional, por exemplo, caberia falar sobre os trabalhos de Bruscky em que os salões eram criticados e ironizados pelo artista, através das propostas enviadas para participar dos mesmos. Um exemplo dessas ações é a proposta *Expediente* – primeira proposta para o 31º Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco (1978-2014) em que o artista propõe inserir um funcionário do museu no espaço expositivo durante todo o período da mostra. A ideia era inserir no espaço de exibição os processos internos de funcionamento da instituição, tornando-os visíveis. A proposta foi recusada na época, mas foi finalmente realizada em uma mostra respectiva do artista realizada no MAM em 2014.

Essa execução insere no texto-arte desse trabalho outras questões, como a passagem de uma proposta para uma performance, de um trabalho em potência para a sua execução e as consequências disso. A inserção da realização de uma proposta recusada em uma mostra retrospectiva levanta questionamentos do tipo: será essa reencenação a fetichização do trabalho original? Se a potência da proposta era o fator recusa que trazia ligada ao seu texto-arte, sua realização significa a museificação do mesmo? A investigação dessas questões, a partir de uma análise do trabalho e dos agenciamentos realizados no interior da instituição em seus diferentes momentos (enquanto proposta recusada e enquanto ação realizada) poderiam prover dados sobre o agenciamento artístico do mesmo. Mas a falta tanto de espaço como de fontes documentais mais precisas nos dificultou o processo de análise desse trabalho, deixando-o de fora da tese. Caso similar ao do artista Lourival Cuquinha, que também realizou ações irônicas como propostas de participação em salões, a exemplo da que sugere dividir o prêmio com o júri caso seja selecionado, as quais não foram analisadas por falta de outras fontes documentais mais precisas.

A dificuldade com o espaço da tese, ou seja, a impossibilidade de inserir todos os trabalhos desejados, também deixou de fora *Arresto* (2010), de Yuri Firmeza. Nessa instalação, o artista cria um cubo fechado por muros circundados por cercas de arame farpado. O título *Arresto* insere ao texto-arte do projeto um conhecimento da ordem do direito civil (Código de Processo Civil) em que o termo assume uma especificidade de sentido: não significa sequestro, mas significa reter algo (ou alguém) provisoriamente em caso de dívidas. Os sentidos desse trabalho, trazidos ao interior institucional da arte, provocam conflitos discursivos em que os sentidos de arresto, de retenção, de subtração de algo de alguém, jogam com os sentidos dados pelas posições diferenciais ocupadas no campo pelo artista, o crítico e o curador. A pergunta que o trabalho insere nessa estrutura é: quem arresta quem? O crítico arresta o sentido? Ou o curador arresta o artista? O agenciamento deste

trabalho, em sua existência no espaço expositivo, tratava-se de pôr em evidência esses sentidos, colocando-os em conflitos com outros que permeiam o espaço institucional onde está inserido e poderia ter sido mais amplamente observado nesta tese, caso houvesse suficiente espaço para todas as propostas artísticas relevantes que se gostaria de analisar. Como não houve esse espaço, a preferência da análise se deu para o trabalho *Souzousareta Geijutsuka* (2006), trabalho que inseriu o artista no circuito artístico legitimado no campo da arte devido à sua repercussão no mesmo.

Houve também a impossibilidade de ampliar as temáticas de discussão aqui selecionadas como centrais para abrigar a análise de trabalhos em que a questão do risco e do perigo fossem incluídas. Nesse caso, trabalhos importantes como *Sermão da Montanha: Fiat Lux* de Cildo Meireles também ficaram de fora desta tese. Neste, o risco iminente é parte integrante do texto-arte, dando sentidos que provocam ruídos no interior institucional onde se inserem. *Fiat Lux* é uma obra que, para se realizar, necessitava do espaço da instituição onde está inserido. Realizado pela primeira vez em 25 de abril de 1979, no Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, a obra consistia de um cubo formado por 126 mil caixas de fósforos empilhadas, cercada por oito espelhos em cuja superfície se podiam ler oito passagens do sermão da montanha (Mateus 5, 3-10), tudo isso sobre uma espécie de “tapete” de lixa negra. Participavam, ainda, cinco atores os quais atuavam como seguranças que circulavam o tempo todo ao redor da obra, cujos passos sobre a lixa soavam como fósforos sendo riscados (o som dos pés na lixa foi gravado e amplificado). A exposição durava somente 24h. Esse trabalho, extremamente alegórico, insere um jogo complexo de sentidos no interior do espaço da galeria e da esfera pública mais ampla, relacionados tanto ao momento ditatorial que o Brasil vivia na época, como a relação que as instituições artísticas estabeleciam com os artistas nesse momento.

Além das limitações de análise de um universo de trabalhos mais amplos, essa tese também esbarrou em limites relativos à descrição do campo da arte brasileiro. Detalhes históricos aprofundados ou análises da constituição do campo nas diferentes regiões do país, esbarraram no limite da pesquisadora no encontro de dados específicos acerca dessas distintas configurações (e também no limite da pesquisa, dos dados sobre a formação histórica do campo). Sendo uma pesquisa sociológica e não histórica, a descrição aqui realizada pretende, puramente, servir como pano de fundo geral para as análises dos agenciamentos artísticos. Considerando que estes emergem de um contexto e a eles se referem constantemente, foi necessário esboçar um panorama geral da arte brasileira moderna e contemporânea e o mercado que constituiu, sem pretender, com isso, esgotar o tema em toda sua complexidade.

Desse modo, entendemos que os caminhos percorridos através do quadro teórico esboçado na construção do conceito e na análise dos agenciamentos artísticos são passíveis de questionamento. Dentro de nosso objetivo, os trabalhos aqui escolhidos e os quadros contextuais e

teóricos traçados para incluí-los tentam dar conta da vontade de analisar como as ações artísticas permanecem operando em distintos contextos institucionais e mercadológicos, contestando a ideia de museificação ou anulação da crítica do trabalho artístico. Os trabalhos escolhidos tiveram como nortes de análise o quadro teórico traçado e a estratégia de observação a partir de distintos eixos temáticos. A partir dessa estrutura metodológica, observou-se, então, que estes são ações que interferem em discussões vigentes na esfera pública (campo político e econômico) e as inserem no interior do campo da arte, realizando lutas discursivas no interior desses campos. Questões sobre a participação política feminina, o espaço público e suas configurações, o valor e o dinheiro são confrontados com outras relativas às configurações institucionais em que estes trabalhos atuam e se realizam.

É importante também reafirmar, conforme dito na introdução, que este não foi um trabalho de análise sobre a conformação do campo da arte do Brasil (embora informe dados sobre essa conformação), tampouco um trabalho sobre os artistas. As informações contextuais e biográficas dos artistas estão utilizados nessa tese com o objetivo de construir o processo de agência dos trabalhos artísticos. Desse modo, a informação sobre o status que o artista ocupa no campo é importante, mas não configurou uma questão à parte neste estudo. Reconhecemos a importância de estudos que tratam de questões como a da participação feminina ou de artistas negras e negros no mundo legitimado da arte, além de outras relativas às classes sociais de onde emergem a maioria dos artistas que passam a ser legitimados no campo. A noção de *habitus* de classe relacionada a outras como a posse (ou não) de capitais simbólico e econômico dariam importantes informações sobre a trajetória de ascensão no campo e sobre os sujeitos que a conquistam. Infelizmente, estas análises não couberam no exíguo espaço desta tese e ficam como sugestões para a ampliação deste estudo em oportunidades futuras.

E a partir do reconhecimento de todos os limites desse trabalho gostaríamos de afirmar, por outro lado, sua possibilidade de continuidade. Sem pretender esgotar nenhuma discussão, essa tese, ao contrário, intenciona encontrar guias para o estudo da ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte que possam ser replicados por outros pesquisadores em outros contextos. O esboço aqui realizado do conceito de agenciamentos artísticos e sua tentativa de aplicação na análise dos trabalhos pode servir como inspiração para que outros estudos como este se realizem na área da sociologia da arte, utilizando as ferramentas conceituais e metodológicas aqui sugeridas. Observar os agenciamentos artísticos que os trabalhos realizam e fazer um estudo a partir destes pode tornar-se um procedimento de análise sociológica aplicável a outros estudos que abordem questões que ficaram de fora nesta tese.

Por exemplo, se poderia propor, a partir desta perspectiva dos agenciamentos artísticos, uma análise sobre o processo de legitimidade artística (o qual acabamos de mencionar como um dos

limites desta tese), a partir dos trabalhos artísticos, observando suas agências no interior do campo da arte – conforme ficou sugerido em alguns trechos nesta tese. A desigualdade de participação no campo da arte, da mesma forma, também pode ser observado a partir da agência dos trabalhos no interior deste. Desse modo, o estudo aqui proposto pretende ser uma possibilidade de análise sociológica replicável e adaptável a vários objetivos de pesquisa distintos, tornando-se uma de suas contribuições mais evidentes à disciplina sociológica e ao ramo do estudo da arte desta.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1973). *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____. (1970). *Teoria Estética*. Lisboa: Arte&Comunicação.
- AGAMBEN, Giorgio (2013). *Walter Benjamin y el capitalismo como religión*. Disponível em: www.lostraniero.net
- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana (2004). *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo, Boitempo.
- AMARAL, Aracy (1984). *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005); vol.2: circuitos de arte na América Latina*. São Paulo: editora 34, 2006.
- _____. (2011). *Tarsila, Volpi, Oiticia, Meireles, Benjamin La sabiduría del compromiso con el lugar*. Valencia: Institut Valencia D'Art Modern.
- _____. (2013). *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34.
- ANJOS, Moacir dos (2005). *Local/Global: Arte em Trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (2010). *Arte Bra: Crítica*. Rio de Janeiro: Editora Automática.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (1983). *Depois das Vanguardas*. In: *Arte em Revista*, ano 5, número 7.
- ARAÚJO, Virgínia Gil. *Uma parada: Antônio Manuel e a imagem fotográfica do corpo – Brasil anos 1967/1977*. 2007. 248 p. Tese (Doutorado em Artes Plásticas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ARCHER, Michel (2001). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento (1997). *Metrópole e Cultura: o novo modernismo paulista em meados do século*. *Revista Tempo Social*, n. 9, vol.2:, 39-52.
- BARRIO, Artur (2006). *Manifesto: contra as categorias de arte, contra os salões, contra os júris, contra a crítica de arte*. In: FERREIRA, Gloria & COTRIM, Cecilia. *Escritos de Artista: anos 60/70*. Zahar, Rio de Janeiro.
- BARTHES, Roland (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds (1984)*. Berkeley: University of California.
- _____. (1985). *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1977) “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores. 1977, p.20
- _____. (2008). *Los Mundos Del Arte*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- BELTING, Hans (2006). *O Fim da História da Arte: Uma Revisão Dez Anos Depois*. São Paulo: Cosac Naif.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (1990). *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo, Editora Unesp.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2013). *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo.
- BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. *Arte Enquadrada e Gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. 2014. 261 f. Tese (Doutorado em Antropologia), Programa de Pós-

- graduação em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- BOLTANSKY, Luc & CHIAPELO, Éve (2009). *O Novo Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans (1995). *Free Exchange*. Oxford: Polite Press.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2007). *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk.
- _____ (2001). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1996). *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*. Campinas: Papirus.
- _____ (1996). *Las Formas del Capital*. Lima: Piedra Azul.
- _____ (2001). *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRETT, Guy (2007) in: Fatos, Antonio Manuel. Catálogo da exposição produzida pelo Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.
- BRITO, Ronaldo (1999). *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte.
- BUCHLOH, Benjamin (1990). *Conceptual Art 1962-1969. From the aesthetic of administration to the critique of institutions*. Revista October, n. 55, dezembro, p. 105-143. Disponível em: <http://doi.org/10.2307/778941>
- BUENO, Maria Lúcia (2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. Revista Sociedade e Estado, Brasília, V.20, n.2, p.377-402, maio/ago. 2005.
- BÜRGUER, Peter (2008). *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naif.
- BURITY, Joanildo A. (1997). *Desconstrução, hegemonia e democracia: o pós-marxismo de Ernesto Laclau*. In GUEDES, Marcos Aurélio (org.). Política e Contemporaneidade no Brasil. Recife: Bagaço, 1997.
- CARNEIRO, Lúcia & PRADILHA, Ileana (1999). *Antonio Manuel*. Coleção Palavra do Artista. Lacerda Editores, Rio de Janeiro.
- CHAIA, Miguel (2007). *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azougue.
- _____ (2006). A arte da exceção. Disponível em: http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_48.html
- CHAIMOVICH, Felipe (2007). *Espaços e Democracia: Lugares para a Arte Brasileira desde os anos 1980*. In: Gonçalves, Lisbeth Rebollo. São Paulo: ABCA/MAC USP/ Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- COCHIARALLE, Fernando (2004). *A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. Revista Arte e Ensaios, UFRJ, Rio de Janeiro.
- COHN, Gabriel (1995). *Como um hobby ajuda a entender um grande tema*. In: Weber, Max. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. São Paulo, Edusp.
- CRIMP, Douglas (2006). *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- DANTO, Arthur (2006). *Após o Fim da Arte*. São Paulo: Edusp.
- DEBORD, Guy (1997). *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1996). *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 3)*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DEUSTCH, Rosalind (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Londres: The MIT Press.
- DUARTE, Paulo Sérgio (1998). *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais.
- DURAND, José Carlos (1986). *Mercado de Arte e Mecenato: Brasil, Europa e Estados Unidos*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, n.2, vol.1, 1986.
- _____ (1984). *Expansão do mercado de arte em São Paulo — 1960-1980*, contribuição ao seminário *Estado e cultura no Brasil — anos 70*. In: Miceli, S. (org.) *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984, p. 173-207.
- _____ (1990). *Mercado de Arte e campo artístico em São Paulo (1947-1980)*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, V.13, 1980.

- FAIRCLOUGH, Norman (2001). *Discurso e Mudança Social*. Brasília: UnB.
- FERNANDES, João (org). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naif, 2013.
- FIALHO, Ana Leticia (2005). *As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo*. In: Sociedade e Estado, Brasília, V.20, n.3, p.689-713.
- _____. (2014). *Expansão do Mercado de Arte no Brasil: desafios e oportunidades*. In: O Valor da Obra de Arte. Org: Ronaldo Graça Couto. São Paulo, Meta livros.
- _____. (2014). Feiras e Bienais, convergências e distinções. Revista Select. Disponível em: <http://www.select.art.br/feiras-e-bienais-convergencias-e-distincoes/>. Publicado em 03 de outubro de 2014.
- FIRMEZA, Yuri (2007). *O Artista Invasor*. Fortaleza: Expressão Gráfica.
- FRANCO, Gustavo H.B (2010). In: **Arte & Dinheiro**. Org: Katy Siegel e Paul Mattick. Rio de Janeiro: Geográfica Editora.
- FREIRE, Cristina (1999). *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras.
- _____. (2006). *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.
- FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. 2007. 362f. Tese (Doutorado em História da Arte), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, 2007.
- FOSTER, Hal (1996). *Recodificação: arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista.
- _____. (2014). *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac&Naif.
- _____. (2015). *After white cube*. Revista London Review of books, v.37, n.6, p. 25-26, março, 2015.
- GUATARRI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias del Deseo*. Espanha: Traficantes de Sueños, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- HEINICH, Nathalie (2010). *La Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (2008). Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. (org). *Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora SENAC, p. 179-194.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- JAMESON, Fredric. *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JAREMTCHUK, Dária (2007). *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: EDUSP.
- KRAUSS, Rosalind (1979). *A escultura no campo expandido*. Revista October, n.8.
- LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal (1989). *Beyond the positivity of the social: antagonisms and hegemony*. In: *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso.
- LEAL, Priscila Cruz (2012). *Mulheres artistas: há desigualdade de gênero no mercado das artes plásticas no século XXI?*. In: VIII Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura, 2012, Salvador. Anais ENECULT, 2012.
- LIPPARD, Lucy (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madri: Ediciones Akal.
- MAIA, Carmem (2009). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte.
- MARCUSE, Herbert (1997). *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- MORAIS, Frederico (1975). *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1970). Do Corpo à Terra. IN: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro, ed. Funarte, 2006.
- MOUFFE, Chantal (2007). *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*. Espanha: Museu d'Art

Contemporani de Barcelona.

_____(1996). *O Regresso do Político*. Portugal: Gradiva Publicações.

_____(1992). *A Cidadania Democrática e a Comunidade Política*. In: Mouffe, Chantal (org). *Dimensions of Radical Democracy – Pluralism, Citizenship, Community*. London: Verso.

MOULIN, Raymonde (2007). *O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

NAVAS, Adolfo Montejo (2013). *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac&Naif.

ORBIST, Hans Ulrich (2008). *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP, Ringier.

ORTIZ, Renato (org) (1983). *Bourdieu: Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática.

OSBORNE, Peter (2002). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press.

PECCINI, Daisy (2007). *Os anos 1960: Figurações e Novas Politecnomorfias da Arte*. In: Arte Brasileira do século XX. Org: Lisbete Rebollo Gonçalves. São Paulo, Imprensa Oficial.

PEREIRA, Victor Hugo Adler (2014). *La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica*. Cuadernos de literatura, volume XVIII, nº 35, enero-junio 2014.

PETERS, Gabriel (2006). *Percursos na Teoria das Práticas Sociais: Anthony Giddens e Pierre Bourdieu*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília.

QUEMIN, Alain (2014). *Evolução do Mercado de Arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea*. In: **O Valor da Obra de Arte**. Org: Ronaldo Graça Couto. São Paulo: Meta livros.

RAMIREZ, Mari Carmem (1989). *Táticas para viver da adversidade: O Conceitualismo na América Latina*. Revista Arte e Ensaios, 185-195.

RANCIÈRE, Jacques (2005). *A Partilha do Sensível*. São Paulo: editora 34.

_____(2003). *Política da Arte*. São Paulo: São Paulo SA, 2003.

_____(1979). *Dos Manuscritos de 1844 a O Capital*. In: Ler O Capital. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane (2006). *Análise do Discurso Crítica*. São Paulo: Contexto.

RIBEIRO, Andrés Marília & SILVA, Fernando Pedro da (2011). *Paulo Bruscky*. Circuito Atelier, Belo Horizonte.

RIDENTI, Marcelo (2003). *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: **O Brasil Republicano**. Org: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SALCEDO, Sônia (2008). *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

RUBIM, Antonio (2007). *Políticas culturais: entre o possível e o impossível*. In: anais do congresso Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares. Salvador, Edufba, 139-157.

SCOVINO, Felipe (2009). *Encontros: Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Azogue Editorial.

SHEIK, Simon (2011). *O Que é Bienalização?*. Revista Humboldt, Goethe Institute. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622843.htm>

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira (2010). *Um Olhar sobre Oswald de Andrade e Walter Benjamin*. In: Coleção de Estudos de Cultura, Série intersecções. Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2010.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. *Brasil Tropicália: do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística em Hélio Oiticica*. 2003. 321 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

TEJO, Cristiana (2009). *Paulo Bruscky: Arte em Todos os Sentidos*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

VÁSQUEZ, Angélica G (2009). *Arte y Política: la estética de Jacques Rancière*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

WEBER, Max (1995). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp.

_____. (2006). *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras.

WU, Chin-Tao (2006). *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo.

Matérias de Jornal

ARAÚJO, Felipe. *Arte e Molecagem*. Fortaleza, Jornal O Povo, 11 de janeiro de 2006, Felipe Araújo, coluna opinião

BRITO, Ronaldo Brito. *Entrevista Cildo Meireles*. Rio de Janeiro, Jornal Opinião, 24 de outubro de 1975.

FONSECA, Elias Fajardo da. *'A união faz a força. E a força produz a união'*. Rio de Janeiro, Jornal O Globo, 25 de abril de 1979.

GIOIA, Mario. *'Queria ser o meu maior colecionador'*. São Paulo, Jornal Folha de São Paulo, seção Folha Ilustrada, 21 de junho de 2008.

IOSCHPE, Evelyn Berg. *As missões, na supermostra de arte em Paris*. Porto Alegre, Jornal Zero Hora, 03 de junho de 1989.

Jornal do Brasil. *Arte Classificada*. Rio de Janeiro, seção de classificados, 29 de dezembro de 1976.

Jornal Diário do Nordeste. *Exposição factóide compromete Instituto Dragão do Mar*. Fortaleza, seção caderno Cidade, 11 de janeiro de 2006.

Jornal Diário de Pernambuco. *Exposição falava de morte, mas todos estavam pensando na vida*. Recife, seção Suplemento Cultural, 17 de outubro de 1971.

Jornal Folha de São Paulo. *Cildo quer arrepiar o público*. São Paulo, Seção Folha Ilustrada, 09 de outubro de 1989

Jornal O Povo. *Pegadinha Contemporânea de Artista Cearense*. Fortaleza, seção Cotidiano, 11 de janeiro de 2006.

Jornal de Santa Catarina. *A Arte do Zero*. Blumenau, 20 de janeiro de 1979.

KLINTOWITZ, Jacob. *Esta arte precisa de público e não tem*. São Paulo, Jornal da Tarde, 15 de março de 1977

_____. São Paulo, Jornal da Tarde, 22 de janeiro de 1976.

MARTÍ, Silas. *"Uma grande obra é política em si"*. São Paulo, Jornal Folha de São Paulo, seção Folha Ilustrada, outubro 2010.

MOLINA, Camila. *Espaços para imaginação*. São Paulo, Jornal Estado de São Paulo, seção Caderno 2, 26 de outubro de 2012.

Links de site

ALKENS, Nick. *Carla Zaccagnini: Elements of Beauty – A tea set is never only a tea set*. Eindhoven, texto curatorial, 18 de abril de 2015 a 30 de janeiro de 2016, Van Abbe Museum, Disponível em: <http://goo.gl/njFAoc>. Acessado em 13 de novembro de 2015.

BARRIO, Artur. *Artur Barrio*. Blog de divulgação dos trabalhos do artista. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.cl/>. Acessado em 22 de janeiro de 2013.

DUARTE, Ronald; et al. *No Hemisfério sul*. Revista Arte&Ensaio, n.17, setembro de 2008. Disponível em: <http://goo.gl/vg7Alh>. Acessado em 15 de agosto de 2013.

Site Galeria Amparo 60. *Paulo Bruscky*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.amparo60.com.br/paulo-bruscky/>. Acessado em 12 de junho de 2012.

Site Galeria Baró. *Lourival Cuquinha*. Seção Artista, s/data. Disponível em: <http://barogaleria.com/artist/lourival-cuquinha/>. Acessado em 24 de setembro de 2013.

Site Galeria Casa Triângulo. *Yuri Firmeza*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/34/trabalhos/>. Acessado em 10 de outubro de 2013.

Site Galeria Luísa Strina. *Antonio Manuel*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/antoniomanuel/>. Acessado em 23 de julho de 2012.

Site Galeria Luísa Strina. *Cildo Meireles*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.galerialuisastrina.com.br/en/artists/cildo-meireles/>. Acessado em 19 de setembro de 2012.

Site Galeria Millan. *Artur Barrio*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/artista/artur-barrio>. Acessado em 23 de maio de 2013.

Site Galeria Nara Rosler. *Paulo Bruscky*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.nararoessler.com.br/artists/56-paulo-bruscky/>. Acessado em 29 de junho de 2012.

Site Galeria Vermelho. *Marcelo Cidade*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/40/marcelo-cidade>. Acessado em 20 de março de 2013.

Site Galeria Vermelho. *Carla Zaccagnini*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/106/carla-zaccagnini>. Acessado em 18 de agosto de 2013.

Site Goethe Institut. *Theory through art practice*. Blog Studio Visit, 19 de agosto de 2013. Disponível em: <http://blog.goethe.de/studiovisits/archives/55-Carla-Zaccagnini-theory-through-art-practice.html>. Acessado em 24 de setembro de 2013.

Site Guggenheim. *Carla Zaccagnini*. Seção Map Collection Artworks, s/data. Disponível em: <http://goo.gl/6DzWMk>. Acessado em 17 de dezembro de 2014.

Site Kadist. *Marcelo Cidade*. Seção People, 07 de maio de 2014. Disponível em: <http://kadist.org/en/people/marcelo-cidade>. Acessado em 16 de março de 2015.

Site Pinacoteca de São Paulo. *Per gli ucelli*. São Paulo, texto curatorial, 05 de maio a 14 de julho de 2010. Disponível em: <http://goo.gl/EnfcFs>. Acessado em 20 de dezembro de 2015.

Site Prêmio Pipa. *Carla Zaccagnini apresenta individual “Elements of Beauty”*. Seção Notícias, 20 de março de 2015. Disponível em: <http://www.pipa.org.br/2015/03/carla-zaccagnini-apresenta-mostra-individual-elements-of-beauty/>. Acessado em 30 de abril de 2015.

Site Prêmio Pipa. *Carla Zaccagnini*. Seção Artistas, s/data. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/carla-zaccagnini/>. Acessado em 23 de janeiro de 2013.

Site Prêmio Pipa. *Lourival Cuquinha*. Seção artistas, s/data. Disponível em: <http://www.pipaprize.com/pag/artists/lourival-cuquinha/>. Acessado em 14 de março de 2012.

Site Prêmio Pipa. *Marcelo Cidade*. Seção artistas, s/data. Disponível em: <http://www.pipaprize.com/pag/artists/marcelo-cidade/>. Acessado em 20 de março de 2013.

FRAGA, Marina & URANO, Pedro. *Carbono Entrevista Cildo Meireles*. Revista Carbono, n.4, agosto de 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acessado em 30 de setembro de 2013.

Catálogos

ANJOS, Moacir (org). *Topografia Suada de Londres: Jack Pound Financial Art*. Recife [s.n], 2012, 52 p. Catálogo de exposição, julho a outubro de 2012, Centro Cultural dos Correios do Recife.

ANJOS, Moacir & FARIAS, Agnaldo. *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. São Paulo [s.n], 2010, 459 p. Catálogo de exposição, setembro a dezembro de 2010, Pavilhão Bienal Parque Ibirapuera.

_____. *Artur Barrio*. São Paulo [s.n], 2011, 256 p. Catálogo de exposição, 04 de junho a 27 de novembro de 2011, 54ª Bienal de Veneza – Veneza.

BARROS, Stella Teixeira de (org). *Catálogo de artistas brasileiros 20ª Bienal*. São Paulo [s.n],

1989, 122 p. Catálogo de exposição, 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989, Pavilhão Bienal Parque Ibirapuera.

BOUSSO, Vitória Daniela (org). *Artur Barrio: A metáfora dos Fluxos*. São Paulo [s.n], 2001, 152 p. Catálogo de Exposição, setembro de 2000, Paço das Artes.

CASANOVA, María (org). Cildo Meireles. Valência [s.n], 1995, 206 p. Catálogo de exposição, 02 de fevereiro a 23 de abril de 1995, Instituto Valenciano de Arte Moderno.

CHAIMOVICH, Felipe (org). *Paulo Bruscky*. São Paulo [s.n], 2014, 128 p. Catálogo de exposição, 01 de setembro a 14 de dezembro de 2014, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

CHHANGUR, Emelie. *No. It is opposition*. Toronto [s.n], 2008, 111p. Catálogo de exposição, 17 de setembro a 07 de dezembro de 2008, Art Gallery of York University.

DAZORD, Cécile (org). Cildo Meireles. Estrasburgo [s.n], 2003, 196 p. Catálogo de exposição, 07 de março a 18 de maio de 2003, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg.

DINIZ, Clarissa (org). *Pernambuco Experimental*. Rio de Janeiro [s.n], 2014, 250 p. Catálogo de exposição, 10 de dezembro de 2013 a 30 de março de 2014, Museu de Arte do Rio de Janeiro.

FILHO, Paulo Venâncio (org). *Antonio Manuel*. São Paulo [s.n], 2007, 157 p. Catálogo de exposição, 21 de abril a 8 de julho de 2007, Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo.

LAGNADO, Lisette (org). *Catálogo 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto?*. São Paulo [s.n], 2006, 317p. Catálogo de exposição, de 07 de outubro a 17 de dezembro de 2006, Pavilhão Bienal Parque Ibirapuera.

MOURA, Rodrigo & VOLZ, Jochen (org). *Planos de Fuga: um livro em obras*. São Paulo [s.n], 2012, 162 p. Catálogo de Exposição, 27 de outubro de 2012 a 06 de janeiro de 2013, centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo.

REBOUÇAS, Júlia (org). *Revispa 2006*. Recife [s.n], 2006, 23p. Catálogo de Exposição, 10 a 16 de setembro de 2006, Cidade do Recife.

TANNERT, Christoph (org). *The mad man sees what he sees*. Berlim [s.n], 2014, 64 p. Catálogo de exposição, 07 a 10 de março de 2014, Künstlerhaus Bethanien.

VIEIRA, Pedro (org). *SP Arte*. São Paulo [s.n], 2013, 388 p. Catálogo de exposição, 04 a 07 de abril de 2013, Feira SP Arte – Pavilhão Bienal Parque Ibirapuera.