



ARTE & CRÍTICA

ANO XX - Nº 64 - 2022



Associação Brasileira de Críticos de Arte

ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Crítica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão [UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESS/França]

Jesus Pedro Lorente [AICA e UNIZAR/Espanha]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashiroto [UDESC]

Coordenação

Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte&Crítica ano XX - nº64 - 2022

Imagem da capa: *Lavagem do Bonfim*,
Atílio Avancini, 2022

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caros leitores,

com esta edição encerramos 2022. Ano difícil para o nosso País e também para a direção da ABCA que esteve, por vários meses, com seu site fora do ar. No entanto, com esforços coletivos e a participação de nossos colaboradores, a revista *Arte&Critica* inaugurou um novo formato buscando valorizar o conhecimento e pesquisas dos autores. E compartilhando com os leitores os desafios e a criatividade da arte neste tempo de pandemia, desmatamento, guerra e profunda crise política e social.

Nesta edição, contamos com textos que problematizam e questionam as práticas da crítica de arte. Jean Bundy aborda a necessidade de voltarmos nossa atenção para artistas que debatem a crise climática em suas obras. Ana Avelar e Igor Walter nos trazem uma retrospectiva crítica das atuações dos museus de arte em Brasília ao longo deste ano. Alessandra Matias nos lembra da luta das mulheres negras na arte, vistas como perigosas, sejam como tema de representação, sejam como protagonistas. Marcos Fabris reflete sobre a desafiadora tarefa da crítica na arte contemporânea ao analisar formas artísticas que se dissolvem para falar daquilo que está debaixo das aparências. Na sequência, o coletivo Kókir apresenta seu trabalho, em que recupera tradições de culturas primordiais como uma poética das águas em perspectiva decolonial.

Cesar Romero se debruça sobre os impulsos criativos na

obra de Auguste Herbin. Com sensibilidade e lirismo, Jacob Klintowitz traz reflexões que nos ensinam a rever o ser humano. Sintetiza: “A beleza é a linguagem. A barbárie é o caos”.

A *Jornada ABCA 2022* é apresentada em um completo panorama por Carlos Terra e Ivair Reinaldim, que comentam todas as comunicações das mesas e conferências. Realizada online, elas estão disponíveis no seguinte link:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLxJn7wJrn5HYf501XR5OUsgKNSA7-UeWT>

Sobre exposições, Marília Andrés Ribeiro e João Diniz nos apresentam uma detalhada análise da mostra de João Diniz ‘Poematéria’ e suas relações com o conjunto de sua obra. Fernando Bini e John F. Voese revisitam a experiência da residência de artistas em Faxinal do Soturno, na zona rural do Paraná, em mostra realizada 20 anos depois. Alessandra Simões faz uma complexa análise da mostra ‘*Margens de 22: presenças populares*’, discutindo a necessidade de vermos a São Paulo que pulsava nas margens da Semana de Arte Moderna, tão idealizada e comentada.

Temos ainda a sensível entrevista de Hugo Fortes para Sylvia Werneck, onde se destaca a relação do artista com a natureza. E a apresentação dos novos sócios da ABCA, que ingressaram na Associação na última Assembleia do ano. A todos, nossas boas vindas. O *Ensaio Visual*, nova seção que inauguramos na edição anterior, apresenta as imagens de Atílio Avancini da Lavagem do Bonfim, onde matizes culturais africanas se

entrelaçam com a fé católica, simbolizando para nós esta limpeza de ano que se encerra e augúrios de um novo ano com muitas esperanças.

Boa leitura

Leila Kiyomura

Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

ARTIGOS/ENSAIOS

10

**ART CRITICS AS SOCIO-POLITICAL
COMMENTATORS-VIS-À-VIS CLIMATE
CHANGE**

JEAN BUNDY

20

**BRASÍLIA UMA OBRA DE ARTE QUE
SE RECONSTRÓI**

ANA AVELAR
IGOR WALTER

30

**A DESAFIADORA TAREFA DA CRÍTICA
DE ARTE HOJE**

MARCOS FABRIS

46

**MULHERES, NEGRAS E PERIGOSAS.
DA REPRESENTAÇÃO AO
PROTAGONISMO NAS ARTES VISUAIS**

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

60

**JORNADA ABCA 2022: A CRÍTICA
DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE
TEMPOS**

CARLOS TERRA
IVAIR REINALDIM

70

**POÉTICA DAS ÁGUAS, UM MERGULHO
NA SENSIBILIDADE ESTÉTICA NO
LEITO DECOLONIAL**

COLETIVO KÓKIR

80

IMPULSOS CRIATIVOS

CÉSAR ROMERO

86

NÃO TENHO PALAVRAS

JACOB KLINTOWITZ

SUMÁRIO

EXPOSIÇÕES

92

**POEMATÉRIA: ARQUITETURA DA
PALAVRA SOB O UNIVERSO DE JOÃO
DINIZ**

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO
JOÃO DINIZ

106

**FAXINAL DAS ARTES, VINTE ANOS
DEPOIS**

FERNANDO A. F. BINI
JHON E. VOESE

118

**AS BORDAS PULSANTES
DA SEMANA DE 22**

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

ENTREVISTA

130

**HUGO FORTES: “CREIO QUE
A FLORESTA SE APRESENTOU
PARA MIM COMO UMA IMENSA
INSTALAÇÃO JÁ PRONTA...”**

SYLVIA WERNECK

ENSAIO VISUAL

144

**NA LAVAGEM DO BONFIM, A FÉ PARA
AMENIZAR OS CONFLITOS**

ATÍLIO AVANCINI

NOTA

166

NOVOS SÓCIOS



INTERNACIONAL

**ART CRITICS AS
SOCIO-POLITICAL
COMMENTATORS-VIS-À-VIS
CLIMATE CHANGE**

JEAN BUNDY

AICA/ALASKA - USA

Art critics play an important role as curators in print (also online) maintaining integrity of the high to low aesthetic world, which often pays more attention to how much something sells at auction, rather than its purpose or quality. A.O. Scott writes, “It’s the job of art to free our minds, and the task of criticism to figure out what to do with that freedom (Scott, 12).” As an art critic from Alaska where Arctic melt and flooding are evident, I interact with artists/writers who depict Climate Change. Art critics have become town-criers for socio-political issues merging the Formal with the Conceptual—but how and when?

In the New York City Post-War arts arena, Clement Greenberg (1909-1994) and Harold Rosenberg (1906-1978) strongly influenced what got embedded into the art-for-art’s-sake, Ab-Ex canon. The Sixties movie, *Please Don’t Eat the Daisies*, starring Doris Day and David Niven, written by Jean Kerr (1922-2003) was a comedic look at her theater-critic husband, Walter (1913-1996) whose critical play-lambasting could close a show.

By the late-Sixties, artists like Robert Motherwell (1915-1991) responded to the aesthetic winds of change: the Vietnam War debacle, plus women and minorities demanding a voice (Fineberg 368). Linda Nochlin's (1931-2017) essay, "*Why Have There Been No Great Women Artists?*" (Jones 263-267) also helped to open doors for today's critics to write in a Conceptual manner.

While there are renowned art critics today: Peter Schjeldahl (b.1942) (*New Yorker*), Jerry Saltz (b. 1951) (*New York Magazine*) their opinions don't cause mountains to crumble because Social Media's platforms provide a format for the 'Everyman' to be an opinionated critic. Also websites like rottentomatoes.com, where public commenting is tallied, often kill a performance, or at least undermine box office remunerations. Most critics don't work for media that provide a living wage. Writing an exhibition catalogue or a chapter for an upcoming book doesn't pay enough; therefore many critics have multiple jobs: part-time curating

and/or teaching or working away from the arts. Women and persons-of-color are still denied a voice, particularly when delaying careers to raise a family, sadly experiencing discriminatory practices when reentering aesthetic fields.

FULL OR PART-TIME, CRITICS NEED TO BE AWARE OF THE BIGGER PICTURE

Curators frequently must concede to what their institutions deem politically appropriate when conceiving and organizing exhibitions. This is slowly changing as major museums have recently been criticized for not promoting equitable exhibitions. Curating shows that situate works from different eras adjacent to each other helps to dispel Colonial approaches. Mostafa Heddaya writes, "Increasingly acute, the critical, historical, and curatorial interest in coinciding artworks across time and space has generally pitched such shuffles as expansionary and inclusive, as extending the range of possible connections. In principle, we cancel the distances that produce

historical enclosures in order to broaden the historical and conceptual domain of art (Heddaya, *Artforum*, January, 2022)."

In addition to competing with the unschooled 'Joe-Public', art critics must comprehend anonymous street protesters supporting museum workers, who want impartial hiring practices, exhibitions curated by persons-of-color, elected/appointed museum boards to be culturally diverse and behave ethically/responsibly, not to mention politically-themed monuments to be bashed down. And there are also authoritarian governments discouraging art criticism.

CRITICS MUST ASSESS THE COUNTERPOINTS

Some feel destroying monumental art doesn't remove the travesties they represent. And what about a philanthropist like Eli Broad (1933-1921) who had enough cash to bypass convention and build his own museum—The Broad, in Los Angeles (2015)? Is it just a big toy box, lacking curatorial engagement? In the end will 'Joe Public' pay the increased

gate fees, already surfacing in museums like New York's Metropolitan, when donors who allegedly gave 'dirty-money' are erased?

THE CRITIC AND CLIMATE CHANGE

Today's critics serve as curatorial aesthetic guidance counselors— in print or virtually, moving beyond traditional Formal painting/sculpture analysis, and into Conceptually scrutinizing book reviews, dance and music recitals, photography/film/video; which adds to the richness of the essay genre, and provides an entry point to critique the socio-political of Global Warming.

The term 'pollution' entered into Nineteenth Century conversations (Jarrige and LeRoux (J&L) 143). Caroline Shields writes about Nineteenth Century artists explaining, "a landscape sliced by train tracks or a horizon dotted by smokestacks were potent symbols of the era, markers of modernity and progress (Shields 14)." Francois Jarrige and Thomas Le Roux write, "Between 1899 and 1901, Claude Monet traveled to London three times to seek the play with light in the pollution fog of the city (J&L 134)." However, William Morris, and John Ruskin "condemned the evils of industrialization, and especially the fumes that vitiated the air of cities (J&L 135)." Not surprising Jarrige and LeRoux write, "In the colonies, environmental degradation was blamed on neglect by the native populations (J&L 132)." Scapegoating the impoverished everywhere fueled the denial of pollution, and still does.



CRITICS NOW POSSESS A FORMAL AND CONCEPTUAL TOOLBOX TO UNPACK GLOBAL WARMING—HERE ARE SIX ARTISTS/WRITERS:

1: *Race Against Time*, 1976, by Ya Ming (1924-2002) resembles compositional verticality, complete with the misty atmosphere pictured in ancient Chinese scrolls.

But here fog is generated by polluting machinery meant to build China into an industrialized powerhouse. This painting integrates a typical Chinese dwelling at the lower right, now dwarfed by cranes and resulting skyscrapers that push upwards, with laborers in the left lower quadrant producing billowing black smoke. The piece marries Chinese-aesthetic tropes with Western Modernism's bold value shifts akin to George Bellows' (1882-1925) Hudson River scenes, where longshoremen toil, often unsafely, among industrialization's detritus. Essayist Denin D. Lee writes, "Vast forests composed of varied plant and animal life were felled to make way for farms....Although the culture celebrated its hermits and gave due consideration to the regular operations of the heavens and natural phenomena, nevertheless it did so in the face of marked 'improvements'



to the natural environment (Kusserow 42).” *Race Against Time* reveals China’s paradoxes of Post-Modern growth, along with disproportionate wealth, versus a fairy tale land of enchantment.

2: Thanks to Marilyn Monroe (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953) we think of diamonds as a girl’s best friend, but once pearls were all the rage. *Pendant with a Monstrous Pearl in the Form of a Madonna*, by a Netherlandish artist (1640-50) belonged to Catholic Spain’s King Philip II (1527-1598). Christopher Columbus discovered oyster beds off Venezuela in 1498, and Philip considered it God’s will that he control and profit from the Spanish Indies. Mónica Domínguez Torres writes, “in the Middle Ages the white, iridescent matter of pearls became metaphorically associated with the figure of the Virgin Mary (Kusserow 82).” Spain needed money and it was thought that

canoeing to an adjacent bed would always be possible because pearls were bountiful and providentially ordained as the symbol of Hapsburg rule. It was finally realized that

dredging sea beds, albeit lo-tech, destroyed oyster regeneration. Resting periods from January to September were decreed, as was throwing back young oysters; sadly conservation came too late. Today, this monstrous bauble is an allegory to Philip's 'Atlantic pearl industry' and the everlasting devastation it caused.

3: Dutch photographer Jeroen Toirkens' *Canada,*



Broadback Valley, The Cree (January 2018) depicts a truck loaded with felled trees taken from the Boreal Forest (Taiga), which forms a ring around the Arctic, covering 17.5% of the world's land surface. This photograph images white-out conditions contrasted with the dark tree bark, formulating a paradox—decimation of lands benefitting the economy versus preserving forests for the planet's health. The Taiga is called the carbon sink, as it retains 44% of the world's CO₂ in all its 'terrestrial vegetation'. Only 12% of the Boreal Forest is protected with 15 billion trees cut annually, and is half of what it was millennia ago. Jelle Brandt Corstius writes, "Trees are fantastic. Just try to imagine a machine that takes CO₂ from the air, produces oxygen, stores carbon, filters the air, makes clouds and rain, and works like a kind of air conditioning unit... All this machine requires is sunlight and water (Toirkens & Corstius (T&C) 15, 19)." Global Warming is causing 'dry lightning' resulting in frequent/expansive fires and massive releases of arboreal CO₂ and heat retaining soot. For eons First Nations of Canada have forest-subsisted. Forced sales for clear cutting by logging companies have reduced animal populations and thus fur trapping. Working with Greenpeace, the Cree are attempting to preserve lands off-limits to logging (T&C 21, 47). Corstius writes, "For a long time, people have seen the taiga as a kind of wasteland from which you could take what you wanted... The effects of global warming are only too apparent in the boreal zone (T&C 15,19)."



4: Norway's Aslaug M. Juliussen's *Multiple Stitches-Sight in Absence VII, VIII* (2016-2017) are: cotton fabric, horsehair, metal wire, embroidery, painting, drawing, fishing hooks works, resembling nomadic Sámi portable doors. Loosely hung, they beckon visitation, while joining both outdoor and indoor spaces, metaphorically connecting the ancient and modern worlds that collide. Juliussen spent twenty-two years helping her family herd (eat and wear) reindeer, acquiring inspirational art materials along with oral histories from women workers who engaged in 'collecting, rinsing, cooking,

drying, sorting, and packing' (Gullickson 16). These unique experiences situate her projects within Sámi culture, embedded in the seasonal cycles of plants and animals. Juliussen feels, "The materials, once part of a living animal, are brought to life again in her art (Gullickson 41)." Not only is Northern ancient craftsmanship being recognized as fine art, but present-day Indigenous artists like their ancestors are recycling animal by-products, not only for functional purposes, but for decorative effects, and bringing attention to minimizing waste.



5: Andreas Hoffman's (director of The Arctic Culture Lab, Norway and Greenland) *Aesthetics of Hanging Laundry* is his photography project about Greenland's Disco Bay and a call to enjoy dependence on weather. Hoffmann writes, "[it] is about discovering the beauty of sculptures consisting of stiff, frozen sheets and

towels... It is striking that some people prefer to hang laundry according to size and color, while others show a sense of repeating patterns. Often the laundry's color matches the color of the owner's house." And while there are still world communities where fabric is hand-washed and dried on lines, there is also a strong desire to do laundry faster using less muscle power, with washing machinery. Greenland was one of the first areas in the Nineteenth Century to imagine Global Warming from the Industrial Revolution on both continents it separates. In 1878-9, Swedish Explorer Adolf Erik Nordenskiöld, unknowingly discovered coal dust floating in water holes, which he thought was an undiscovered mineral, (Hatfield 174). Hoffman's laundry looms metaphorically as Greenland's Indigenous are striving to maintain a subsistence lifestyle, while upgrading health care, and their economic status. Like much of Alaska, Greenland is not fossil-free and disposing of waste is a big problem. He believes the sea air embedded in Greenland's hanging laundry becomes a symbol for hope, a needed balancing act between desired conveniences and protecting the Earth. Hanging fabric can also be visualized to underscore social injustices often linked to Climate Change, as it's the poor who are helpless to avoid the polluting effects of Global Warming.



6: Two books by environmentalists are: *A World on the Wing: A Global Odyssey of Migratory Birds*, by Scott Weidensaul, and *Crab Wars: A Tale of Horseshoe Crabs, Ecology, and Human Health* by William Sargent. Weidensaul admits, "The world is changing around us, in ways that we barely understand and show little ability to control, and birds – especially migratory birds – are our best and most compelling window into those changes (Weidensaul 21)." The Red Knot is one of many birds who navigate between hemispheres yearly, breeding in their summer above the Arctic Circle before spending their winter 'on the windswept beaches and hardpan lowlands of Tierra del Fuego (Sargent 75). In early March they fly up the Argentinian coast to Brazil (pannes of Lagoa

do Peixe) where they feed on snails and Cochina shells before each eats 135,000 Horseshoe crab eggs off Delaware Bay's beaches, and flies to the Arctic to nest. Over fishing and harmful industrialization causing diminishing crabs, leads to a decline in eggs, which normally feed migrating Red Knots, who now fly North, too malnourished to lay eggs, and often die in the process (Sargent 75, 115). Weidensaul writes, "From its effects on weather, precipitation, prevailing winds, habitat, food supplies—even what impact it will have on avian diseases and parasites—there isn't a corner of the globe, a cubic meter of the air column above it, or any moment in any migratory bird's annual cycle, that hasn't been (or soon will be) touched by the planetary fever that carbon emissions are producing (Weidensaul 190,191)." And birds don't comprehend international borders either.

A CRITIC'S CONCLUSION

Today's art critics investigate the visible Formally, while contemplating

the metaphorical Contextually, propagating museum and community involvement, and importantly alerting readers about developing an awareness for protecting 'Place'—locally and Globally. A 2006-*TIME Magazine* cover shouted, "BE WORRIED. BE VERY WORRIED. Climate Change isn't some vague future problem (Time 4/3/06)."

BIBLIOGRAPHY

BOOKS

Fineberg, Jonathan. *Art Since 1940, Strategies of Being*. New York: Prentice Hall, 1995. Print.

Greenberg, Clement, Ed. *Art and Culture, Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989. Print.

Gullickson, Charles, Ed. *Aslaug M. Juliussen; Intersections*. Trans. Arleyne Moi. Tromsø: Nordnorsk Kunstmuseum, 2018. Print.

Hatfield, Philip J. *Lines in the Ice, Exploring the Root of the World*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's Univ. Press, 2016. Print.

Jarrige, Francois and Thomas LeRoux. *The Contamination of the Earth: a History of Pollutions in the Industrial Age*. Trans. Janice Egan and Michael Egan. Cambridge: MIT Press, 2020. Print.

Lee, De-nin. "Chinese Landscape: Representations and Environmental Realities." *Picture Ecology Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*. Ed. Karl Kusserow.

Princeton: Princeton U.P., 2021. Print.

Motherwell, Robert and Harold Rosenberg. "The Question of What Will Emerge Is Left Open." *Art In Theory, An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison, Paul Wood. Malden, Mass: Blackwell, 2003. Print.

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists." *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. New York: Routledge, 2010. Print

Sargent, William. *Crab Wars: a Tale of Horseshoe Crabs, Ecology and Human Health*. Boston: Brandies U.P., 2021. Print.

Scott, A. O. *Better Living Through Criticism: How to Think About Art, Pleasure, Beauty and Truth*. New York: Penguin, 2016. Print.

Shields, Caroline, Ed. *Impressionism in the Age of Industry*. New York: Prestel, 2019. Print.

Toirkens, Jeroen and Jelle Brandt Corstius. *Borealis, Trees and People of the Northern Forest*. Belgium: Lannoo Publishers, 2020. Print.

Torres, Mónica Domínguez. "Pearls for the King: Philip II and the New World Pearl Industry." *Picture Ecology Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*. Ed. Karl Kusserow. Princeton: Princeton U.P., 2021. Print.

Weidensaul, Scott. *The World on the Wing, the Global Odyssey of Migratory Birds*. New York: Norton, 2021. Print.

MAGAZINE ARTICLES

Bundy, Jean. "Aslaug Juliussen: Intersections at the Museum." *Anchorage Press*, February 11, 2020. Print.

_____. "Materiality of Laundry: Highlighting Social Disparities and Climate Change." *Anchorage Press*, August 3, 2020. Print.

_____. "Arctic Women Artists Contextualizing Climate Change." *Anchorage Press*, November 27, 2020. Print.

_____. "Science vs. Greed=Climate Change; Crab Wars by William Sargent." *Anchorage Press*, February 7, 2022. Print.

_____. "A World on the Wing." *Anchorage Press*, May 11, 2022. Print.

_____. "Aestheticizing Climate Change with Picture Ecology." *Anchorage Press*, June 22, 2022. Print.

_____. "Borealis: Life in the Woods at the Anchorage Museum." *Anchorage Press*, July 6, 2022. Print.

_____. "Artists Appraising Climate Change Isn't New—Who Knew?" *Anchorage Press*, December 10, 2022. Print.

Heddaya, Mostafa. "Art and Comparison" *Art Forum* (Left, Right, Inside, Out) January 2022 Print.

JEAN BUNDY

Jean Bundy is a writer/painter living in Anchorage. She holds degrees from The University of Alaska, The University of Chicago and The School of the Art Institute of Chicago and is a member of AICA/USA. Jean is a PhD candidate with IDSVA. Her whaling abstracts and portraits have been shown from Barrow to New York City.



ARTIGOS/ENSAIOS**BRASÍLIA: UMA OBRA DE ARTE
QUE SE RECONSTRÓI**

Se “Brasília é, na essência, uma obra de arte que se constrói”¹, como afirmou Mário Pedrosa, após o sinistro domingo que promoveu a destruição de parte do patrimônio público artístico e arquitetônico da capital, vemos que são as ruínas que mobilizam a reconstrução executada por um mutirão de servidores públicos de diversos órgãos, além daqueles pertencentes às instituições atacadas diretamente.

**ANA AVELAR
ABCA/DISTRITO FEDERAL
IGOR WALTER**

O ano de 2023 começou com a posse de um governo a favor da cultura. Aos festejos desse marco histórico em 1º de janeiro, seguiu-se, uma semana depois, a invasão e depredação dos edifícios-monumentos da Praça dos Três Poderes que, além de serem as sedes do Executivo, Legislativo e Judiciário, constituem patrimônio cultural da humanidade, tombados pela UNESCO. Como escreveu a artista e professora Giselle Beiguelman na Ilustríssima, em 15 de janeiro, “atacar as obras de arte revela o desprezo e o ódio contra a cultura.”²

O crítico Mário Pedrosa dizia que Brasília é “uma obra de arte coletiva”³, por ocasião do Congresso de Críticos sediado na capital antes de sua inauguração, em 1959. Nesse sentido, o ano de 2022 foi de construção da coletividade, uma vez que a cena artística da cidade esteve repleta de eventos de resistência a uma política nacional avessa à cultura e de parcerias que permitiram sua sobrevivência. Com a reabertura dos espaços museais após



Você consegue sentir o peso de seus ossos?, de Rodrigo Sassi, exposta no MuN. Jean Peixoto/acervo pessoal do artista.

o término das interdições causadas pela pandemia de COVID-19, essa intensa agenda fez reviver o circuito local. Também contribuiu a liberação de recursos do governo distrital que estavam represados até então.

Neste texto, o foco será sobretudo os museus do Plano Piloto, que resistiram à precarização dos aparelhos públicos locais, arejando o circuito artístico. Porém, não pretendemos elaborar um levantamento exaustivo de todos os eventos promovidos, até porque o acesso aos registros apresenta lacunas devido às suspensões da divulgação durante o período eleitoral.

Ao abordarmos o Museu Nacional da República (MuN), consolidado pelos quinze anos de existência celebrados em dezembro de 2021, com visita altíssima, um fundamental aparelho cultural na área central da cidade, é possível lembrar de um corpo sólido de exposições que ocuparam o espaço durante todo o ano, sob a direção ousada, atenta e segura de Sara Seilert.

Em fevereiro de 2022, o Museu

Nacional lançou um edital para curadores por meio de acordo de cooperação técnica com a Organização das Nações Unidas para a Ciência, a Educação e a Cultura (UNESCO), nas palavras da diretora *“partindo da premissa de que o acervo do Museu é uma questão pública de interesse coletivo, que merece ser pesquisado, analisado criticamente e estar cada vez mais aberto e acessível (...) queremos consolidar nosso Programa de Pesquisa como um dos pilares para o cumprimento de nossa função social”*⁴.

A seleção das curadoras-pesquisadoras proporcionou a mostra *“Aqui estou - corpo, paisagem e política”*, de Sabrina Moura, curadora estabelecida em Natal, apresentando um conjunto de mais de cinquenta obras no mezanino do MuN. O título da exposição foi dado a partir da obra de Ralph Gehre – sul-mato-grossense radicado em Brasília desde 1962, cuja trajetória também é parte da história de artistas migrantes que compõem o cenário da cidade.

Segundo Moura, na exposição, a

decolonialidade é método mais do que conceito: *“a noção de curadoria decolonial tem sido corrente em diversas exposições no Brasil e ao redor do mundo, buscando desconstruir os gestos de poder que estruturam as instituições de arte e suas coleções. Contudo, é preciso tomar cuidado para não se perder nos usos difusos e imprecisos do termo. Sobretudo quando se trata de um acervo jovem, inscrito num MUSEU que se ergue à sombra de seu idealizador, Oscar Niemeyer, e sobre uma suposta tabula rasa”*⁵. Em 2023, será a vez de vermos a exposição proposta pela outra selecionada, Fernanda Lopes, estabelecida no Rio de Janeiro.

Também chamam atenção as individuais de jovens artistas que atuam em Brasília como Pedro Gandra e Isabela Couto, realizadas de forma independente, e da artista em início de carreira, Azul Rodrigues, cuja individual de desenhos e vídeo-performances se realizou por meio de uma parceria estratégica entre instituição e galerias para superar os desafios orçamentários do Museu.

Este também foi o caso de tantas outras exposições, a individual de Raquel Nava, também de Brasília, em sua potência insólita de taxidermias e materiais industrializados, com curadoria de Fabricia Jordão. A maior individual de Rodrigo Sassi, de São Paulo, reunindo cerca de 30 obras tridimensionais, sendo dez inéditas, com apoio da Central Galeria, estendeu-se até março. Ponto de partida na discussão de processos da construção civil, a obra de Sassi dialoga com o entorno do MuN, desde a arquitetura do próprio museu e do Plano Piloto até a arquitetura espontânea da cidade ampliada. Dessa mostra, derivou-se uma doação ao MuN, contribuindo assim para a ampliação desse importante acervo.

O arranjo de parcerias entre galerias e o espaço museal também possibilitou a realização de algumas exposições coletivas como Xingu 57, de fotos e documentos das expedições de Domiciano Pereira de Souza Dias, cientista que, na companhia do sertanista Orlando Villas Bôas, percorreu e documentou as regiões onde mais tarde viria a se criar o Parque



Vista da exposição “Modernismo Expandido” na galeria principal do MuN. Divulgação/MuN.

Indígena do Xingu, com produção da Galeria Oto Reifschneider.

Da mesma ordem, uma parceria com a Galeria Almeida e Dale propiciou a necessária exposição “Ilê Funfun”, individual de Rubem Valentim em homenagem ao seu centenário. Na área principal do mezanino do MuN, o Templo de Oxalá, exposição de um conjunto com vinte esculturas e dez relevos do artista, permitiu ao público uma imersão nas obras doadas ao MAM-BA em 1997, cuja montagem foi cuidadosa a ponto de contar com oferendas ao orixá. A curadoria apresentou ainda telas inacabadas, mobiliário e ferramentas do artista agrupados no núcleo “ateliê”, além de uma vasta coleção de obras e documentos, que fazem parte do acervo do Museu de Arte de Brasília. No título da exposição, “Ilê” significa casa e terreiro, o templo sagrado de culto aos Orixás, e “Funfun”, a cor branca, que predomina nas obras em referência ao orixá Oxalá, também característica das vestimentas de seus devotos, encerrando, portanto, o nome “Casa Branca” em referência à religiosidade do artista e sua

pesquisa de décadas.

Também cabe mencionar a coletiva “para onde foi a espessura da carne”, que reuniu 41 artistas de diversas regiões do Brasil e do exterior: Argentina, Cuba, Inglaterra, México e Venezuela, curada por Suyan de Mattos com textos de Gisele Lima.

Necessária sincronia com o centenário da Semana de 1922 foi a realização da exposição “Modernismo Expandido”, na qual era possível observar a riqueza de produções modernistas fora do eixo hegemônico Rio - São Paulo. Financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF), nas palavras da curadora Denise Mattar: se *“propôs uma visão mais ampla do Modernismo brasileiro a partir de 1930 até a década de 1950 e, por vezes, extrapolando esse período temporal para estabelecer conexões entre artistas e regiões [...] chamando a atenção para os processos excludentes decorrentes da centralização cultural.”*⁶

A exposição coletiva “Na Luta na Lata” trouxe de fora do circuito hegemônico local para o Museu as obras de um

coletivo de artistas do graffiti, um movimento já percorrido por outros artistas de rua, a exemplo de Os Gêmeos, para citar exposição recente que passou pela Pinacoteca do Estado de São Paulo e pelo Museu de Arte Contemporânea de Curitiba - MAC/PR. A efervescência que se observava na recepção dos artistas - Alberto Pereira, Bella, Bruno Pastore, Cacá Fonseca, Cláudio “Ise” Duarte, Diego Aliados, Djan “Cripta” Ivson com Circulo Forte Brasil, Marcus “Enivo” Vinicius Teixeira Ramos da Silva, Fefé Talavera, Felipe Risada / Os Mais Chave, Mag Magrela, Mundano, Martha Cooper, Alex “Onesto” Hornest com Andy Hope e Cusco Rebel e Walter “Tinho” Tada Nomura - por parte do público mostra a força da coletividade no meio urbano, essencial para a reconstrução da capital, sobretudo depois dos últimos eventos.

No apagar das luzes de 2022, abriu-se uma individual de Antonio Poteiro curada por Divino Sobral, ambos goianos, oferecendo uma diretriz do centro-oeste a partir das artes populares em conversa com a esfera contemporânea.



Peças desenhadas e confeccionadas por Sérgio Rodrigues para a inauguração da UnB em 1962. Divulgação/MAB.

Ainda no final do ano, um encontro e exposição de arte e tecnologia de cunho acadêmico, parceria tradicional entre o Museu e a Universidade de Brasília, contou com a apresentação de obras criadas por meio de artefatos variados, desde obras nato-digitais a experiências multissensoriais de realidade virtual, passando por bioarte e arte eletrônica.

De certa forma, essa exposição dialoga com a “Segue em Anexo”, a primeira de arte digital realizada pelo MuN que passa agora a constituir a coleção Artemídiamuseu, reunindo obras de Giselle Beiguelman, Vitória Cribb e Bruno Kowalski. Online ao longo de todo o ano de 2022, promoveu também parcerias com centros culturais da Grande Brasília, como o Centro Cultural de Planaltina, de Samambaia e de Ceilândia, expandindo o alcance do Museu para além do Plano Piloto.

Se a arte ficou mais digital com a pandemia, soa natural que o digital venha para o Museu depois do seu arrefecimento. O diálogo proporcionado pela exposição, cujas obras foram incorporadas

à coleção do Museu, abre um novo eixo de apreciação e discussão de arte contemporânea na qual se viu o deslocamento da arte digital para o centro do sistema artístico nos últimos anos. Sem dúvida, fica a pergunta sobre o futuro dos museus em relação à “tokenização” de obras de arte, a cripto arte e o metaverso. Em geral, procurar reproduzir o espaço museal em um espaço virtual à sua semelhança resulta um tanto limitado em termos de percepção das obras. Por outro lado, a possibilidade de visitar um museu a distância - como agora é possível ao MuN - permite que o público transcenda barreiras geográficas, mas também simbólicas, entendendo que o acesso ao museu não depende apenas de deslocamentos físicos.

O Museu de Arte de Brasília (MAB) também voltou a compor o cenário artístico da capital, reinaugurado, em 2021, depois de um longo e conturbado período de reformas com episódios de paralisações das obras por cerca de quatorze anos. A história do MAB conta haver o projeto para um museu de arte na nova capital durante

a construção da cidade. Entretanto, o projeto nunca se efetivou. De fato, o MAB só passou a existir décadas depois da inauguração da capital, em 1985, no prédio do antigo Anexo do Brasília Palace Hotel ao ser cedido à Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Possuindo acervo de arte moderna e contemporânea proveniente de doações e prêmios de salões locais e nacionais, trata-se de um museu voltado principalmente para o circuito local mas, não obstante, com uma coleção de interesse nacional.

Embora o Museu ainda não conte com uma expografia à altura de sua coleção diante do desafio orçamentário, a exposição permanente do acervo - que salta aos olhos! - revelou obras por muito tempo esquecidas. Conta com exemplares admiráveis de Ana Maria Tavares, Anna Bella Geiger, Antonio Henrique Amaral, Antônio Poteiro, Arcangelo Ianneli, Beatriz Milhazes, Conceição dos Bugres, Emanuel Araújo, Iberê Camargo, Leda Catunda, Lygia Pape, Roberto Burle Marx, Rubem Valentim, Tunga, Alfredo Volpi, entre outros e outras.

Diante da vocação de museu voltado à comunidade local, o MAB recebeu exposições apoiadas pelo edital de chamamento público do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal (FAC-DF). Tal estratégia garantiu variedade e assiduidade para o programa de exposições, contemplando ainda a qualidade dos eventos. Entre aqueles que devem ser mencionados, a mostra “Sérgio Rodrigues e o mobiliário moderno da Universidade de Brasília”, com curadoria de José Airton Costa Júnior, demonstrou a relevância do design para a implantação da capital por meio da criação de móveis originais para a UnB, que hoje pode soar como uma premonição dos atos de destruição do mobiliário assinado – pelos quais não esperávamos em 2023. A exposição coletiva “um dia abri os olhos e era Brasília”, com curadoria desta autora e assistência de Renata Reis, mostrou três artistas nascidos numa cidade paralela à capital federal da utopia modernista, entre fins dos anos 1980 e 1990. Na Brasília atual, do entorno do Plano, não se nutre o entusiasmo que povoou

o período de inauguração, dada sua realidade complexa social, urbana, simbólica e política. Cecilia Lima, Gustavo Silvamaral e João Trevisan se apropriam de materiais e símbolos coletados na própria cidade revelando não apenas as ruínas – observadas por Clarice Lispector –, mas também tantas outras narrativas possíveis para um moderno que se mostrou excludente e exclusivista.

Se “Brasília é, na essência, uma obra de arte que se constrói”⁷, como afirmou Mário Pedrosa, após o sinistro domingo que promoveu a destruição de parte do patrimônio público artístico e arquitetônico da capital, vemos que são as ruínas que mobilizam a reconstrução executada por um mutirão de servidores públicos de diversos órgãos, além daqueles pertencentes às instituições atacadas diretamente. Em 2023, para salvaguardar o patrimônio, arregaçam-se as mangas.

Nesse sentido, é ainda digno de nota que a escultura instalada em frente ao MAB seja a “Homenagem à Democracia”, 1958/1989, de Franz

Weissmann, indicando a direção a ser seguida pelas instituições públicas no ano que começa.

NOTAS

1 PEDROSA, Mário. “Brasília, a cidade nova”. Em: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.346.

2 BEIGUELMAN, Giselle. Ataque a obras de arte revela ódio de golpistas contra a cultura. Folha de São Paulo, ano 103, nº 34.283, 15 jan. 2023, Ilustríssima, s.p.

3 PEDROSA, Mário. “Cidade nova, síntese das artes”. Em: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.356.

4 @museunacionaldarepublica. 2022. “Chamada aberta - consultoria remunerada”. Instagram, 8 fev.2022.

5 @museunacionaldarepublica. 2022. “AQUI ESTOU — Corpo, paisagem e política no acervo do Museu Nacional da República”. Instagram, 20 nov., 2022.

6 @museunacionaldarepublica. 2022. “Modernismo Expandido”. Instagram, 2 nov., 2022.

7 PEDROSA, Mário. “Brasília, a

cidade nova”. Em: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.346.

ANA AVELAR

Ana Avelar é professora de Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB). Realiza exposições e participa de júris regularmente. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Academia de Curadoria.

IGOR WALTER

Igor Walter é engenheiro de computação e graduando de Teoria Crítica e História da Arte (TCHA) pela UnB. É fundador da Cripto Galeria.



ARTIGOS/ENSAIOS

A DESAFIADORA TAREFA DA CRÍTICA DE ARTE HOJE

Quais seriam algumas das características primordiais dos artefatos culturais produzidos no período convencionalmente designado por “pós-modernismo”? Como estabelecer relações produtivas entre os imperativos materiais para a sua produção e o chão histórico sob o qual se assentam?

MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Como compreender o mundo contemporâneo sem explicar as relações existentes entre capital financeiro, sociedade de consumo, cultura de massas, mídia e pós-modernismo? Como os produtores de imagem se inserem no processo de produção imagético pós-moderno, no qual a cultura do dinheiro parece estabelecer diretrizes bastante precisas para a produção artística? E o que seria, afinal, uma imagem “tipicamente” pós-moderna? Quais são os elementos que a caracterizam, por que se apresentam da forma como o fazem e quais os conteúdos sócio-históricos sedimentados neste tipo de produção?

A importância e complexidade destas questões não permitem que nos esquivemos da discussão proposta ou que ofereçamos respostas simplistas às intrincadas e nem sempre aparentes relações entre a hegemonia global do capital, a mercantilização da sociedade e da cultura e suas consequentes manifestações nas produções artísticas. A tentativa de esclarecer tais questões, buscando decifrar alguns dos elementos constitutivos da imagem fotográfica



Menina com bandolim, Pablo Picasso, 1910. Imagem: reprodução.

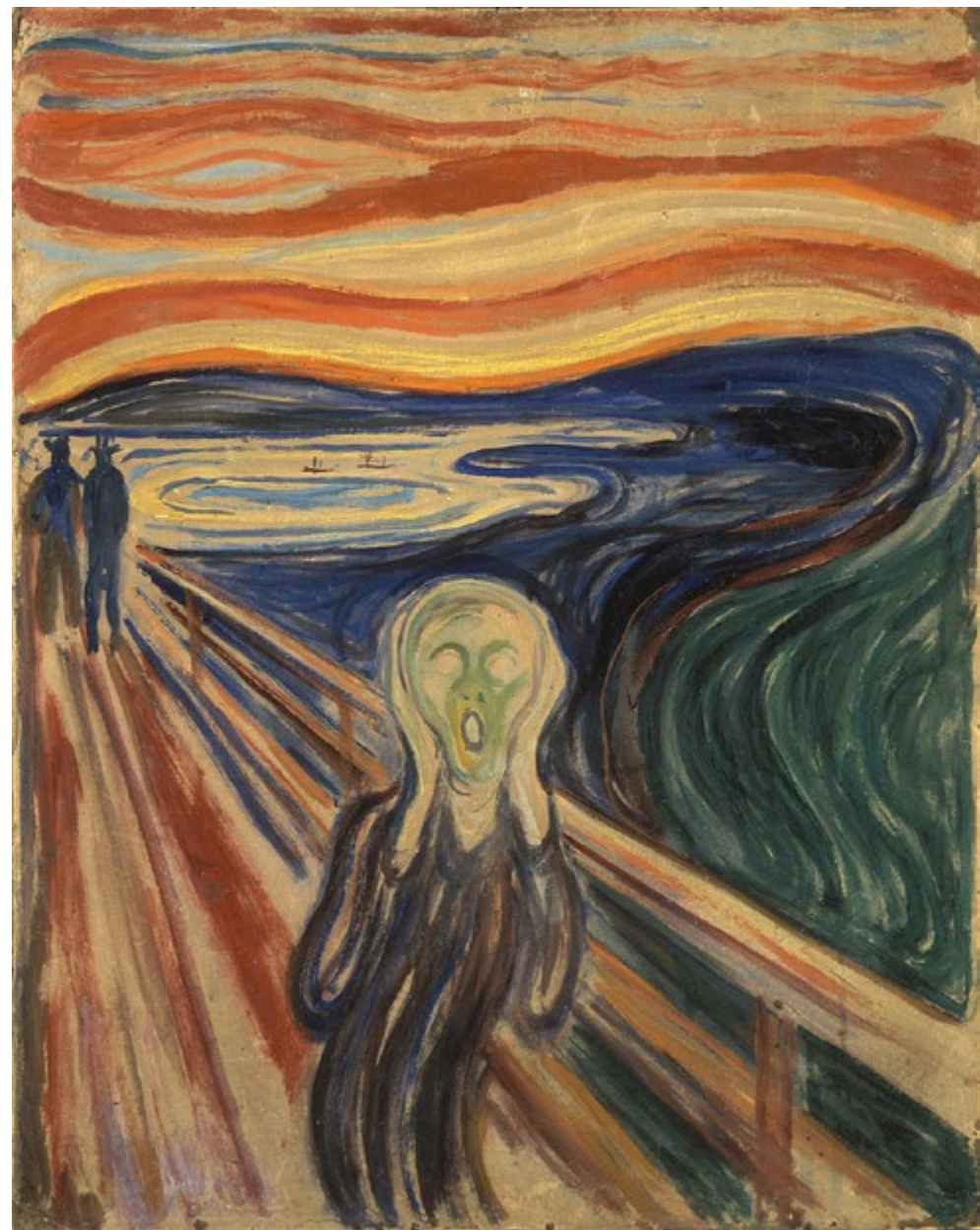
contemporânea (ou pós-moderna), é de fundamental importância não somente para melhor compreendermos a atual produção imagética e suas relações com outras áreas da experiência humana, como também para melhor estabelecer as devidas conexões entre as diversas áreas da experiência social.

As questões acima mencionadas poderiam ser observadas de inúmeras perspectivas. No entanto, acredito que vertentes críticas que pretendem estabelecer relações entre os processos estéticos e os conteúdos sócio-históricos sedimentados na obra deveriam ser utilizadas na análise de nossos objetos. Posto de outra forma, os procedimentos formais utilizados pelos produtores de imagem não têm autonomia própria: eles não estão desvinculados dos contextos sócio-históricos que os produziram, não são meros joguetes formais. Gostaria de refletir sobre tais questões norteando-as por balizas críticas caras à crítica materialista, uma das mais importantes tendências críticas que analisam a forma artística como sedimentação do conteúdo sócio-histórico na produção artística.

“AGORA, PORTANTO, AS FORMAS ARTÍSTICAS NAS SUAS RELAÇÕES COM A REALIDADE “VISÍVEL” DEVEM SE DISSOLVER PARA QUE A ARTE POSSA FALAR SOBRE AQUILO QUE ESTÁ DEBAIXO DAS APARÊNCIAS”

Toda a arte modernista da primeira metade do século XX vive e se alimenta da dicotomia que nasce do conflito entre a vocação “realista” da arte, ou seja, a de

estabelecer relações com a sociedade de seu tempo através da mimese, e a concepção de que a “cópia” de uma vida que se tornou complexa demais já não é suficiente para revelar a “verdade” de seu momento histórico. O alto grau de fragmentação da vida social (explicitado pelo início das batalhas nas ruas de Paris em 1848 e posteriormente com as batalhas urbanas da Comuna em 1871), consequência da dissolução do projeto burguês de igualdade expresso pela Revolução Francesa de 1789, tornou a realidade cada vez menos passível de compreensão em seu “todo”, já que a partir deste momento não há mais a percepção de uma realidade única, coletiva. Assim, a cópia “fiel” de um modelo humano na pintura, por exemplo, não mais expressa de modo claro o desespero e a angústia do homem moderno – para ser “realista” é preciso distorcer a realidade e o corpo humano para expressar esta “realidade” mais claramente (pensemos na obra de Picasso ou no homúnculo de Munch em *O Grito*). Por outro lado, o enredo de ação da literatura e do teatro comerciais, baseado numa visão “simplista” da vida cotidiana, também é uma “mentira”: coloca no centro de nossa atenção personagens que, ao contrário do que acontece na vida “real”, podem “agir”, mudar suas vidas, resolver seus conflitos. Agora, portanto, as formas artísticas nas suas relações com a realidade “visível” devem se dissolver para que a arte possa falar sobre aquilo que está debaixo das aparências. É este o papel da arte de “vanguarda” segundo Theodor Adorno. Contrapondo-se a essa arte de vocação desestabilizadora e revolucionária, estaria a



O grito, Edvard Munch, 1893. Imagem: Google Arte Project.

chamada “cultura de massas”, depósito de interesses puramente comerciais, inimiga mortal da reflexão crítica. Ao contrário da alta cultura, que tenta manter vivos os ideais mais progressistas da humanidade e denunciar a falsidade da indústria cultural, a linearidade da arte da cultura de massa tentaria facilitar o fluxo e o consumo fácil da arte como mercadoria, mantendo, assim, o status quo.

As distinções culturais acima descritas pareciam mais pertinentes no período modernista. Entretanto, com o avanço do capitalismo globalizado e a colonização da vida por um processo sem precedentes de mercantilização, as fronteiras entre a “arte de vanguarda” e a “cultura de massas” se dissolvem: as áreas da experiência humana, inclusive as produções artísticas, foram colonizadas pelo mercado e estão a serviço da lógica da mercadoria. Assim, as formas da arte modernista teriam sido, elas também, absorvidas pela cultura de massa na pós-modernidade. Desta maneira, o período denominado pós-moderno,

com início no final dos anos 50 ou princípios dos 60 do século XX, é marcado pelo esfacelamento gradual das antigas fronteiras entre as chamadas alta cultura e cultura de massas (ou cultura comercial).

Essa nova “geografia”, (re)definida pela quebra de fronteiras entre estes dois “tipos” de arte, suscita toda sorte de postura ante a produção artística pós-moderna, da apologia do “novo” à estigmatização do material “decaído”, produzido sem a “nobreza” de valores da alta arte modernista. O crítico norte-americano Fredric Jameson alerta que nenhuma destas posturas são de fato esclarecedoras, uma vez que tanto a apologia quanto a estigmatização da atual produção artística são meras tomadas de posição sobre a natureza do capital: os apologistas, por um lado, celebram a vitória do fragmento na pós-modernidade, pois, segundo eles, as narrativas mestras do passado (ou seja, as grandes maneiras de interpretar a vida do ponto de vista da totalidade como o marxismo, a luta de classe ou a própria democracia) são totalitárias.

Elas analisam o mundo segundo uma perspectiva logocêntrica e do ponto de vista do discurso hegemônico imperialista, criada nos centros destes grandes impérios. Negando tais narrativas, festejam as formas culturais híbridas (a mistura de etnias, grupos, nacionalidades), a dissolução da posição binária entre centro e periferia e o fluxo livre de cultura.

Em teoria, festejar esta nova humanidade, pluralismo e diversidade não é má ideia: neste “novo” espaço, uma imensa gama de grupos, raças e etnias, que antes estavam restritas a seus pequenos universos, tem a chance de se manifestar. Estas minorias marginalizadas podem agora adquirir visibilidade e “aprendemos” então a respeitar as diferenças. Entretanto, o engodo parece estar precisamente no fato de que o fluxo livre de cultura no mundo pós-moderno está em descompasso com o fluxo do capital, que somente caminha em mão única. Como decorrência, são os centros hegemônicos capitalistas que determinam quais e como se darão as trocas culturais e artísticas.

Desta maneira, os apologistas, no intuito de defender a quebra do paradigma centro-periferia, apenas o ratificam e o revigoram ao camuflar suas questões sócio-históricas centrais. Por outro lado, aqueles que estigmatizam a produção pós-moderna negam o possível valor da cultura de massa e afastam-se dos debates e questões contemporâneas, como a (aparente) impossibilidade de modos coletivos de interpretação. Assumindo muitas vezes uma posição elitista e saudosista, cultuam a ideia de que é a grande obra modernista quem resguarda os verdadeiros valores da cultura negativa, não se dando conta de que ela também se tornou mercadoria. É desta maneira que nem a apologia nem a estigmatização do material pós-moderno auxilia na sua compreensão.

A proposta de Jameson para o melhor entendimento da produção artística pós-moderna e de suas relações com seus contextos sócio-históricos é de, sem festejar ou estigmatizar, desenvolver um instrumento analítico que denominou de “mapeamento cognitivo”, ou seja, uma série

de práticas interpretativas que visam estabelecer conexões entre as relações locais da experiência subjetiva e as forças abstratas e impessoais do sistema global. Em outras palavras, este mapeamento é um ato interpretativo que procura relacionar os fragmentos (que no pós-modernismo parecem adquirir “vida própria”), tentando compreendê-los dentro de uma perspectiva de relações muitas vezes obscurecidas com o todo ao qual estão relacionados. Assim, o mapeamento cognitivo proposto por Fredric Jameson pode ser, conforme a definição de ideologia do crítico francês Louis Althusser, uma tentativa de compreensão da representação imaginária de nossas relações com nossas reais condições de existência. Assim, Jameson, munido deste instrumento de análise, propõe que sem celebração ou condenação do material artístico pós-moderno, um debate se inicie em torno da seguinte questão: “Qual o (possível) poder que as obras pós-modernistas têm de revelar o conteúdo de verdade sócio-histórico de seu tempo?” A tentativa de responder a tal questão nestes

termos propõe que o pós-modernismo seja abordado de forma histórica e não meramente estilística. Este seria, segundo Jameson, um possível caminho para desmascarar as atuais estruturas de dominação econômicas e culturais imperialistas, encobertas inclusive pelo mito da globalização pós-moderna, explicitando e elucidando questões referentes ao aparente fim da possibilidade de movimentos coletivos de natureza político-libertária (principalmente a partir do final dos anos 50, início do pós-modernismo) e de narrativas mestras que auxiliem a interpretação e compreensão das relações sociais do ponto de vista da totalidade.

“O CONCEITO DE ESTILO COMO QUEBRA DE PARADIGMA, CARACTERÍSTICO NO PERÍODO MODERNISTA E EXPRESSO PELOS MOVIMENTOS DE VANGUARDA, DESAPARECE POR COMPLETO NA PÓS-MODERNIDADE”

A pergunta acima proposta por Jameson gira em torno de uma série de questões a ela relacionadas, uma delas ligada à questão do estilo no pós-modernismo.

O conceito de estilo como quebra de paradigma, característico no período modernista e expresso pelos movimentos de vanguarda, desaparece por completo na pós-modernidade. As conquistas formais de artistas modernos como Picasso, Joyce ou Schönberg, ligadas à utilização de recursos anti-ilusionistas, ou seja, recursos que desmascaram a ilusão de arte como cópia “fiel” da realidade, foram completamente incorporadas e institucionalizadas no pós-modernismo. Esta institucionalização de procedimentos formais na produção cultural pós-moderna, que outrora foram *avant-garde* e punham em xeque a mera fruição estética e os diversos processos de identificação sem a devida reflexão e distanciamento críticos, serve hoje a interesses específicos para estimular e facilitar a produção, o fluxo e o consumo de mercadorias num mundo globalmente dominado pela economia de mercado. Tomemos por exemplo as conquistas formais cinematográficas de Sergei Eisenstein. Se no alto modernismo o cineasta russo utilizava-se de recursos de montagem baseados no

choque abrupto de imagens, claramente de cunho revolucionário, em filmes como *O Encouraçado Potemkin*, *Greve* ou *Outubro*, buscando uma forma artística que mimetizasse o choque revolucionário tanto no conteúdo das imagens como na própria forma utilizada, hoje estes mesmos recursos foram apropriados por outros veículos para falarem de outros conteúdos, notadamente os vídeos musicais produzidos para redes sociais, consumidos por um sem-número de internautas. Também na fotografia não nos faltam exemplos. Todas as conquistas formais de fotógrafos como Atget (e seu surrealismo *avant la lettre*), Rodchenko (e a alteração do ponto de vista tradicional) ou Kertész (e suas distorções da forma humana) estão hoje a serviço da fotografia publicitária ou de moda. Em todos estes casos, muito do recurso criativo modernista tornou-se mais uma saída para facilitar e ratificar tanto o fluxo de mercadorias como a própria lógica da economia de mercado.

Portanto, o que era estilo modernista transforma-se em mero código pós-

moderno absorvido e incorporado à lógica da economia de mercado. Desta maneira, por não se distinguirem mais os procedimentos estilísticos formais com objetivos semelhantes àqueles utilizados no modernismo, não seria adequado falar em um “estilo pós-moderno”, mas sim em uma mudança contínua entre os mais diversos estilos anteriores, desligados de seus referenciais sócio-históricos. O pós-modernismo seria, por conseguinte, não um “estilo”, mas um “dominante cultural”.

Considerando-se a questão estilística na pós-modernidade, a pergunta inicialmente posta, ou seja, “qual o (possível) poder que as obras pós-modernistas têm de revelar o conteúdo de verdade sócio-histórico de seu tempo?” ramifica-se e nos chama a atenção para um outro aspecto desta mesma questão, a saber, a relação entre a forma pós-modernista e sua possível capacidade de expressar conteúdos de “verdade”. Posto de outra maneira, poderíamos nos perguntar: pode-se, de fato, através da análise dos códigos pós-modernos, meros dominantes culturais que obviamente

servem a interesses mercadológicos e, portanto, falsificados, identificar momentos de “verdade” dentro dos mais evidentes momentos de “mentira” expressos nas obras pós-modernistas?

“ATÉ MESMO NUM NÍVEL MAIS PRIMÁRIO, A PRÓPRIA INSISTÊNCIA, POR EXEMPLO, DO CINEMA COMERCIAL EM CONSTRUIR NARRATIVAS QUE ENCONTREM “SOLUÇÃO” IMAGINÁRIA NO FINAL, JÁ DENUNCIA UM MUNDO NO QUAL AS SOLUÇÕES JÁ NÃO PARECEM POSSÍVEIS”

Retornando ao conceito de mapeamento cognitivo proposto por Jameson, a obra de arte no capitalismo teria, em maior ou menor grau, e apesar de colonizada por este sistema, um poder intrínseco de revelar algo sobre seu tempo: por um lado ela se oferece como mercadoria num processo de reificação; entretanto também sinaliza determinados vetores utópicos. Se no modernismo estes vetores utópicos eram mais perceptíveis, no pós-modernismo eles encontram-se mais camuflados do que nunca. O caráter a-histórico presente na obra de arte pós-moderna, ou

seja, a história escondida atrás da aparente falta de história expressa na obra é, na verdade, um índice da história de seu tempo - o material com que o artista trabalha é sempre e necessariamente as relações sócio-históricas contemporâneas à sua produção. Estas relações oferecem uma determinada “resistência” que se impõe na análise independentemente das diversas maneiras de tentar camuflá-las. Desta forma, os vetores utópicos presentes na obra de arte têm poder de revelar as condições imaginárias das relações expressas com as reais condições de existência dos indivíduos em sua época de produção, ou seja, o poder de expressar “o que não é”, “o que falta”, “o que poderia ser”, através de uma lacuna no centro da representação. Até mesmo num nível mais primário, a própria insistência, por exemplo, do cinema comercial em construir narrativas que encontrem “solução” imaginária no final, já denuncia um mundo no qual as soluções já não parecem possíveis. Jameson esclarece:

“Deste modo, já começamos a apresentar uma justificativa para abordar o

cinema comercial como um meio em que seria possível detectar uma eventual mudança no caráter de classe da realidade social, uma vez que a realidade social e os estereótipos de nossa experiência da realidade social cotidiana constituem a matéria-prima com que os filmes comerciais e a televisão são inevitavelmente forçados a trabalhar. É essa a minha resposta, por antecipação, aos críticos que, a priori, fazem objeção à presença de qualquer conteúdo genuinamente político, pois que os vultosos custos dos filmes comerciais, que inevitavelmente submetem sua produção ao controle das corporações multinacionais, tornam improvável a presença de qualquer conteúdo político genuíno, ao mesmo tempo que asseguram a vocação dos filmes comerciais para veículos de manipulação ideológica. Não há dúvida de que é isso o que ocorre, se nos ativermos apenas à intenção do cineasta, que tem que se limitar, consciente ou inconscientemente, às circunstâncias objetivas. Mas esse argumento nega a identificação com o conteúdo político da vida



Um par de sapatos, Vincent van Gogh, 1887. Imagem: Van Gogh Museum.



Diamond Dust Shoes, Andy Warhol, 1980. Imagem: reprodução.

cotidiana, com a lógica política que já é inerente à matéria-prima com que o cineasta precisa trabalhar: uma lógica política como essa não irá, portanto, manifestar-se como uma mensagem política explícita, tampouco transformará o filme em uma declaração política livre de ambiguidades. Irá, contudo, contribuir para o surgimento de profundas contradições formais, às quais o público não pode deixar de notar, tenha ou não os instrumentos conceituais para compreender o que tais contradições significam.”

O crítico identifica uma ruptura entre o modernismo e o pós-modernismo no que diz respeito à figuração dos vetores utópicos acima mencionados. Até o modernismo, parecia ser possível produzir figurações nas quais a arte, oferecendo-se como mercadoria, também se mantinha imersa na história, ou seja, o mundo do trabalho não era (completamente) eliminado e uma ideia de vínculo com a totalidade ainda era possível. Já no pós-modernismo, os contextos sócio-históricos são eliminados da figuração através da fragmentação

da forma para que o vetor utópico seja mantido. Com a eliminação dos contextos sócio-históricos, tem-se a consequente eliminação do conceito de totalidade, ratificando-se ainda mais o caráter reificado da obra. Agora os objetos figurados passam a ser meros simulacros, ou seja, representações desprovidas de contextos humanos e esvaziadas de conteúdos. Neste tipo de figuração o objeto é representado como oco, uma vez que seu conteúdo se torna irrelevante (desde que o fluxo da arte como mercadoria esteja de alguma maneira assegurado). Esta forma de figuração seria a tônica do pós-modernismo: a produção de “imagens-cópias” de originais que jamais existiram. Vejamos como esta relação entre “fragmento” e “compensação utópica” se equaciona e qual seu potencial cognitivo em dois momentos distintos sugeridos por Jameson: a produção artística de Vincent Van Gogh e a de Andy Warhol.

Em *Um par de sapatos*, de 1887, Van Gogh representa as botas de um camponês de modo a transformar um universo árduo em algo exuberante. O mesmo é válido

para outras obras como *Semeador com Sol se Pondo*, de 1888 ou *A Arlesiana*, de 1888: o campo e o trabalhador explodem em uma superfície de cores e os estereótipos dos habitantes do vilarejo, criaturas exauridas pelo trabalho e caricaturas de uma tipologia humana quase grotesca, são retratados com exuberante profusão de cores. Toda esta explosão cromática tenta, de certo modo, compensar as reais condições de existência do objeto retratado. E entretanto, as botas têm história: estão inscritas numa sucessão temporal, têm ontem, hoje e amanhã e estão imersas num contexto humano que lhes dão seu caráter.

Já nos sapatos “pós-modernos” de Warhol, intitulados *Diamond Dust Shoes* (1980), percebe-se uma abordagem essencialmente distinta daquela utilizada por Van Gogh: o trabalho de Warhol gira em torno da mercantilização. Posto de outra maneira, a relação entre arte e mercadoria, até então mascarada no campo das artes, é explicitada por Warhol, inclusive quando retrata a própria mercadoria como assunto de

suas obras: sopas Campbell, garrafas de Coca-Cola e embalagens de sabão em pó (sem falar nos retratos de figuras famosas como Marilyn Monroe ou Mao Tse-Tung, estes também transformados em imagens-simulacro). A “narrativa” desaparece, bem como os contextos humanos.

Se no movimento modernista esta relação entre arte e mercadoria explicitada por Warhol é posta como uma angústia das questões estéticas, no pós-modernismo a arte se põe explicitamente como mercadoria e a angústia moderna transforma-se em pura euforia estética pós-moderna. Assim, o querer ir além da forma, como na obra de Van Gogh, não é mais uma questão, uma vez que no pós-modernismo existe total dissociação entre forma e conteúdo: ao contrário da obra de Van Gogh, o mundo do trabalho e a própria história só estão presentes na obra de Warhol - e da maioria dos artistas pós-modernos - através de suas ausências. As intensidades estéticas vagam sobre o conteúdo: não há mais relação orgânica entre a forma utilizada e o conteúdo expresso (novamente a

presença do simulacro). Agora é a mercadoria quem passa a ser o astro da obra.

Na maior parte das imagens produzidas sob este regime, percebe-se uma nova forma de achatamento, um novo tipo de superficialidade - em sua forma mais literal. Este novo tipo de achatamento é outro procedimento formal pós-moderno por excelência. Assim, se os sapatos de Van Gogh estão imersos na História, os sapatos de Warhol estão imersos em “nada”, atuando como personagens principais nesta nova falta de profundidade de campo.

Novamente pensando nas questões referentes ao pós-modernismo não somente em termos estilísticos, mas também em termos históricos, percebe-se que esta nova ausência de profundidade é oriunda da crise do conceito de espaço, ligada por sua vez à crise do capital contemporâneo. A história do capital já viveu sua fase nacional de desenvolvimento, com expansão dos mercados internos, sua fase internacional com a expansão imperialista para conquista

de novos mercados e agora esgota suas últimas possibilidades em sua fase multinacional ou global, com a economia mundial de mercado dominada econômica e culturalmente pelos Estados Unidos da América em cada canto recôndito do planeta, que pode agora ser alcançado num piscar de olhos através do emprego da tecnologia cibernética. Portanto, neste atual momento da história, os espaços já não podem ser ampliados uma vez que não existem mais espaços disponíveis para colonização/dominação: como resolver as atuais crises econômicas do sistema global e para onde dirigir energias se todo o planeta está integrado no fluxo de capital internacional? A crise do conceito de espaço é refletida nesta nova forma de achatamento: o espaço “encolhe”, “desaparece” e a profundidade e a perspectiva são substituídas pela superficialidade.

Esta maneira “a-histórica” de figuração presente na obra de arte pós-moderna merece consideração e deve, como todas as outras formas de figuração, ser historicizada, pois tais procedimentos não são meros

recursos autônomos que se descolam da história como se fossem apenas mais uma solução artística de ordem puramente estilística. Ao contrário, eles estão inseridos e fazem parte de complexas redes de relações sócio-históricas e devem, portanto, ser considerados sob esta ótica. Assim, esta figuração “a-histórica”, ou seja, a “ausência” da história na obra de arte pós-moderna, aquele “nada” no qual a obra parece estar imersa, revela a presença da história justamente através de sua aparente ausência. Aqui o conceito de mapeamento cognitivo proposto por Jameson revela-se uma ferramenta útil para melhor compreendermos a questão da figuração “a-histórica”. O entendimento do referente histórico é condição fundamental para o entendimento do momento presente. Na medida em que, como acontece na obra de arte pós-moderna, este referente histórico desaparece e o sentido de historicidade é dissipado, quando a ideia de história como projeto coletivo é esvaziada ou “inviabilizada”, quando o fim de movimentos coletivos de natureza político-libertárias e

de narrativas mestras que auxiliam a interpretar a vida do ponto de vista da coletividade e da totalidade são “decretados”, nasce a ideia do “fim da história”.

E, no entanto, como num processo freudiano de repressão, o reprimido reaparece de outras formas, por outros meios. A história, de modo inexorável, “entra pela porta dos fundos”, retornando na imagem de diferentes maneiras através de “lacunas” na figuração: o “nada” na qual parece estar imersa, o simulacro de originais inexistentes, a dissociação entre forma e conteúdo, a euforia estética pós-moderna. A história é, portanto, reinventada em um nível puramente estetizado no pós-modernismo. Trata-se aqui de um processo de reinvenção da história sob a ótica da imagem reificada, ou seja, sob a ótica de uma nostalgia que transforma a História em “*pop-History*”. Todos estes indícios, os dominantes culturais pós-modernos, que em teoria nos deveriam levar a crer no fim da história são efetivamente parte da própria história.

Esta crise do conceito de história incentiva a perda do controle sobre a organização da experiência humana como um todo, dificultando sua melhor compreensão. A produção artística pós-moderna reflete esta crise e a figura, na medida em que se utiliza da representação do fragmento e não do todo para “expressar” seus “conteúdos”. Esta é outra característica da produção pós-moderna: a ênfase na figuração dos fragmentos. Estes, por sua vez, com suas relações obscurecidas com o todo ao qual se relacionam, parecem adquirir completa autonomia, tornando-se “independentes” uns dos outros - e, portanto, completamente aleatórios. Posto de outra maneira, ao perder-se a ideia de totalidade figura-se apenas o fragmento, decorrendo daí a impressão de que todas estas frações são instâncias completamente autônomas, homogêneas e não mais passíveis de interpretação histórica. Nenhum destes detalhes parecem se fixar historicamente; eles mudam de significado a cada instante, atribuindo à obra de arte pós-moderna um caráter altamente

fragmentário e esquizofrênico. Esta fragmentação esquizofrênica, quando se torna norma cultural, obscurece outras formas de efeito negativo (no sentido de negar e possivelmente reverter este processo de fragmentação) e se disponibiliza para usos estritamente decorativos. Dialeticamente, está precisamente aí apontado o papel cognitivo da crítica à imagem pós-moderna: em sua função crítica de revelação da negação do estado das coisas e do simulacro no qual a imagem se apresenta.

A imagem pós-moderna “típica”, além de imersa naquela “*pop-history*” e ter um caráter fragmentário e esquizofrênico, é também brilhante. Seu caráter brilhante auxilia o embelezamento da forma utilizada com o intuito de facilitar cada vez mais o consumo de mercadorias (e da própria arte como mercadoria): essa forma, cada vez mais embelezada (e cada vez mais dissociada do conteúdo da obra), torna-se mais facilmente consumível. Portanto, a principal função deste caráter brilhante na imagem pós-moderna é a de adornar a forma para que esta se torne mais

e mais “palatável”, “visualmente aprazível” e, portanto, consumível. Este embelezamento da forma, através do caráter brilhante que a imagem pós-moderna adquiriu e do qual se serve para facilitar o fluxo da arte como mercadoria, não é outro mero procedimento de natureza puramente estilística. Ao contrário, é mais um recurso a ser utilizado em uma batalha ideológica travada no campo do olhar. Retomando a prática de mapeamento cognitivo, Jameson historiciza inclusive os modos de percepção humana. Segundo ele, o aparelho sensorial humano foi colonizado pelo capital e fragmentou-se de acordo com a lógica do capitalismo. Assim, as capacidades humanas de quantificar são privilegiadas enquanto que o *locus* do “desejo” se restringe ao “olhar” (numa relação que a psicanálise procurou explicar). Desta forma, há uma compensação utópica do desejo triunfando sobre as quantidades, fazendo com que o ver ganhe novas proporções, exageradamente enfáticas. Desta maneira, o olhar transforma-se no campo de batalha ideológica e o visual é dominado por

formas de domesticação: controla-se o que ver, ensina-se o que e como ver, e “onde colocar o desejo”. A indústria cinematográfica de Hollywood é o exemplo clássico desta forma de dominação do olhar. A obra de arte pós-moderna, não somente através do cinema, mas em maneiras diversas da representação artística como pintura ou fotografia, estimula tanto a domesticação do olhar bem como a colocação do desejo na mercadoria a ser consumida (processo este que atinge seu auge na fotografia publicitária).

A valorização excessiva da forma, seja através da utilização de recursos tecnológicos ou do caráter brilhante da imagem acima descrito, nos leva à outra característica das imagens pós-modernas: o que Jameson denominou de desaparecimento do afeto. O afeto ao qual se refere são os significados e os contextos humanos em torno do conteúdo da obra. Uma vez que a relação forma-conteúdo é inexistente, como anteriormente mencionado, desaparece o afeto. O que “vale” então é somente a forma pela forma, inserida em um processo

artístico que se limita a canibalizar estilos anteriores. Não se trata aqui de uma canibalização paródica nos termos modernistas, uma vez que não se estabelecem quaisquer relações entre os estilos anteriores e a produção pós-moderna. Ao contrário, trata-se de uma “canibalização aleatória” de estilos passados, de um pastiche, outro dominante cultural pós-moderno: um esvaziamento - historicamente determinado - da forma artística e das relações entre estilos anteriores e a atual produção artística pós-moderna. O pastiche, este dominante cultural pós-moderno por excelência, seria assim uma purgação dos conteúdos político-históricos, um “jogo formal”, uma arte que “mira seu próprio umbigo”, em cópias de diversos estilos anteriores totalmente desconexos de seus referentes sócio-históricos. O pastiche pós-moderno seria assim o Belo, a arte em si e para si, desprovido do Sublime modernista, uma experiência trans-estética que transcende o Belo e tenta estabelecer relações entre a arte e a sociedade.

“A ABORDAGEM CRÍTICA SERIA, ENTÃO, UMA RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E FORMA ARTÍSTICA, OU SEJA, ENTRE O “COMO” OS CONTEXTOS EXTERNOS À OBRA SE ENCONTRAM PRESENTES EM SUA FATURA FORMAL”

Sem perder de vista a questão inicialmente posta por Jameson e sua proposta historicista de abordá-la, constatamos que a produção imagética pós-moderna, através de simulacros ociosos cujo único conteúdo é somente sua forma, é possivelmente a principal característica de uma sociedade que reflete em sua produção artística uma inversão de valores sem precedentes: o valor de troca dos objetos, ideias e conceitos foi tão amplamente generalizado ao ponto de obscurecer a memória de seu valor de uso. Esse tipo de imagem tornou-se a forma final da reificação da mercadoria. O caráter da imagem pós-moderna nos remete novamente à questão do possível poder cognitivo destas imagens de revelar algo de “verdade” sobre seu tempo através de códigos que expressam tão evidentes “mentiras”. Parece de fato cada vez mais difícil

que estas imagens-simulacro figurem representações de nossa realidade cotidiana, uma vez que tais imagens primam cada vez mais pelo apego ao ponto de vista do individual, do fragmento com sua “vida própria”, e que este seja representado através da utilização desses códigos que, como anteriormente mencionado, estão a serviço da lógica da mercadoria. Então como figurar estes “momentos de verdade” nesta lógica, na qual o passado como referente é gradualmente excluído, deixando-nos apenas com “textos” imersos naquele “nada” “a-histórico” que permeia a obra pós-moderna?

Jameson parece oferecer uma resposta complexa, porém exequível: a utilização do mapeamento cognitivo como instrumento de análise crítica. A apreciação crítica deste procedimento leva em consideração o fato de que não existe um ponto de vista fora da ideologia. Portanto, a chamada “crítica objetiva”, imparcial e desinteressada seria um embuste, já que toda ação crítica é também uma ação ideológica, que serve interesses precisos (naturalmente

os diferentes interesses em jogo variam enormemente; cabe ao crítico escolher com consciência sua abordagem) A ação política da crítica se daria, dentro do panorama aqui descrito, através do mapeamento cognitivo da organização e avaliação do mundo do ponto de vista de dentro da ideologia. A abordagem crítica seria, então, uma relação entre história e forma artística, ou seja, entre o “como” os contextos externos à obra se encontram presentes em sua fatura formal. Não me refiro aqui a uma relação unívoca e mecânica, entre uma história pré-conhecida e conteúdos explícitos na obra de arte, mas a uma descrição da forma enquanto estrutura e, ao mesmo tempo, dos conteúdos sócio-históricos que nela se encontram decantados. A desafiadora tarefa crítica reside, portanto, na análise dos conteúdos “externos” e seu papel estrutural na obra de arte.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialect of Enlightenment*. Londres & Nova York: Verso, 1995.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGER, J. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1977.
- BERRETT, T. *Criticizing Photographs - An Introduction to Understanding Images*. Mountain View, California, London & Toronto: Mayfield Publishing Company, 2000.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, T. *The Significance of Theory*. Oxford: Blackwell, 1990.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991.
- _____. *Reificação e utopia de massa*. In Jameson, F. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MARCOS FABRIS

Bacharel em fotografia pelo Centro Universitário SENAC-SP e doutor pela FFLCH-USP, com pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York), Université Paris Ouest Nanterre (Paris), MAC-USP, FFLCH-USP e UNIFESP (São Paulo). É autor dos livros *Correspondências: pintura, fotografia e o retrato da modernidade*, *Trabalho da encenação - ensaios sobre fotografia norte-americana e Imagem e História*. É crítico de arte associado à Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).



ARTIGOS/ENSAIOS

MULHERES, NEGRAS E PERIGOSAS. DA REPRESENTAÇÃO AO PROTAGONISMO NAS ARTES VISUAIS¹

A representação do feminino, em especial da mulher negra na arte brasileira, muitas vezes, impele negação e silêncio - reflexo de uma tradição que identifica o artista à figura masculina e branca. Mas, sobretudo, sua representação compõe uma história erigida a partir do domínio do olhar masculino sobre os corpos dessas mulheres.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/SÃO PAULO

“Por que não existiram grandes artistas mulheres?” - essa foi a provocação de Linda Nochlin, nos anos de 1970. E a pesquisadora explicava as condições que lhe estavam à frente:

[...] em geral, a experiência e a situação da mulher na sociedade - e logo, a da artista - é diferente da do homem. E, certamente, a arte produzida por um grupo de mulheres - conscientemente unido e intencionalmente articulado - determinado a impulsionar uma consciência de grupo sobre a experiência feminina deve ser identificado como arte feminista - ou feminina. (NOCHLIN, 2016, p.5)

De fato, há 50 anos, seu ensaio expôs o papel atribuído ao feminino na história da arte, denunciou o silêncio sobre a produção de mulheres artistas e abriu portas para novas abordagens historiográficas. Contudo, suas premissas não foram expostas sem questionamentos, inclusive no âmbito das artistas-mulheres. À época, envolvidas pelo discurso da luta de classes, algumas artistas ressentiram-se da

ideia de colocar suas produções no “gueto feminista” ou do “feminino”; entenderam seu “fazer artístico” como algo acima de questões tidas como “pequeno-burguesas”; desejavam que suas produções fossem colocadas em “pé de igualdade” porque tratavam de “temas maiores”, tais como questões políticas, sociais e econômicas; de certo modo, desprezavam o específico e viam a perspectiva feminista como modo de redução de suas proposições.

Porém, a indagação de Nochlin despertou sentidos numa geração de mulheres, artistas e pesquisadoras que não menosprezaram as discussões sobre o específico feminino e feminista. Ao contrário, elas intensificaram o debate. Discutiram sobre afetos, sexualidade e opressões. E, do embate, surgiram novas complexidades inerentes ao discurso sobre o feminino na arte. Entre as problemáticas, mencione-se que apenas o embasamento das teorias feministas clássicas, como é o caso das contribuições de Nochlin tornaram-se insuficientes para atender outros contextos diversos ao da mulher-branca-europeia - aqui

pensamos no contexto latino-americano e, especialmente, no conjunto social que agrega mulheres indígenas, negras e mestiças. Nessa encruzilhada, é possível, então, recorrer aos pensamentos de Mignolo (2003) que nos ensina que para cada comunidade ser capaz de reexistir, devem preservar os laços de empoderamento - ou seja, deve resistir à mudança orientada somente pela retórica da modernidade ocidental.

E mesmo no histórico que orienta o movimento feminista, evidenciaram-se pontos críticos entre o feminismo e as discussões raciais dentro do movimento. No nosso caso particular, a mulher negra reconheceu sua condição duplamente discriminada (gênero e raça) - tornou-se peça sem encaixe no movimento negro, liderado por homens, que não tinham interesse em lutar contra o sexismo e, simultaneamente, ela não encontrava respaldo no movimento feminista que não previu a interseccionalidade racial.

Sob essa perspectiva, ativistas negras, como Lélia Gonzáles,

Beatriz Nascimento e Sueli Carneiro forneceram os subsídios necessários para a abordagem dos recortes raciais e de gênero nas mobilizações sociais. Nesse ponto, a lucidez de Sueli Carneiro nos dá o tom da discussão: “Somos seres humanos como os demais, com diversas visões políticas e ideológicas. Eu, por exemplo, entre esquerda e direita, continuo sendo preta”². Para além das divisões ideológicas que eram o norte das interpretações nos anos de 1960, 1970 e 1980, Carneiro nos lembra que o atravessamento racial coloca a mulher negra noutra posição e, sobretudo, com vivências e reivindicações diversas às mulheres brancas. De modo intenso, essas mulheres negras colocaram em xeque o poder patriarcal sobre os seus corpos, memórias, narrativas e, acima de tudo, motivaram estudos dedicados à condição da mulher em diversos setores, entre eles, a revisão da historiografia da arte nacional.

Esse reexame sobre a escrita da história da arte revela res (sentimentos) e apagamentos.

Aponta para um campo de disputa que envolve o discurso e o visual. A imagem muitas vezes confirma e legitima estereótipos que são aceitos sem o devido questionamento. A representação do feminino, em especial da mulher negra na arte brasileira, muitas vezes, impele negação e silêncio - reflexo de uma tradição que identifica o artista à figura masculina e branca. Mas, sobretudo, sua representação compõe uma história erigida a partir do domínio do olhar masculino sobre os corpos dessas mulheres.

As negras surgem, então, atreladas à sexualidade (ao desejo, à devassidão e à impureza). Vez ou outra, remetem às vênus ancestrais (deusas-mães), nas quais os seios e as partes do corpo que servem à reprodução são evidentes. Aparecem como “mães pretas”, abnegadas e devotas aos seus “filhos brancos” ou, ainda, como matriarcas agressivas e castradoras.

Figura 01: Emiliano Di Cavalcanti, Cinco moças de Guaratinguetá, 1930. Óleo sobre tela, 90,5x70x2,5cm. MASP. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/cinco-mocas-de-guaratingueta>



O céu e o inferno são reservados a elas (porém, nunca é escolha sua). Não raras vezes, atribuiu-se às mulheres a condição de inspiração passiva escondida sobre o verniz da palavra “musa”.

Da aura exótica que envolve as negras retratadas por artistas coloniais às vanguardas, a nova estética se forja ao redor do discurso da “identidade”. Reinterpreta-se o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, a partir da busca das ascendências formadoras do nacional. Motivos indígenas, assim como a figura do negro tornam-se centrais nessas criações. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, entre outros, delinearão o cenário social no qual negros e mestiços surgem, então, como “o povo brasileiro”. Contudo, as referências míticas e sociais nessas obras somente confirmam o modelo de servidão e passividade.

À *vanguarda*, Di Cavalcanti trouxe a figura da mulher em cenas sensuais e urbanas. O artista elegeu as mulatas como musas e elas se tornaram representantes da identidade

nacional. Elas são a mãe, a trabalhadora, a amante e a prostituta. Quando mães e trabalhadoras, essas mulheres podem variar entre a versão “boazinha” (as “mães pretas”) e as “más” (as matriarcas). Quando amantes e prostitutas, “as mulatas de Di” têm erotismo próprio: com decotes generosos, olhares lânguidos e maquiagem carregada. A sexualização da “mulata” não oculta sua vulnerabilidade social, o fetichismo e a subalternidade de seu corpo negro frente ao olhar do artista moderno. Em *Cinco moças de Guaratinguetá*, 1930 (Fig. 1), o pintor inspirou-se em *Les Demoiselles d’Avignon*, 1907, de Pablo Picasso, tela que se tornou marco inicial das pesquisas cubistas e ilustra o interior de um bordel da rua Avignon, na cidade de Barcelona. Na tela de Di Cavalcanti, o prostíbulo ganhou as cores, mas principalmente a identidade nacional.

Em *A negra*, 1923, (Fig. 02) Tarsila mostrou inovações técnicas, tais como: o gigantismo, a síntese formal e a estilização do desenho e do modelado. O fundo horizontal se apresenta em oposição à verticalidade

da personagem e à inclinação da folha de bananeira. Para além da linguagem cubista, a figura trouxe referências às amas de leite. Seu tema descreve uma negra sentada, pernas robustas cruzadas, um seio pesando sobre o braço, lábios enormes e a cabeça pequena. Muitos pesquisadores veem a tela como reminiscência do passado da pintora, resultado das narrativas contadas por mucamas da fazenda de sua infância. Outros estudiosos colocam *A negra* na esteira da tradição das “mães pretas” - uma tentativa de posse do patrimônio afro-brasileiro; uma imagem lida como nostálgica e afetiva pela elite. E, outros ainda, enfatizam o lugar ambíguo reservado à mulher negra - alguma coisa entre o sexo e a identidade nacional.

De fato, *A negra* é um grande problema. São diversas as leituras. Artistas atuais repensam sua construção imagética. Na performance *Axexê da negra ou descanso das mulheres que mereciam serem amadas*, 2017, de Renata Felinto, a reprodução da tela de Tarsila é enterrada seguindo a cerimônia de sepultamento da espiritualidade da pessoa iniciada



no candomblé nagô. Segundo a artista, *A negra* é enterrada juntamente com o culto das representações modernistas que carregam a gênese racista das elites escravocratas.

A tela *Tropical*, 1917, de Anita Malfatti (Fig. 03) apresenta como personagem a “mestiça quituteira” (que também pode ser a florista ou fruteira). A mulher nada se diferencia das escravas nas lavouras ou das que servem na casa grande. Porém, o apelo da “mulher livre na rua” a sexualiza e objetifica; sua mestiçagem ameniza os aspectos rudes de sua ascendência negra; a mulata é a mulher da terra; ela torna-se a natureza dos trópicos. É vista como dona de uma feminilidade ímpar e símbolo a ser exportado pelo modernismo brasileiro (PICANCIO,

Imagem à esquerda: Figura 02: Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923. Óleo sobre tela, 100x81,3cm. MAC USP. Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17156>

Imagem na página seguinte: Figura 03: Anita Malfatti, *Tropical*, 1917. Óleo sobre tela, 77x102cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2046/tropical>



et. all., p. 61). Rosana Paulino, de certo modo, tornou enfática a visão do negro “como algo da terra” – face também observado em *A negra*, 1923. Nesse processo, ao revelar o conceito retira-lhe a força. Na série “As filhas de Eva”, 2014, Paulino recriou imagens de africanos e sombras que evocam os pretos novos. Nessa imagética, remete-se a origem da flora e fauna *brasilis* e coloca o negro “como o natural da terra”, ou seja, nada mais do que mais um elemento da fauna exótica (extraí dele a humanidade) – essa provocação é sentida pelas interpretações mais apuradas. O título do trabalho faz lembrar que todas as mulheres, inclusive as negras, são “filhas de Eva” – a primeira a provar do fruto do conhecimento e, por consequência ser expulsa do Paraíso. Isto porque a mulher conhece o pecado.

Observe-se que as vanguardas buscaram o exótico, o único, o original de cada cultura não-europeia. Nesse quesito, a “mulata” tornou-se ícone construído de uma ideologia nacional e, simultaneamente, imagem do Brasil a ser vendida no exterior.

Nesse ponto, ressalte-se que mesmo Anita e Tarsila – artistas mulheres destacadas nesse universo da arte predominante masculino – perseguiram uma arte genuinamente nacional a partir de uma visão elitista e branca.

De tudo, nas produções modernistas, percebe-se a distinção entre o “eu” e o “outro”. O artista não era o “povo” brasileiro, por isso a representação do “outro”. Lembremos que, durante os anos de 1930 e 1940, com o desenvolvimento de pesquisas sociológicas, ocorreu certa valorização da mestiçagem no processo de construção da nação brasileira – “o que era mestiço torna-se nacional” (ORTIZ, 2003, p. 41).

Gilberto Freyre, por exemplo, em *Casa Grande & Senzala*, 1931, refutou a ideia de que a miscigenação entre brancos, negros e indígenas teria originado uma raça inferior. Já Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, 1936, descreveu o brasileiro como um “homem cordial” – aquele que age pelo sentimento,

preferindo as relações interpessoais ao cumprimento de leis objetivas e imparciais. A interpretação enviesada do “homem cordial” somadas às ideias sobre a mestiçagem no país contribuíram para a criação do chamado “mito da democracia racial”, incidindo na negação dos conflitos étnico-raciais.

A guinada histórica para as artes visuais se deu nas últimas décadas do século XX, quando romperam à cena pública vozes silenciadas, tais como: as de mulheres, de grupos sexuais, religiosos e étnicos. Essas histórias “pluriversais” e “polifônicas” levaram muitos artistas contemporâneos a repensarem sobre sua condição e sobre a de seu grupo, seja ela cultural, de gênero, social ou política. A valorização dos discursos e dos autodiscursos identitários fez surgir o artista preocupado não somente com inovações e ousadias, mas também com citações históricas, mensagens pessoais, com modos de produção e com a função da arte.

Desse modo, referências africanas

e afro-brasileiras, nos trabalhos atuais, reconstituem os laços perdidos pela diáspora. Reconstroem uma memória fragmentada que nunca foi única ou inteiriça (reafirmando que o continente africano é formado por diversas etnias, dialetos e hábitos culturais. Longe de ser único; ele é múltiplo). A procura desses artistas, em sua grande maioria, está mais no desvelar a si do que na discussão sobre “outro”.

“Radical significa simplesmente ‘agarrar as coisas pela raiz’.”
Ângela Davis

Nessa seara, fica aqui a permissão para dizer que as mulheres são radicais, no sentido atribuído por Ângela Davis - elas têm a radicalidade de tratar das raízes dos problemas que afligem o universo feminino sob a perspectiva da mulher negra. Elas rompem com a lógica discursiva e com o olhar androcêntrico da história da arte brasileira. Tomadas por ironia ácida e por forte embasamento prático e teórico, elas abandonam o

modelo de representação da mulher negra modernista, para tornarem-se as protagonistas de sua vida e, principalmente, de sua arte.

Referência para uma geração de autoras negras, Rosana Paulino mostra-se profundamente coerente em seus propósitos e postura artística. O seu fazer arte envolve escultura-objeto, escrita-gravura, fotografia-pintura e instalação. Nessas linguagens, a artista insere técnicas sofisticadas, pesquisas criteriosas e objetos do cotidiano. Na sua produção, emergem as experiências pelas quais passam as mulheres negras: violência, objetificação, animalização e invisibilidade. Assim, ela expõe o preconceito racial, social e de gênero. As menções ao corpo da mulher transformam-se em matéria-prima para a reflexão que considera os atravessamentos impostos pelas condições de trabalho e de poder. Destaque-se em seu repertório para as amas de leite e mulheres escravizadas vindas da história colonial. Elas contam sobre o abuso enraizado na cultura brasileira. Suas amas, em terracota, dotadas

de diversos seios, convertem-se em tecelãs enredadas por fios que saem de dentro de si, formando casulos (Fig. 04). As *tecelãs*, 2003, tem ideia próxima, a instalação, composta de pequenas esculturas, espalha-se por chão e paredes. Nela, as mulheres



Figura 04: Rosana Paulino, Operária, 2005. Terracota, linha de poliéster, algodão e papel japonês, 38x18x13cm. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>



Figura 05: Renata Felinto, Mãe Oxum, (Série Afro-retratos), 2013. Acrílica, guache, pastel seco, adesivos e apliques sobre cartão. 50x40cm. Coleção Particular. Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/#jp-carousel-311>

em terracota lutam para escapar dos seus casulos.

Em outras produções, Paulino discute o papel da “ciência” que deu bases para as teses de higienização, embranquecimento e darwinismo social. Ela questiona esse aval “pseudocientífico” que desumanizou milhões de pessoas, assim como lança dúvidas sobre a “tradição construtiva” no país, quando sobrepõe imagens de pretos e pretas escravizadas e figuras geométricas em cores primárias, secundárias e terciárias.

Já Renata Felinto tem apresentado um trabalho potente que nos leva para a mundividência da população negra, cercada por dilemas diários, memórias e afetos. A série *Re-existindo* evidencia o acervo fotográfico de famílias negras paulistanas - aquelas fotos cortadas, apagadas e riscadas que nos conduzem para a infância e a juventude em tempos não tão distantes. Ela usa também o autorretrato como modo de manifestação política frente ao domínio das imagens de mulheres brancas nas artes visuais. Nos seus

trabalhos, a artista apresenta uma versão negra de ícones *pop*, tais como: Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Kim Basinger (Fig. 05). O vídeo performance *White Face and Blonde Hair*, 2012, realizado pela artista em São Paulo, na rua Oscar Freire, por onde ela caminha com o rosto pintado de branco e uma peruca loira, mostra a perplexidade mesclada ao desconforto dos transeuntes - o preconceito tão velado transparece em seus rostos com tensão e evidência. As cartografias intangíveis dos corpos na cidade surgem nos registros da performance.

Por sua vez, Janaína Barros desenvolve projetos em parceria com o artista Wagner Viana. São performances, como *Mau olhar - bem olhar* e *Cântico da paixão de Cláudia*, que afirmam o corpo negro, seus afetos, família e necropolítica. O trabalho individual de Janaína é igualmente vigoroso. Ela explora a temática étnico-racial através de desenhos, performances, fotografias e objetos. No seu fazer, a natureza do tecido, da chita, dos bordados - os chamados bordados de afetos e desafetos - revela um repertório que é integrado por

retratos de mulheres negras, nos quais o corpo reveza entre fundir-se e se aparta do fundo. Seus trabalhos são inspirados em memórias de infância, no espaço do trabalho doméstico e, principalmente, na experiência corporal feminina. A série *Objetos invólucros* (luvas, aventais, capas de liquidificador, panos de prato, entre outros) abre passagem para essa poética e micropolítica cotidiana. Porém, na série *Bonecas de Bitita* (Fig. 06), a artista mergulha na constelação afetiva de Carolina Maria de Jesus (na infância, Bitita), autora-mulher-negra que hoje tem seus escritos e pensamentos revisitados por intensa pesquisa e reconhecimento.

As três artistas abordadas nos contam sobre as transformações no sistema da arte e sobre as mudanças das abordagens epistemológicas. Nos últimos anos, a escrita da história da arte e particularmente, a



Figura 06: Janaina Barros, Série Bonecas de Bitita, 2010. <https://artebrasileiros.com.br/arte/pretaatitude-emergencias-insurgencias-afirmacoes-arte-afro-brasileira-contemporanea/>

construção da historiografia da arte brasileira tem passado por intensa revisão. A mulher negra que, apesar de tantas lutas, ainda ocupa a base da pirâmide social – aquela destinada aos papéis subalternos e à violência cotidiana – tem sido foco de atenção e estudos. E, é justamente pelas mãos de mulheres negras que esse discurso de expropriação é denunciado. Essas vozes reverberam na academia, mas também no circuito internacional das artes. Nesse ponto, faz-se menção às grandes exposições, tais como, a Bienal de Veneza e a Bienal do Mercosul, que já abrigaram as obras das nossas artistas em edições recentes.

Em síntese, essa geração de artistas desenvolve suas investigações estéticas centradas nas questões que envolvem o feminino e, particularmente, a condição da mulher negra na sociedade brasileira. Elas são pesquisadoras (algumas são ligadas às universidades), são curadoras e são perigosas porque evidenciam e denunciam questões que por muito tempo foram abafadas no contexto histórico e das artes visuais

nacionais. A provocação de Nochlin foi respondida por elas e a partir de suas produções fica difícil afirmar que “não existem grandes mulheres artistas” (e negras). Mas, elas vão além, quando abrem caminho para uma nova geração de jovens negras e negros que querem reconhecer seus corpos, suas histórias e representações na arte brasileira. Essas artistas revisitam as referências modernistas, dialogam, criticam e denunciam o olhar patriarcal dessas produções. Elas superam a representação (o ato passivo de serem representadas). Elas tomaram para si temas e linguagens que expressam suas vidas, mas também as vivências de suas avós, mães e irmãs – tornam-se as vozes de quem sempre foi silenciado e amplificam as reivindicações das que chegam depois.

NOTAS

1 O primeiro esboço deste texto foi publicado no Jornal da USP em 18 de dezembro de 2017. Disponível em (<https://jornal.usp.br/artigos/mulheres-negras-e-perigosas/>). Acesso em 29 ago. 2022.

2 Depoimento de Sueli Carneiro. Caros Amigos, nº 35, fevereiro de 2000.

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza e MUNANGA, Kabengele. Arte Moderna e o Impulso Criador da Arte Africana. *Pesquisa em Debate*. Edição 9, Vol. 5, n. 2, jul/dez. 2008.

BOUSSO, Daniela. Quem são os artistas negros da arte contemporânea? *Select*. <https://www.select.art.br/quem-sao-os-artistas-negros-de-arte-contemporanea/>. Acesso em 05 dez. 2017.

CARRERA, Fernanda e MEIRINHO, Daniel. Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle. Dossiê crise, feminismo e comunicação. *Revista ECO*

Pós. UFRJ, v. 23, n. 3, 2020.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte Afro-Brasileira. In: ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes artistas mulheres? *ArtNews*, 1971

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. Das “pequenas” violências: um ensaio sobre história e arte. *CIANTEC16 A Força do Terror como Inspiração Criativa. Filhos do Cotidiano Contemporâneo*. Itu: CIANTEC, 2016.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. O jogo da memória. *Jornal da USP*. 20 dez. 2019. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/o-jogo-da-memoria/>. Acesso em 11 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A reescrita da história. *Jornal da USP*.

16 out. 2020. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/a-reescrita-da-historia/>. Acesso em 39 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Mulheres, negras e perigosas. *Jornal da USP*. 18 dez. 2017. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/mulheres-negras-e-perigosas/>. Acesso em 11 ago. 2020.

OLIVEIRA, Alecsandra. *Memória da resistência*. São Paulo: Museu da Cidade de São Paulo, 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra. Mulheres, negras e (ainda mais) perigosas. *Jornal da USP*. 28 nov. 2022. Disponível em <https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/mulheres-negras-e-ainda-mais-perigosas/>. Acesso em 09 jan. 2023.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PICANCIO, Gabriela Valer; SANTOS, Rafael José dos e BOONE, Silvana. Do animal imoral à total invisibilidade: a representação da mulher negra nas artes visuais e na literatura

brasileiras. *Conexão - Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, V. 18, n. 35, jan./jun. 2019, p. 99-117.

VIANA, Janaina Barros. *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea de autoria negra*. São Paulo: PGEHA USP, 2018 (tese de doutoramento).

VICENTE, F. L. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Século XVI-XX)*. Lisboa: Athena, 2011.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Professora do CELACC (ECA USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP). Membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) e Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA). Autora dos livros *Schenberg: Crítica e Criação* (EDUSP, 2011) e *Memória da Resistência* (MCSP, 2022).



instalação de Livia Flores (detalhe), 2018. Design gráfico: Enzo Esberard.

Na sua inserção cotidiana, a crítica não só elabora o pensamento estético, estabelece diálogo com os processos artísticos e avalia as tensões inerentes ao sistema de arte; além disso, ela nos oferece material para compreendermos as relações econômicas e políticas, as diferentes pautas e lutas que constituem o tecido social, as transformações tecnológicas e estruturais pelas quais passamos e continuamos a passar, tanto na dimensão micro quanto na macro. Por meio de sua prática, visões da arte e sobre a arte foram e são produzidas no campo artístico e na esfera pública mais ampla, promovendo reflexão e debate.

CARLOS TERRA
ABCA/RIO DE JANEIRO
IVAIR REINALDIM
ABCA/RIO DE JANEIRO

A Escola de Belas Artes da UFRJ, juntamente com seu Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) e o apoio do Grupo de Pesquisa História do Paisagismo (GPHP), sediou a Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) em 2022. Pelas dificuldades encontradas neste primeiro ano de gestão da ABCA, optamos por fazer um evento sucinto, em formato *on-line*, nos dias 15 e 16 de dezembro, via plataforma *StreamYard*, com transmissão pelo *YouTube*. O encontro contou com oito palestras, distribuídas em quatro diferentes mesas, seguidas de debate, e com uma conferência de encerramento. O evento também teve uma dimensão internacional, contando com palestrantes da França e da Argentina.

A temática da Jornada 2022 foi **A Crítica de Arte no seu Tempo e entre Tempos**. A proposta pretendia examinar os modos pelos quais a crítica de arte tornou-se parte integrante não só do sistema de arte, mas também da vida cotidiana da nossa sociedade, seja no momento histórico em que ela foi produzida e/ou se insere,

ARTIGOS/ENSAIOS

JORNADA ABCA 2022: A CRÍTICA DE ARTE NO SEU TEMPO E ENTRE TEMPOS

A crítica de arte no seu tempo e entre tempos

Jornada ABCA 2022



da cena da arte contemporânea da/na Paraíba, no enalço do trabalho desenvolvido pelo Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), da UFPB, entre 1977 e 1984, seguido pela inauguração da Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo em 1983, e a realização da Exposição ‘Momentaufnahme’ ou ‘Arte Atual de Berlim’, em agosto de 1987”. Partindo dessas duas referências

professores **Robson Xavier da Costa** e **Paulo Reis** e a mediação da professora Luana Wedekin.

A primeira palestra teve como temática *Fora do eixo: a arte na Paraíba entre os anos 1980 e 1990* e nela **Robson Xavier da Costa** destacou que as décadas analisadas “foram referenciais para a consolidação

seja na articulação de diferentes temporalidades inerentes a seus processos de constituição e atuação. Entendemos, portanto, que a crítica de arte, por mais localizada que possa ser, também se constrói na articulação de tempos.

Na sua inserção cotidiana, a crítica não só elabora o pensamento estético,

estabelece diálogo com os processos artísticos e avalia as tensões inerentes ao sistema de arte; além disso, ela nos oferece material para compreendermos as relações econômicas e políticas, as diferentes pautas e lutas que constituem o tecido social, as transformações tecnológicas e estruturais pelas quais passamos e continuamos a passar, tanto na dimensão micro quanto na macro. Por meio de sua prática, visões da arte e sobre a arte foram e são produzidas no campo artístico e na esfera pública mais ampla, promovendo reflexão e debate.

Alinhados à ideia geral, foram propostos os seguintes eixos: especificidades/particularidades históricas da crítica de arte; a crítica de arte como uma prática; circulação e alcance da crítica; a crítica de arte e seus públicos; relações entre crítica e curadoria; a crítica e os processos artísticos; a crítica institucional como prática artística; entre outros. Os organizadores tiveram o cuidado de mapear o máximo possível o nosso país em suas diferentes regiões,

mesmo que se tratasse de um evento em formato reduzido. Os palestrantes eram provenientes do Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo.

O evento iniciou-se no dia 15 de dezembro de 2022, com a abertura oficial, na qual estiveram presentes os organizadores Carlos Terra, 2º vice-presidente da ABCA e representante da Direção da Escola de Belas Artes/UFRJ; Ivair Reinaldim, também organizador e representante do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFRJ, do qual é o seu atual coordenador, e Sandra Makowiecky, presidente da ABCA. Em seguida, com mediação da professora Maria Luisa Távora, iniciou-se a primeira mesa, composta pelos professores Jacques Leenhardt, da França, e Georgina Gluzman, da Argentina.

Jacques Leenhardt apresentou um trabalho com o título *Deslocamento do tempo e anacronismo na imagem: ensaio crítico sobre algumas obras do artista maranhense Gê Viana*, desenvolvendo ao longo de sua palestra algumas questões,

tendo os trabalhos da artista Gê Viana como fio condutor. Para ele “todos nós participamos, em graus variados, de múltiplas e distintas temporalidades”. No entanto, no caso de artistas pertencentes a culturas tradicionais amazônicas, essa experiência produz “uma tensão particular”, pelo fato de “essas comunidades vivenciarem profundas discrepâncias entre si”. Assim, os trabalhos de Gê Viana, por meio do uso de diferentes tipos de colagem, articulam muitas dessas tensões, “jogando com a temporalidade” e “com formas de anacronismo”.

Georgina Gluzman apresentou *Fabulosos e epigonales: las artistas argentinas en los ojos de la crítica artística (1890-1950)* e na sua fala verificamos que seu interesse era “explorar duas categorias que os críticos de arte, predominantemente homens, utilizaram para analisar a obra de mulheres artistas na Argentina na primeira metade do século XX”: por um lado, a da “exceção”; por outro, a da “seguidora, isenta de qualquer inventividade”. A pesquisadora partiu da análise de fontes textuais

ainda pouco exploradas no contexto argentino, para analisar “como foram apresentadas as intervenções femininas no terreno da arte”, propondo algumas questões: “Como se conectaram essas ideias ao redor dessas mulheres criativas com suas carreiras? Que consequências tiveram essas representações na História da Arte?”. Após sua fala, foi feito um debate com os dois apresentadores e houve uma grande participação por parte daqueles que assistiam ao evento.

Dando continuidade ao primeiro dia da Jornada, ocorreram mais duas palestras, com a mediação do professor Rodrigo Vivas. A primeira, proferida pela professora **Sonia Gomes Pereira**, e a segunda pelo professor **Aldrin Figueiredo**.

Sonia Gomes Pereira trouxe *A crítica de arte de Gonzaga Duque* e sua comunicação centrou-se na análise da crítica de arte de Gonzaga Duque, em especial, em alguns aspectos presentes em seu livro *Arte Brasileira*, publicado em 1888. Ela lembrou que “isto implica a análise

da repercussão em sua escrita das teorias artísticas, tais como o Realismo e o Impressionismo, assim como a presença das principais correntes de ideias em voga entre os intelectuais brasileiros, como o Positivismo, e a discussão sobre as raças”. A partir do exame desse conjunto de referências, objetivou “detectar as principais escolhas do crítico naquele momento de mudanças no Brasil, tanto políticas - Abolição e República -, quanto artísticas - como a transformação da velha Academia em Escola Nacional de Belas Artes e o amadurecimento de uma nova geração de artistas”.

Já o professor **Aldrin Figueiredo** falou sobre *A grande chama tupi: manifesto, crítica e modernismo na Amazônia na década de 1920*, tendo como ponto central a análise da importância e da divulgação do manifesto literário Flami-n'-assú, de Abguar Bastos (1902-1995), “como parte da construção intelectual de um perspectivismo amazônico no modernismo brasileiro na década de 1920”. Desse modo, o pesquisador “buscou analisar a formação dos

grupos literários no Pará nas primeiras décadas do século XX, seu visio filosófico e suas conexões e distinções com outros projetos artísticos nacionais”, para averiguar como algumas “ideias de modernidade, mediadas por noções de identidade nacional, sob o ponto de vista regional, estão na base da formulação desse ideário”, considerando ainda “o lugar do discursivo, a ancestralidade indígena e o posicionamento da Amazônia no debate a partir de uma farta experiência literária”. Para ele, “não se tratava mais de pensar a região [como] um reduto de tradições, perdido no passado, à margem da história”, uma vez que “ideias de futuro, juventude, vanguarda, saber e arte indígenas fizeram parte do repertório cognitivo de sustentação ‘mental’ e ‘espiritual’”, presentes no manifesto Flami-n'-assú. Após as duas apresentações, novamente a palavra foi franqueada ao público, que reagiu com várias perguntas e alguns comentários. Encerrou-se, assim, o primeiro dia da Jornada.

No dia seguinte (16 de dezembro), o evento começou com as palestras dos

iniciais, o pesquisador destacou ainda a “criação da Pinacoteca da UFPB, seguida das Mostras Arte Atual Paraibana I e II no início dos anos 1990”. Também comentou que “essas exposições e ações institucionais fizeram parte da inserção da arte produzida e/ou que circulou no estado da Paraíba, na cena nacional/internacional da arte contemporânea, estabelecendo diálogos e marcando um momento histórico que repercute até a contemporaneidade”.

Paulo Reis apresentou *Cartografias do presente - exposições e histórias da arte*, tendo como pressuposto “a construção específica de diversificadas narrativas históricas das artes visuais no Brasil constituídas pelas exposições”. Destacou a “compreensão das exposições e suas curadorias” como “lugar privilegiado de uma historiografia da arte”, possibilitando a produção de “outras construções narrativas da arte brasileira”, “uma história da arte que se quer mais complexa e diversa”. Com essas premissas, o foco da abordagem recaiu em seis exposições no Brasil, a partir dos

Uma promoção de:
EBA/UFRJ, PPGAV/UFRJ, GPHP

Jornada ABCA 2022

**A crítica de arte no seu
tempo e entre tempos**

15 e 16 de dezembro de 2022



anos 1970, analisando “suas tramas, estratégias, ensaios narrativos e históricos”, sendo elas: ‘Panorama das Artes Plásticas em Campo Grande’ (1970), com curadoria de Aline Figueiredo; ‘Projeto Nordeste’ (1999), com curadoria de Moacir dos Anjos; ‘Amazônia, a Arte’ (2010), com curadoria de Orlando Maneschy; ‘Histórias Afro-atlânticas’ (2018), com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo; ‘Sertões - 36º Panorama da Arte Brasileira’ (2019), com curadoria de Júlia Rebouças; e ‘Netos de Makunaimi - Encontros de Arte Indígena Contemporânea’ (2019), com curadoria de Ana E. de C. Freitas e Paula Berbert.

Após a realização do debate, o evento recomeçou com as palestras das professoras **Lisbeth Rebollo Gonçalves** e **Gabriela Abraços**, com a mediação da professora Ana Lucia Beck.

Sérgio Milliet e Mário Pedrosa: dois críticos brasileiros no contexto da Associação Brasileira de Críticos

de Arte foi o título da palestra de **Lisbeth Rebollo Gonçalves**, que destacou a relação dos dois críticos, no século XX, com a história da arte moderna no Brasil e com a “projeção da arte brasileira no estrangeiro, especialmente na Europa”. Ao destacar que “Sérgio Milliet viveu de 1898 a 1966 e Mário Pedrosa, de 1900 a 1981”, considerou que “no contexto nacional e internacional da atualidade, Mário Pedrosa é quem atualmente atrai a atenção dos especialistas em arte e das instituições artísticas brasileiras e internacionais”. Sérgio Milliet, por sua vez, não apresenta a mesma repercussão, “apesar de haver diversas teses sobre sua produção intelectual como crítico de arte e de literatura, poeta, ensaísta, tradutor e gestor cultural, resultado de pesquisas universitárias produzidas nos últimos 40 anos no Brasil”. Assim, conclui que “fatores ligados ao contexto da globalização cultural podem explicar este fato”. A apreciação crítica dessa questão foi foco central da palestra.

Gabriela Abraços intitulou seu

trabalho *A crítica de arte de Mário Pedrosa: os estudos da percepção e a pesquisa contínua do crítico* e sua apresentação “visou apresentar uma reflexão sobre o crítico Mário Pedrosa, e seus estudos sobre a percepção humana, embasado por seu interesse pela forma artística e a dimensão afetiva da arte”. Sua proposta foi de que o “crítico compôs uma trajetória de estudos sobre a psicologia da forma e percepção, a fim de melhor compreender os meandros da criação e da recepção estética do objeto de arte”, a partir do “binômio arte e ciência”. Desse modo, “Pedrosa buscou na Psicologia e na Filosofia, os subsídios teóricos que serão necessários para a tessitura de sua crítica de arte, sobre os movimentos estéticos que frequentou e fomentou”. Continuou dizendo que “nessa seara, o crítico argumentou que o contato sensível com a arte possibilita ao homem o desenvolvimento de uma relação mais humanizada do indivíduo com seu mundo” uma vez que “a natureza afetiva da arte é capaz de desenvolver gradativamente no indivíduo, um olhar sensível sobre

si mesmo e sobre os outros”. Após o debate, passou-se para a conferência de encerramento.

O professor **Moacir dos Anjos** apresentou *Do engenho à piscina: estratégias de representação na arte brasileira contemporânea* e durante sua conferência destacou “duas estratégias contra-hegemônicas de representação na arte brasileira contemporânea que se consolidaram ao longo da última década”. Ao analisar essas estratégias, “repercutidas e legitimadas por críticos e curadores em processo de disputa pelas equivalências sensíveis que melhor caracterizam o país atual”, apresentou exemplos de trabalhos de artistas contemporâneos que se relacionam com uma e/ou outra. Lembrou que “a primeira delas se ocupa da exposição das violências e danos históricos impostos aos corpos minorizados na sociedade brasileira (negros, indígenas, travestis, loucos, pobres)”; a segunda, por sua vez, “recusa a reiteração de imagens de sofrimento desses corpos e os apresenta em situações cotidianas de felicidade e beleza”. O pesquisador

concluiu que, “embora distintas, não são estratégias inteiramente antagônicas, ambas contribuindo para a construção de uma outra paisagem simbólica do Brasil, mais generosa e inclusiva”. Ao final de sua fala, procedemos ao encerramento da Jornada ABCA 2022. Estiveram presentes os organizadores Carlos Terra e Ivair Reinaldim; a presidente da ABCA, Sandra Makowiecky, e a presidente da AICA, Lisbeth Rebollo Gonçalves.

Acreditamos que a Jornada ABCA 2022 cumpriu seus objetivos principais, havendo uma grande integração com os pesquisadores, o público e a direção da ABCA. Agradecemos a Escola de Belas Artes/UFRJ, o PPGAV/EBA/UFRJ, e a ABCA, a artista Livia Flores, que cedeu a imagem para a programação visual do evento, a Irene Peixoto, Diretora Adjunta de Cultura/EBA/UFRJ, e a seu bolsista, Enzo Esberard, pela programação visual, as pós-graduandas Renata Palheiros e Flora Pereira Flor, pelo suporte técnico na organização e transmissão do evento, o Galpão no Ar/PGGAV/EBA/UFRJ e a todos que de uma forma ou outra contribuíram para a sua

realização. Por fim, reforçamos que o registro das falas está disponível no YouTube, em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLxJn7wJrn5HYf501XRs0UsgKNSA7-UeWT>

Até a próxima Jornada!

COMISSÃO ORGANIZADORA

PRESIDENTE: Carlos Gonçalves Terra (UFRJ)

Ivair Junior Reinaldim (ABCA/UFRJ)

Sandra Makowiecky (ABCA/UDESC)

Francine Goudel (ABCA/SC)

Viviane Baschirotto (ABCA/SC)

1ª Secretária: Gabriela Abraços (ABCA/SC)

2ª Secretário: Rodrigo Vivas (ABCA/UFGM)

1ª Tesoureira: Francine Goudel (ABCA/SC)

2ª Tesoureiro: Hércio Magalhães (ABCA/SC)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Ana Lúcia Beck (ABCA/ UFG)

Angela Ancora da Luz (ABCA/UFRJ)

Carlos Terra (ABCA/UFRJ)

Isis Braga (ABCA/UFRJ)

Ivair Reinaldim (ABCA/UFRJ)

Gabriela Abraços (AICA/ABCA/SP)

Lisbeth Rebollo Gonçalves (AICA/ABCA/USP)

Luana Wedekin (ABCA/UDESC)

Maria Luiza Távora (ABCA/UFRJ)

Priscila Arantes (ABCA/PUC-SP)

Rodrigo Vivas (ABCA/UFGM)

Sandra Makowiecky (ABCA/UDESC)

ABCA

Presidente: Sandra Makowiecky (ABCA/UDESC)

1º Vice-Presidente: Priscila Arantes (ABCA/PUC-SP)

2º Vice-Presidente: Carlos Terra (ABCA/UFRJ)

CARLOS TERRA

Docente do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ e do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. É líder do Grupo de Pesquisa História do Paisagismo. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), sendo seu segundo vice-presidente, e do ICOM-BR. Pesquisador PQ-2 do CNPq. Avaliador institucional e de cursos superiores do INEP/MEC. Tem experiência na área de Artes, com ênfase nos estudos da paisagem, atuando principalmente nas seguintes áreas: História da Arte e História dos Jardins.

IVAIR REINALDIM

Docente do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes/UFRJ e do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes/UFRJ. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. É líder do Grupo de Pesquisa Lab | HABA - Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas, membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Desenvolve pesquisa nas áreas de historiografia e teoria da arte, crítica de arte e estudos curatoriais.





ARTIGOS/ENSAIOS

**POÉTICA DAS ÁGUAS, UM
MERGULHO NA SENSIBILIDADE
ESTÉTICA NO LEITO
DECOLONIAL**

Criadores de sentidos, somos movidos na sensibilização e na emoção estética que vem da natureza, que está em nós e que nos configura. Somos levados a essa mobilidade revolucionária, artística, livre e fecunda. Nesse mergulho, o que se busca é a margem decolonial.

**COLETIVO KÓKIR
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA**

Mergulho nas águas azuis, de Coletivo Kókir, Florêncio ReKayg Fernandes e Julia Tiemi

Somos parte do cosmos em um curso movido pelas emoções derivadas dos nossos sentidos: vagos e indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores, dos tato, dos sabores e nos levam à unidade original com o todo universal. Somos sujeitos em transformação no coletivo e singular, na produção de significados. Gerados no curso das águas, fazemos parte da cocriação. Estamos conectados em frequência e ritmo da Vida uterina e nos desprendemos da nave mãe para o mundo, filhos originados dessa luz, levados ao portal para Vida em matéria poética sensível.

Resistimos ao que nos aprisiona, diante da insistência colonizante. Libertos dessas amarras, ao invés de içarmos a âncora, içamos as velas do nosso destino para navegarmos. Sujeitos aprendizes, aprendendo no fluxo das águas em percurso revelador, nas paisagens compostas dessa atmosfera azul. Entre o céu e a terra, observamos as transformações na matéria ao evaporar, condensar e mesmo ao se reorganizar em suas estruturas moleculares. Nessas

transformações vemos o processo da arte acontecer e nela, sua composição de Vida em um movimento de matérias e ideias, sobre cosmovisões e posições pulsantes. Arte para se tornar Vida. Em nossas origens somos geradores de energia sensível que flui, neste insondável abismo sobre a essência e interpretação da Vida. Criadores de sentidos, somos movidos na sensibilização e na emoção estética que vem da natureza, que está em nós e que nos configura. Somos levados a essa mobilidade revolucionária, artística, livre e fecunda. Nesse mergulho, o que se busca é a margem decolonial.

Pela arte desfazemos os nós, os sedimentos sobre as ideias fixas. As práticas artísticas de resistência têm sido silenciadas ao longo da história, estruturadas em redes de conexões entre identidades poéticas plurais, na articulação de sistemas simbólicos que marcam a territorialidade. Encapsuladas no espelho, elas vêm sendo ocultadas entre a superfície e sua base mais profunda. Ao decolonizar o pensamento



Epry venkhapóv_Encruzilhada, Coletivo Kókir e Luiz da Silva Kaingang



Epry venkhapón_Encruzilhada,
Coletivo Kókir e Luiz da Silva
Kaingang



Mariguã, de Tadeu dos Santos Kaingang

busca-se alcançar a margem que transborda livremente, não havendo barragem, diques ou sangradores que possam aprisionar. As vazantes revelam-se no estímulo de seguir em frente, como um convite ao mergulho, das margens para as camadas mais profundas, por onde se condensam as versões decolonizantes. São fluxos, correntes que passam despercebidas na superfície, pois surgem da imersão no inexplorado e permitem ressoar vozes que são dissonantes, em contraste com as narrativas convencionadas que aprisionam a história oficial. Esta se mostra incompatível, tendo em vista o movimento constante das revisões disponibilizadas pelos vazadores: versões em lágrimas que escorrem daqueles que compõem o grande lago social e suas margens.

O intuito é estabelecer novas possibilidades de entendimento do pensamento decolonial, compreendendo os sujeitos históricos, proporcionando uma reflexão sobre as possibilidades emancipadoras, como aponta Mignolo (2019). Segundo Quijano (2005), a decolonialidade significa, ao mesmo



Os artistas Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza

tempo, a reconstituição da teoria do conhecimento e do saber, em todas as esferas (gnosiológicas, e não apenas científicas e filosóficas), assim como a reconstituição da Estética (Filosofia) e dos fenômenos estéticos canonizados.

O que há do outro lado nas reviradas sobre escombros, destroços e

entulhos, que à primeira vista vemos como obstáculos ou barreiras, revela a arte em suas múltiplas dimensões identitárias, porque flui da emergência contrastiva. Emergem dali estéticas diversas, alavancando obstruções contra os regimes de invisibilidade, que tornamos decolonizantes.



Sequestro de Aya yala, de Tadeu dos Santos Kaingang



Tadeu Kaingang trabalhando com comunidades indígenas

O rompimento de barreiras e desvios do leito constituem resistências na força das águas, em corredeiras que passam a desenhar novos percursos, vazados em contornos entre o invisível e o transparente. Suaves mananciais em suas especificidades, desenham encontros que irrigam em forma de poesia. Entre as camadas superficiais e subterrâneas, do abstrato ao concreto, vão levando substâncias e reformulando um ou mais futurismos, em campos férteis para a sensibilidade etnoestética. Despontam em uma nova paisagem decolonial ao ecoar livremente

pelos vales, transpondo obstáculos. No seu leito, o fluxo não para, ao reapropriar e também reparar o instante.

Buscamos uma reflexão na diversidade, para além das camadas em que se encontram os corpos insurgentes, que fazem ecoar muitas vozes e repercutir a arte feminina de Abya Yala. Sobre esse vale de vozes, entrelaçado em palavras, emana um espírito que carrega a memória ancestral, um passado vivo. África e Brasil: é aqui, a partir dessas versões históricas recuperadas pela perspectiva decolonial que deve estar impregnada a matéria e equipamentos das memórias e museus.

Esse lugar de resguardo da memória ancestral, seja ela *hightech* ou não, deve ser proveniente dos povos originários e invisibilizados, sem deixar de abraçar o legado de todas as espécies vegetais, animais ou minerais que constituem a grande rede. Recuperando o respeito pela casa, o ambiente não é meio, mas sim parte constitutiva de nosso ser, que não está estagnado, mas vive no

fluxo, em constante transformação. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir e por essa razão devemos nos manter vigilantes, buscando nas brechas a virada decolonial.

REFERÊNCIAS

Mignolo, Walter (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 14(25). pp. Xxx- DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgard (org). **A colonialidade do poder: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas.** Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

COLETIVO KÓKIR

Formado pelos artistas Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza, o Coletivo Kókir apresenta em suas criações questões relacionadas às culturas indígenas na contemporaneidade. Kókir significa fome na língua Kaingang. Tadeu e Sheilla são também professores no curso de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá, Paraná (UEM), no Sul do Brasil e membros da Associação Indigenista - ASSINDI - Maringá. O diálogo entre arte, cidade e povos indígenas configura-se em diferentes meios, como instalações, pinturas, vídeos, performances e publicações, entre outros. Muitos dos trabalhos realizados pelo coletivo buscam a reflexão sobre a importância dos saberes indígenas em interações com grupos, comunidades e artistas indígenas e não indígenas.





Obra de Auguste Herbin. Foto: Divulgação.

ARTIGOS/ENSAIOS

IMPULSOS CRIATIVOS

O artista é um operário, articulando forma, linha e cor, buscando resolver equações visuais. O estoque de ideias resulta num produto final, que não mais pertence ao obreiro e sim ao público, por mais restrito que seja.

CÉSAR ROMERO
ABCA/BAHIA

O artista é um ser humano que transmuta seu fazer, em manobras da visão. Transfigurar, converter, é sua labuta, tarefa, ação, até o encontro com sua fala pessoal, iconografia. Há um longo processo de descobertas, de experimentações, ensaio e erro, que requer perseverança, credo e obstinação. Tudo é trabalhoso. Coerência, lucidez, paciência e interlocutores ajudam no caminho. A arte surpreende e é capaz na arquitetura do momento, ser tradução posterior ao esperado. O elemento surpresa é endógeno à arte, é a rebeldia do quase, cenas anexas à formação do olhar. Desenvolver o olhar é um grande desafio, buscar a inteligência visual, na elaboração dos processos criativos. Colhendo sempre opções, escolhas. Reavaliar a própria obra. Um dos artistas que mais estudaram sua própria obra foi o francês Auguste Herbin.

A arte é momento e sentimento fluído, antes de ser captada pela técnica. O fazer é posterior à ideia movente. As ideias podem trazer uma imagem e esta imagem tem muitos significados. A carga simbólica é imaterial,

meditativa e no que nela se reflete. A contemplação e conclusões de um indivíduo podem ser de frontal incompreensão para outros. Dependem de seus sistemas de pensamentos, crenças, ilusões e enganos. Mas isto não nega o impulso criativo das diferenças. Em certos instantes confluem num paralelismo ilusório, que se transformam em elementos que formatam uma imagem artística, independente da realidade, motivando uma contradição. A contradição é feitiço básico de tudo que é real. A arte tem um caráter fictício, transcendendo a realidade objetiva. Nossos sistemas de crenças podem ter desvios no pensamento científico, e abrir brechas para estranhamentos e ativações comprometidas dos órgãos dos sentidos. O que é expresso foi impresso anteriormente em nossa estrutura psíquica. O artista é um operário, articulando forma, linha e cor, buscando resolver equações visuais. O estoque de ideias resulta num produto final, que não mais pertence ao obreiro e sim ao público, por mais restrito que seja. O trabalho finalizado, elo entre

artista e o outro, faz a aliança, articulando possibilidades. A comunicabilidade entre estas pessoas é um guia para o que virá se estabelecer. Uma arte de essência natural não tem vícios de um mundo objetivo ou verdades absolutas. Assim seu produto conclusivo pode superar a ideia inicial. As metodologias de cada artista, as técnicas e saberes estão sempre em constante evolução. O que era para ser, não foi, desembestou pelo inusitado e toda argumentação sofreu uma metamorfose tornando o todo, diferente.



Obra de Auguste Herbin. Foto: Divulgação.

Obra de Auguste Herbin. Foto: Divulgação.



CÉSAR ROMERO

Artista plástico, ilustrador, doutorado, jornalista e médico psiquiatra formado pela Universidade Federal da Bahia. Seus trabalhos estão em 45 museus do País, realizando exposições no Brasil e exterior.

VAO TENHO

PALAVRAS

ARTIGOS/ENSAIOS

NÃO TENHO PALAVRAS

JACOB KLINTOWITZ

ABCA/SÃO PAULO

1.

NÃO TENHO PALAVRAS

Não tenho palavras? E, no entanto, o que mais a literatura enaltece são as palavras. Tantos textos tratam disso, parece que a nossa época de pós-segunda guerra mundial, impactada pela bestialidade, instituiu o reino da palavra. E das narrativas confessionais. Os veículos de comunicação se multiplicaram e precisam de conteúdos, e, não suficiente, as atuais redes sociais tornaram cada ser humano um escritor e um editor de si mesmo.

Entretanto, certos acontecimentos essenciais não podem ser descritos. Vejam o caso da iluminação espiritual. Os homens santos (para simplificar a denominação) tiveram o contato divino, perceberam-se como parte integrante do infinito e do universo e nos dizem sobre isto. Os livros sagrados, base de nações, tratam disso e tem a sua autoridade alicerçada na crença da autenticidade desses encontros. Mas os santos não têm como nos contar essa vivência. Eles nos dizem que se integraram ao

cosmo, como é feliz a sensação de ser Um com o Todo, ou que viram a sarça ardente e isso não significa nada para nós. Os santos só podem ser entendidos por outros santos. Para quem não teve a vivência do encontro com o divino a sua descrição nada significa.

Os dois fatos marcantes da existência humana são o nascimento e a morte. Do nascimento nos amparamos na ciência, na genética e no estudo da percepção. Nós imaginamos como o recém-nascido sente o mundo. Os mais sábios nos dizem que nascer é abandonar o paraíso; a morte é um dado fisiológico, a destruição do físico por desgaste ou por doença. Isso é evidente, mas não sabemos como é morrer. A morte é uma viagem solitária. Nós sabemos observar, com o mirante científico, o ser que morre, mas é uma observação exterior. Para muitos nem viagem é, nem passagem é. Não importa muito, salvo para o próprio observador, crer ou não num universo organizado em planos de crescente espiritualidade. Nas mensagens de pêsames e solidariedade sempre dizemos “a sua dor” e “não

tenho palavras”. Na verdade, não temos palavras para comunicar a iluminação, a morte e a dor profunda. Mesmo a perda do Paraíso é uma descrição, um retrato distante. Adão disse alguma coisa ao ser expulso do Paraíso? Certos fatos essenciais estão fora da linguagem.

2.

O MESTRE DO SONHO NO CENTRO DO MUNDO.

No mês de setembro, em Recife, foi realizado o “Seminário Francisco Brennand: a oficina como território.”. Um encontro com possibilidades empolgantes, um homem, a obra de sua vida, e um lugar específico, como um destino que chega a anteceder a própria criação.

A minha conferência sobre Francisco Brennand foi no dia 22.9.22 e eu tive a intuição de aproximar o seu trabalho ao que é mais atual em nossa época e confrontar essa produção com as estruturas arcaicas de civilizações totêmicas.

O prazer e a expectativa deste

processo se deveram ao mais simples dos fatos: em 1993 eu coloquei o Brennand no meu livro “Os novos viajantes”, com outros artistas (Maria Bonomi, Siron Franco, Ana Maria Pacheco, Frans Krajcberg, Antonio Hélio Cabral, Israel Pedrosa, João Câmara, Roberto Magalhães e Francisco Brennand), edição SESC. Em 1995, publiquei o livro “Francisco Brennand. Mestre do sonho”. E fui o Curador de sua sala especial na II Bienal Barro de América. Caracas. Venezuela

Além disso, o Brennand frequentou outros livros meus sobre a cerâmica e a escultura. Seria possível, eu, depois de tanto contato, elaboração e informações sobre o artista, ser capaz de rever pontos de vista?

O título da minha conferência já anunciava o desafio. “Francisco Brennand, o mestre do sonho no centro do mundo”. Os livros “Os novos viajantes” e “Francisco Brennand. Mestre do sonho”, ambos da década de 90, já vinculavam a criação de Brennand à sua oficina e ao seu território. Penso que Francisco Brennand, à semelhança dos nossos

ancestrais, construiu um templo. E, como os seus contemporâneos, a sua obra foi fruto de um pensamento contínuo, um movimento em processo, um diálogo permanente com a indagação sobre o que constitui o ser humano. E a certeza de que o ser humano, como a obra de arte, é uma construção em processo. Para o artista Francisco Brennand a sua obra, a concepção, o fazer, as surpresas do fogo que elabora a matéria, tudo é um sonho que habita o seu ser. Ele é um mestre do sonho. E o território, o seu lugar, o seu ponto fulcral, o lugar de cada escultura, é um espaço sagrado, o centro do mundo. Como separar, umas das outras, as suas magnificas esculturas cerâmicas? Seria perder a dupla percepção do que seja a linguagem; a obra como um encadeamento de indagações e a construção do ser humano, como uma proposta de unidade.

3.

COM FERREIRA GULLAR E SIRON FRANCO SOBRE UMA SEMENTE.

Siron, caríssimo,
Veja como são as coisas da cultura, do mundo das ideias, às vezes parecem datadas, antigas, e você descobre que são eternas... ou, para ficar no metro humano, ao menos, apontam para o futuro.

Li hoje o livro sobre você “A vida bate”. O Gullar é realmente um autor brilhante. E, mais até do que isto, um homem que ama a arte. Falo no presente e não no passado porque os artistas e os poetas estão sempre vivos. O Gullar emite conceitos importantes sobre o pintor Siron. Sempre terá que ser levado em consideração. Senti também que ele se impôs escrever pouco. Não sei se isto aconteceu para ficar dentro do projeto gráfico ou da própria concepção do livro. De qualquer maneira, com contenção ou sem ela, ele é sempre afirmativo. É uma das suas qualidades. Não só em textos ensaísticos, mas a sua própria poesia

tem este caráter exclamativo e o seu teatro também formata o mundo tendo como limites o vigor das frases definitivas. Não sei se a idade transformou o Gullar em alguma coisa parecida com um espiritualista, mas se isto aconteceu não alterou o modo de ser de suas palavras. Elas são impregnadas de concretidade. Penso que a repercussão de sua prosa, de suas palavras, e até mesmo de sua poesia, deve-se à esta exposição permanente. Ele não se esconde. Eu vejo o mundo e digo como ele é. Evidente que existem a sua qualidade, a inteligência, a sensibilidade, o faro jornalístico, a fluência, a expressividade. Clarice Lispector escreveu que tinha receio do poder verbal do Gullar. Aliás, este livro, “A vida bate”, é uma arca de tesouros. Faltou, é uma sensação que em mim persiste, um editor. Se fosse menos esquemática a estrutura, este livro seria uma obra prima. Fiquei encantado com os teus trabalhos e fiquei fascinado com a grandeza do Gullar. Como ele é capaz de amar. Acho o encontro de vocês tão amoroso que engrandece a nossa arte. É de

1999, faz 23 anos que foi publicado. Estou acordado desde a madrugada e culminou a manhã com o teu trabalho. Também o trabalho de um artista está sempre vivo, nunca o que é realmente bom fica datado. Em mim tudo vibra. Estava convivendo com a tua obra, com o entendimento do Gullar sobre a tua obra, com a impressão do livro na Argentina, tudo tem o jeito de uma semente. Um dia frutificará. Ou já está frutificando e a gente ainda não percebeu.

JACOB KLINTOWITZ

Escritor, crítico de arte, crítico literário, jornalista, curador, editor de arte, e um dos precursores na divulgação da crítica da arte contemporânea nos jornais e revistas do País. É autor de 190 livros sobre a obra e o percurso de significativos artistas brasileiros.



EXPOSIÇÃO
**POEMATÉRIA: ARQUITETURA
DA PALAVRA SOB O UNIVERSO
DE JOÃO DINIZ**

**MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO
ABCA/MINAS GERAIS
JOÃO DINIZ**

INTRODUÇÃO

No dia 19 de maio de 2022 foi inaugurada a exposição *‘Poematéria, arquitetura da palavra’* do artista/arquiteto João Diniz¹ no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte. Tive a oportunidade de participar, ao lado da artista Celina Lage² da curadoria daquela exposição.

A mostra ocupou todas as salas da Grande Galeria apresentando as pesquisas e experimentações de João Diniz no campo das artes visuais. Na perspectiva da intermedialidade, o artista trabalhou com o diálogo entre a pintura, a caligrafia, a escultura, a poesia e a performance.

“O ARTISTA/ARQUITETO JOÃO DINIZ NOS CONVIDA A ENTRAR NO UNIVERSO DA “POEMATÉRIA” E EXPANDIR A PALAVRA POÉTICA, TRANSBORDANDO DO PAPEL PARA O ESPAÇO EXPOSITIVO DO CENTRO CULTURAL UFMG...”

Como introdução à exposição escrevi o texto *‘Poematéria’* que foi plotado na primeira sala da mostra. Propus fazer uma síntese do trabalho apresentado por João Diniz a partir das curadorias



que realizei em parceria com o artista no espaço do coletivo Asa de Papel Café& Arte, onde realizamos duas exposições: *'Trama'* e *'Typos extraños'*. Ambas estão inseridas na poética diversificada do artista/arquiteto, denominada *'Transarquitectura'* ou *'Arquitectura expandida'*. Esta poética engloba arquitetura, design, poesia, música, pintura, escultura, fotografia, instalação e performance. A série *'Trama'* dialoga diretamente com a arquitetura, através da construção de esculturas no espaço, desdobrando-se nas séries *'Teia'* e *'Vetor Vivo'*. Já a série *'Typos Extraños'* dialoga com a poesia, através da pintura gestual sobre a veladura das letras, presentes nos poemas, nas performances, na música eletrônica *'Pterodata'* e nas esculturas cúbicas.

O texto *'Poematéria'* surgiu daquela experiência anterior, buscando chamar a atenção do público para a mostra e convidá-lo a mergulhar no universo da poética de João Diniz.

O artista/arquiteto João Diniz nos convida a entrar no universo da *'Poematéria'* e experimentar a

palavra poética transbordando do papel para o espaço expositivo do Centro Cultural UFMG.

Esta poética expandida e diversificada engloba obras híbridas, mesclando poemas, aforismos, manuscritos, poemobjetos, designs, esculturas, desenhos, pinturas, música eletrônica, vídeopoemas, cineclips, fonogramas poéticos, instalações e performances.

Somos convidados a percorrer os espaços específicos que se intercomunicam e apresentam as pesquisas do artista com diversos materiais, desde a caligrafia em papel presente nos *'Manusgritos'*, passando pela pintura com spray nos *'Typos extraños'*, a impressão de letras sobre tela nos *'Enferrujados'*, as esculturas de ferro apresentadas nos *'Tipogramas'* e *'Primas Líricos'*, até as faixas em tecido que descem das paredes para o chão revelando um novo hieróglifo através dos *'Decifráveis'*.

Dentro dessa magia poética, que transborda da poesia para a vida, encontramos a criatividade pulsante de nosso artista polímata João Diniz.³

REFLEXÕES DE JOÃO DINIZ

João Diniz escreveu um texto com suas reflexões sobre a gênese da exposição e seu desdobramento nas obras que ocuparam as diversas salas do espaço expositivo do Centro Cultural UFMG. Ao mesmo tempo que buscava a inserção das obras no espaço através de uma expografia primorosa, realizou, ao lado de Celina Lage, uma série de performances e eventos com outros artistas e poetas, durante todo o período da exposição.

Na sequência apresento as reflexões de João Diniz sobre o universo da *'Poematéria'*.

GÊNESE CONCEITUAL

A busca de uma *'poesia além da página'* já fazia parte de experimentações anteriores realizadas pelo arquiteto e poeta na criação de *'poemobjetos manipuláveis'*, *'caligrafias expandidas'* em artes visuais, *'performances caligráficas'*, em espaços públicos e instalações penetráveis como CUBOESIA (2019) e em POÉTICAS LEITURAS (2021) trabalhos estes em parceria com a, também arquiteta, Bel Diniz.



“A BUSCA DE UMA POESIA ‘ALÉM DA PÁGINA’ JÁ FAZIA PARTE DE EXPERIMENTAÇÕES ANTERIORES REALIZADAS PELO ARQUITETO E POETA NA CRIAÇÃO DE ‘POEMOBJETOS’, CALIGRAFIAS EXPANDIDAS EM ARTES VISUAIS, PERFORMANCES CALIGRÁFICAS, EM ESPAÇOS PÚBLICOS E INSTALAÇÕES PENETRÁVEIS...”

Em 2018 surge a ideia de mostrar este material diversificado em uma exposição, a princípio programada para 2020 no Centro Cultural da UFMG. A fim de compensar o adiamento da exposição, exigido pela pandemia, foi iniciada, com estes trabalhos já existentes e com outros que iam sendo produzidos, a montagem do livro POEMATÉRIA: ARQUITETURA DA PALAVRA, que em muito ajudou na compilação e ordenação temática do material a ser oportunamente exposto.

Finalmente, em 2022 a mostra aconteceu naquela instituição entre 19 de maio e 15 de agosto, sendo montada em espaço expositivo ampliado em relação à primeira proposta, na Grande Galeria, com suas 5 salas perfazendo aproximadamente 400,00 m2.

A proposta da exposição foi explorar as possibilidades da união entre as artes



visuais e o texto poético, buscando superar e propor possibilidades além do mais usual suporte da escrita que é a convencional folha de papel. Reflexões teóricas e práticas neste tema já aconteciam na prática acadêmica do arquiteto-professor na (in)disciplina TRANSARQUITETURA, por ele criada e ministrada na Universidade Fumec

em Belo Horizonte e em palestras e oficinas em outras localidades. Através destas reflexões a prática profissional se dá de forma expandida unindo o projeto de edificações às atividades de ensino e, ainda, convivendo com propostas autorais que envolvem design, fotografia, desenho, caligrafia, pintura, escultura,



poesia, música, cinema e performance.

Estas autorias estão apresentadas na exposição através de blocos temáticos que revelam a interdisciplinaridade que permeia a mostra, tendo sempre o texto escrito materializado em imagens ou objetos experienciáveis, como um eixo conceitual permanente.

A fim de conceber a ocupação do espaço da galeria, o autor visitou as salas expositivas com a curadora Celina Lage e, conjuntamente, definiram as intenções principais do projeto expográfico realizado em colaboração com a arquiteta Bel Diniz. A intenção foi, a partir dos espaços da grande galeria criar um percurso sensorial ao longo de suas cinco salas, que será descrito a seguir.

SALA 1: PORTADA LÍRICA

Na Sala 1, o espaço de acesso à grande galeria está o título da mostra, um monitor de vídeo com textos de apresentação dos poetas Luis Turiba e Lucas Guimarães e o texto curatorial principal de Marília Andrés Ribeiro, que já havia colaborado com João Diniz em exposições anteriores.

SALA 2: CALIGRAFIAS FEMININAS

Na Sala 2, que é efetivamente o começo da exposição, estão colocadas ao longo do fluxo central, seis mesas expositoras mostrando os poemobjetos manipuláveis ‘Lama’, ‘Fita’, ‘Circular’, ‘Infinito’ e ‘Dobra’; e o livro de artista ‘Caligrafias’. Na maior destas mesas, ficam os livros, cds e dvds com trabalhos do autor nas áreas de poesia, música e vídeo. Ali estão também as poesias tácteis dos ‘*prismas líricos*’, em miniatura, e o poemobjeto ‘Medida’.

As paredes à esquerda do percurso mostram as experiências com o desenho e a escrita realizadas na série ‘*Manusgritos*’ contendo a gestualidade da linha livre e da caligrafia espontânea. As paredes da direita da sala, mostram a série ‘*A que é*’, uma homenagem ao universo feminino a partir da grande letra ‘A’ de metal que deu origem ao poema que compõe o ensaio visual feito sobre madeira com pinturas em spray e máscaras tipográficas. Nesta posição do espaço estão também duas telas que antecipam as séries a seguir, ou sejam: a

tela ‘X’ com textos que planificam as palavras dos ‘*Prismas Líricos*’ e o ‘*Díptico Amarelo*’ da série ‘*Typos Estraños*’ realizados a partir de letras metálicas usadas como máscaras para a pintura em spray.

SALA 3: PERMANÊNCIAS TIPOGRÁFICAS

A Sala 3 funciona como uma praça central da exposição, onde se encontra o mobiliário da série ‘*Octa Letra*’, que são peças de *design* concebidas pelo arquiteto, incorporando as tipografias num texto aleatório, definindo um espaço de permanência para reuniões e assistência do vídeo de 60 minutos com vários filmes curtos do autor, contendo ‘*cinclips*’, ‘*poemas dinâmicos*’ e ‘*leituras performáticas*’⁴. Durante o período da mostra este local abrigou uma série de eventos como saraus, performances e debates, com destaque para a conferência ministrada pelo escritor e professor Anelito de Oliveira, quando este refletiu sobre a inserção do material exposto no contexto da arte e literatura contemporânea.

Ainda nesta sala estão as duas grandes



telas da série *'Poiesoxyds'*, onde as letras metálicas funcionam como carimbos a partir de processos de oxidação sobre a tela; o *'Díptico Azul'*, diversas telas de variados tamanhos da série *'Decifráveis'*, e o praticável branco com as peças *'Poesia Cúbica 1 e 2'* e *'Prismasense'* da série *'Prismas Líricos'* em metal que são múltiplos que unem escultura, texto e design.

SALA 4: A PERFORMANCE DAS LETRAS

A instalação da Sala 4 se dá a partir de uma releitura da obra *'Cuboesia e Jardim de Aço'*⁵, um pavilhão sensorial penetrável, inaugurada em 2019 nos jardins do Parque do Palácio, antigo Palácio Mangabeiras em Belo Horizonte, por ocasião do evento CasaCorMG. As letras de aço remanescentes da instalação do grande cubo foram aleatoriamente dispostas nas paredes e piso da sala, convidando os visitantes a, numa atitude interativa, montarem no chão, com os pés, suas palavras ou novas tipografias inventadas com fragmentos de letras.

Esta mobilidade das letras metálicas no piso da sala induziu à criação

da performance *'Avantypus'* concebida por Celina Lage e João Diniz, que aconteceu em diversas ocasiões durante o período da mostra, podendo ser visualizada em alguns vídeos aqui listados. Para tal atividade, seus criadores redigiram o seguinte texto propositivo:

Avantypus: performance em dois tempos:

As letras no chão sugerem um caminho de entendimento verbal, um idioma convergente.

Num primeiro momento a dinâmica dos diálogos buscados, nem sempre estão em acordo, configurando um ambiente de caos polirrítmico.

Após essa catarse inicial imagina-se a possibilidade do aprendizado e da evolução, indicando que, para um mundo convulso, é necessário criar linguagens, ou traduções revolucionárias, que transformem a desordem em serenidade.

Aí os agentes dessa progressão benéfica se empenham em inventar novos caracteres, a partir da ruptura das grafias do passado, para que com eles se escrevam as inéditas palavras da transformação.

Nesta sala estão ainda o *'Díptico Vermelho'* e a grande tela *'Typos Estraños'* que fizeram parte da série e exposição de mesmo nome, e que têm as letras metálicas usadas como moldes ou máscaras para a pintura em spray.

SALA 5: RELEITURA ESVOAÇANTE

A Sala 5 é o espaço final do percurso da mostra. Ao longo do trabalho com as grandes letras de metal, a partir de 2019, surgiu a necessidade de usos de um alfabeto menor, que pudesse gerar obras de dimensões mais reduzidas. Foi então confeccionado em papelão a tipografia onde as letras geométricas, em forma ou contra forma, partiam de um quadrado de 20 x 20 cm. A partir da utilização desse conjunto tipográfico nasce a série *'Decifráveis'*, que a partir da sobreposição das palavras, propõe uma espécie de hieróglifo contemporâneo, convidando o observador à sua decifração. As obras desta série neste local, completam o conjunto iniciado na sala 3.

Ainda utilizando essa tipologia geométrica, mas neste caso em



dimensões bem maiores, foi executada, em outubro de 2021, a instalação *‘Poéticas Leituras’*⁶ no vão central entre as duas torres do conjunto Sulacap em Belo Horizonte, por ocasião do evento coletivo *‘Festa da Luz BH’*. Para esta instalação foram criadas 13 faixas de 12 x 1,5 metros que pendiam flutuantes, numa montagem em diálogo com os edifícios e com a cidade, sendo percebidas à distância, e fazendo parte dos trabalhos autorais que o arquiteto denomina *‘Poesia Urbana’* onde o texto e seu suporte interagem com amplos espaços públicos.

Na instalação da sala 5, três destas grandes faixas são dispostas longitudinalmente, partindo do teto da sala e ocupando seu piso sugerindo a leitura das palavras *‘OUSADIAS DECIFRAR MENSAGENS’* que surgem como síntese de toda a exposição.

LEGADOS PROCESSUAIS

A maioria dos trabalhos que fazem parte da exposição foi produzida entre 2020 a 2022, alguns deles no período mais agudo da pandemia. Foi sugerido pela curadora Celina Lage

que estas criações continham em si um oculto registro deste período repleto de vírus, temores e esperanças, e que isto poderia ser entendido como um dado histórico deste conjunto de obras.

A partir da abertura da mostra e dos trabalhos de divulgação, feitos pela produtora cultural Andrea Dario, a exposição ganhou boa divulgação na imprensa mineira como a página⁷ do jornal O Estado de Minas e a matéria televisiva no programa cultural *‘Agenda’* da TV estatal da Rede Minas⁸.

A eficiente equipe do Centro Cultural da UFMG registrou todas as atividades ocorridas durante o período da mostra e com este material editou o filme da série *‘Encontro com Artistas’*⁹ com a fala das curadoras Marília Andrés e Celina Lage, de João Diniz, registro de performances e tomadas dos espaços expositivos. Na data de abertura da exposição a fotógrafa Helena Fragoso realizou significativo ensaio fotográfico com composições incluindo as obras expostas em interação com seus visitantes.

E o Centro Cultural da UFMG publicou

em seu website matéria com o release oficial e imagens de divulgação do evento.¹⁰ Um plano sequência passando por todos os espaços da exposição e mostrando no final uma das performances *‘Avantypus’* em versão realizada por João Diniz e Celina Lage também está publicada online.¹¹

CONCLUSÃO

A exposição *“Poematéria: arquitetura da palavra”* mostrou a diversidade da poética de João Diniz e, ainda, a possibilidade da realização de uma curadoria participativa com a colaboração de historiadores, críticos, artistas, fotógrafos, poetas, arquitetos, performers e o público visitante, dentro de um equipamento universitário aberto à participação de diversos atores culturais.

NOTAS

1 João Diniz é arquiteto, artista multimídia, poeta e professor da Escola de Arquitetura da FUMEC.

2 Celina Lage é artista transdisciplinar, professora da Escola Guignard e do PPGArtes (UEMG).

3 RIBEIRO, Marília Andrés. Poematéria, apresentação da exposição Poematéria, arquitetura da palavra, Centro Cultural UFMG, 19 de maio de 2022.

4 Os vídeos que deram origem à edição apresentada na exposição podem ser conhecidos no link: https://youtu.be/DjYy2ih_uWM

5 A obra Çuboesia e Jardim de Aço, de autoria de Bel & Joao Diniz, pode ser conhecida no vídeo nos links <https://youtu.be/4ybwP7vfmBI> bem como no link <https://youtu.be/MwaPvcQAPcU> e também no site de arquitetura Archdaily no link <https://www.archdaily.com.br/br/934142/pavilhao-cuboesia-and-jardim-de-aco-joao-diniz-arquitetura-plus-bel-diniz-arquitetura>

6 A instalação ‘Poéticas Leituras’ montada por ocasião da Festa da Luz

em Belo Horizonte em outubro de 2021 pode ser conhecida no link https://youtu.be/n_HNLvYAyJY

7 A matéria saiu no jornal O Estado de Minas em 30/05/2022 e pode ser conhecida no link https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/05/30/interna_cultura,1369795/com-exposicao-em-bh-joao-diniz-reflete-sobre-a-arquitetura-da-palavra.shtml

8 O programa Agenda da Rede Minas de televisão apresentou a matéria no dia 31/05/2022 que pode ser conhecida em <https://youtu.be/3WJzyUByek>

9 Link para a o encontro com João Diniz na série ‘Encontro com Artistas’ preparado pelo Centro Cultural da UFMG <https://youtu.be/E12IXOmFOLc>

10 Matéria no website do Centro Cultural da UFMG apresentando a exposição ‘Poematéria’, no link <https://ufmg.br/comunicacao/eventos/joao-diniz-da-exposicao-poemateria-aborda-seu-processo-criativo-em-eventos-no-centro-cultural>

11 Plano sequencia em toda a exposição e performance no link https://youtu.be/9Zy0NC_sl1Y

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

Historiadora, crítica de arte, curadora, professora e pesquisadora da arte brasileira moderna e contemporânea. Publicou os livros: *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*, Belo Horizonte, Editora C/Arte (1997) e *Introdução às Artes Visuais em Minas Gerais*, Belo Horizonte, Editora C/Arte (2013). Atualmente é presidente do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA) e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

JOÃO DINIZ

Atua como arquiteto em BH, efetuando projetos e obras nas áreas de edificações, urbanismo, arquitetura, design e cenografia. É professor da Universidade FUMEC. Publicou os livros *Steel Life: arquiteturas em aço* (2010); *Ábaco* (2011), *Aforismos Experimentais* (2014), *O Livro das Linhas* (2020) e *Futurografia* (2021). Realizou exposições: *Poematéria: Arquitetura da Palavra* (Centro Cultural UFMG, 2022), *Vetor Vivo* (MMGerdau, 2021), *Teia* (Galeria Corda, 2019), *Trama* e *Typos Estraños* (Galeria Asa de Papel, 2018 e 2019) e as instalações urbanas *Cuboesia* (2019) e *Poéticas Leituras* (2021).



Marta Neves, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR.
Foto: José Gomecindo.

EXPOSIÇÃO

FAXINAL DAS ARTES, VINTE ANOS DEPOIS

Com esse tema, a 37ª edição do Panorama Brasileiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo questiona o passado colonial através das obras de 26 artistas.

FERNANDO A. F. BINI

ABCA/PARANÁ

JHON E. VOESE

UFPR/PARANÁ

No ano de 2002, durante a gestão do governador Jaime Lerner no Paraná, a Secretaria de Estado da Cultura, sob a direção de Mônica Rischbieter e com coordenação precisa de Sandra Fogagnoli auxiliada por Maria Cristina Mendes, organizou o evento denominado de “Faxinal das Artes, programa de Residência de Artistas Contemporâneos”, na pequena vila de Faxinal do Céu na região central do Paraná que, durante duas semanas (17 a 31 de maio de 2002), em um espaço que contava com uma infraestrutura ideal para o evento: local paradisíaco com chalés, auditórios, cinemas, refeitórios, e os mais diversos espaços de trabalho.

Foi um misto entre residência artística e um programa de vivência e discussões sobre os aspectos da arte contemporânea. Foram indicados como curadores Agnaldo Farias e Fernando Bini que, por sua vez, indicaram os nomes dos artistas convidados e coordenaram as atividades internas da duração do evento.

O modelo foi a adaptação do sistema de residência artística, novidade



Vista de Faxinal do Céu, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Acervo Faxinal das Artes - Álbum - Gleyce Cruz.

entre nós, mas bastante utilizado nos grandes centros artísticos: durante os quinze dias, aproximadamente cem artistas vindos das mais diversas regiões do Brasil, com uma diversidade que é própria brasileira, se encontraram para uma convivência criativa e para um laboratório no qual vivenciaríamos a arte durante

as vinte e quatro horas do dia. Debates, apresentação de trabalhos, conferências, apresentações musicais, projeção de filmes e a presença durante todo o tempo de Reynaldo Jardim que conversava diretamente com os artistas no seu espaço de trabalho.

Algumas questões importantes apareceram logo no início: o deslocamento dos artistas de uma área urbana para a rural, o grande número de artistas participantes e o tempo exíguo para a realização de uma obra que pudesse ser anexada ao acervo do Estado (a ideia inicial era que estas obras produzidas em Faxinal, participassem a abertura do Novo Museu, hoje Museu Oscar Niemeyer).

Apesar de críticas possíveis, não houve, em nenhum momento, alguma condenação por parte dos participantes, mas o contrário, como afirmou Cristiana Tejo: “Não ouvi ninguém dizer que não estava satisfeito com o encontro. Foi mesmo um privilégio participar”.

As obras produzidas hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e assim, passados estes vinte anos, o MAC-PR realiza a exposição “20 anos de Faxinal das Artes - Lacunas e processos”, com a curadoria de Jhon E. Voese.

O Museu de Arte Contemporânea do Paraná volta a refletir sobre essa coleção tão rica e ao mesmo tempo tão complexa. Seja em termos materiais,

de conteúdo, de registros ou mesmo de definições do que é uma obra terminada, ou o que é um rascunho, um vestígio, uma parte num processo. A escolha pelo subtítulo da mostra *Lacunas e Processos*, procura problematizar não só a coleção do MAC-PR, mas também a própria história do evento. Mesmo com uma distância de 20 anos ainda é difícil compreender algumas questões e mesmo pensar sobre algumas contradições referentes a tudo o que ocorre no âmbito da cultura em nosso estado.

A EXPOSIÇÃO RETOMA O ASSUNTO E AS DISCUSSÕES EM TORNO DO EVENTO, AGORA PASSADO O TEMPO, PODE-SE ANALISAR OS SEUS ASPECTOS POSITIVOS E NEGATIVOS DESSA GRANDE EXPERIÊNCIA COLETIVA ENTRE ARTISTAS, CRÍTICOS, CURADORES NA PRODUÇÃO DE PENSAMENTO CRÍTICO E CRIATIVO AO MESMO TEMPO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA.

Durante a pesquisa para a exposição olhamos para o que foi dito, escrito, registrado, ou descoberto, e através das obras produzidas é possível vislumbrar a diversidade própria

da arte contemporânea brasileira. Contudo, o que isso significa ao espectador? Dizer que a produção é diversa, mesmo que pareça óbvio, deve significar que não é possível colocar tudo o que foi produzido em apenas uma caixinha. Portanto são necessários recortes, escolhas e renúncias. Aqui optamos inicialmente por obras que foram menos expostas ao longo desses 20 anos e selecionamos alguns artistas como representantes para nos ajudar a compreender de que forma a participação no evento pode ter impactado sua produção poética. Esses artistas se encontram num primeiro ato da mostra e foram associados através de alguns temas, ou conceitos estruturantes. Esses temas de maneira nenhuma devem se colocar como definitivos, ou menos ainda como única possibilidade de leitura. Servem apenas como nós entre os fios que tecem essa rede muito maior que é a mostra como um todo.

Incluir trabalhos novos em uma mostra de caráter histórico/celebrativo/reflexivo nos proporciona uma leitura de permanências e transformações. Afinal pensemos juntos por alguns

instantes: como estava a cultura no início dos anos 2000 e como ela está agora em 2022?

Outro objetivo da mostra é expor trabalhos que criam tensão entre o paraíso natural onde estavam os artistas e a espetacularização da arte contemporânea, pois um evento de residência artística como o que trouxe mais de 100 agentes do mundo da arte para o interior do Paraná tende a ser um caldeirão de ambiguidades, contradições e terrenos sensíveis que só mesmo a arte consegue equilibrar ou tornar visível.

Em um primeiro núcleo o visitante verá o contraste e as nuances de artistas que apresentam obras inéditas de sua produção recente, mas que de algum modo tiveram seu *insight* poético em Faxinal das Artes.

Iniciamos com o caso emblemático de José Bechara, que é quase onipresente na memória coletiva quando se fala em Faxinal das Artes. Para entendermos o que foi o trabalho selecionamos 4 fotos de José Gomercindo (Gogo), e exibimos como documento. Podemos observar *A casa*, que se explode em



Imagens ao lado, de cima para baixo:
Debate, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR.

José Bechara, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR.

Bernadete Amorim, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR.

Imagem acima:

Rogério Ghomes, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR.

Fotos: José Gomercindo.

móveis. Para compor esse conjunto, uma obra bidimensional de 2022 que demonstra o contraste e versatilidade dele e fechando o conjunto, uma pequena escultura de 2012. Uma narrativa lógica, mas que no fundo é apenas uma construção ficcional conduzida pela curadoria. Bechara conta que os 10 anos seguintes de sua carreira foram desdobramentos do que realizou em Faxinal.

O tema da casa presente em muitos trabalhos feitos em Faxinal do Céu, naquele 2002 friorento, nos leva a obra de Didonet Thomaz, que é uma composição inédita feita com fotos do desmanche da casa de Romollo Gomes de Castro Deus, que faz parte de sua pesquisa e tem impacto em sua produção até hoje. Junto com essas fotos a artista incluiu a obra *Croquis para prováveis pinturas*, que pertence ao MAC-PR e cria uma relação semântica informal, visto que o conteúdo “secreto” dos *Croquis* é sobre o tema da “casa”, mas sua forma foge a qualquer afinidade.

A seguir encontramos um conjunto de obras de Bernadete Amorim, que nos

ajuda na transição temática, pois sua obra *Cura* remete ao tema do corpo como casa, uma casa uterina de onde viemos e é tão forte a ponto de nos proteger em nossa fase mais frágil de desenvolvimento, mas sensível a ponto de nos demandar um cuidado que deveria cada vez mais ser de ordem coletiva, senão comunitária, ultrapassando a noção antiquada de família nuclear. Essa casa-corpo se relaciona com as obras mais recentes de Amorim ao pensar a trama, o tecido, as formas associadas ao feminino e todo um universo de discussões, assim como na obra com estampas “camufladas” e industrialmente sangradas nos levam tanto para a guerra, como para a guerrilha, passamos pelo massacre e pela noção ambígua de proteção militarizada.

Dentro do tema do corpo e introduzindo as questões próprias ao sistema da arte a obra *B.O.* de Rogério Ghomes que se refaz a cada nova mostra demonstrando-se viva, mesmo ao tratar das “mortes” dos agentes da arte. Além disso, a frase escolhida para compor a obra inédita foi feita por Gil Vicente e que tratamos aqui



Marcos Chaves, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR.

como artista homenageado devido à sua trajetória brilhante e sua personalidade amistosa.

Ghomes que nos ofereceu também o tema detetivesco/policial fechamos a primeira sala com Marcos Chaves e sua obra bidimensional (algo raro para ele nessa série) com as fitas zebreadas. A representação de Chaves ficou garantida apenas com a obra do acervo, o que não deve ser pensado como pesar visto que a composição geométrica apresentada é vertiginosamente hipnótica. As linhas de Chaves nos devolvem para o trabalho mais recente de Bechara fechando um pequeno ciclo de “conversas” ou de “debates” entre as obras.

No centro da sala sugerimos uma “arena intimista” para rememorar e representar o que foi dito e vivido em Faxinal. Muito do que foi pensado ficou apenas como sonho, mas a proposta da arena como ambiente próprio da Ação Educativa permanece. Contamos que a equipe organizará da melhor maneira muitas ações para manter viva a memória do evento. Ainda no centro uma TV conta com todas as 11 obras



“Arena intimista”. Foto Jhon Erik Voese.

em vídeo da coleção Faxinal das Artes no MAC-PR.

A escolha por mostrar todos os vídeos se dá na medida em que seria injusto privar o espectador de qualquer imagem em movimento produzida nas terras de Faxinal do Céu. Cada olhar traz além da poesia própria a cada artista, um vislumbre da paisagem, um sorriso no rosto de algum participante que acabou sendo flagrado, outras obras, ou ensaio de obras de arte que ocorreram apenas naqueles dias. Ainda no núcleo da arena estão as faixas

de Marta Neves, ideias divertidas da série *Não Ideia*.

Ao fim da sala o visitante encontrará a variedade de trabalhos pouco expostos, mas com grande potencial para discussão em termos formais, por seus temas ou histórias e que também trazem à tona o espírito de trabalho que esteve presente nos dias da vivência. Passamos por grandes pintores como Delson Uchôa e Emmanuel Nassar, analisamos pequenas obras objetuais como as *Joias de família* de Nazareno, um livro de Guita Soifer,



Marta Penner, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.



Adriana dos Santos, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

outro de Jarbas Lopes e o fantástico catálogo de Camila Rocha com suas *Novas espécies de plantas*. Adentrando um pouco mais, a forma se torna fluida e Manoel Veiga conversa com seu eu de 20 anos atrás, além de dialogar de um lado com seu amigo Gil Vicente, em desenhos em carvão, e com as monotípias de José Rufino de outro lado. Os rostos que se insinuam nos desenhos de Gil Vicente agora se tornam claros e definidos na séria *Cadeiras de rodas*

e próteses: *Molduras do corpo mutilado na pintura*, de Adriana dos Santos e nos fazem pensar sobre o quanto é difícil entender a multiplicidade das existências corporais humanas.

Na sala ainda temos Shirley Paes Leme, Marco Tulio Resende e Flávia Ribeiro, em delicadas obras abstratas contribuindo para nosso vocabulário imagético e em contraste dois trabalhos onde as palavras são elementos pictóricos de Danielle Fonseca e Adrienne Gallinari. Para fechar a multiplicidade técnica o fogão à lenha de Marta Penner que nos traz de volta o tema da casa apresentado no início da mostra e além de nos conduzir para dentro de muitas casas do interior do Paraná, nos conta uma história fabulosa ao mesmo tempo que trágica, sobre um morador da região de Faxinal do Céu, que conserta e vende fogões a lenha e que teve sua casa destruída por um incêndio provocado por um fogão a gás. A ironia se combina com a melancolia.

Falando em ironia fechamos a mostra, não por acaso com a instalação auto reflexiva sobre o próprio Faxinal



Ana González, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR. Foto: José Gomercindo.

das Artes, sobre o sistema da arte contemporânea e por que não, sobre esta exposição de 20 anos. A fome que sentimos por cultura nos é latente ao ver as dezenas de garfos fincados na terra que montavam a deliciosa frase: *Termine sua obra, como uma obra prima*, obra originalmente apresentada em Faxinal do céu, agora desenha um apelo: *Não posso passar sem*. Essa modificação/transformação da obra de Ana González reflete não só os anseios

autobiográficos dela que atualmente sente falta das instituições onde atuou como agente e como artista por anos, mas também como espectadora, visto que passamos pela quarentena em 2020/2021 para conter os efeitos da pandemia, mas acabou por nos mostrar o quanto os museus fazem parte de nossa vida e o quanto temos fome e não podemos passar sem eles.

A exposição retoma o assunto e as discussões em torno do evento, agora

passado o tempo, pode-se analisar os seus aspectos positivos e negativos dessa grande experiência coletiva entre artistas, críticos, curadores na produção de pensamento crítico e criativo ao mesmo tempo de produção artística.

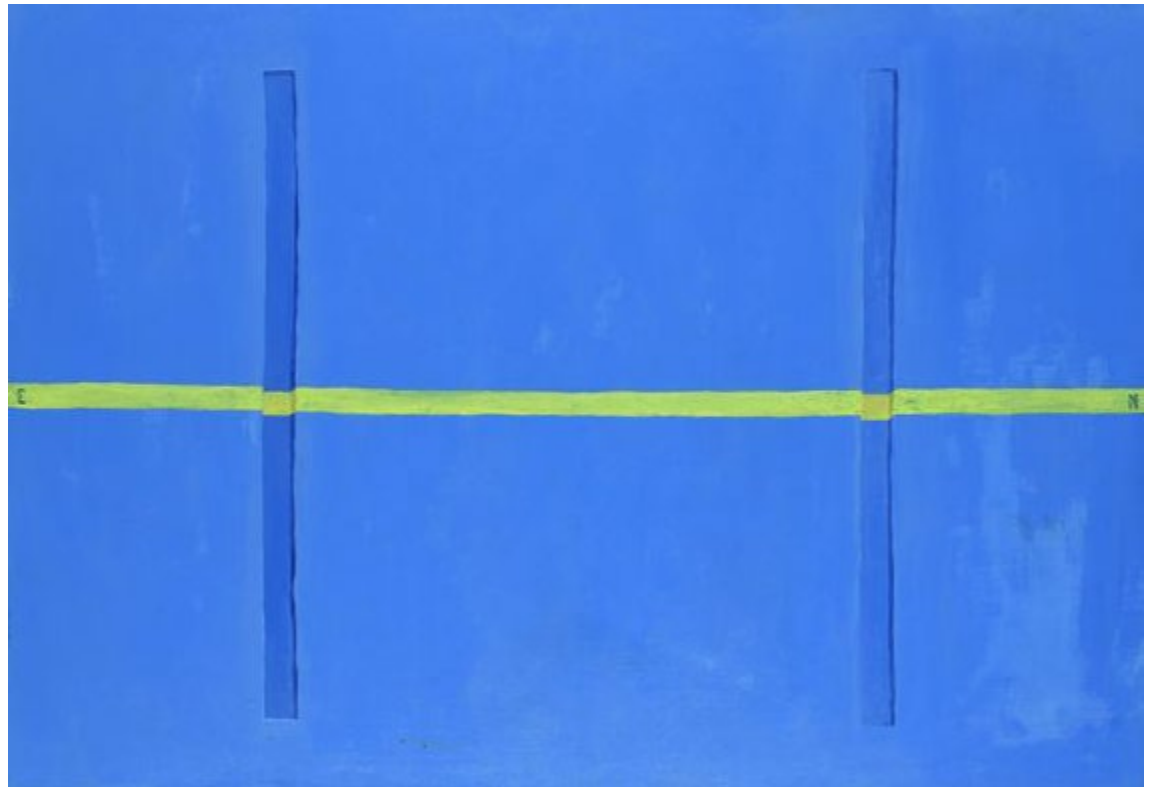
Os artistas, iniciantes e veteranos, saíram do isolamento do seu atelier se deslocando da cidade para o campo o que possibilitou o surgimento *in loco* de um novo significado na criação dos trabalhos a partir de terem que desvendar o mistério que o ambiente proporcionava poeticamente.

Pinhão, Guarapuava, Faxinal é um portal. Passagem pela luz... De algum modo, Faxinal é um processo, sem começo e sem fim; é o meio. Emociona, faz calar, faz andar, faz experiência... (Maria Tereza Louro).

Sem dúvidas, foi algo inovador para a reflexão e produção no meio heterogêneo da arte contemporânea, este encontro dos artistas em Faxinal do Céu não limitou a criação, não restringiu os materiais, não disciplinou o trabalho,

não impediu a invenção, não impôs linguagens, não inibiu a experiência.

A obra de Emmanuel Nassar, produzida em Faxinal e presente na diversidade da exposição concluiu uma das leituras possíveis: da janela para não ver de Marcel Duchamp (*Fresh widow*, 1920) em oposição ao quadro como uma “janela aberta na parede” de Leon Baptista Alberti.



Emmanuel Nassar, Setor de Pesquisa e Documentação MAC PR.

REFERÊNCIAS

CATÁLOGO Exposição Faxinal das Artes. Paraná: Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR, 2002.

VOESE, J. E. (2021). A CASA COMO INSIGHT POÉTICO NA OBRA CROQUIS PARA PROVÁVEIS PINTURAS, DE DIDONET THOMAZ. O Mosaico, 21. Curitiba, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4083>

VOESE, J. E (2020). Lugares preferidos (2002), o “ready-made” de Marta Penner: processo criador na mediação na arte contemporânea. Anais Eletrônicos do XXV Encontro Estadual de História da

ANPUH-SP. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14>

XAVIER, J. S. Faxinal das Artes: uma constituições de um acervo museológico a partir de uma residência artística. MODOS . Revista de História da Arte .Campinas, v. 4,n. 1, pág. 20 a 34 , jan. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/ver/4381>

FERNANDO ANTONIO FONTOURA BINI

Professor de História da Arte e Estética, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Artista Plástico formado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Pesquisador e Crítico de Arte, desenvolve pesquisas sobre a arte e o design con-temporâneos brasileiros.

JHON ERIK VOESE

Doutorando em História no PPGHIS da UFPR, vinculado à área de pesquisa AMENA, sua pesquisa atual tem como objeto o evento Artists to the Amazon (1992). Realizou o mestrado em Artes pelo PPGArtes da UNESPAR (2019-2021), com a dissertação A residência artística como rede complexa de criação: o caso Faxinal das Artes (2002).



Sem título, de Carlos Moreira, 1974. Reprodução: Alessandra Simões Paiva

EXPOSIÇÃO

AS BORDAS PULSANTES DA SEMANA DE 22

Exposição esquadrinha a São Paulo periférica por trás do evento deflagrador do modernismo brasileiro.

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
ABCA/BAHIA

Uma das exposições mais consistentes sobre o centenário da Semana de 22, a mostra *Margens de 22: presenças populares*, em cartaz até o dia 24 de fevereiro, no Sesc Carmo, em São Paulo, desafia as percepções mais ordinárias a se modificarem em relação ao evento deflagrador do modernismo nacional. A gênese do time curatorial talvez explique, em parte, o viés inusitado da mostra: Joice Berth (arquiteta e urbanista), Alexandre Araujo Bispo (antropólogo e crítico de arte) e Tadeu Kaçula (sambista e sociólogo). Com formação e olhares de diversos, o trio conseguiu montar um evento bastante inovador, que extrapolou o campo das artes para abarcar uma releitura do modernismo com perspectivas múltiplas, como a antropológica, e sociológica e a urbanística, explorando não apenas os artistas e intelectuais ligados oficialmente à Semana, mas outras personalidades e fenômenos culturais, conectando-os coerentemente com o advento da modernidade que se insurgiu no contexto da belle époque paulistana. Nestas bordas, estavam comunidades

e artistas que delinearão a nascente cultura popular paulistana, porém sem a mesma visibilidade nos compêndios históricos destinada ao seletivo grupo presente no pomposo Theatro Municipal. Dividida em nove núcleos, a mostra aborda temáticas em torno da vida periférica na metrópole, como a infância, a maternidade negra, a religiosidade, os festejos, entre outras, que atravessavam a vida prosaica dos trabalhadores e trabalhadoras que compuseram a identidade paulistana. Trata-se de uma estratégia curatorial condizente com a trama cultural complexa que se formou em torno de um contexto em que o capital cafeeiro estimulava intensamente a indústria manufatureira, refletindo-se em um desenfreado crescimento urbano, com a expansão física da cidade em tentáculos fragmentados e desconectados da região central. Essa São Paulo múltipla e estilhaçada está muito bem representada logo no início do percurso da exposição com a obra *Autocartoretrato* (2018), de Mauro Neri, composta por colagens ritmadas de imagens da cidade, mapas, entre outros elementos.

Como explicou a curadoria, a mostra aborda uma “dupla marginalização” em relação ao evento: a falta de determinadas linguagens artísticas, como as fotográficas, as teatrais e as cinematográficas; e a ausência de um público que não pertencia à classe burguesa frequentadora do teatro. A exposição foi organizada em torno de três conceitos: pessoas, coisas e lugares, ligados direta ou indiretamente à temática do modernismo e da modernidade cultural em São Paulo.



Autocartoretrato, Mauro Neri, 2018. Reprodução: Alessandra Simões Paiva.



Estudo para a Negra, Tarsila do Amaral, 1923. Reprodução: Google Arts & Culture.

Documentos, objetos e imagens retratam fartamente a produção cultural de comunidades sujeitas à desigualdade e à segregação social no período pós-escravização. Percorrer este material é testemunhar uma São Paulo realista e plural, cujos 200 mil habitantes na época ajudavam a transformar a antiga vila de Piratininga na grande e paradoxal urbe industrial que se

tornaria o paradigma da modernização industrial, urbana e cultural do país.

A curadoria organizou o espaço expositivo em núcleos temáticos, compostos por obras de arte e farto material ilustrativo e documental, proporcionando um mergulho sinestésico na Paulicéia desvairada, que ganhava ares cada vez mais urbanos com o início do processo de explosão demográfica e a chegada dos imigrantes. Aliás, é esta perspectiva crítica a respeito de São Paulo que emerge do poema Ode ao Burguês, declamado por Mário de Andrade durante a Semana: “Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,/ o burguês-burguês!/ A digestão bem-feita de São Paulo!/ O homem-curva! O homem-nádegas! Ou ainda, é possível ver a São Paulo da prosa modernista do escritor Antônio de Alcântara Machado, que não esteve na Semana, mas que em seu célebre livro “Brás, Bexiga e Barra Funda” revelava a preocupação em descrever os habitantes, os imigrantes e os costumes das pessoas que habitavam os bairros periféricos da capital

paulista (aliás, na mostra Margens de 22 há obras do artista Antônio Paim Vieira, que ilustrou o livro Pathé Baby, de Alcântara). Se testemunhos oculares como estes captaram com sensibilidade a realidade de sua época e lugar, os registros históricos ficaram aquém. Porém, diversos revisionismos neste centenário de 22 estão dando conta de uma nova perspectiva sobre o período, como revela a mostra Margens de 22.

“A PROPOSTA DESTA EXPOSIÇÃO É UM EXEMPLO DAS TENDÊNCIAS QUE VÊM MARCANDO A CURADORIA CONTEMPORÂNEA, E A PROMOÇÃO DA ARTICULAÇÃO ENTRE ÁREAS DIVERSAS EM TORNO DAS VISUALIDADES...”

A mostra conta com diversas preciosidades de artistas modernistas, que participaram diretamente da Semana, ou não. A obra *Lavadeiras*, de 1923, de Anita Malfatti, por exemplo, aparece em versão fac-símile, desenho colorido da coleção do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Do pintor Di Cavalcanti, há a

obra *As mulatas*, de 1974, pertencente ao Acervo de Arte Brasileira do Sesc, realizada dois anos antes da morte do pintor, que dedicou grande parte de sua poética ao tema da mulher negra brasileira. Mário de Andrade está representado em um retrato em gesso de autoria do escultor Bruno Giorgi, de 1945, adquirido pela municipalidade para compor o acervo da Coleção de Arte da Cidade, em 1949. Um dos estudos feitos em 1923 para o quadro *A Negra*, de Tarsila do Amaral, também pode ser visto na exposição.

As fotografias apresentadas na exposição também compõem um forte arcabouço documental e estético produzido entre a primeira metade do século 20 até meados de 1950, saltando em seguida para os anos 1990. Além de imagens com autoria anônima, há importantes nomes históricos como Vincenzo Pastore, Guilherme Gaensly, Aurelio Becherini, Marc Ferrez ou ainda contemporâneos como Luís Musa e Tuca Vieira. Essas obras compõem um registro não cronológico e multifacetado ao longo da trajetória da exposição, revelando assim o



As mulatas, Di Cavalcanti, 1974. Reprodução: Alessandra Simões Paiva.



Helena, de Alexandre Ignácio Alves, 2021. Reprodução:
Alessandra Simões Paiva.

próprio caráter complexo da cultura paulistana.

Interessante notar como a mostra se inicia pelo presente, e não pelo passado, reforçando assim uma comunicabilidade mais efetiva com o público. Logo na entrada, está o núcleo Arte Contemporânea, que exhibe obras como a videoperformance *Danço na terra em que piso* (2014), de Renata Felinto, na qual em diversas sequências a artista dança ancestralmente para marcar um território pungentemente atual, resgatando assim a memória afro-diaspórica com gestos corporais que dialogam com os espaços concretos da cidade e de seus habitantes inviabilizados (entre eles, a própria artista). Ou ainda obras do artista Gejo Tapuya, com o quadro *Praça da Sébo* (2010), mix de fotografias com pintura em stencil, mostrando a cidade real que se transformou num mix explosivo de personagens e modos de viver heterogêneos. Uma cidade que, ao mesmo tempo em que expressa a imoralidade da segregação urbana, reveste-se de arte com as cores explosivas do grafite, como revela a



Videoperformance “Danço na terra em que piso” (2014), de Renata Felinto. Reprodução: Alessandra Simões Paiva.



Praça da Sé, Gejo Tapuya, 2010. Reprodução: Alessandra Simões Paiva.

imagem em estilo stencil de um urubu vermelho e verde em seu primeiro plano, ou de um peixe pop surreal que brota das águas da fonte da Praça da Sé, onde se banham mendigos e crianças nas ruas.

No núcleo Lugares, retrata-se uma

cidade que cresce vertiginosamente a partir das tentativas de apagar as marcas de sua pobreza colonial. Para isso, acomodam-se modos de viver dirigidos a uma elite com toda a estrutura necessária, enquanto joga-se para as margens a população pobre e desprovida de direitos básicos.

Como pode ser visto na fotografia de Carlos Moreira, de 1974, em que um mendigo, homem negro e completamente esfarrapado, dorme aos pés de uma escadaria que em sua base apresenta uma rebuscada estátua neoclássica.

Em *Festejos*, a curadoria expõe objetos artísticos e artefatos ligados à ideia da festa que se mistura à religião, mas que não se restringe a esta. Referência agregadora para a população negra periférica, os festejos, sejam os cordões de carnaval ou os rituais do candomblé, estão representados em obras como as de Lívio Abramo, a pintura de Maria Auxiliadora ou ainda o conjunto de santinhos funerários como parte da iconografia católica. A temática aparece ainda em obras como *Retrato de mulher diante da cruz, com criança chorando ao lado*, do fotógrafo ítalo-paulistano Vincenzo Pastore, de 1910. A propósito, sua obra aparece em outras áreas da exposição, revelando o permanente interesse de Pastore pelo espaço urbano moderno, mas com traços ainda coloniais. São espetaculares suas fotografias que retratam homens e mulheres egressos



Estandarte do Cordão Carnavalesco Vai-Vai.
Reprodução: Alessandra Simões Paiva

da escravidão ou da imigração, tipos populares trabalhando nos arredores dos mercados e nas ruas da cidade, flagrantes de conversas casuais.

Além da fotografia e do vídeo, objetos diversos estão presentes na mostra, entre eles, estandartes, como o do Cordão Carnavalesco Vai-Vai, fundado em 1930, no bairro Bela

Vista. Uma parede coberta com lambe-lambes, retratando páginas de jornais da imprensa negra das décadas de 1910 a 1940, evoca a efervescência da comunicação feita por pessoas negras na capital paulistana. Assim, a mostra compõe um retrato fiel da Sampa em seu “avesso do avesso do avesso do avesso”, como canta Caetano Veloso, ao apresentar a cultura produzida pelo povo oprimido nas vilas distantes dos palacetes que abrigavam os saraus de uma elite paradoxalmente moderna, aspirante à modernização e ao mesmo tempo ultraconservadora.

A proposta desta exposição é um exemplo das tendências que vêm marcando a curadoria contemporânea, e a promoção da articulação entre áreas diversas em torno das visualidades. Desde as mudanças paradigmáticas iniciadas na década de 1980 em prol da ressignificação do espaço expositivo, como as ações de curadoria global e etnológica, este campo vem passando por transformações diversas, e aponta atualmente para um possível alastramento múltiplo e criativo da tradução e mediação

cultural. Provocar uma mudança de pensamento nos fruidores a partir de uma visita a uma exposição talvez seja um dos maiores desafios curatoriais que se reproduz nesta mostra. Sua inventividade interpretativa ajudou a desinventar o mito da semana modernista e reconstruir uma São Paulo composta por um passado inexistente nas grandes narrativas sobre 22. Uma realidade impressa nos artefatos cotidianos, nas identidades invisibilizadas, nas enviesadas tramas urbanas, nas sonoridades, enfim, em materialidades ou imaterialidades que se interrelacionam com o campo das artes. A mostra contribui, assim, para tornar mais real um evento cravado no imaginário coletivo brasileiro como algo quase inefável, a tal da Semana de 22 congelada nos livros escolares.

E, como provou esta exposição, a medida da qualidade curatorial não se faz pelo quão mais realista é a reprodução de determinado contexto histórico, mas por sua própria potência de recriação do passado. Perpassar seus espaços enunciativos



Retrato de mulher diante da cruz, com criança chorando ao lado”, do fotógrafo ítalo-paulistano Vincenzo Pastore, circa 1910. Reprodução: Alessandra Simões Paiva.

é como reviver uma São Paulo inusitada, tão rica culturalmente em suas periferias, como se pode ver em seu hiperbólico carnaval e na caudalosa imprensa negra, que só poderiam ser revividos no momento presente por este ato criativo de reconstituição multifacetada. Trata-se de uma exposição que faz do estético ato político, mostrando o quanto a vida pulsava às margens da Semana de 22.

Margens de 22 evoca perguntas como: qual o papel da arte e de suas instituições em nossas vidas cotidianas diante da explosão da miséria tão explícita em grandes metrópoles como São Paulo? Quais os limites entre o centro e as margens nas narrativas históricas? Qual a relação entre a memória coletiva e sua reinvenção pelas práticas artísticas? As respostas estão ali, neste emaranhado de referências que levam o fruidor a repensar a cidade de ontem e de hoje, expressa em imagens e informações anteriormente desconexas no espaço-tempo da existência real e dos arquivos. Agora, reunidas, organizadas, pensadas, articuladas

e expostas ao público, elas recontam esta história, lembrando que a vivacidade da cultura está no entendimento de que o passado é o presente, e vice-versa, e que a arte pode ser compreendida para além de suas fronteiras ontológicas. Somente uma curadoria sensível poderia ser capaz de alcançar sucesso nesta empreitada.

Exposição Margens de 22: presenças populares, no Sesc Carmo, Rua do Carmo, 147 - Sé, São Paulo. Até 24 de fevereiro de 2023. De segunda a sexta, das 10 às 23 horas, exceto feriados. Entrada gratuita.

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), European Network of Brazilianists Working in Cultural Analysis (REBRAC). Docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

Amazonia Insomnia, Hugo Fortes, 2018. Videoinstalação. Labverde
Immersion Program. Foto: Bruno Zanardo.





Hugo Fortes, artista e professor. Imagem: reprodução.

ENTREVISTA

HUGO FORTES: “CREIO QUE A FLORESTA SE APRESENTOU PARA MIM COMO UMA IMENSA INSTALAÇÃO JÁ PRONTA...”

O artista e professor Hugo Fortes fala sobre a arte em sua natureza. Ou a natureza em sua arte, caracterizada pela diversidade de linguagens, que vão da instalação ao vídeo, passando pela fotografia, performance, objetos e, mais recentemente, a pintura.

**SYLVIA WERNECK
ABCA/SÃO PAULO**

Hugo Fortes é artista, professor universitário, curador, padeiro de mão cheia e ótimo anfitrião. Apesar de nos encontrarmos com certa frequência em aberturas de exposições e trocarmos impressões sobre os eventos de arte e as instabilidades de existir no Brasil, foi apenas em agosto último que finalmente conversamos com mais vagar.

Foi numa tarde gelada que cheguei à casa cheirosa, colorida e aconchegante que Hugo divide com sua companheira, a também artista Sissi Fonseca. No ateliê ao fundo, ele me mostrou desde trabalhos do começo de sua carreira até os mais recentes. Falamos muito sobre arte, sobre comida, sobre cachorros e sobre docência, numa conversa tão agradável que, quando dei por mim, já era quase noite e decidi ir embora antes que atrapalhasse a rotina da casa.

Quando apareceu a oportunidade de entrevistar Hugo para a revista *Arte&Crítica*, optei por manter uma dinâmica de bate-papo semelhante à daquele dia. Assim, a única pergunta

elaborada de antemão foi a primeira. As seguintes foram desenvolvidas a partir de cada resposta que recebi. E foram respostas tão ricas que não me pareceu fazer sentido usar esta introdução para apresentar o artista. Melhor é saber de Hugo Fortes em suas próprias palavras.

“O RECOLHIMENTO PROPORCIONADO PELA PANDEMIA ME POSSIBILITOU MERGULHAR NO ATELIÊ E TRABALHAR A EXPERIÊNCIA SENSÍVEL VIVIDA NA FLORESTA, QUE EMBORA TIVESSE OCORRIDO ALGUNS ANOS ANTES, AINDA PULSAVA EM MIM...”

SYLVIA WERNECK - Sua produção é caracterizada pela diversidade de linguagens, que vão da instalação ao vídeo, passando pela fotografia, performance e objetos. Mais recentemente, você vem se dedicando à pintura. Pode falar um pouco sobre como este percurso foi se desenvolvendo? Tendo em conta que materiais naturais sempre fizeram parte dos seus trabalhos, mas de uma maneira bastante diferente da sua pesquisa atual - havia uma abordagem

mais concentrada nas características dos materiais e as composições tinham um caráter mais clean. Enquanto sua produção anterior parecia menos “localizada”, as pinturas de natureza mais recentes se aproximam da figuração e evocam mais diretamente a flora brasileira. Há também uma ocupação maior da superfície, quase um all over. Como você enxerga essa transição?

HUGO FORTES - Embora eu tenha feito aulas de pintura e fotografia na adolescência, considero que meu trabalho artístico se iniciou principalmente no campo da instalação e da escultura. Os primeiros trabalhos significativos tinham realmente um interesse sobre o material, constituindo pequenas paisagens feitas de parafina, argila, água e vidro. Acredito que naquele momento havia um desejo de experimentar algo ainda não totalmente dominado por mim, fazendo experimentações de caráter escultórico. Ao mesmo tempo, o interesse pela água e pela transparência foi o que me guiou naquele período, e que de certa forma

continua presente em meu trabalho atual. Creio que naquele período do final dos anos 1990, sob forte influência dos chamados artistas matéricos, da *arte povera* e do minimalismo, encontrei na instalação uma possibilidade de desenvolver um trabalho autoral original, que resgatasse minhas ligações sensíveis com a água e o ambiente natural. Minha mudança para São Paulo aos 17 anos, após ter crescido em uma cidade do interior, trouxe-me um certo estranhamento com a falta de natureza e o aprisionamento da metrópole, que forneceram conteúdo poético para meus trabalhos que tratavam dos conflitos entre cultura e natureza. Muitos destes trabalhos faziam referências a lugares específicos, como o Rio Tietê em Pirapora do Bom Jesus ou o riacho que dá nome à cidade de Ribeirão Preto. Em 2004, já com diversas instalações realizadas com água, recebi uma bolsa de doutorado para viver dois anos em Berlim, desenvolvendo uma pesquisa justamente sobre isso. Esta mudança, além de me liberar para novas experimentações em um novo ambiente,

também me possibilitou mais acesso à tecnologia para edição de vídeos, que se tornaram uma parte importante de minha produção. Vários desses vídeos tinham também como tema a água e as paisagens naturais. As instalações continuavam a surgir e pouco a pouco foram também incorporando outros materiais, como a madeira e até mesmo o vídeo junto aos aquários. A partir de 2006, comecei a realizar também performances, principalmente em colaboração com Sissi Fonseca, minha companheira, que já tinha uma carreira desenvolvida neste campo. Nas performances podíamos mesclar elementos da instalação e do vídeo, em uma prática transdisciplinar. Por volta de 2012 comecei a inserir em minhas exposições também alguns desenhos que realizava e em 2017 fiz uma exposição chamada Sinapses em que dispus sobre uma mesa vários elementos do meu processo criativo de diversas épocas, misturando desenho, esculturas e partes das instalações, fotografias, documentações de performance e até mesmo textos, assumindo assim uma postura decididamente transdisciplinar.



Amazonia Insomnia. Hugo Fortes, 2018. Still de video.

Aqui, o interesse concentrava-se mais no processo do que nos resultados puramente formais e creio que esta é uma ideia que ainda me acompanha. As pinturas recentes, em que me baseio em imagens captadas em residências artísticas realizadas na Amazônia, surgiram de uma forma inesperada em meu trabalho. O recolhimento proporcionado pela pandemia me possibilitou mergulhar

no ateliê e trabalhar a experiência sensível vivida na floresta, que embora tivesse ocorrido alguns anos antes, ainda pulsava em mim. As primeiras obras realizadas sobre a Amazônia foram, na verdade, videoinstalações e trabalhos de manipulação digital de imagens; só depois surgiram as pinturas. Creio que a floresta se apresentou para mim como uma imensa instalação já

pronta, em que as sensações materiais e tridimensionais são tão intensas que ainda não fui capaz de traduzir em instalações escultóricas. Talvez por isso tenha optado até o momento por suportes mais imagéticos, como o vídeo, a fotografia e a pintura para poder me aproximar da floresta. O distanciamento trazido pela imagem permite evocar a imaginação de uma forma diversa, em uma atmosfera mais contemplativa, espiritual e de sonho, que me interessa. Mas nada impede que no futuro eu possa mesclar essas pinturas com outros trabalhos mais instalativos. Creio que a questão da diversidade de linguagens não é algo que se sucede em meu processo criativo por fases bem determinadas, mas sim de uma forma mais rizomática e simultânea. Os aspectos estéticos dos trabalhos, embora sejam importantes, não se desenvolvem necessariamente como uma “evolução de estilo”, mas são gerados primeiramente a partir de uma abordagem sensível, intuitiva, mas também conceitual do ambiente que me cerca. O mundo natural que me emociona se apresenta também de forma multissensorial e diversa, e

creio que isso se reflete em meu trabalho.

“MINHA PESQUISA QUE INICIALMENTE ERA VOLTADA TOTALMENTE PARA A ÁGUA SE AMPLIOU PARA AS RELAÇÕES ENTRE HUMANOS E ANIMAIS NÃO HUMANOS, QUE SE TORNARAM O ASSUNTO DE VÁRIOS TRABALHOS MEUS A PARTIR DE 2005 E SOBRE OS QUAIS ESCREVI EM MINHA TESE DE LIVRE-DOCÊNCIA DEFENDIDA EM 2016...”

SW - *Você conta que sua atenção se voltava, desde o início, para temas ligados à natureza que o cercava, como os rios do interior de São Paulo e que, quando viveu em Berlim, sua pesquisa poética em relação à água se aprofundou. Mais recentemente, esteve na Amazônia e desenvolveu mais possibilidades criativas. Faria sentido dizer que você vem compondo um corpo de estudo sobre a natureza em um sentido abrangente, não exclusivamente nacional? No sentido em que fronteiras e nações são arbitrárias, culturas são construídas, mas a natureza segue seus ciclos (apesar de nós) alheia*

às disputas humanas?

HF - Sim, acho que você tocou numa questão importante. Realmente, após minha vivência em Berlim fui me interessando cada vez mais por culturas e naturezas diversas e tive a oportunidade de viajar para vários países, realizando exposições, participando de residências ou seminários. Ter vivido por dois anos na Alemanha aguçou minha percepção para a mudança das estações, bem diferentes das nossas, e também para as relações dos humanos com seu ambiente natural. A impressão que eu tinha era que embora na Europa todo o ambiente parecesse já colonizado, replantado e um pouco artificial, o contato com a natureza se dava de maneira mais próxima. No local onde vivi havia grandes revoadas de pássaros migratórios e também cisnes que nadavam nas águas quase congeladas do rio Spree, coisa que não se vê aqui em nosso rio Tietê, que quase nem parece mais um rio. Por outro lado, aqui havia plantas que brotavam de maneira mais selvagem rompendo o asfalto e se impondo



Chattahoochee, Hugo Fortes, 2014. Instalação com aquários, água, parafina, cerâmica, madeira e texto. Bay Gallery, Columbus State University. Foto: Hugo Fortes.



Florestas (série Mamiraúa). Hugo Fortes, 2022. Acrílico sobre tela, 120 x 80cm. Foto: Hugo Fortes

diante do caos. A expansão que se deu em meu trabalho ali atravessou fronteiras não somente de linguagem e de culturas, mas também temáticas. Minha pesquisa que inicialmente era voltada totalmente para a água se ampliou para as relações entre humanos e animais não humanos, que se tornaram o assunto de vários trabalhos meus a partir de 2005 e sobre os quais escrevi em minha tese de livre-docência defendida em 2016. Aos poucos fui compreendendo melhor os intrincamentos entre natureza e cultura em uma perspectiva internacional e transespecífica. A própria questão da artificialidade das fronteiras e das nações, como você coloca, foi abordada diretamente na instalação performática “Carta Terrestre”, que apresentei em 2007 na Venezuela e depois em nova versão em 2012 no Paço das Artes, em São Paulo. Neste trabalho, inicialmente são construídas no chão formas geométricas com terras de várias cores, como se fossem territórios divididos. Ao lado destes é colocada uma mesa com envelopes, caixas, carimbos e pastas de arquivo .

Durante a performance eu começo pegar a terra do chão e colocá-la dentro dos envelopes, pastas e caixas, como se estivesse arquivando burocraticamente este elemento natural. Com isso, as terras coloridas começam a se misturar no chão, dissolvendo as fronteiras e evidenciando a artificialidade deste ato. Enquanto realizo a ação vou lendo textos sobre territórios em diversas línguas. Estes textos têm diversas origens, podendo ser textos poéticos sobre territórios, e-mails trocados com pessoas de vários países, certidões de propriedade de terrenos, entre outros. A busca pela dissolução das fronteiras se torna clara aí, bem como a tentativa de aproximar-se do outro através do afeto, da comunicação extralinguística e da sensibilização sobre o ambiente em que vivemos. Muitas vezes me vejo como um artista viajante contemporâneo que vai coletando impressões dos locais por onde passa para ir constituindo uma poética. Tenho tido a oportunidade de realizar trabalhos que nasceram a partir de vivências entre diversos países como Alemanha,

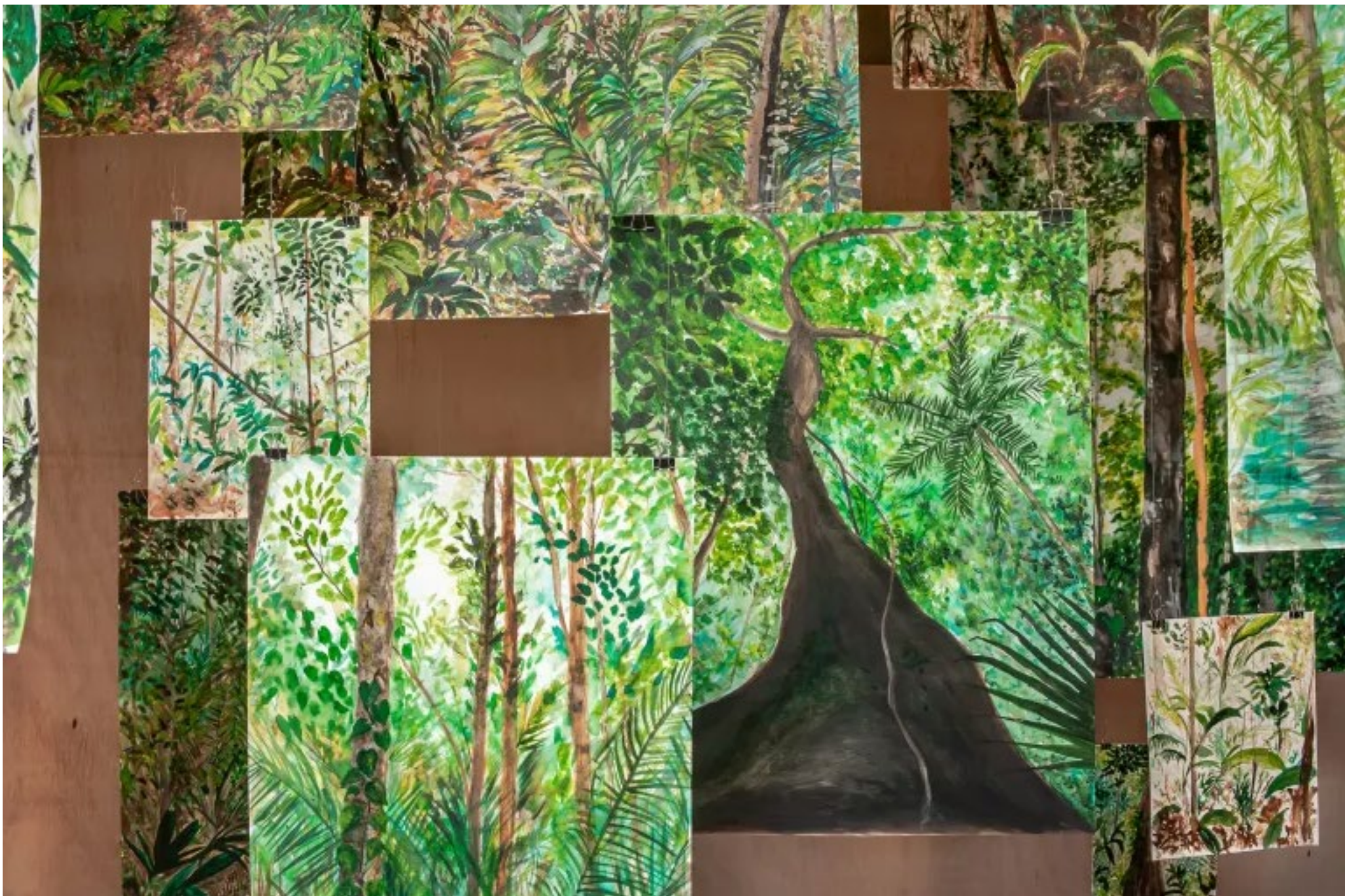
Estados Unidos, Índia, Argentina, Inglaterra e Brasil e isso tem me feito compreender melhor a relação entre o humano e o mundo natural sob diferentes enfoques culturais e sociais. Minha alma sagitariana e meu interesse por línguas estrangeiras tem me auxiliado nisso. É sobretudo o olhar sobre o outro que me move, quer seja esse outro um ser humano de minha ou de outras culturas ou mesmo um ser não humano, animal, vegetal ou mineral. Minha busca pela natureza não é exatamente uma fuga da cultura, pois é através desta última que me sinto humano, mas é uma tentativa de me reconectar a um mundo sensível do qual todos somos parte, independentemente do local onde vivemos, da língua que falamos ou das convicções que temos.

“QUANDO FUI PARA USHUAIA, CIDADE TAMBÉM CHAMADA DE FIM DO MUNDO POR SER A CIDADE MAIS AUSTRAL DO PLANETA, PRÓXIMA DA ANTÁRTIDA, PUDE ENTRAR EM CONTATO COM A HISTÓRIA DE POVOS INDÍGENAS DA TERRA DO FOGO QUE FORAM DIZIMADOS ATRAVÉS DA COLONIZAÇÃO...”

SW - *Acredito que quanto mais conhecemos o que é diferente de nós, mais compreendemos os aspectos que compartilhamos. Não sei se você concorda, mas suspeito que sim (risos). Fomos criados dentro da oposição entre natureza e cultura - aprendemos que a cultura é o que nos diferencia de todas as outras formas de vida. Mais ainda, construímos nosso modo de vida tratando tudo o que nos cerca como “recursos”, literalmente usando e exterminando animais, vegetais e minerais para servir às nossas necessidades e desejos. Nos últimos anos, com o aumento da visibilidade das causas ambientais e indígenas (graças a muitas vozes, como as de Davi Kopenawa, Ailton Krenak, artistas como Daiara Tukano, Denilson Baniwa e o saudoso Jaider Esbell), começamos (ao menos no campo das ciências humanas) a questionar a sustentabilidade desta supremacia humana. Como você sente que estes temas afetam o seu trabalho?*

HF - Acredito que este questionamento sobre a supremacia humana possui várias facetas, que passam pela

tentativa de compreensão das especificidades e atuações de outros atores vivos que são nossos companheiros em Gaia, como animais, vegetais e fungos; abrangem as nossas relações e interferências sobre os elementos minerais e climáticos, como a incorporação dos microplásticos nas camadas geológicas nestes tempos de antropoceno, a poluição das águas e do ar e o aquecimento global; e chegam aos processos históricos e sociais de extermínio de povos originários e as heranças de dominação deixadas pela colonização. Minha aproximação destes temas se deu primeiramente pela percepção de nosso distanciamento da natureza nos ambientes urbanos, depois por trabalhos que questionavam a maneira como a racionalidade científica procurava submeter outros seres vivos a meros objetos e também através de trabalhos que buscavam se aproximar da compreensão da subjetividade animal e, apenas mais recentemente, enfocando questões ligadas à floresta e seus habitantes. No final da década de 1990, quando iniciei minha produção artística,



Pinturas feitas pelo artista após imersão de dez dias na Floresta Amazônica. Foto: divulgação.

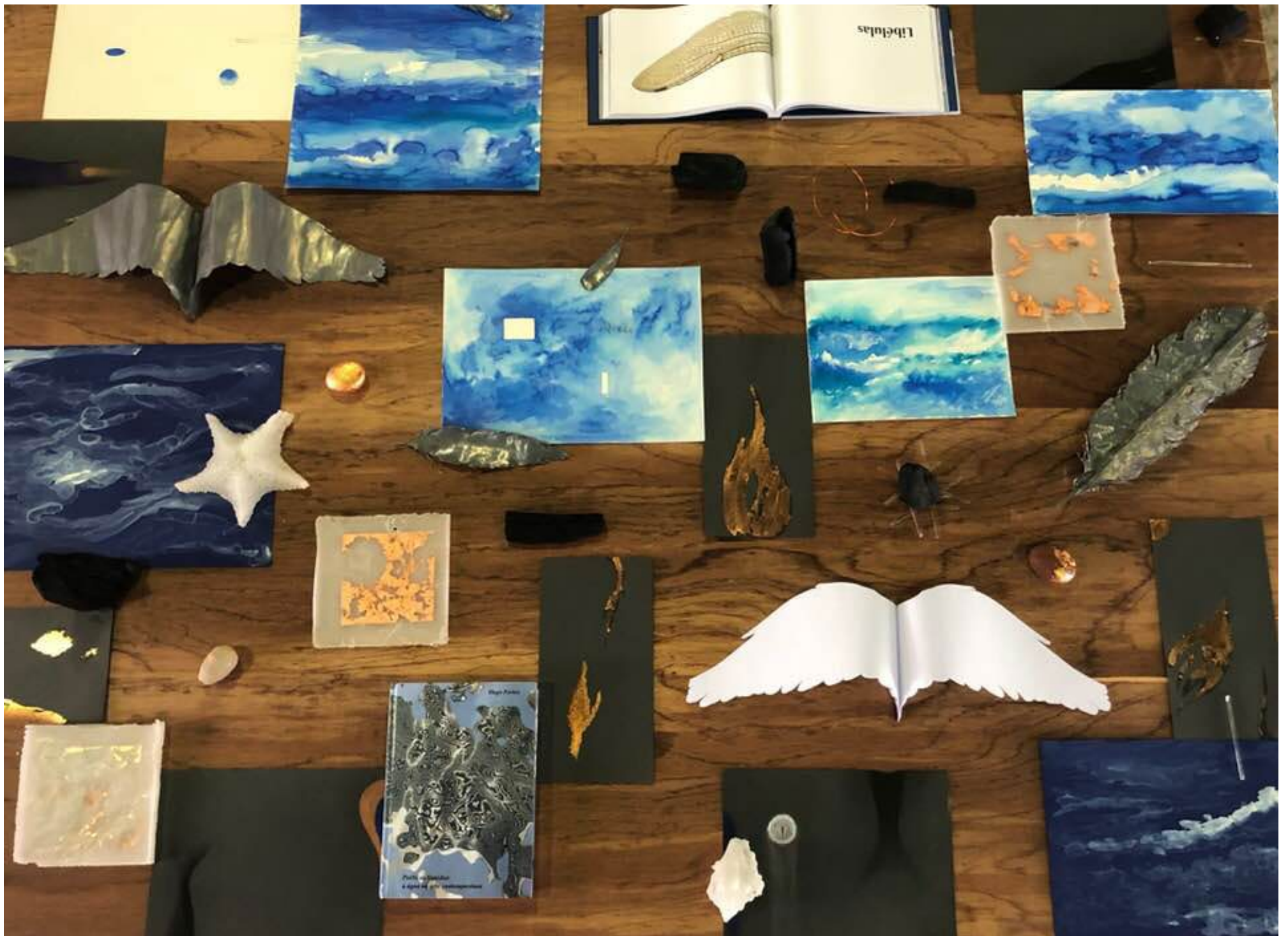
havia ainda muito pouca discussão sobre natureza no campo da arte. Este era considerado um tema menor, pois havia um interesse maior sobre a questão do corpo, da tecnologia e outros assuntos mais formalistas do próprio fazer artístico. De início, a água era para mim apenas um material que vinha canalizado em nossas torneiras urbanas, e só depois fui ampliando minha consciência ecológica e compreendendo-a como um elemento natural.

Os trabalhos relacionados aos animais, que iniciei por volta de 2005, ainda morando na Alemanha, me abriram um grande campo de pesquisa, tanto artística como teórica. Em Berlim, tive contato com a professora e curadora alemã Jessica Ullrich, que me abriu possibilidades teóricas de pensar o animal como sujeito e não mais como objeto. Através dela, tive os primeiros contatos com textos de Jacques Derrida, Donna Haraway, John Berger, entre outros autores que contribuíram para os chamados *animal studies*, que, naquela época, ainda não estavam disponíveis em português. Minha atividade como

professor e pesquisador se fundiu à de artista e, pouco a pouco, teoria e prática foram se misturando. Este processo não ocorreu de maneira programática, na busca de ilustrar conceitos teóricos através de trabalhos artísticos; ao contrário, foi minha produção artística surgida através da intuição e do contato direto com o ambiente natural que fez me procurar autores que tratavam destas questões a partir de aportes filosóficos. Em 2009 desenvolvi um pós-doutorado na FAU-USP sob supervisão de Agnaldo Farias sobre o olhar científico sobre a natureza e este trabalho me forneceu as bases para as pesquisas que viriam depois. A partir disso, montei a disciplina *Visões da Natureza*, que ministro até hoje na pós da ECA-USP e que também me abriu a possibilidade de realização do Seminário Internacional Arte e Natureza, um evento trienal de grande porte iniciado por mim em 2011 e do qual já pudemos realizar 3 edições. Esta atividade acadêmica me fez ainda buscar outros autores como Vilém Flusser, Bruno Latour, Viveiros de Castro e, mais recentemente,

Stefano Mancuso e Ailton Krenak, que abordam as questões ambientais a partir de múltiplas perspectivas. Embora eu tenha começado a pesquisar estas questões há muito tempo, o interesse sobre estes assuntos no ambiente brasileiro tem ocorrido apenas muito recentemente. Estamos vivendo atualmente um *boom* editorial de publicações de textos sobre a chamada virada ontológica e isso tem feito as discussões neste campo aumentarem consideravelmente. No campo da curadoria, podemos citar algumas bienais dos últimos anos que têm jogado luz sobre esses temas, como a mostra Incerteza Viva, curada por Jochen Volz em 2016, e a última Bienal de São Paulo, em 2021, que ficou conhecida como a Bienal dos Indígenas.

Voltando às questões específicas de minha produção artística, embora possa ser informado sobre as discussões teóricas sobre temas ambientais, é a partir da minha experiência sensível com o ambiente que meu processo criativo se inicia. Como exemplo, posso citar o vídeo *Evoluções em 3 Lições*, realizado em



Sinapses. Hugo Fortes, 2018. Instalação com desenhos e objetos diversos. Foto: Hugo Fortes.

2012 a partir de viagens que fiz para a Patagônia Argentina e para a Inglaterra. Quando fui para Ushuaia, cidade também chamada de Fim do Mundo por ser a cidade mais austral do planeta, próxima da Antártida, pude entrar em contato com a história de povos indígenas da Terra do Fogo que foram dizimados através da colonização. Alguns desses indígenas foram levados pelos ingleses para aprender a cultura europeia e depois devolvidos à Terra do Fogo como tentativa de facilitar a comunicação entre colonizadores e colonizados. Entretanto, alguns deles fugiram e voltaram a viver como suas famílias indígenas originais. Darwin, que os conheceu de perto, descreve-os como selvagens, aproximando-os dos animais e procurando aplicar conceitos da evolução à espécie humana. Na mesma viagem que fiz a Ushuaia, pude também conhecer e filmar grandes bandos de lobos-marinhos, que embora um dia tenham sido comida para os indígenas, permanecem ali até hoje enquanto o aquecimento global permitir. No mesmo ano, fiz uma viagem à Inglaterra em que conheci a história de corvos que

habitam a Torre de Londres e têm suas asas cortadas para permanecerem ali, pois, segundo lendas antigas, se eles fugissem, o Reino Unido poderia ser destruído. No vídeo *Evoluções em 3 Lições*, procuro entrelaçar essas histórias conflituosas de dominação dos homens brancos sobre os indígenas e sobre os animais, não exatamente fornecendo respostas, mas buscando sensibilizar o espectador através de imagens ao mesmo tempo belas e violentas.

Mais recentemente, após minha ida à Amazônia, também realizei alguns trabalhos gráficos, pinturas e um vídeo que de certa maneira se aproximam das questões dos povos indígenas brasileiros. O vídeo *Amazonia Insomnia* apresenta imagens hipnóticas que alguns identificam como mirações xamânicas possíveis a partir da experimentação da Ayahuasca, embora eu mesmo nunca tenha experimentado esta bebida ritualística. Mas reafirmo que o trabalho é reflexo de minha experiência direta na floresta, sem uma intenção prévia de se parecer com um ritual indígena. Os outros

trabalhos gráficos e pinturas se inspiraram diretamente nas notícias das queimadas na Amazônia e no assassinato de ativistas da causa indígena.

Entretanto, acredito que há artistas indígenas que podem falar com maior propriedade de suas próprias questões e minha abordagem, embora seja empática e busque sempre compreender o outro, reconhece minhas limitações como homem branco e as implicações que isso possa trazer para meu trabalho. Talvez seja por isso que, até o momento, meu trabalho tenha se concentrado mais nas questões ligadas aos animais, vegetais e outros constituintes do ambiente do que dos próprios povos originários. Sinto a necessidade de conhecer mais os seres e o ambiente que enfoco em meu trabalho, pois só assim posso revelá-los de forma sensível em minha poética.

SYLVIA WERNECK

Crítica de arte, curadora independente, pesquisadora e professora, especializada em arte contemporânea, sobretudo da América Latina. É membro das Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte (ABCA e AICA), correspondente da Revista Artnexus e colunista da Revista babEL.



ENSAIO VISUAL

NA LAVAGEM DO BONFIM, A FÉ PARA AMENIZAR OS CONFLITOS

Em Salvador, a primeira capital do País e a cidade mais africana do continente, a festa é patrimônio do povo para render graças às divindades.

ATÍLIO AVANCINI
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

A Lavagem do Bonfim reúne todos os anos nas ruas de Salvador, numa quinta-feira de janeiro, cerca de um milhão de pessoas. O dia da festa é considerado feriado informal e é o segundo evento mais popular da Bahia depois do Carnaval. O governo estadual procura investir nas festas populares para ter aumento no fluxo turístico, na economia interna e na popularidade política. A Lavagem do Bonfim integra principalmente a convivência entre duas diferentes matizes religiosas, o cristianismo e as tradições africanas, bem como a interação entre o sagrado e o profano.

O objetivo das fotografias em preto e branco é valorizar a cultura popular e a religiosidade genuína da gente brasileira, revelando a fé, a paz e a cidadania. O desafio estratégico da Lavagem do Bonfim é fomentar o pacto social e promover a responsabilidade do estado baiano e brasileiro para com as políticas públicas e saberes populares. A pesquisa imagética aborda o tema de forma ensaística, fundamentada na “sintaxe do cortejo” de Louis Marin (1994), cujo método

de releitura da festa é contribuição aos estudos culturais e artísticos no contexto latino-americano.

Nos povoados antigos, as festas populares religiosas afirmavam a coesão da comunidade, então centrada em atividades agrícolas e a venerar divindades. As festas, cuja essência é a devoção, são tradições e hábitos que obedecem a duas dimensões da vida humana: o cotidiano e o fora do comum. Como os costumes festivos estão ligados ao tempo, pode-se afirmar a sua ênfase no aspecto transitório e cíclico do viver.

A origem da festa do Bonfim, que ocorre anualmente desde 1755, vem da mescla cultural entre a África, a Europa e a América. O ritual da lavagem corresponde a certas práticas religiosas, como a tradição católica da limpeza interna da igreja - costume ibérico medieval -, inicialmente realizado pelo trabalho escravizado. No estudo de caso da Lavagem do Bonfim, a rua adquire postura conciliatória ao amenizar os conflitos de modo diverso e plural. Manifestado pela fé, convicção,

lealdade e confiança em algo maior, o longo trajeto percorrido a pé de oito quilômetros da igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia à basílica Santuário Senhor do Bonfim demarca as buscas populares desde o mérito e penitência até o aperfeiçoamento e encontro com as divindades. As baianas revitalizaram a festa católica de origem portuguesa em homenagem ao Nosso Senhor do Bonfim da Bahia - Jesus Cristo -, que é representado no candomblé por Oxalá.

Há muitas etapas dentro da celebração desse ato de fé, ou seja, uma ordem por trás do aparente caos. A primeira parte da festa - a reunião dos peregrinos - é a expressão do sagrado, realizada no período da manhã, que se desenvolve em 6 etapas: a concentração das baianas, o culto ecumênico, o cortejo com o andor do Senhor do Bonfim, a chegada das baianas, a audição do Hino ao Senhor do Bonfim e a lavagem simbólica. A segunda parte - a dispersão dos peregrinos - é a Festa de Largo profana, onde a igreja é o centro geográfico da comemoração e o entorno da Colina Sagrada é tomado

por barracas de comidas e bebidas, prevalecendo as atividades livres realizadas no período vespertino e noturno.

A LAVAGEM DO BONFIM TOCA DISTORÇÕES DA SOCIEDADE DIANTE DAS ASPIRAÇÕES DE JUSTIÇA, IGUALDADE E TOLERÂNCIA. A GENTE BRASILEIRA PERCEBE A MESTIÇAGEM COMO OPORTUNIDADE, MAS SEM DEIXAR DE RECONHECER O PRECONCEITO AQUI PRATICADO...

A festa evidencia a sobrevivência de uma autêntica cultura popular na Bahia. Na tradição secular do cortejo, os peregrinos vestem roupa branca e leve para enfrentar no mínimo três horas de caminhada no calor escaldante do verão tropical. Os andarilhos carregam um sorriso franco; vem do cantar o gesto natural para alegrar as divindades. Ao final do trajeto, os fiéis lotam o Largo do Bonfim, muitos amarram as fitinhas na porta da entrada vazada da igreja ou na grade protetora do adro. Ou também na forma de pulseira, cinto, colar ou elemento protetor para objetos. A fitinha do Bonfim

representa o elo entre o devoto e a fé, seja com o Nosso Senhor do Bonfim ou Oxalá. Expressão de confiança, os fiéis enlaçam três nós e fazem três pedidos, um a cada nó.

Em Salvador, a primeira capital do país e a cidade mais africana do continente, a Lavagem do Bonfim é patrimônio do povo para render graças às divindades. Essa interculturalidade enquadra-se nas relações com o contexto latino-americano, fruto do amálgama entre o cristianismo e as religiões africanas. “Terra onde tudo se mistura e se confunde, ninguém é capaz de separar a virtude do pecado, de distinguir entre o certo e o absurdo, traçar os limites entre exatidão e o embuste, entre a realidade e o sonho.” (AMADO, 2010, p. 48).

Hoje, a liderança das baianas com seus trajes típicos cerimoniais é reveladora. A tradição das baianas faz da água o elemento central de limpeza, purificação e benção dos peregrinos. A Lavagem do Bonfim toca distorções da sociedade diante das aspirações de justiça,

igualdade e tolerância. A gente brasileira percebe a mestiçagem como oportunidade, mas sem deixar de reconhecer o preconceito aqui praticado. O atual reitor da igreja do Bonfim, padre Edson Menezes da Silva, pretende voltar a abrir as portas do templo, fechadas desde 1950.

O fio condutor a integrar essa festa popular é a noção do êxtase religioso. Será por esse fator que a Lavagem do Bonfim sempre foi tolhida pelo poder institucional? De fato, os eventos de rua representam momentos fora do comum na vida dos fiéis, propiciando aproximações com o sagrado. A benção das baianas - a água de cheiro vertida na cabeça e no corpo dos peregrinos - promove a sensação de bem-estar, cura, proteção, transporte para dentro de si e comunhão com as divindades.

Além das bênçãos e práticas mágicas exercidas pelas baianas, evoca-se a alma dos ancestrais ajudando a proteger e purificar o cortejo sagrado e a Festa de Largo profana. O caráter contraditório da festa

aparece nos aspectos visíveis e não visíveis das fotografias. Afinal, crer em algo superior faz parte de toda e qualquer atividade humana. Vale dizer que o povo ao festejar o bom fim celebra uma resistência secular: a vitória da vida na luta cotidiana.

A Lavagem do Bonfim representa momentos de refúgio na vida dos fiéis, propiciando identidade e mestiçagem cultural. País com maioria negra, a água de cheiro ameniza os conflitos para sublimar as dores que advém desde os períodos de colonização e escravidão. A festa existe há quase três séculos, hoje pode-se metaforizar que a “segunda abolição” ainda está em processo de ter um bom fim: incorporar a população negra à sociedade. A cidadania ainda é a maior dívida histórica brasileira.









PROJETO SONHO DO AMANHA
CENTRO DE APRENDIZAGEM
CEAPSA

PROJETO SONHO DO AMANHA
CENTRO DE APRENDIZAGEM

PROJETO SONHO DO AMANHA
CENTRO DE APRENDIZAGEM

PROJETO SONHO DO AMANHA



















CHINGARIO
ERVEJAS - REFRIGERANTES

(CBY)







REFERÊNCIAS

AMADO, J. *O sumiço da santa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AVANCINI, A. *Lavagem do Bonfim*. São Paulo: Alameda, 2016.

_____. A interculturalidade da Lavagem do Bonfim da Bahia. *Revista V!rus*, v. 22, p. 170-181, 2021.

_____. Correspondências entre duas festas populares: Gion Matsuri e Lavagem do Senhor do Bonfim. *Colección Aladaa Internacional*, Lima, documento 1, p. 408-427, 2021.

GALEANO, E. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MARIN, L. *De la représentation*. Paris: Seuil & Gallimard, 1994.

SERRA, O. *Águas de rei*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TEIXEIRA, C. Nosso Senhor da Bahia: um culto em dois tempos. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, n. 44, p. 103-117, nov. 2000.

ATÍLIO AVANCINI

Fotógrafo e professor associado da ECA-USP. Autor dos livros *Atílio Avancini* - coleção artistas da USP n. 15 (Edusp, 2006), *Entre Gueixas e Samurais* (Edusp/Imprensa Oficial, 2008) e *Lavagem do Bonfim* (Alameda, 2016). As fotografias autorais em preto e branco aqui apresentadas são imagens de sete festas, realizadas entre 1994 e 2009, publicadas no livro *Lavagem do Bonfim*.

SHOWS

A Associação Brasileira de Críticos de Arte tem a satisfação de anunciar o ingresso de sete novos colegas associados, que somarão suas habilidades e conhecimentos às atividades de nossa associação, tanto na crítica de arte, como no ensino, fomento e curadoria de ações artísticas e culturais.

Por meio de uma política de estímulo para ingresso de novos membros, a ABCA acolhe as candidaturas apresentadas pelos sócios, e as encaminha para uma comissão específica que analisa os currículos e as produções técnicas apresentadas. Tal comissão, a partir de critérios estatutários, verifica se a produção crítica e técnica do candidato vai ao encontro da esfera de ação desta entidade. O objetivo desta avaliação é congregiar membros que tenham como mesma prática, a reflexão e a ação crítica no campo das artes, com ênfase às artes plásticas.

Neste sentido, a aprovação destes novos associados constitui-se como um valoroso incremento para a realização e divulgação da Crítica de arte na ABCA, tanto em cenário nacional, como também no exterior. Apresentamos com entusiasmo uma pequena biografia dos novos colegas, com o objetivo de proporcionar entrosamento e promover trocas entre os nossos membros.

NOTA

NOVOS SÓCIOS

A Associação Brasileira de Críticos de Arte institui prêmios com os nomes de Emanoel Araújo, Yêda Maria Corrêa de Oliveira e Gilda de Mello e Souza.



FERNANDA PUJOL

Mestranda em Poéticas Visuais pela ECA-USP, Bacharela em Artes Visuais pela UFRGS (2016). Fez intercâmbio para a Argentina para estudar Cine y TV na UNC (Córdoba, 2014). Trabalha como artista, pesquisadora e agente do vídeo no campo das artes visuais e produz desde 2016 a mostra de

vídeos independente *Festivau de C4nn3\$*. Atualmente, por meio da pesquisa *Estudos vermelhos*, investiga junto com Fabrícia Jordão a imagem da arte na sociedade capitalista. Participa do grupo de estudos *Depois do fim da arte*, coordenado por Dora Longo Bahia. É editora de arte da *Revista Arte & Crítica* da ABCA.



LUIS FERNANDO SPAZIANI

São Carlos/SP, 15/05/1971. Formado em Letras e possui mestrado em Estética e História da Arte, ambos pela USP/SP. É artista plástico, tendo participado de exposições coletivas e individuais em importantes museus, salões e galerias de arte. Além disso, frequentou ateliês de artistas e fez diversos cursos em história

da arte, prática artística, oficinas culturais e residências artísticas. Trabalhou como gerente de programação no Centro Cultural Banco do Brasil, onde atuou de 2001 a 2021 e em setembro de 2021 inaugurou a Casa Fluida, bar, espaço de arte e de valorização da cultura drag, onde é crítico de arte e curador das exposições do local.

LUIS SANDES

Historiador da arte, crítico e curador. Doutorando em História da Arte na USP, atualmente está em período de pesquisa na University of the Arts London (UAL, Reino Unido). Mestre em Sociologia da Arte pela PUC-SP. Tem pesquisado principalmente sobre o concretismo paulista e sobre arte contemporânea



brasileira. Publicou diversos artigos e entrevistas e participou de diversos congressos da área, no Brasil e no exterior. Redator de verbetes para enciclopédias de arte, brasileira e estrangeira. Parecerista de periódicos acadêmicos na área de Artes e de projetos culturais para prefeituras. Tem experiência docente e como guia de visitas a museus. Membro de grupos de pesquisa em Arte na USP, na PUC-SP e na University of the Arts London (UAL, Reino Unido). Membro da Association for Art History e do Icom UK, ambos no Reino Unido.

MARCELO SEIXAS

Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - PPGAV pelo Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC e Bacharel em Artes Plásticas pelo mesma instituição.

Professor de Artes e Fotografia, artista visual, curador, crítico de arte, pesquisador e consultor em política e gestão cultural, atualmente é Administrador do Museu Histórico de Santa Catarina e Membro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS/BRASIL. Foi Coordenador do Espaço Cultural Câmera Criativa - Florianópolis/SC (2021), Presidente do Conselho Estadual de Cultura - CEC/SC (2020/2021), Presidente do Conselho Municipal de Política Cultural de Florianópolis - CMPCF (2009-2012), Presidente do Fundo Municipal de Cinema de Florianópolis - FUNCINE (2016-2018), Presidente da Associação de Arte Educadores de Santa Catarina - AAESC (2016-2018), Presidente da Associação Catarinense dos Artistas Plásticos - ACAP (1994-1996). Participou como membro de várias Comissões, Comitês, Grupos e Colegiados em prol da promoção e produção cultural e artística. Foi agraciado com o título de Cidadão Honorário de

Florianópolis, pela Câmara Municipal de Florianópolis, pelos relevantes serviços prestados em prol da cultura do Município e, em 2022 recebeu homenagem da Prefeitura Municipal de Blumenau pelo apoio prestado à cultura da cidade.



MICHELE PETRY

Doutora e mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em História e graduada em Letras pela mesma instituição e em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui Pós-doutorado na Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e no Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (UVSQ) e na École Normale Supérieure (ENS) de Paris. Investigou, além das expressões gráficas de humor (caricaturas, charges e cartuns), obra do artista catarinense Sérgio Bonson (1949-2005). Com base no acervo pessoal do artista, deu continuidade às ações de pesquisa, preservação e divulgação da sua obra, criando o Projeto Bonson e a curadoria da exposição Bonson revisitado: percursos, no Museu Histórico de Santa Catarina - Palácio Cruz e Souza. Também realizou estudo sobre as charges de Dilma Rousseff no Mestrado em Educação, com interesse nas imagens do corpo, o qual foi publicado em livro. Investigou no Doutorado em Educação a arte gráfica do Rio de Janeiro com estética Art Nouveau. No Pós-Doutorado em História iniciou sua pesquisa sobre Tarsila do Amaral (1886-1973). Contribuiu com a exposição Tarsila Popular (MASP), com comentários sobre obras e coautoria de texto no Catálogo.





PATRÍCIA BRITO

Curadora independente, historiadora e museóloga. É idealizadora e fundadora da Bienal Black Brazil Art, colaboradora da Enciclopédia do Itaú Cultural, citada no mapa dos curadores e curadoras negras do Brasil pelo Rio Grande do Sul - pela equipe de trabalhadores de Artes da América Latina. Indicada ao Prêmio Açorianos Artes Visuais 2021 - pela exposição coletiva I Bienal Black

Brazil Art (Casa de Cultura Mario Quintana, Memorial do RS, Museu Julio de Castilhos, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Centro Cultural Força e Luz). Nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, tem vários prêmios nacionais e internacionais, todos com a linguagem do recorte racial nas artes. É membro da AAMC - The Association of Art Museum Curators e do IAWM - International Association of Women's Museums. Atualmente é aluna do mestrado em Pensamento Crítico e Prática Curatorial pela OCAD, coordena a RAVC - Residência Artística Virtual Compartilhada em sua segunda edição em parceria com a Njabala Foundation e colabora com o Museo de la Mujer de Costa Rica.

PAULA ALZUGARAY

Crítica de arte, curadora, editora e jornalista especializada em artes visuais. Tem Pós Doutorado em História, Crítica e Teoria da Arte pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP). É Doutora em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP, e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA USP. É diretora de redação da revista seLecT e autora do livro “Regina Vater: Quatro Ecologias” (Oi Futuro/Fase 3, 2013). Entre seus projetos curatoriais incluem-se as exposições “Devir Indígena”, com Denilson Baniwa e Gustavo Gaboco e cocuradoria de Marcio Doctors (Projeto Respiração, Casa Museu Eva Klabin, Rio de Janeiro, set-nov 2022); “A Invenção da Praia” (IED RJ, setembro 2017; e Paço das Artes SP, abril-jun 2014); “Circuitos Cruzados - Centre Pompidou Encontra o MAM”, cocuradoria de Christine Van Assche (MAM SP, jan-mar 2013); “Latin America Uncontained” (LOOP Fair Barcelona, maio 2012); “Video Brésilienne: un Anti Portrait” (Centro Georges Pompidou, Paris, out 2010); “Observatórios” (Itaú Cultural, Belo Horizonte e Vitória, 2009). É autora dos documentários “Tinta Fresca” (2004), prêmio de Melhor Media Metragem na 29ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; “Shoot Yourself” (2012), Prêmio em Poéticas Investigativas, no Cine Move Arte 2012; e “MetaReal - Políticas da Imagem Contemporânea” (2022), em edição.





Arte & Crítica é uma publicação da
Associação Brasileira de Críticos de Arte.
Distribuição on-line
Fontes: Abolition e Letter Gothic Std