

DES<IO

arte memória patrimônio
ED #4 | 2018.1



DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 3, n. 1 (2018)-. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD: 700

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano 3 | n. 1 | Maio 2018

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitor

Roberto Leher

Vice-reitora

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Pró-Reitoria de Graduação – PR1

Eduardo Gonçalves Serra

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2

Leila Rodrigues da Silva

Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento – PR3

Roberto Antônio Gambine Moreira

Pró-Reitoria de Pessoal – PR4

Agnaldo Fernandes

Pró-Reitoria de Extensão – PR5

Maria Mello de Malta

Pró-Reitora de Gestão e Governança – PR6

André Esteves da Silva

Pró-Reitora de Políticas Estudantis – PR7

Luiz Felipe Cavalcanti (Superintendente Geral de Políticas Estudantis)

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

REVISTA DES<IO

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes
– UFRJ

Ano 3 N° 1 – Maio de 2018



Diretora Geral
Daniele Machado



Diretora Executiva
Gabriela Lúcio



Diretora de Arte
Carine Caz



Diretor de Conteúdo
João Paulo Ovidio



Produtora de Conteúdo
Marcela Tavares



Colaboradora Voluntária
Bárbara de Andrade

http://www.revistadesvio.com



em permanente construção!



DES<IO arte memória patrimônio

ARTISTA,
quer estar
na nossa
capa ?



Normas para
publicação na
revista

@revistadesvio
fb.com/revistadesvio



TEXTO EDITORIAL

É com alegria que trazemos a vocês a quarta edição da Revista Desvio. Temos muitas novidades nesse terceiro ano de atuação! Seguimos empenhados por afirmar e trabalhar para alcançar nossos objetivos gerais, através das nossas plataformas de atuação – revista semestral, site e produtora – que vem se consolidando: a partir do recorte arte, memória e patrimônio dar visibilidade a produção dos estudantes de graduação e contribuir na construção de suas carreiras, publicar a memória da Escola de Belas Artes da UFRJ e de trabalhar em prol de construir uma sociedade e um sistema de arte capazes de abarcarem a diversidade.

A revista semestral inaugura o volume 3 com a quarta edição. O site agora possui a agenda de eventos e colunas de críticas semanais. E a produtora realizará este ano o Junho de 2013: cinco anos depois entre junho e julho com exposição, seminário e debates, o Seminário Metodologias em novembro e o II PEGA (Encontro de Estudantes das Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro) em dezembro com sessões de comunicação e exposição. Além destes começará em maio o Plataforma de Base com cursos básicos entre arte, memória e patrimônio em escolas públicas. Todos gerarão edições especiais e com a parceria do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. O grupo de pesquisa De/Sobre/Feitas por Mulheres continua.

O design geral da Desvio foi reformulado com a chegada da nossa nova Diretora de Arte Carine Caz, que se inspira no cenário caótico urbano com a orientação da seta de Desvio, sempre à esquerda. Temos novas sessões na revista semestral. Página Dupla: dois artistas apresentam um trabalho; Tradução: traremos textos ainda não traduzidos em português; Ensaio Prático: ensaios sobre processos de trabalhos práticos; Relato de Experiência: textos livres de cunho pessoal que permitem ao leitor acessar detalhes de produções.

Nessa edição teremos dois Cadernos Especiais. Minas em Desvio sobre o março feminista de 2018 e com os textos #meuprofessor-machista (de estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ que denunciam frases machista de professores da FAU-UFRJ), As minas na história (de Bia Varanis criadora da página do facebook

homônima ao texto que traz dez artistas latino-americanas) e um resultado parcial do grupo de pesquisa da Desvio De Sobre Feitas por Mulheres. O outro Caderno Especial Queermuseu apresenta críticas de estudantes da disciplina Trans-versal gênero: História da arte e olhar do curso de História da Arte da UFRJ.

Na sessão de crítica João Paulo Ovídio (graduando em História da Arte – UFRJ e Diretor de Conteúdo da Desvio) analisa a Bienal da EBA de 2017. Mônica Coster (graduanda em Artes Visuais | Escultura – UFRJ) entrevista Mayana Redin sobre a trajetória da artista. Mônica também integra junto ao artista Jandir Jr. a Página Dupla. Noah Mancini (graduando em Artes e Design – UFJF) apresenta seu Relato de Experiência na realização da 2ª Mostra de Arte da Casa Povera em Juiz de Fora (MG). Carolina Alves (graduanda em História da Arte – UFRJ e Colaboradora Temporária da Desvio) fez a tradução da entrevista New Horizons for Conservation Thinking com Salvador Muñoz-Viñas. André Maragno (graduando em Conservação e Restauração – UFRJ) traz um Ensaio Prático sobre fichas diagnóstico de obras de arte contemporânea a partir da teoria de Bárbara Appelbaum. Adeilma Costa (graduanda em Artes Visuais – UERJ) apresenta uma Resenha sobre o filme *The square*, a arte da discórdia. Letícia Moreno (graduanda em História da Arte – UFRJ) faz um Ensaio sobre performance como processo e o ilustrador Kim Jung Gi. Bruna Fortunato (graduanda em História – UEMG) traz um artigo que propõe repensar o Museu Regional do Sul de Minas. Vinicius Vargas (Mestre em Artes Visuais – UFRJ) apresenta artigo onde discute relações entre civilização e trabalho. Por fim, a capa das edições da Desvio trará imagens de trabalhos de arte e Carine Caz inaugura nesta edição.

Apesar da alegria em meio ao reconhecimento do nosso trabalho estamos imersos em um momento ainda confuso, porém claramente trágico do nosso país. Um regime político que assassinou a vereadora Marielle Franco e o motorista Anderson Pedro Gomes há quase dois meses, que realizou mais uma prisão política o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e que vem tendo casos seguidos de censura, como o caso do Queermuseu que ganhou um Caderno Especial nesta edição. Um regime político com assassinatos políticos, prisões políticas e censura é um regime político anti-democrático.

Sigamos unidos, atentos, fortes e organizados!

**MARIELLE PRESENTE!
ANDERSON PRESENTE!
HOJE E SEMPRE!**

○ desvio é à esquerda! ;)

Equipe Desvio
Rio de Janeiro, 12 de maio de 2018

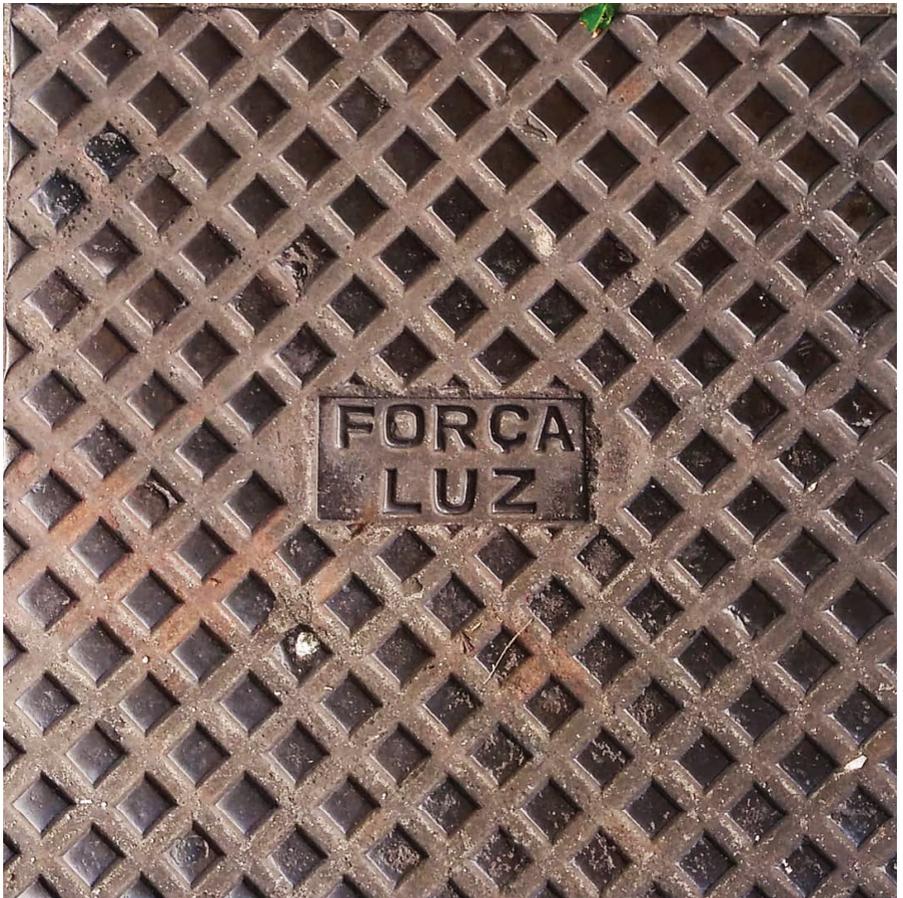


foto @lyuridias

Sumário

12 | Crítica

- *A Bienal da Escola de Belas Artes: Reflexões* de João Paulo Ovídio

23 | Entrevista

- *Onde o pensamento circula* com Mayana Redin de Mônica Coster

34 | Caderno Especial - Minas em Desvio

- *Mapeando artistas latino-americanas* de Bia Varanis
- *#meuprofessormachista* de Mikhaila Copello e Vanessa Ribeiro Amorim
- Resultado Parcial do Grupo de Pesquisa De Sobre Feitas por Mulheres

72 | Relato de Experiência

- 2ª Mostra de Arte da Casa Povera de Noah Mancini

86 | Tradução

- *New Horizons for Conservation Thinking (Entrevista com Salvador Muñoz-Viñas)* de Carolina Alvez

99 | Página dupla

- Jandir Jr. e Mônica Coster

104 | Caderno Especial - Queer Museu

- Apresentação de Cezar Bartholomeu
- *Nota da cartografia da sociedade de hoje: o caso polêmico da criança viada* de Juliana Sabatino



foto @lyuridias

- *Sem título* de Thainá Nunes
- *Et verbum* de Antônio Oba (ou isto não é uma hóstia) de Gean Moraes
- *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira, Comentário sobre Et Verbum, de Antonio Obá* de Ana Meireles
- *Oxumaré* de Mayara Cortes

134 | Ensaio Prático

- *A teoria de Bárbara Appelbaum aplicada na elaboração de fichas diagnóstico em obras de arte contemporânea* de André Maragno

148 | Resenha

- *Filme “The Square - a arte da discórdia”* de Adeilma Costa

162 | Ensaio

- *O processo como performance: pensamentos sobre Kim Junggi* de Letícia Moreno

170 | Artigo

- *A necessidade de repensar o Museu Regional do Sul de Minas* de Bruna Fortunato
- *Em algum lugar entre a civilização e o trabalho* de Vinicius Vargas

190 | Artista da capa

- Carine Caz

A BIENAL DA ESCOLA DE BELAS ARTES: **REFLEXÕES**

POR JOÃO PAULO OVIDIO

Resumo: Em 2017, a bicentenária Escola de Belas Artes realizou a sexta edição da Bienal no Museu Nacional de Belas Artes, prédio que carrega parte da história da instituição. Com o presente texto prezamos por analisar a mostra, em um primeiro momento com uma breve apresentação sobre as edições anteriores, acontecimentos que nos permitem compreender o atual formato da exposição. Em seguida nos interessa tratar de algumas obras, seja através de questões formais ou poéticas. Portanto, o trabalho busca contribuir para a escrita das realizações da Escola de Belas Artes na contemporaneidade.

Palavras-chave: arte contemporânea — Escola de Belas Artes — Bienal de Artes.

Em novembro de 2017, uma semana após o encerramento do I PEGA, ocorreu a inauguração da Bienal da Escola de Belas Artes, mostra que em sua sexta edição adotou “reflexos” como eixo curatorial.

A exposição foi realizada no Museu Nacional de Belas Artes, antigo lar da Escola até a transferência em 1975 para a Ilha do Fundão.

Na semana anterior a abertura da exposição o museu também acolheu o VIII Seminário do Museu Dom João VI, o qual desde 2015 foi transferido do Auditório 604 da EBA para as dependências do MNBA. Assim como, em 2016, a instituição também sediou a mostra comemorativa do bicentenário da EBA, com curadoria de Angela Ancora da Luz. Os diálogos entre a Escola e o Museu nos últimos anos nos estimulam refletir acerca de inúmeras questões, da condição histórica à tarefa de formação cultural, visto que ambas instituições se comprometem em fornecer subsídios para o pensamento crítico.

As duas edições anteriores da Bienal, tanto a IV edição: Territórios, em 2013, quanto a V edição: Tempo, em 2015, foram realizadas no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, único espaço até então a receber por duas vezes, e de modo consecutivo, essa mostra. Desde 2013 o espaço também recebe anualmente o Encontro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, assim como também acolheu, de 2010 a 2014, as três primeiras edições do Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Tal proposta é semelhante ao PEGA, pois reúne estudantes-pesquisadores de diferentes universidades, no entanto, o evento da pós-graduação se diferencia por ocorrer bienalmente. O “H.O”, como popularmente é conhecido, há pouco mais de meia década abriga não somente os eventos organizados pela UFRJ, como também os promovidos pelas demais universidades públicas, caracterizando-se como espaço de integração das artes visuais, onde discentes e docentes colaboram um com os outros, independente da instituição de origem.

A localidade desse centro cultural evoca uma atmosfera histórica, visto não ser possível lidar com a noção de nostalgia devido à distância temporal. Ali, no terreno atrás do H.O, onde hoje funciona um estacionamento, acomodou no passado a Academia Imperial de Belas Artes, essa que mudou o nome conforme com as transformações políticas do país, mas sem perder a sua identidade. Com o fim do império, a Academia Imperial passa a se chamar Escola Nacional, assim como perde o título de nacional quando passa a integrar a Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1965.

O termo “belas-artes” permanece, sobrevive as transformações do tempo, antes um esforço de preservar a identidade histórica, do que uma tentativa frustrada de defender práticas artísticas pautadas em ideais de beleza.

O prédio do H.O, portanto, permite uma aproximação inventada com o antigo lar, a *Acadimnia*. Por esse motivo, tal como o MNBA, a escolha por esse centro cultural não foi arbitrária.

Abordar a Bienal da EBA significa dar continuidade ao trabalho que vem sendo desenvolvido pela revista *Desvio* com o interesse em documentar as manifestações artísticas no cenário carioca, como modo de construir fontes para futuras pesquisas sobre o tempo presente. Após 10 anos da Iª Coletiva Bienal EBA/UFRJ, sediada no Castelinho do Flamengo, houve inúmeras mudanças na mostra oficial da Escola, diríamos até que a única permanência diz respeito à participação exclusiva de alunos da instituição, seja esses graduandos ou pós-graduandos. A exposição não conta mais com as divisões por cursos ou técnicas, categoria obsoleta presente nos salões de artes plásticas, os quais se encontram em extinção, visto que gradativamente cederam espaço para a proliferação as bienais. A Bienal Internacional de Arte de São Paulo, por exemplo, até o final da década de 1960 também era adepta desse método, no entanto, a discussão sobre arte contemporânea permitiu compreender que cada vez mais se torna difícil construir categorias para agrupar as obras. Da técnica passamos a lidar com a poética. Portanto, extinguir com as seções na mostra foi a melhor decisão feita pela comissão organizadora do evento, dado que há outros meios de afirmar a pluralidade da Escola, com representações justas de seus artistas, independente do curso.

A partir da III Bienal: Contradição, realizada na Casa de Cultura Professor Almir Paredes em 2011, os alunos do curso de História da

Arte passaram a colaborar com a mostra. Tal colaboração representou uma mudança importante, pois coube a esses discentes a tarefa de escrever críticas para as obras expostas, um exercício que afirma a Escola como um espaço do pensar e fazer, tanto de produções plásticas quanto teóricas. Na Bienal de 2011, Camila Luísa Carrello, graduanda em História da Arte, participou como crítica e artista, o mesmo aconteceu na VI Bienal, na qual Ana Noronha esteve presente nas duas modalidades. As duas artistas se diferenciam do caso de Aleta Valente, pois essa atuou como crítica na edição anterior da qual participou como artista.

Apesar da graduação em História da Arte na EBA/UFRJ possuir uma grande curricular inteiramente teórica, muito de seus alunos flertam com as linguagens artísticas.

Vejam, por exemplo, na IV Bienal, na qual expuseram uma quantidade expressiva de alunos do curso de História da Arte, foram esses: Aleta Valente, Jeferson Andrade, Márcio Mitkay, Nathalie Barcellos – atualmente atende pelo nome de Maca Béa –, além de André Chaves, membro do Coletivo Vô Pixá Pelada. Na VI Bienal, Agrippina R. Manhattan, Jéssica Moraes, Pedro Ambrosli e Thiago Saraiva, apesar de manterem uma investigação plástica concomitante a pesquisa teórica, estiveram presente somente como críticos, sendo Ana Noronha a única exceção como já foi dito anteriormente.

Dentre todas as edições da Bienal poucos artistas expuseram duas vezes, alguns desses estão presentes na VI edição, por exemplo, Kerrys Aldabalde e Márcio Mitkay, que participaram da mostra em 2013, assim como as artistas Mariana Paraizo, Thaieny Dias e Verena Kael, em 2015. Portanto, o intervalo característico de uma mostra bienal suscita análises da primeira participação em relação à segunda, comparações sobre o amadurecimento ou a ausência de, bem como nos permite identificar o motor poético, mesmo que

provisório. Isso também cabe aos autores, os quais possuíram trabalho dobrado, literalmente, pois ao contrário das edições passadas ficaram encarregados de acompanhar quatro artistas em vez de dois.

Devemos levar em consideração a afinidade dos “críticos”, se assim podemos chamá-los, com as obras que lhe foram direcionadas, dado que se estiverem próximas de suas pesquisas haverá menor dificuldade para abordá-las.

Quais foram os avanços desses alunos? Todos estão próximos de concluir a graduação e demonstram força para se afirmarem como profissionais, isto é, esses alunos querem mostrar o potencial que possuem, tal como alcançar os objetivos propostos por eles mesmos.

Diferente das edições passadas, na VI Bienal não houve nenhum coletivo artístico, mas sim duplas de artistas, sendo uma delas formada por Giovane Ferreira e Ingrid Alencar, os criadores da revista PAVIO, e a outra por Lucas Almeida de Melo e Rustem Gomes, os autores da série Enquadrados e Malfeitores. O boom dos coletivos artísticos parece ter esfriado, esses que estiveram em alta há poucos anos atrás, sobretudo durante o período de intensas manifestações políticas. Essa configuração já não é mais vista com tanta frequência, alguns dos artistas que perenciam a coletivos hoje se aventuram sozinhos, a experiência em grupo serviu como base para alcançar a produção individual. Porém, diante da atual (des)conjuntura do nosso país, acreditamos no revival dos coletivos como estratégia de resistência política, uma questão de tempo.

Coincidentemente, as duas duplas de artistas presentes na Bienal lidam com questões políticas, no entanto, em esferas diferentes. Lucas e Rustem, alunos de Licenciatura em Artes Plásticas, apresentam um painel com oito imagens, todas dotadas de crítica bem humorada, inspiradas e modificadas a partir das capas clássicas das histórias

em quadrinhos. A obra reflete sobre o mau caráter dos nossos políticos, assim como brinca com a identidade secreta dos heróis, pois a Lista de Fachin trouxe a tona os codinomes daqueles que deveriam ser os defensores do povo, porém utilizam de disfarces para praticar suas falcatuas sem grandes alardes. Já os alunos de Comunicação Visual Design, Giovane e Ingrid, abordam na revista as relações entre passado e presente da Escola de Belas Artes, o legado e a precariedade. A dupla comemora o bicentenário da instituição, assim como denuncia as adversidades causadas pelo incêndio, a PEC 241, a reforma trabalhista, as quais refletem diretamente no funcionamento da Escola. Nesse sentido, o vídeo Ocupada de Fátima Aguiar eleva a discussão sobre a situação enfrentada pela EBA, sobretudo no que diz respeito ao prédio da Reitora, uma vez que a artista consegue tomar um banho com sabonete e xampu na abundante goteira do edifício. A performance foi registrada durante o período das ocupações nas universidades, todavia, a obra permite tantos outros debates. Diante da onda reacionária com a proliferação de “críticos de arte da internet”, os quais são especializados em bostear, obras como a de Fátima se tornam facilmente alvo de ataques. Até quando o corpo nu será encarado como tabu? É preciso saber ouvir o que o corpo tem a dizer.

Devido à temática “reflexos”, o espelho esteve presente como objeto na obra de alguns artistas na VI Bienal, assim como em outras foi utilizado como elemento compositivo. O espelho de Alice Ferraro é anti-narcisista, a superfície coberta por uma massa cor de rosa impede o visitante de visualizar o próprio reflexo, um empecilho que retira a funcionalidade do objeto. A escolha por manter a obra como Sem título nos permite construir diversas relações, uma vez que nada se vê, nada se nomeia. Em frente ao objeto nos sentimos frustrados por não ver a imagem que esperamos, o nosso reflexo. Ton Zaranza também lida com a expectativa frente ao espelho, mas de maneira diferente. Em Filter Settings, o espelho fosco informa na própria superfície que pode mostrar algo que o visitante não queira ver, portanto, indica a mudança do filtro. A palavra filtro nessa obra pode assumir dois significados,

sendo um relacionado a ferramenta capaz de selecionar o material pretendido, livre de vírus e spam, até mesmo de determinado conteúdo indesejado, ao passo que o segundo está vinculado a ideia de filtro como uma película, utilizado em app de fotos, por exemplo, snapchat e instagram, os quais permitem modificações formais – cor, textura, luz – e estéticas – remoção, adição, reparos. Qual imagem gostaríamos de ver diante do espelho? Será que nos reconhecemos no reflexo projetado?

Passemos então para outro conjunto de trabalhos, os que lidam com a questão da escrita na arte, tema recorrente na contemporaneidade. Desse modo, imagine uma página em branco no word, um mar de possibilidades, qualquer coisa pode ser escrita e/ou apagada no novo documento. As palavras percorrem livremente, formam linhas, parágrafos, páginas. Camila Felicitas apresenta na Bienal o trabalho Diário: 1º de Agosto, fragmento de anotações sobre um dia específico, sim, fragmento, pois a totalidade nos é negada. Diante da tela do computador vemos as letras surgirem, espontâneas, passíveis de erros e correções. Enquanto Camila escreve novas linhas as antigas são deletadas, uma ação de autodestruição da memória, que nos incita pensar a escrita como um exercício, do qual nem sempre queremos guardar registros. O desaparecimento da escrita em a bit of light de Luiza Teich ocorre de modo diferente, dado que não há o apagamento das palavras, mas somente mudança na visualização. Luz e sombra trabalham em conjunto, na busca do equilíbrio necessário para leitura da frase, quando esse é alcançado à obra atinge a completude.

O Empilhamento Popular de Cleiton Almeida traz à tona, de modo “alegórico”, a discussão sobre a cidade do Rio de Janeiro. Não poderia ser de outro modo, alegoria faz parte do Carnaval, temática de grande interesse do artista, e Rio de Janeiro é Carnaval. Cleiton apresenta uma escultura, na qual os bonecos se encontram amontoados, formam uma massa piramidal com topo disforme, colorida e brilhante devido às fantasias. A forma da pirâmide lida com a ideia de poder, no entanto, a curvatura da escultura rompe com a imposição de uma hierarquia dominante, pois a parte superior não consegue se manter em pé, encon-

tra-se preste a cair. A queda daqueles que detém o poder, ou acreditam deter. Somos amontoados nos transportes públicos e nas filas de hospitais, vivemos a precariedade e o descaso, encontramos no Carnaval a oportunidade de manifestar críticas sociais sem sofrer grandes pressões. O humor novamente aparece como estratégia para lutar contra os absurdos do país. Em relação ao Carnaval, também devemos nos atentar que a EBA mantém uma relação com a festa, no passado e no presente, a ponto de em 2018 a GRES São Clemente realizar uma homenagem à história da instituição com o enredo “Academicamente Popular”.

As Miniaturas de Gabriel Fampa, que também esteve presente no I PEGA, foi exposta próximo do Empilhamento Popular, uma aproximação devido a dimensão, posto que ambas são esculturas de pequeno formato que precisam de totem como suporte. O amontoado de móveis, todos abertos e vazios, sem uso de nenhum tipo de cola ou material semelhante, permite a discussão entorno do acúmulo e da instabilidade, pois uma peça depende da outra para manter a sustentação, ao passo que a queda de uma implica no cair de todas. Os móveis revelam o seu interior, não guardam nada, nada possuem. Deslocados de sua funcionalidade, um em cima do outro formam uma peça totêmica e perdem o valor doméstico. Devido ao número expressivo de pessoas na abertura da exposição aconteceu o que o artista temia, uma visitante esbarrou na peça, a qual veio ao chão, espalhando-se pela galeria. Foi necessário remontá-la, um exercício de erguer as ruínas, consciente de estar predestinada a outras quedas.

Uma semana antes da abertura da Bienal, a revista VEJA realizou a divulgação da exposição na coluna de Cultura e Lazer. A nota publicada pela revista trouxe uma breve apresentação da mostra junto à fotografia da obra Maternidade Compulsória, de Marcela Cantuária. Em 2018, dez dias antes do encerramento da mostra, a revista publicou outra nota, na qual divulgou todas as exposições em cartaz no Museu Nacional de Belas Artes, mas dessa vez escolheram a obra Enquadrados e Malfeitores, de Lucas Almeida de Melo e Rustem Gomes, para representar a Bienal na mídia física e digital. Marcela apresen-

ta na Bienal uma pintura de grande formato, na qual aborda a temática da maternidade. A imagem composta por diversas cenas, quase como uma colagem pictórica, reflete a realidade social enfrentada por inúmeras mulheres no país. As cores ácidas intensifica a tensão, pois não há interesse nenhum em amenizar a situação, ao contrário, torna-se cada vez mais necessário atentarmos para essas mulheres periféricas, sem amparo ou qualquer outro tipo de suporte para ser mãe.

Na VI Bienal há dois artistas expondo bordados, Paula Siebra e Rodrigo Westin, os quais merecem a nossa atenção. A começar por Paula com o trabalho *As Gêmeas*, referência à tela Léa e Maura de Guignard, pintada na década de 1940, presente na Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea do MNBA. A artista borda em uma tela de algodão o retrato de irmãs gêmeas, inteiramente despidas, posicionadas como se uma fosse o reflexo da outra. As duas encaram o espectador, estabelecem um contato visual, como se desejasse retirar algo desse sujeito. A mão de uma vai de encontro com a mão da outra, os dedos indicadores se conectam sem ao menos se tocarem, o fio da vida as unem em poesia. Rodrigo Westin nos apresenta dois conjuntos de bordados, o primeiro intitulado *Tombo*, realizado sobre envelopes, no qual acompanhamos o caminhar de um homem, o tropeço e o levantar. Ao contrário do poema de Carlos Drummond de Andrade, no meio do caminho não tinha nenhuma pedra, ou qualquer outro tipo obstáculo, a queda ocorre no vazio devido o embananar das próprias pernas. A queda faz parte da caminhada da vida, diz respeito às tentativas e falhas, e com essas aprendemos lições valiosas para nos reerguermos e seguir em frente. Com *Homem Cadeira e Mulher Máquina* o artista estabelece relação entre sujeito e objeto, um pertencimento capaz de torná-los um só. O homem é a cadeira, a mulher é a máquina, o vínculo borra as margens entre o possuidor e a posse.

Torna-se importante comentar sobre a obra *Boom* de Marcelo Franco, principalmente depois do ataque sofrido na Escola de Belas Artes, no dia 06 de dezembro de 2017. Esse trabalho foi vítima de vandalismo protagonizado por um aluno do curso de Pintura, o ocorrido

repercutiu intenso debate no grupo do facebook, em especial sobre as atitudes de pessoas que se declaram anti arte contemporânea. Até onde vai o conservadorismo das pessoas? Destruir o trabalho de um colega é antes de tudo uma falta de respeito. Na Bienal a obra esteve presente dentro um grande espaço delimitado para ela, uma demarcação que tanto dizer respeito à área de alcance da explosão como também o distanciamento provocado por estar inserida dentro de uma instituição. Na calçada do prédio de Reitora foi exposto um conjunto de bombas, fadadas a intervenções, porém a explosão dos objetos foram provocadas antes por uma repulsa do que por um interesse de interação. Quando o assunto é arte e espaço público não há como prever o modo que o passante irá estabelecer relação com o objeto.

Por fim, retornamos a Ana Noronha, artista que expõe Fricções. Essa obra foi compreendida pela comissão da Bienal como uma instalação, todavia, existem discordâncias a respeito. Ana explora as questões referentes à institucionalização da obra de arte, o anseio museológico em catalogar, as falsificações autorizadas, entre outras. Instalação? Impressos? Ready-made? Site-specific? Isso importa a quem? A artista dispõe na parede da galeria um conjunto de fichas técnicas, as quais apresentam as informações básicas: autoria, título e técnica, sendo algumas originais e outras modificadas, com referência em obras presentes, ausente, assim como inventadas. As fichas são idênticas às demais, na tipografia, dimensão, formato, até na impressão, dado que foram impressas no mesmo local. O visitante pode tentar adivinhar qual ficha se refere à obra da Ana, mas não há indicações para tal descoberta, afinal, um dos propósitos é justamente brincar com a dependência que criamos de saber a “identidade da obra”, antes mesmo de apreciá-la. Além de Ana, Thales Valoura, também graduando em História da Arte, expõe na Bienal. A instalação Frutos da contemporaneidade abre espaço para que os visitantes deixem suas indagações sobre arte. O artista dispõe post-it coloridos de diferentes tamanhos em um totem, onde o visitante possui acesso a uma caneta para escrever o seu questionamento sobre arte, e em seguida fixá-los

no quadro. Com essa obra, Thales estimula a produção das mais diversas indagações, desde a discussão sobre racismo na EBA, machismo na arte até os clichês “isto é arte?”, “o meu filho faz melhor”. Aguardamos pela colheita do artista, ansiosos para saborear a salada de frutas, pois esse tipo de obra permite desdobramentos ensaísticos interessantes.

Como o prédio da Reitora ainda se encontra parcialmente interdito, as exposições que antes ocorriam na Galeria Vórtice estão sendo realizadas na Pequena Galeria do Centro Cultural Light. A parceria visa dar continuidade ao trabalho da Escola, isto é, manter um local para as exposições dos alunos, afinal, uma escola de artes que não promove exposições não cumpre totalmente com sua função, que é torna pública a produção dos alunos. Os avaliadores do edital selecionaram 5 exposições para o primeiro semestre de 2018, sendo a primeira a mostra individual de Cleiton Almeida, seguida de três coletivas, cada uma coordenada por um artista: Paula Siebra, Rodrigo Pinheiro e Rodrigo Westin. A última exposição ficará por conta de Thales Valoura, com sua mostra individual. Interessante salientar que todos os artistas selecionados estiveram presentes na VI Bienal da EBA, portanto, teremos a oportunidade de ver um pouco mais de seus trabalhos, assim como nas mostras coletivas conhecer outros artistas com os quais esses selecionados buscam dialogar. Grosso modo, essas são algumas de minhas reflexões sobre a Bienal da Escola de Belas Artes, mostra que tem conquistado notoriedade pela qualidade dos trabalhos expostos, visto que os alunos estão cada vez mais interessados em se aperfeiçoarem como artistas.

João Paulo Ovidio. Graduado em História da Arte (EBA/UFRJ). Membro do grupo de pesquisa “Experiências da Arte Moderna e Contemporânea no Brasil”. | e-mail: joaopaulovidio@gmail.com

Onde o pensamento circula

Entrevista com a artista Mayana Redin

POR BEATRIZ LOPES, MÁRCIO ARIOSTA, MARIANA PARAIZO,
MÔNICA COSTER PONTE e THIAGO FERNANDES

Entrevista realizada em maio de 2017 pelo grupo de pesquisa “Contagem regressiva para os 200, começando ao contrário: Artistas formados pela escola de Belas Artes, de 1975 à atualidade” (EBA/UFRJ), coordenado pelo prof. Dr. Ivair Reinaldim.

Mônica Coster: Você poderia falar um pouco sobre a escolha de ter feito pós-graduação e de ter escolhido o PPGAV/EBA?

Mayana Redin: Acho que tem vários motivos. Em termos profissionais, eu me formei em Porto Alegre, na Federal do Rio Grande do Sul (URGS)¹ e lá existe uma tendência, de alguns artistas que querem continuar atuando no campo das artes, a seguir na pós-graduação como uma forma de desenvolver seu próprio trabalho, de se aprofundar, de pesquisar. Lá no sul, pelo menos na época em que eu me formei - não sei como está hoje - isso era uma tendência. Quem tinha o interesse de continuar produzindo, aplicava para a linha de processos artísticos, que seria o equivalente a Linguagens Visuais aqui na EBA, que é onde você pesquisa o seu trabalho, mas também vê o que está em volta dele. Você dialoga com o seu tempo. Era uma coisa meio natural pensar que eu sairia da graduação e faria uma pós-graduação. Era uma maneira de continuar, de não ter que entrar no mercado de trabalho - que não

seria artístico, porque em Porto Alegre, ao menos na época, não tinha essa estrutura de mercado. Isso é bem comum nas cidades que não são do centro mais econômico da arte.

Como também fiz comunicação² via que a cena do mercado, tanto para essa área quanto para arte, não envolvia o pensamento mais fundamental. Gostava de comunicação, mas gostava de estética, teoria da imagem, filosofia da imagem, história da arte, cinema, fotografia. Existia um lado aplicado desse curso especializado (publicidade e propaganda, jornalismo) que eu não tinha vontade. Na comunicação, fui trabalhar com edição, com produção editorial e nessa época eu já fazia coisas que tinham a ver com o início de uma produção individual. Algo relacionado com o desenho, alguma coisa de escrita e comecei a entender e pesquisar o vídeo. Na comunicação também me enveredei para a pós-graduação. Lá, a gente pesquisava um pouco a área entre a filosofia, arte e comunicação.

Nessa época, eu estava terminando as artes, já tinha terminado a comunicação. A universidade ainda era o lugar mais interessante pra mim. Porque a minha atração pelo mundo da arte nunca foi separada da questão filosófica da arte. Uma questão do pensamento sobre as coisas. Na graduação eu tinha dificuldade com matérias que eram muito técnicas, por exemplo, pintura. Se não tinha uma discussão sobre pintura, eu não entrava. Não tinha o desejo de me sujar de tinta. Então na graduação já comecei a entender que a minha questão era conceitual. E aí fui procurar esses lugares do pensamento.

Eu gostava de escrever, tinha muitas perguntas, gostava de ler e pensei que pra mim era mais fácil estar nesse ambiente do que insistir no mercado e não me realizar com as minhas questões existenciais sobre o que é ser artista, o que é arte, o que é objeto de arte - essas perguntas fundamentais que, quando você começa a fazer, começa a se perguntar.

Também sou filha de professores, então era um ambiente comum. Como se fosse natural que a vida da universidade se estendesse ao máximo. O meio do mercado, qualquer que fosse a coisa, era mais difícil. Via alguns colegas trabalhando em agências e criando proje-

tos, fazendo suas empresas e abrindo negócios. Eu não tenho a menor vontade de tocar um negócio. Isso teve a ver com a minha convivência familiar de pais professores que estavam na academia. Tanto meu pai quanto a minha mãe são educadores e tinham uma ponte com a universidade e as coisas da cidade, as coisas públicas - não um academicismo para si próprio. Eu tinha também essa referência de casa. Pensando nisso de ter feito a pós-graduação aqui no Rio de Janeiro, isso é uma coisa que ainda não sei muito bem responder. Teria muitas vias, muitas formas para tentar responder a essa pergunta. Às vezes acho que foi por vontade de experimentar um ambiente completamente diferente do que eu tinha. Mas pode ter sido simplesmente um: “quero ir embora”. Hoje me dou conta de que foi bem radical. Foi a primeira pós-graduação, depois que eu me formei, que abriu as inscrições. Eu tinha uma impressão de que não passaria, que, para fazer uma pós-graduação em um lugar como o Rio de Janeiro ou São Paulo, um lugar onde as coisas circulam. Eu tinha a sensação um pouco caipira que eu não tinha bagagem para isso.

Uma das coisas que me empolgou foi a descrição do programa da linha de Linguagens Visuais, que era uma pós-graduação interessada no processo de trabalho do artista, pensando a experimentação como propulsora de questões de pensamento. Era uma inversão: no Sul, tinha uma coisa teórica mais importante, uma questão que não parte da sua experiência com seu trabalho - assim que eu via na época, talvez não seja assim hoje. Aqui a gente entrava com o portfólio e via o que surgia como questão de pesquisa ou de partilhamento.

Era difícil pra mim, justamente porque eu tinha um portfólio muito sucinto. Eu não tinha feito Parque Lage ou estudado com tais artistas, tinha uma pesquisa prática muito frágil ainda. Fiz cursos com a Maria Helena Bernardes (em Porto Alegre), da Arena, uma pessoa incrível porque ela trazia textos de artistas. A gente via a arte pela fala dos artistas. Na universidade, havia uma separação grande da teoria e da prática e isso era uma questão, porque para mim estava tudo junto. Pensamento gerava trabalho e gerava desejo de trabalho e de imagem. Não estava separado. Quando eu vi a descrição da pós-graduação

aqui (no Rio de Janeiro), fiquei interessada: “É um lugar que eu vou olhar para o meu trabalho, vou ter que olhar para o que eu faço antes de colocar teoria em cima. Isso vai nascer junto”. Como tenho esse modo de funcionamento que é filosófico-conceitual, era interessante a arte como filosofia. E o trabalho de arte também como algo realmente existencial.

Me interessei pela estrutura do curso, de seminários que tinham a ver com a apresentação do próprio trabalho e discussão coletiva. E havia professores artistas. O Milton Machado era o coordenador do curso na época. De alguma forma, me conectei com ele pelo trabalho. Eu o conheci em uma exposição na Bienal do Mercosul, em 2007, e depois através de uma performance – o tipo de performance que não necessariamente está ligada à tradição da performance³, que tem a ver com exaustão do corpo – em que um atirador de facas faz o contorno do artista na parede. Depois o atirador, ao invés de atirar fora do contorno, preenche o interior com as facas, enquanto o próprio Milton escreve uma frase na parede. Foi um trabalho marcante para mim: existe algo que não está nessas duas extremidades, está o meio do caminho.

Uma pós-graduação que quer pensar arte de forma experimental, tanto no fazer quanto no pensamento, talvez seja um lugar para mim. Essa foi a minha escolha.

MC: E você observou muitas mudanças no seu trabalho, nesse sentido? Uma integração maior entre a parte material e a parte conceitual em relação ao que você fazia antes?

MR: Acho que me coloquei mais no esforço de observar o trabalho. Apesar de que nesse momento – por isso estou agora pensando sobre essa entrevista – no doutorado, me pergunto mais uma vez o que está acontecendo. Qual é a minha forma de atuação como artista? Eu ainda não sei se entendi, as coisas se movem.

Mas não acho que me joguei na prática, na super produtividade. Eu fiz poucos trabalhos durante o mestrado. Eles entraram em uma circulação expositiva, mas me parece que as coisas que tenho feito em arte como prática, faço para entender o que penso sobre arte. En-

tão eles nunca são obras “finais”, para mim. É a minha sensação. Pode ser que seja uma espécie de método, que estou tentando descobrir. Estou sempre no limite de: “Entendi que eu não sou artista, e tudo bem, vou fazer outra coisa” ou “Espera aí, para entender uma coisa sobre o que penso, preciso fazer algo, e isso vou chamar de trabalho de arte”. E quando eu faço, entendo alguma outra coisa.

Mas é uma questão pessoal. Para o mundo, isso não importa. As pessoas estão vendo as coisas que são feitas no contexto onde são mostradas. Vejo que se essas oportunidades não tivessem surgido - de exposição do trabalho - talvez eles (os trabalhos) fossem ainda, para mim, motivos para poder seguir pensando e me questionando. Talvez eles não tivessem ido para o mundo como obra.

MC: O número de artistas que vêm procurando a pós-graduação tem aumentado. Por que você acha que isso está acontecendo?

MR: A pós-graduação é um lugar que pode ser isolador, mas pode ser muito rico, pois é onde você coloca o pensamento a circular. E eu acho que as pessoas estão cansadas do consumo o tempo todo, consumo de obra, consumo de ideia, essa coisa objetiva e funcional que é o mundo do capitalismo. A universidade tem os seus problemas porque ela não está totalmente fora disso - ir para a pós-graduação e ter uma legitimação pelo viés da intelectualidade é outro tipo de legitimação também. Mas se produz alguns encontros interessantes.

Acho que as pessoas procuram a pós-graduação porque querem compartilhar coisas. Os artistas ou estão conversando entre si, ou procurando pessoas. Professores, intelectuais - existem pessoas curiosas com isso, que veem o que está sendo produzido. A universidade tem isso. Em algum momento ela tem uma sombra onde você encontra as pessoas, sem muita função, para nada, pra pensar, trocar. E também acho que as pessoas estão preocupadas com o que fazer para se sustentar.

MC: Você poderia falar agora um pouco sobre a sua chegada aqui no Rio de Janeiro e sobre as facilidades e as dificuldades de estudar na Ilha do Fundão, em relação à sua localização na cidade?

MR: Duas situações: estou mudando de cidade, mudando de cultura completamente. Tudo era um dia depois do outro. Fui morar em Copacabana, aprendi como pegava o ônibus para o Fundão e a minha vida era isso. Trabalhava à distância em Porto Alegre com produção editorial e o Rio de Janeiro não estava o absurdo de caro que é hoje. Curtia essa sensação de entrar em um ônibus e ficar 50 minutos atravessando a cidade inteira. Eu não tinha nada quando cheguei aqui: “O que eu vou fazer? Eu vou pegar esse ônibus e vou para o Fundão.” Era o que eu tinha. De certa maneira, eu gostava. Demorei um tempo para conseguir formar pequenos grupos de amigos e um pouco mais, para criar realmente vínculos com pessoas.

Tinha o fato da cidade ser o grande Rio de Janeiro, mas eu não estava afobada. Era realmente a experiência de uma interiorana em uma cidade grande. Com todos os clichês: ficar impressionada com a quantidade de pessoas no ponto de ônibus, o volume e tamanho das coisas urbanas, coisas muito caipiras, que eu ainda tenho um pouco. O Rio é muito intenso, é muito forte a experiência com a cidade. Então eu fui chegando de mansinho. Foi um pouco apavorante nesse sentido, mas eu gostava disso, desse choque.

MC: Qual é a sua memória mais marcante do seu período na pós-graduação? Desde o mestrado até agora, no doutorado?

MR: Vai fazer sete anos que eu estou aqui. É bastante tempo. Muitas transformações aconteceram. Lembro de ficar muito impressionada com a dinâmica das aulas, como as pessoas se relacionavam, como falavam sobre si, sobre os seus trabalhos. Lembro-me dos seminários com o Milton Machado, das aulas com o Cezar Bartholomeu, com a Lívia Flores, que não tinham uma estrutura rígida e sempre, em cada aula, acontecia alguma coisa. Da excitação de: “Quem que vai mostrar o trabalho? Quem são essas pessoas? E como existem coisas interessantes acontecendo!”

Eu entrei com quatro colegas na minha turma de mestrado, os quatro se formaram na EBA, e são artistas ótimos. A Gabriela Mureb,

o Rafael Alonso, a Ana Luisa Flores e a Júlia Pombo. E eu me sentia completamente diferente deles. Era legal ver que existia a inversão de pessoas que vêm de um lugar de “tradição prática”, como me parece ser a EBA, e que também estão pensando com o trabalho.

Eu tinha admiração e um pouco de medo, de não pertencimento, mas natural pra quem vinha de fora. Era uma bobagem, porque essa diferença é o que é rico: ver diversas experiências, se aproximar da arte por vias diversas. E era uma espécie de preconceito achar que eles eram mais artistas porque vinham de uma base prática mais forte.

MC: Aí depois você entrou completamente nesse círculo de amizades?

MR: Não, foi muito devagar. Eu, a Ana Luísa Flores e a Julia Pombo, nos reuníamos - não foram muitos encontros, porque depois entramos na coisa do mestrado de ter que escrever - para ir uma na casa da outra só mostrar trabalho. Cada uma falava o que estava fazendo, pesquisando, pensando. Para nada, sem função de nada, Só para mostrar mesmo. Esse compartilhamento de experiências com o trabalho, com as ideias. Eu gostava da convivência com o diferente. Eu via a Julia fazendo trabalhos com vídeo e fotografia, que tinham algo do corpo, muito performático e experimental. Me inspirava muito ver. E a Ana Luísa vinha de uma coisa gráfica, sistemática e, ao mesmo tempo, investigativa. Também fiquei tocada com o trabalho da Gabriela. Elas eram mulheres com trabalhos e pensamentos fortes, corajosos, me inspiravam.

O Jorge Soledar também estava aqui (no Rio de Janeiro) e a gente se encontrava muito para falar. O Jorge é aquela profusão. Trocávamos muita ideia. Eu tenho uma curiosidade pelas pessoas que escolheram de alguma forma estar no meio da arte. Me interessava a maneira como elas levaram para a vida. Foi um primeiro ano de muita escuta. Nossa, o mundo é muito diferente, que maravilhoso isso.

Depois eu comecei a me concentrar na minha pesquisa, foi um momento intimista. Eu tinha dificuldade de me aproximar das pessoas. O carnaval ajudou um pouco. Fiquei mais próxima da Gabriela em um carnaval que nos encontramos pela cidade meio alucinadas. Você

vai fazendo relações que não são apenas via instituição ou algo do seu trabalho. Às vezes não é uma coisa grandiosa que faz o vínculo são encontros singulares, alguma frequência que bate ou não. Logo depois que eu terminei a dissertação fiquei dividida entre fazer alguns trabalhos, participar de exposições, mas também entrei no processo de dar aula. A universidade me permitiu que eu não me institucionalizasse em nada. O que é bom e também difícil. Quando comecei a dar aula sabia que o meu interesse era entender onde estava o meu contato com a arte. Não era puramente prático e não era uma vontade de teoria ou de ser uma teórica. Porque realmente há lacunas muito grandes na minha formação teórica.

MC: Falando um pouco sobre a sua atividade de professora na EBA, como foi esse processo? As aulas te alimentavam, de alguma maneira, como artista ou vice-versa? Como foi escrever a tese e dar aula ao mesmo tempo? E também ter que “oferecer” algo aos estudantes?

MR: Foi conflituoso porque eu sabia que poderia compartilhar com os alunos ideias e trabalhos, mas não tinha a experiência da docência. Então era uma coisa um pouco experimental. Também pensava em que tipos de aulas foram inspiradoras para mim - e isso é difícil porque, quando você dá aula há uma multiplicidade de pessoas que vêm com bagagens e expectativas diferentes.

Então o primeiro contato com essa coletividade múltipla foi assustador. Mas também, como artista, dar aula me ajudou a entender o que eu pensava sobre arte. Não sei se foi útil para os alunos. De certa maneira, acho que para mim foi mais esclarecedor do que para eles. Você vem com a sua bagagem, vai mostrar para eles - é muito tênue - aquilo que você tem, aquilo que você acredita. É difícil se descolar completamente do seu desejo. Você fala do seu ponto de vista, é difícil ser neutro. E nem acho que tenha que ser, você tem que estar implicado naquilo, senão a aula não sai... É meio performático também.

Beatriz Lopes: Como foi apresentar a dissertação de mestrado? Você se

sentiu preparada nesses dois anos? Foi suficiente?

MR: A gente nunca está preparado (risos). Eu consegui fazer durante dois anos e, em algum momento, fechar a pesquisa. Então, entendi que por mais que eu quisesse - esse mundo era vasto e cheio de coisas que poderiam ser legais - teria que me focar, recortar a pesquisa.

Passei dois anos pesquisando questões que na época eram importantes para mim e quando apresentei foi bom. Hoje, leio a dissertação e vejo que ela tem seus problemas, claro. Problemas conceituais: “mas eu realmente acredito nisso? Ou estou tentando falar sobre o que o campo da arte quer falar?” Às vezes você não consegue sustentar um pensamento original porque está em formação também. Talvez, agora, na tese seja o momento de pensar que existe tudo o campo quer, que a arte quer, que a filosofia quer, que a universidade quer, que o mercado quer, mas eu quero só isso aqui. É um momento em que você precisa desistir de certas coisas, você não pode ser consenso o tempo todo. Às vezes, tem que discordar. Na dissertação eu ainda passei pela tentativa de construir alguma coisa edificante para o pensamento da arte e, em alguns momentos, se tornou interessante, mas no doutorado me parece que pode ser diferente, talvez arriscando mais no pensamento e na forma da pesquisa também.

MC: Pensando um pouco na dissertação e na tese como lugares de exposição da fala do artista, e que na trajetória de artista você tem que expor a sua fala diversas vezes, desde um vídeo institucional para o Prêmio Pipa, uma entrevista no rádio, até uma fala dentro de uma capela sobre o seu próprio trabalho e essa entrevista agora, como são esses diferentes lugares de fala? E como é falar sobre o seu próprio trabalho? Quais são os incômodos e os desejos dessa fala?

MR: Essa pergunta é boa porque é algo com o qual eu tenho me deparado agora. A discursividade ampara muito o trabalho do artista e isso pode ser feito de maneira interessante, como pode se tornar extremamente reductor. Porque a fala é uma terceira coisa, uma quarta coisa,

é desejo de esclarecimento, talvez. São complicadas as entrevistas em projetos, onde será feito um teaser ou uma vinheta e as declarações viram clichês, chamadas, como se fossem tabloides. Você sabe que não pensa desse jeito. Mas quando está em frente a uma pergunta que deseja uma resposta, e tem 5 minutos para falar, você responde uma comunicabilidade imediata que faça com que as pessoas se sintam bem. Aqui estamos falando justamente sobre esse lugar obscuro que não é da clareza. Estou falando que, por exemplo, a maior parte da minha trajetória é de dúvida e não de certeza, que é muito diferente de quando você olha um vídeo do Prêmio Pipa. Fico incomodada com declarações sobre o trabalho, porque não sei o que vem antes. Nunca sei se o trabalho vem antes do pensamento ou se o pensamento vem antes do trabalho, se a fala vem antes do trabalho ou se o trabalho vem antes da fala. Isso para mim sempre foi um conflito. E falar, querendo ou não, comunicar esse processo, é bastante definidor. Essa coisa de que hora mostrar o trabalho, o que e qual parte mostrar... Às vezes achamos que a coisa final é mais importante e às vezes tem algo que ficou no meio do caminho. A fala tem isso. Você está conversando, experimentando uma conversa, tentando pensar enquanto fala. Você não sabe exatamente o que pensa. Às vezes você fala coisas que não acredita. Eu não sei porque isso acontece, é um mistério. Você quer ser entendido e parece que tem que usar uma espécie de senso comum, não só na fala, mas nas ideias. Às vezes, você não consegue chegar no lugar mais íntimo, mais particular de um pensamento. Mas a tentativa é que é interessante, porque gera coisas novas. A fala discursiva, que só reforça clichês e constrói uma imagem muito positivada da arte, eu não acho interessante. Mas existem outras falas, como por exemplo, a fala entre pares ou a fala em uma coletividade, quando você mostra o processo de trabalho e a fala faz o trabalho acontecer por outra via, que não é só a da visualidade no espaço expositivo, gera um movimento também. Ou então, em ambientes como o da igreja⁴. Ali foi um acontecimento que envolveu a fala como matéria que não é autoexplicativa. Essa é a tendência que talvez pudesse resolver o meu conflito com o discurso. Saber que para não reforçar o clichê da discursividade que edifica o

campo da arte, - a arte não é sobre edificação do sujeito – você tem que usar essa matéria, essa fala-situação, como a própria questão. Como fazer isso? Não abandonar a fala, mas colocar ela em uma situação em que ela própria se revele como uma contradição da própria fala.

Do mesmo modo eu penso a questão da imagem. A imagem pode ser fascista - ela é fascista na maioria das vezes no mundo que a gente vive, é impositiva, autoritária, você tem que consumir o tempo todo. Como a arte vai usar a imagem se colocando contrária a isso? Ela pode abandonar (esvaziamento), mas ela pode também usar a própria imagem como uma traição. Isso é uma coisa a ser perseguida para sempre. Como operar com as coisas que existem, sem que elas consumam a si próprias e te coloquem em um lugar que você não quer? E esse é o meu conflito atual com a arte, acho que ainda estou tentando fazer isso. Para mim, até agora, foram tentativas de operar uma crítica, de ser crítica. Muitas vezes o trabalho é consumido pelos lugares onde ele é colocado. Mas isso não é um problema do circuito, isso é um problema do trabalho. A gente está no meio disso. O que você vai fazer com isso? É difícil. Como é que você vai operar desvios? Tem gente que faz isso de maneira muito radical, muito combativa e muito bem feita. Mas às vezes o combate não é interessante, é simplesmente uma ilustração. O desafio é achar sua forma de combate sem ser produtor de emblema, de autoritarismo, porque isso é o que o poder deseja que a gente reproduza e a imagem é um ótimo veículo de poder. A arte ainda é esse território de muitas subversões, e ela pode ser silenciosa e ainda assim atrapalhar, incomodar mesmo que aparentemente não mude as coisas.

Notas:

1Graduada em Artes Plásticas (2003-2010)

2Graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (2002-2007) na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

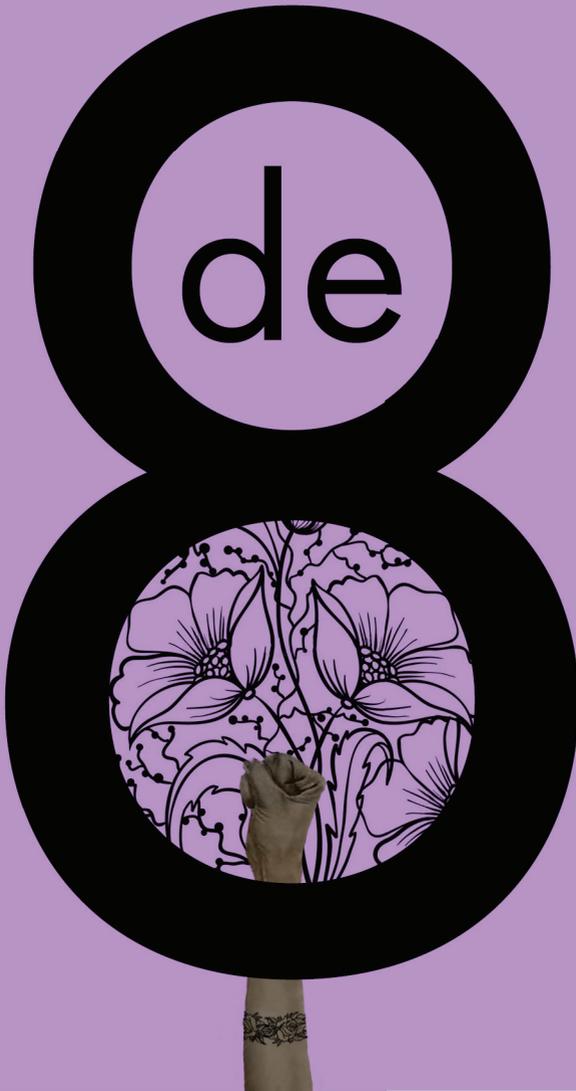
3Na verdade, Milton Machado participou da 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, onde apresentou a performance Homem Muito Abrangente, a qual foi descrita Mayana Redin nessa entrevista.

4Videoprojeção Cachorro (2016) presente no interior da Igreja São Roque, parte da mostra Paquetá Experimenta Arte Contemporânea.

**caderno
especial**

m
a
r
ç

de

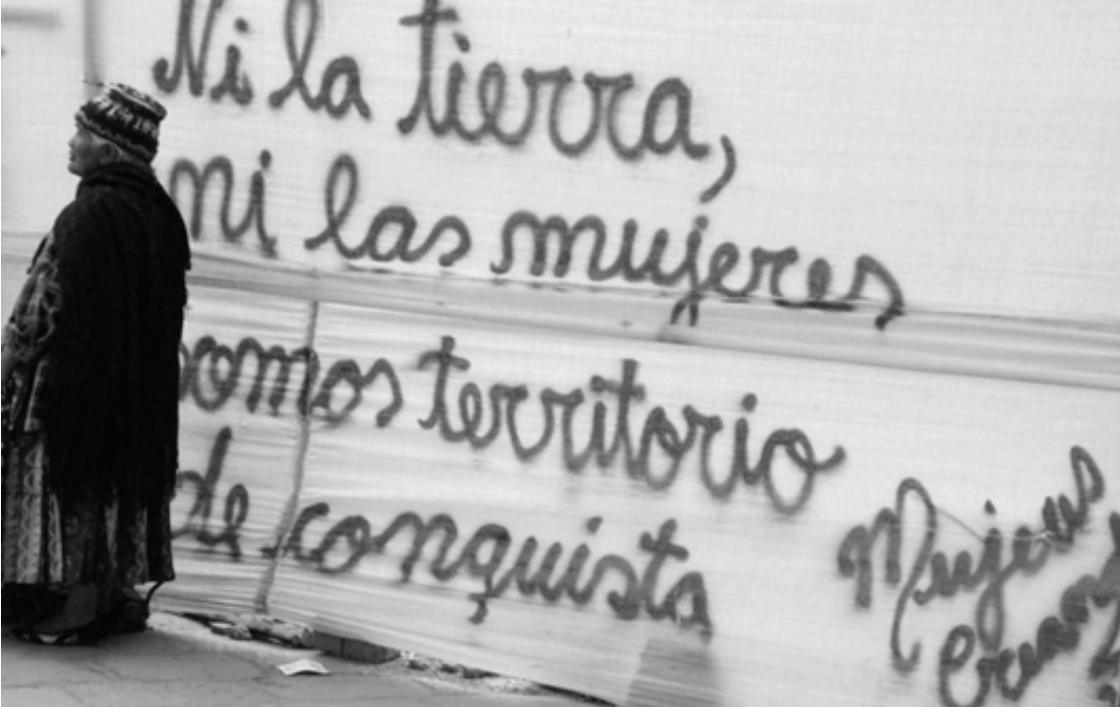


MAPEANDO ARTISTAS LATINOAMERICANAS

POR SIGRID BEATRIZ VARANIS ORTEGA¹

As Mina na História² é um projeto que tem como objetivo resgatar a memória e o protagonismo de mulheres que acabaram apagadas da história e da nossa memória coletiva. Foi criado em 2015, quando eu estava terminando o terceiro ano do Ensino Médio. A ideia veio depois que eu participei da Olimpíada Nacional de História do Brasil, realizada todo ano pela UNICAMP. Em meio às questões da 4ª fase, encontrei com a história de Maria Bonita. E refleti que nunca tinha ouvido falar dela em todo o meu período escolar. E dessa inquietude nasceu o desejo de fazer circular a história das mulheres. Na época eu não tinha nenhuma base teórica, era tudo muito simples. Depois de um ano fui conhecer historiadoras como Schuma Schumacher, Michele Perrot, Margareth Rago e Maria Ligia Prado, pioneiras no debate sobre mulheres na História. Em 2017, comecei a cursar História da América Latina na UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana e foi onde conheci e me reconheci como parte da América Latina. Meu foco então passou a ser pesquisar e conhecer as mulheres latino-americanas que acabaram ainda mais apagadas da história universal pelo epistemicídio colonial.*

Não sou a pessoa mais qualificada para falar sobre arte, mas posso dividir a minha experiência real com o contato que tenho com o meio. Uma coisa é fato: as mulheres artistas carregam no corpo uma luta contra a invisibilidade. O Guerrilla Girls, um grupo de Nova York, criado



em 1985, de feministas anônimas formado por artistas que questionam o machismo e o racismo presentes no mundo da arte, em uma das imagens mais famosas do grupo, há a pergunta: “Mulheres tem que estar nuas para estarem no Metropolitan Museum of Art?” E a informação de que em 2012, havia menos de 4% das artistas mulheres presentes nas seções de arte moderna, enquanto 76% das imagens nuas eram de mulheres. No final do ano passado até o começo deste, o grupo esteve em exposição no Masp - Museu de Arte de São Paulo*, onde refizeram a pergunta baseada em estáticas de 2017: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos.” E desses 6%, quantas são latinas? Quantas mulheres latinas conseguem chegar a esses grandes espaços de exposição? Não podemos esquecer que a compositora, cantora, artista plástica e mais importante folclorista do Chile, Violeta Parra, em 1964, foi a primeira artista latinoamericana a ter uma exposição individual no Museu do Louvre em Paris, França.³ Depois de 171 anos da fundação do Museu.

Desde do último semestre de 2017, a exposição “Radical Women. Latin American Art 1960-1985” está rodando os Estados Unidos e deve chegar ao Brasil este ano. Essa mostra é uma das raras antologias

dedicadas a produção de arte de mulheres latinoamericanas. A mostra surgiu de uma pesquisa que começou em 2012, por Andrea Giunta e Cecilia Fajardo- Hill*. O resultado é uma coleção com mais de 260 obras de cem artistas de quinze países.*

Não poderia deixar de citar um movimento artístico que busca descolonizar e despatriarcalizar a arte com uma epistemologia que rompe com o movimento “do centro para a periferia” e realiza um trabalho do sul-para-o-sul: Mujeres Creando*, grupo anarquista e feminista boliviano, criado em 1992 por María Galindo e Julieta Paredes Carvajal, que se apropriam dos termos racistas usados em referências a mulheres indígenas nas cidades: cholas, chotas e birlochas, para se autodescrever. O grupo realiza ações coletivas, entre grafites, debates e performances públicas, sendo o grafite sua maior marca: feitos nas



ruas bolivianas com a mesma caligrafia padronizada e reproduzida por cada membro, que as identifica – além da assinatura no fim de cada frase com um “A” anarquista dentro de um círculo.

Como uma forma de mapear as artistas latinoamericanas, separei 10 biografias de mulheres transgressoras, decoloniais e políticas. A maioria das biografias foram escritas a partir de tradução livre do espanhol, já que não encontrei nenhuma informação sobre algumas publi-

cadadas em Português, o que leva a refletir também sobre a necessidade de romper com essa fronteira do espanhol-português. Claro que essas biografias não dão conta da diversidade latinoamericana, assim como também não abrange artistas de outros países como Haiti, Guatemala, Equador, Honduras, Nicarágua e entre outros. Deixo aqui um projeto, para que seja possível começar a mapear essas biografias, rompendo com o silêncio e com a invisibilidade.

1 CECILIA VICUÑA CHILE



Cecilia Vicuña é poeta, artista, cineasta e ativista. Nasceu e cresceu em Santiago do Chile e está no exílio desde o início da década de 1970, após o golpe militar que derrubou o presidente eleito Salvador Allende. Neste mesmo período, ela começou com o movimento de descolonizar a arte dos conquistadores e os “santos” herdados da Igreja Católica, para criar imagens dos heróis da revolução. Em 1971, encheu uma das salas do Museu Nacional de Belas Artes de Santiago com folhas secas, começando seus trabalhos com “basuritas”, materiais perecíveis e qualquer coisa pudesse ser recolhida nas ruas, como uma forma de dizer que a arte está ao alcance de todos.



Em 1974, já vivendo em Londres, foi co-fundadora do grupo “Artists for Democracy”(artistas pela democracia), que apoiou as lutas anti-ditatoriais. A primeira atividade foi uma manifestação de solidariedade com Chile, na Trafalgar Square, em 15 de setembro de 1974.

Como poeta, escreveu mais de 20 livros. Seu primeiro livro, escrito em 1972, na época intitulado “Sabor a mí” foi censurado por 40 anos no Chile, sendo lançado em 2013 com o título “El Zen surado”. Cecilia já disse em entrevistas que suas poesias são feitas com improviso e são primeiro ditas em voz alta, para depois serem registradas. Ela também define como uma “poesia performática”.

Este ano, a Editora Minerva, lançou a primeira tradução brasileira de sua poesia: o PALAVRARmais, assinado por Ricardo Corona, poeta, ensaísta e tradutor.

2 MARINA NÚÑEZ BOLÍVIA

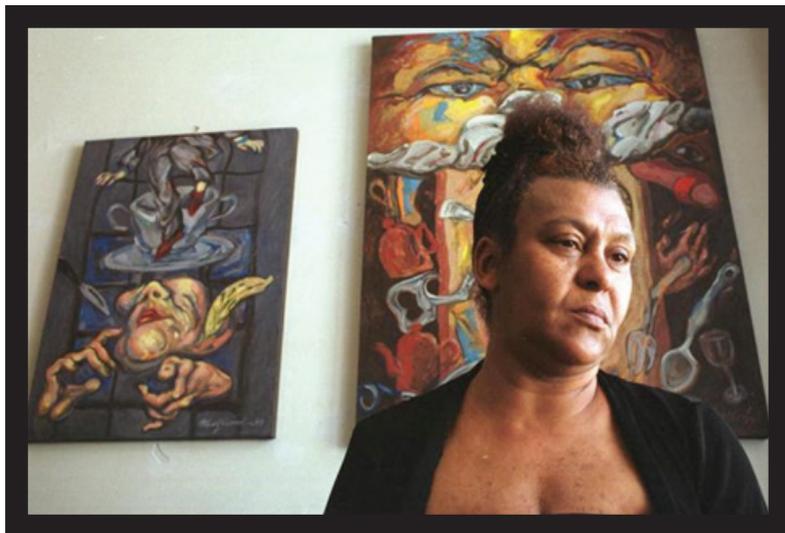
Marina Núñez del Prado nasceu em 17 de outubro de 1910, em La Paz, Bolívia. Foi uma artista plástica e escultora. Seu trabalho foi marcado pelo uso de ônix preto, granito branco e madeiras bolivianas nativas, e foi inspirado fortemente pela cultura dos povos indígenas de seu país.



Em 1952, tornou-se a primeira artista a representar a Bolívia na Bienal de Veneza, recebendo um salão especial para exibir vinte e quatro de suas esculturas. Faleceu em 1995. Em Lima, Peru, foi criada a Casa Museo Marina Núñez del Prado, com o objetivo de preservar seu legado artístico.

3 MARIA LÍDIA DOS SANTOS

BRASIL



Maria Lídia dos Santos nasceu no ano de 1946, em Pelotas, no Rio de Grande do Sul.

Ela foi a primeira mulher negra a se formar na antiga escola de artes da UFRGS, em Artes Plásticas. Pintora, desenhista, gravadora, ilustradora, figurinista, cenógrafa. Na década de 1960, cursou artes plásticas e pós-graduação em pintura. Realizou sua primeira exposição individual em 1966, na Galeria Espaço.

Como ilustradora, fez trabalhos para veículos como Zero Hora, Folha da Manhã e O Estado de S. Paulo, além de ter criado capas de livro e cartazes. Na década de 1970, morando em Porto Alegre, produziu ilustrações para jornais locais. Deixou o Rio Grande do Sul em 1980, estabelecendo-se primeiro em São Paulo, mais tarde em Minas Gerais e, a partir de 1997, no Rio de Janeiro, onde faleceu aos 66 anos de idade, em 2012.

4 LUISA GEIGEL BRUNET

PORTO RICO

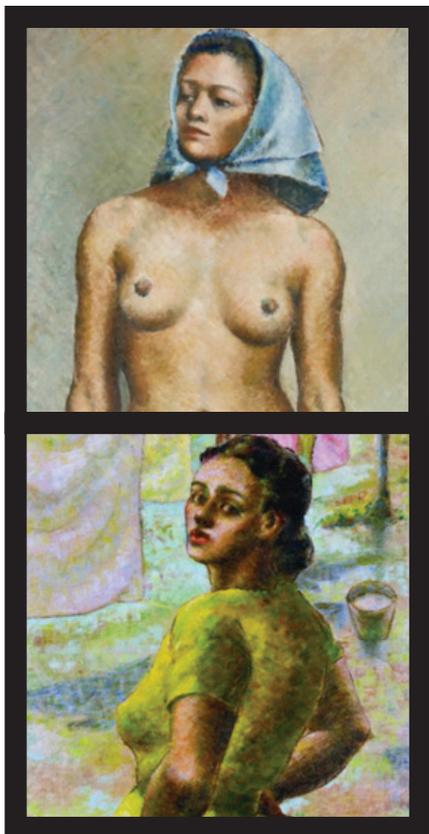


Luisa Geigel nasceu no dia 28 de Agosto de 1916, em San Juan, Porto Rico e é considerada a primeira mulher artista do século XX no país. Aos 9 anos de idade, emigrou com a família para Barcelona onde em 1933 começou a ter aulas de desenho e pintura. Viveu um tempo depois em Washington e Nova York, cidades onde realizou suas primeiras exposições.

Voltou para Porto Rico aos 23 anos, onde foi pioneira nos estudos da pintura, escultura, desenho, desenho de vestuários,

muralismo, teatro e mais um punhado de outras formas artísticas.

Foi a primeira mulher no país a pintar mulheres nuas, de diversas formas corporais, quebrando com padrões estereotipados e misóginos da época. Foi professora de Arte na Universidade de Porto Rico e também se dedicou ao estudo genealógico de famílias de San Juan, onde resgatou e organizou os arquivos da arquidiocese da capital. Faleceu no dia 29 de Julho de 2008.



Foi durante muito tempo conhecida somente por suas pinturas “escandalosas” e teve suas múltiplas atuações resgatadas e reconhecidas por Yamila Azize Vargas, diretora de pesquisa e curadora da exposição de “Luisa Géigel Brunet (1916 - 2016): uma artista completa” organizada pelo Museu Turabo, publicado posteriormente como um catálogo com diversos ensaios biográficos.

5 NELBIA ROMERO URUGUAI

Nelbia Romero Cabrera nasceu no dia 8 de dezembro de 1938, em Durazno, Uruguai. Filha de proprietários rurais, cresceu entre o campo e cidade. Sua família era muito politizada e ativa nos movimentos sociais, incentivando Nelbia desde pequena a estudar história, música e política.



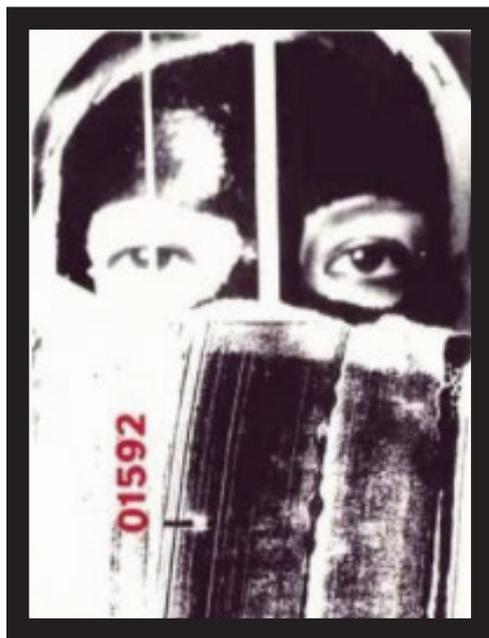
Ao terminar os seus estudos secundários, se preparava para ingressar em Arquitetura, quando decidiu mudar-se para Montevideo e estudar na Escola Nacional de Belas Artes. Apoiada pela família, chega na capital em 1962. Participou ativamente das oficinas e das atividades gráficas do “Clube de Gravura de Montevideo” onde atuou em almanaques, ilustrações, revistas mensais e afins. Chegou a estudar História da Arte na Faculdade de Humanidades.

Na primeira fase de seus trabalhos se dedicou principalmente ao desenho e a gravura. Entre 1975 e 1980 participou do “El Dibujazo”, movimento do qual faziam parte desenhistas e artistas gráficos contra a ditadura. Em 1988, se retira do Grupo de Gravura.

Nos anos 80, se incorpora a linguagem audiovisual, fazendo de seu corpo um elemento presente em suas fotografias e vídeos. Em 1983, apresenta “Sal-si-puedes”, considerada

a primeira instalação artística realizada no Uruguai, que incluía textos, música, expressão corporal, plástica e ambientação. Nos anos seguintes começa uma série de instalações onde questiona as construções históricas das fronteiras que sustentam o nacionalismo.

Realizou diversas exposições internacionais, como na Bienal de La Habana e a Bienal del Mercosur. Nelbia também escreveu textos sobre gravuras e temas vinculados a identidade uruguaia. Faleceu no dia 3 de abril de 2015, aos 76 anos, em Montevideo.



6 MÓNICA MAYER MÉXICO



Mónica Mayer nasceu no México, em 1954. É artista e crítica de arte feminista que se dedicou a performance, ao desenho, a fotografia, a teoria da arte e sobretudo a arte feminista e política.

Estudou Artes Visuais na Escola Nacional de Artes Plásticas da UNAM e obteve mestrado em Sociologia da Arte na Goddar College. Participou dois anos no Feminist Studio Workshop, em Los Angeles, California. É considerada pioneira na performance e na gráfica digital no México e precursora da arte feminista na América Latina.



Em 1983, fundou com Maris Bustamante o grupo de arte feminista “Polvo de Gallina Negra”, primeiro do tipo no México, pelo qual realizou importantes exposições questionando a maternidade como algo biológico.



Grupo Polvo de Gallina Negra em um marcha pela legalização do aborto, em 1991.

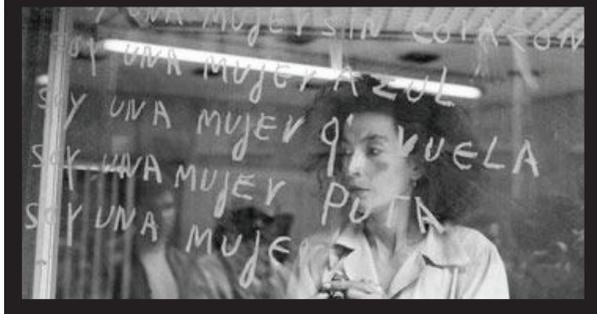
Em 1989, fundou com Victor Lerma “Pinto mi Raya”, um projeto de arte que foi uma galeria, uma série de televisão para o Canal 23, um programa de rádio, uma das primeiras revistas virtuais de arte contemporânea mexicana, um livro, um blog, mas que atua até hoje como projeto de investigação baseado em seu arquivo especializado em arte contemporânea, o qual iniciaram em 1991 e já possui mais de 200 mil artigos.



A mostra antológica da sua obra intitulada “Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer” foi inaugurada no Museu Universitário de Arte Contemporânea da Universidade Nacional Autónoma do México, em fevereiro de 2016. Uma de suas instalações marcantes se chama “El tendedero”, foi apresentada em 1977/78.. O público era convidado a escrever em um papel a resposta de suas perguntas “Como mulher o que mais detesto da cidade é...” e “Quando foi a primeira vez que me abusaram?”. Mónica segue dando oficinas e escrevendo para revistas e blogs.

7 MARIA TERESA COLOMBIA

Hincapié nasceu em 1956 na cidade de Armenia, Colômbia. Formada como atriz, seu trabalho se desenvolveu especialmente no campo da performance, considerada uma precursora desse gênero artísti-



co na Colômbia. Suas ações de intenso caráter gestual e poético, manifestam problemáticas de gênero como a opressão, a solidão e o abandono.

Com a performance “Una cosa es una cosa”, María ganhou o primeiro prêmio do Salão de Artistas Colombianos, em 1990. Durante oito horas, tirou muitas coisas de uma mala e colocou em um imenso retângulo. Roupas, comidas

e objetos decorativos que formavam uma grupo de elementos cuidadosamente separados e guardados novamente. Roupas, utensílios de cozinha, pratos, copos, bolsas... Fez isso durante as oito horas de um horário de trabalho e durante três dias. A performance foi apresentada na Bienal de Havana, na Bienal de São Paulo, no Centro de Arte Reina Sofía de Madrid e em muitos outros países.

Em “Vitrina”, outra performance de destaque, ela se coloca atrás da vidraça de uma livraria no centro de Bogotá, em 1989, para se pintar com detergente, escrever e desenhar sobre o vidro com maquiagens e batons vermelhos, ações tradicionalmente associadas à condição feminina. Faleceu no dia 18 de janeiro de 2008, vítima de um Câncer de Mama.

& MYENI E NAN VENEZUELA

Jennifer Hackshaw (1948) e María Luisa González (1956) se conheceram nos anos 70, na escola Cristóbal Rojas de Caracas. Em 1977, foram juntas estudar arte e fotografia em Londres. Voltaram para Caracas em 1979, onde estudaram cinema.

Trabalharam em duo de 1978 até 1986. Foram as primeiras mulheres na Venezuela a se atrever a formular uma ação de arte onde seus corpos fazem e são a obra.





Realizaram instalações com fotos analógicas, performances e ensaios fotográficos que baseado no que acreditavam: “o corpo como natureza”. Ambas praticavam yoga e artes marciais e assim utilizavam seus corpos com muita leveza e sincronização. Em “Integraciones en el agua” (1981) e “Integraciones contemplativas” (1982) se colocaram dentro de grandes bolsas transparentes de água, como uma forma de assumir novamente a vivência uterina. Ali se moviam, “nasciam” e “rompiam em frente”.

Uma de suas ações corporais mais emblemáticas foi “Salinas de Araya” onde reproduziam o simbolismo da cristalização.

9 ANA MENDIETA CUBA

Ana Mendieta nasceu no dia 18 novembro de 1948 em Havana, Cuba. Aos 12 anos ela e sua irmã Raquelin foram mandadas para os Estados Unidos por seus pais, onde viveram entre diversas instituições, orfanatos e casas em Iowa durante a adolescência.

Ana estudou artes plásticas na Universidade de Iowa. Estabeleceu seus trabalhos inicialmente nos próprios EUA e no México, e depois em Cuba. Sua obra aborda questões de gênero, nacionalidade, raça e exílio. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é o “Silhuetas” onde Ana busca uma relação entre corpo-meio junto à natureza ou a espaços rituais.



Ana Mendieta foi vítima de feminicídio. Morreu aos 37 anos no dia 8 Setembro 1985. Seu corpo caiu da janela do 34º andar de seu apartamento. Todas as evidências indicam que Ana foi assassinada por seu marido Carl Andre, que a teria empurrado da janela após uma discussão. Testemunhas ouviram a artista gritando “não” diversas vezes logo antes de sua queda, além de marcas de unha recém feitas nos braços de Carl Andre. Protegido, entretanto, pela comunidade artística, ele foi absolvido e o inquérito policial decidiu concluir que Ana havia se suicidado.



As artistas feministas da época mantiveram protestos por um bom tempo, chegando a invadir a abertura de uma exposição no Guggenheim onde havia uma obra de Carl André, aos gritos de “Onde está Ana Mendieta?”. Ao chegarem diante da obra dele, as mulheres jogaram sobre ela diversas imagens de Ana.

10 ROCÍO ENLAS

INMENSIDADES ARGENTINA

Inmensidades nasceu no dia 16 de febrero de 1992, em Buenos Aires, Argentina. Começou a tirar fotos em 2010, quando cursava Antropologia na Universidade de Buenos Aires. Após um curso sobre fotografia documental começou fotografar os corpos de suas amigas trans, gordas, lésbicas e afins. Através dessas fotografias percebeu que o corpo é mais coletivo do que individual.*





Rócio atua como editora feminista de fanzines, produtora audiovisual, organizadora de oficinas e ações artísticas nas ruas, como por exemplo o seu trabalho com fotomural, que há 3 anos saí colando suas fotografias sobre dissidências corporais e sexuais pela cidade. Começou nas marchas de orgulho lgbt, encontros feministas, até passar a querer ocupar as paredes dos bairros e das universidades. Suas fotografias são políticas, rompem com a estética padronizada dos corpos e muda com a lógica do tipo de corpos que podem ocupar o audiovisual. Ocupando as ruas, elas causam incômodo, nojo, conflito ou atuam como um espelho para que outras dissidências se encontrem.



Notas:

¹ Estudante de História da América Latina na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e fundadora do projeto As Mina na História.

² Disponível em: <asminanahistoria.wordpress.com ou [facebook.com/asminanahistoria](https://www.facebook.com/asminanahistoria)>

³ GROSGOUEL, Ramón. Racismo/sexismoepistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/ epistemicidios del largo siglo XVI, 2013. Disponível em: <<http://www.revistatabularasa.org/numero-19/02grosfoguel.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2018

4 VARANIS, Bia. Sétima edição do festival El Mapa homenageia o centenário da artista chilena Violeta Parra, 2016. Disponível em: <<<http://newyeah.com.br/violeta-parra>>>. Acesso em: 2 mar. 2018.

5 FAJARDO-HILL, Cecília. GIUNTA, Andrea. Radical Women: Latin American arts.1960-1986.

Referências:

ANA MENDIETA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ana_Mendieta&oldid=49250586>. Acesso em: 4 mar. 2018.

ANALÍTICA. Yeni y Nan: el cuerpo de uno como cuerpo del mundo, 2010. Disponível em: <<<http://www.analitica.com/entretenimiento/yeni-y-nan-el-cuerpo-de-uno-como-cuerpo-del-mundo/>>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

CATALÁN, Pía Sommer. Artist for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña, 2014. Disponível em: <<<https://www.elciudadano.cl/entrevistas/artist-for-democracy-el-archivo-de-cecilia-vicuna/06/02/>>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

CIRELLI, Naimid. Habitar la Gordura, 2018. Disponível em: <http://cosecharoja.org/habitar-la-gordura/>. Acesso em: 4 mar. 2018.

Colaboradores de Wikipedia. Nelbia Romero. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2017. Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Nelbia_Romero&oldid=103170598>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

GIUNTA, Andrea. Mónica Mayer. Una Artista Plenamente Feminista, 2016. Disponível em: <<<http://artishockrevista.com/2016/04/08/monica-mayer-una-artista-plenamente-feminista/>>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

MCNB. Núñez del Prado, Marina (1910-1995), disponível em: <<<http://www.mcn-biografias.com/app-bio/do/show?key=nunnez-del-prado-marina.>>> Acesso em: 4 mar. 2018.

MUNA, Mulheres Negras Nas Artes, 2017. Disponível em: <<www.facebook.com/mulheresnegrasnasartes/>> Acesso em: 4 mar. 2018.

MUSEO TURABO. Luisa Géigel Brunet (1916 - 2016): una artista completa, 2017. Disponível em: <<<https://issuu.com/museoturabo/docs/luisageigelbrunet>>> Acesso em: 4 mar. 2018.

WENGER, Rodolfo. María Teresa Hincapié, El Performance y Lo Sagrado, 2012. Disponível em: <<<http://perspectivasesстетicas.blogspot.com.br/2012/05/maria-teresa-hincapie-el-performance-y.html>>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

“AS MULHERES
FALAM DEMAIS!
CALEM A BOCA”

#MEUPROFESSORMACHISTA
DENUNCIE NA OUVIDORIA

“CADÊ O PORTA
VOZ DO GRUPO?
SE O ÚNICO
HOMEM DO GRUPO
FALTOU, NÃO TEM
NINGUÉM PRA ME
EXPLICAR O
PROJETO.”

#MEUPROFESSORMACHISTA
DENUNCIE NA OUVIDORIA

“MEU AMOR, SE
ISSO AQUI
FOSSE NATUREZA
VOCÊ JÁ TINHA
SIDO ESTUPRADA
HÁ MUITO
TEMPO.”

#MEUPROFESSORMACHISTA
DENUNCIE NA OUVIDORIA

“SOU MACHISTA
MESMO! NÃO
LIGO SE MINHAS
FRASES FOREM
PARAR NAQUELE
QUADRO.”

#MEUPROFESSORMACHISTA
DENUNCIE NA OUVIDORIA

INTERVENÇÃO FEITA A PARTIR
DE RELATOS DE ALUNAS DA
FAU-UFRJ, DESENVOLVIDA POR
MIKHAILA COPELLO E VANESSA
RIBEIRO.

AQUI ESTÃO CITADAS FALAS DE
PROFESORES, ARQUITETOS E
URBANISTAS, ATORES
FUNDAMENTAIS NA FORMAÇÃO DA
CIDADE - E NA FORMAÇÃO DE
SEUS FUTUROS FORMADORES.

O MACHISMO NÃO PODE SER
VELADO. TEREMOS SEMPRE UMAS
ÀS OUTRAS PARA COMBATÊ-LO.

#MEUPROFESSORMACHISTA
DENUNCIE NA OUVIDORIA

#MEUPROFESSORMACHISTA DENUNCIE NA OUVIDORIA

POR MIKHAILA COPELLO E VANESSA RIBEIRO AMORIM

No ano passado, fizemos uma intervenção na FAU/UFRJ denunciando o machismo do corpo docente. Nomeada “Meu Professor Machista”, a intervenção consistia em fixar (de forma diagramática, afinal somos arquitetas), pelas superfícies do nosso edifício, papéis brancos e amarelos que continham frases machistas/misóginas proferidas por diversos professores. Coletamos as frases e testemunhos por algumas semanas, que foram enviados por diversas alunas. Para resguardá-las, expusemos as frases de forma completamente anônima. Não colocamos também os nomes dos autores-machistas por dois motivos: para nos resguardarmos de possíveis implicações legais; e para não atribuir um único autor a frases que já foram proferidas por tantos. A carapuça serve para muitos, sem dúvida.

A intervenção começou após a denúncia pública de uma aluna a toda a comunidade da FAU. Nessa denúncia, ela narrou que um professor fez uma série de perguntas à turma, quase todas respondidas, exceto a última, que a turma não soube responder - não sei quais foram as perguntas feitas, mas imagino que fossem sobre a matéria dada. Em resposta, o professor disse: “desculpe meu machismo, mas... também, nessa classe só tem mulher”. Tradução: a turma não soube responder à pergunta porque era composta por mulheres. Na opinião desse professor, se a turma fosse composta por homens — ou por mais homens —, a pergunta seria respondida. O nível intelectual, o conhecimento, a in-



teligência dos alunos do gênero masculino seria superior ao nosso.

Nós, futuras arquitetas e arquitetas, sempre tivemos plena consciência do machismo e do assédio sofridos nas nossas vidas — acadêmicas ou não. Qualquer mulher a quem se pergunte se já sofreu machismo certamente dirá que sim. O sexismo também ocorre de forma velada, com posturas diferenciadas para homens e mulheres (quando somos vítimas de mansplanning, gaslighting, quando atropelam nossas falas, quando respeitam mais os colegas homens...). São discriminações sutis que vivenciamos todos os dias e não menos machistas que as frases explícitas. Estas são apenas o topo do iceberg.

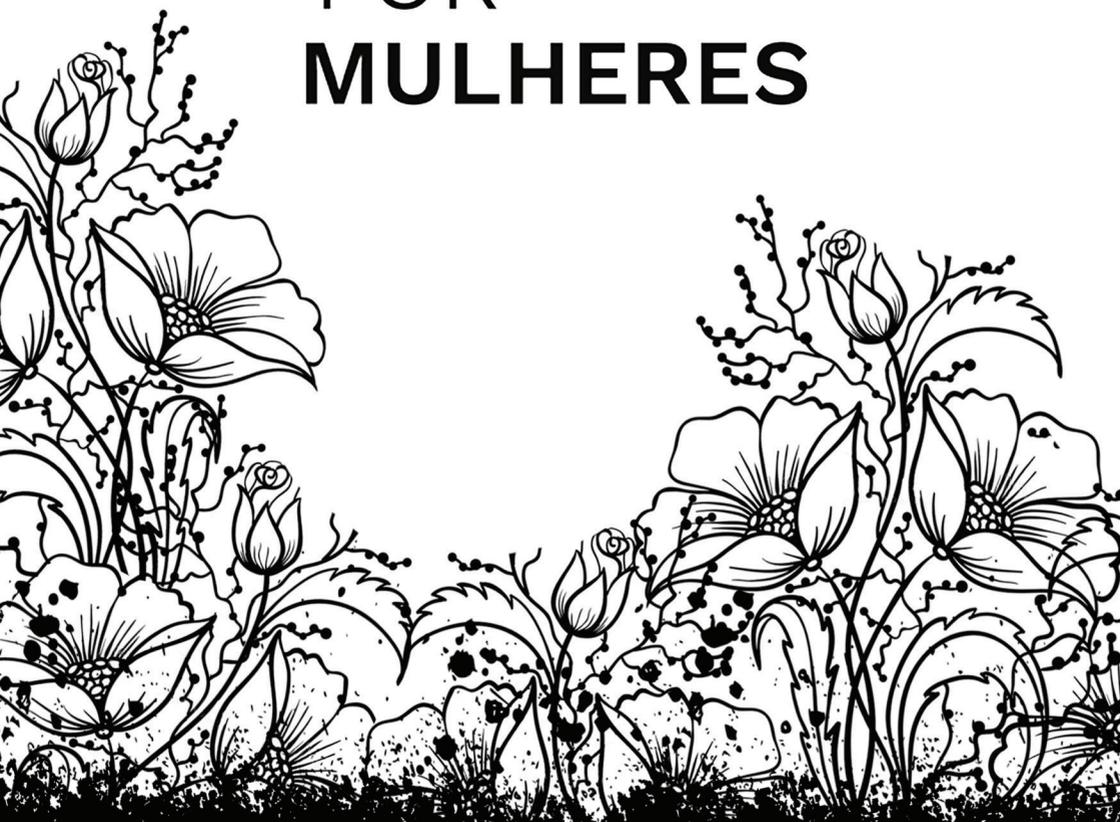
Acreditamos que a evidenciação do machismo acolheu as mulheres da FAU. Nos permitiu enxergar enxergar que não estamos sozinhas. Ela também evidenciou a gravidade do machismo do nosso corpo docente. Afinal, este corpo é composto por arquitetos e urbanistas, atores fundamentais na formação da cidade e na formação de seus futuros formadores.

O machismo não pode ser encoberto. Devemos denunciá-lo, reivindicar nossos direitos, ocupar todos os espaços, construir cidades para as mulheres. Sempre ao lado umas das outras.

Período 2017.1/

Locais em que o projeto foi realizado: Atualmente - Nos corredores da FAU-UFRJ/ Reitoria UFRJ/ CAU RJ

DE
SOBR
F ITAS
POR
MULHERES



E grupo de pesquisa *DE/ SOBRE/ FEITAS POR MULHERES*, formado por mulheres pesquisadoras de áreas correlatas à área da cultura - e também interdisciplinares - propõe, por meio desse manual, pensar os possíveis caminhos para a construção de uma bibliografia feminista, dessa forma incluindo, fazendo se conhecer e difundindo a produção crítica e teórica de mulheres ao longo dos últimos séculos. Não é raro nos depararmos com dificuldades para encontrar conteúdo produzido por mulheres na academia. Você já reparou? E se já reparou, como se sentiu?

As contradições impostas pelas opressões de gênero, entretanto, no lugar de nos enfraquecer, começam a nos mostrar a importância da articulação para darmos força a uma fundamental reparação histórica nesta área.

Pesquisar obras e trajetórias de mulheres não é uma tarefa fácil. Demanda foco, persistência e muita disponibilidade para ir atrás do que ainda não foi celebrado, divulgado, sequer catalogado. O intuito do manual é de tentar diminuir esse abismo entre o reconhecimento e o acesso à produção das mulheres frente a dos homens, buscando apresentar possíveis novos encaminhamentos para o fomento da pesquisa de e sobre mulheres no campo da arte e da cultura.

Colaboram para esta realização o Coletivo de Mulheres Ana Maria Nacinovic - EBA/UFRJ, a Revista Desvio, a Plataforma de Emergência e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. A coordenação do grupo é de Daniele Machado e Gabriela Lúcio e é formado pelas pesquisadoras Ana Hortides, Aline Oliveira, Carolina Alves, Daniella Geo, Mariana Maia, Maria Elena Lucero, Natalia Candido, Nataraj Trinta, Roberta Calábria e Thais Canfield.



Ghazel



Nasce no Teerã, 1966, a artista dialoga com a cultura europeia (francesa) e os aspectos sobre gênero e multiculturalidade. Apesar do poder simbólico do ocidente em seu trabalho, ela questiona a construção da ideia do outro.

Autora:
Natalia Candido
Graduada em História da Arte pela UERJ, especialização em mercado editorial pela UCAM, fez o mestrado em Artes pela UERJ. Atua como professora de ensino fundamental e médio.



*Maria Augusta
Rui Barbosa*

Maria Augusta Rui Barbosa

Uma das precursoras do Museu Casa de Rui Barbosa

Maria Augusta Rui Barbosa (Bahia, 1855 – Rio de Janeiro, 1948) nasceu Viana Bandeira, seu sobrenome de origem advém de uma renomada família na aristocracia baiana, mas sem fundos financeiros em seu período de vida. Foi esposa do advogado e senador Rui Barbosa. Mulher de decisões fortes, dentre elas a que permitiu gerar o Museu Casa de Rui Barbosa, optando por vender a casa junto com a biblioteca para o Estado (a venda desintegrada geraria mais lucro, pois existia um comprador interessado apenas no acervo bibliográfico): “A iniciativa de D. Maria Augusta foi decisiva para torná-la um bem público. Ao decidir como inventariante fazer um catálogo de todo o acervo e só vendê-lo de forma integrada, deu o último e definitivo passo para a preservação permitindo seu uso com uma nova acepção de cidadania”.

Referencias:

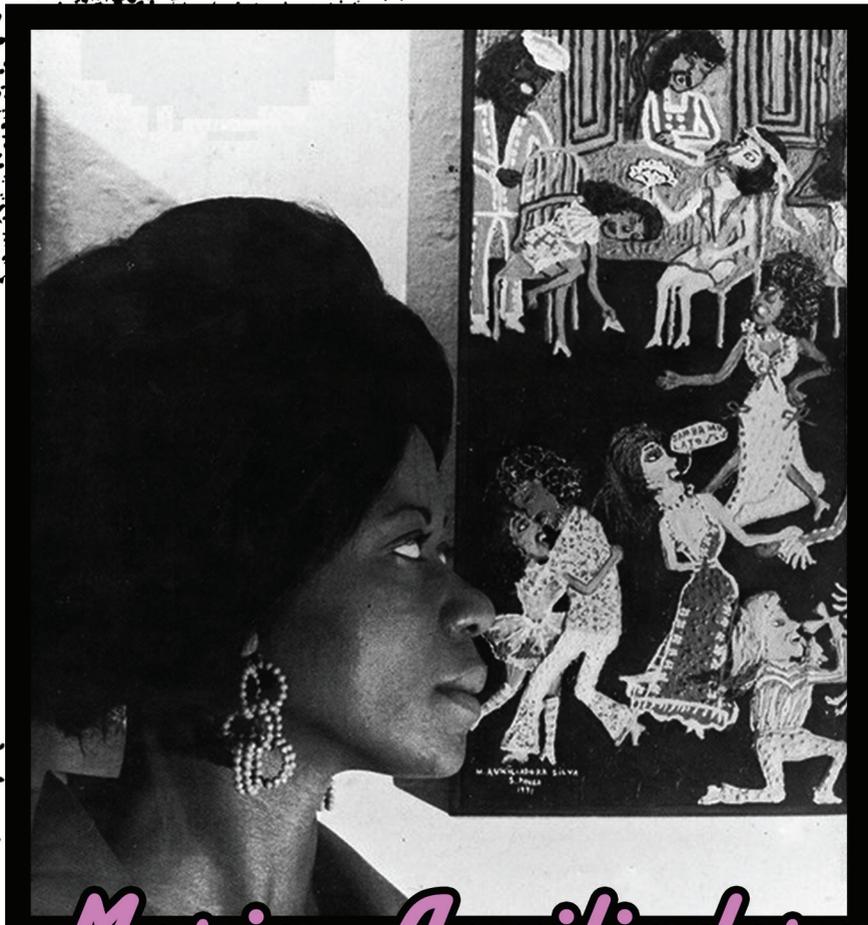
FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. A biblioteca de Rui Barbosa: uma concepção de cidadania. In: XIII Encontro de História Anpuh-Rio, Rio de Janeiro, 2008. Anais... Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2008. p. 1-8.

Imagem:

Maria Augusta vestindo um quimono branco, que não pertence ao acervo do MCRB. Fonte: Iconografia FCRB, 2016. Código da imagem: RB-RBIC 576.

Autora:

Gabriela Lúcio de Sousa. Graduanda em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), editora-executiva da Revista Desvio e bolsista de iniciação científica do Museu Casa de Rui Barbosa no projeto “Os Quimonos de Maria Augusta Rui Barbosa: pesquisa, conservação e acesso ao público”, orientado por Anna Gabriela Faria.



Maria Auxiliadora da Silva



Com óleo representou a religiosidade, a vida em Campo Belo, a cidade de São Paulo, festas, amores, sexualidade, feminino. Seus cabelos, carapinhas, faziam volumes nas telas. Pintou seus últimos dias entre entidades da África e Anjos.

(Texto adaptado do poema Maria Auxiliadora de Mariana Maia, 2017, encenado na performance Afro “Graffitis” de Mulheres de Opinião, Coletivo AMO)

Bibliografia

Sites

<http://www.mfa.org/news/samba-spirit>
<http://artenaifrio.blogspot.com.br/2012/08/maria-auxiliadora-da-silva.html>
<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/auxiliadora.htm>
<http://antigo.acordacultura.org.br/herois/herois/mariaauxiliadora>
<https://www.geledes.org.br/maria-auxiliadora-da-silva/>
<https://negrosgeniais.blogspot.com.br/2014/07/maria-auxiliadora-da-silva-pintora.html>
<http://www.ardies.com/Biografias/bioauxiliadora.html>
<https://revistaraca.com.br/a-grande-pintora-brasileira-maria-auxiliadora/>

Livros

BARDI, Pietro Maria. Maria Auxiliadora da Silva. Torino (Itália): Editora Giulio Bolaffi, 1977.
BÜLL, Márcia Regina. Artistas Primitivos, Ingênuos, (naïfs), populares, contemporâneos afro-brasileiros. Família Silva: um estudo de resistência cultural. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. [<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2696>]
FROTA, Lélia Coelho. Mitopoética de 9 artistas brasileiros. São Paulo: Fontana Limitada, 1975.

Audiovisual

Maria Auxiliadora da Silva, série Heróis de Todo Mundo, Projeto A Cor da Cultura, Fundação Roberto Marinho, 2010.

Autora:

Mariana Maia é Artista Visual desde 2008, Possui formação em História da Arte, com Mestrado em Artes/ UERJ. Atualmente desenvolve trabalhos com multiplas linguagens: Graffiti, Performance, Fotografia, Instalação. Pesquisa questões referentes a negritude, a interação com o público e aos corpos femininos



*Regina
Veiga*

Regina Veiga (Rio de Janeiro, 1890 - Rio de Janeiro, 1968) é a autora de *Fertilidade* (Nu reclinado ou Danae), quadro premiado no Salão Nacional de Belas Artes de 1918 com a grande medalha de prata e que hoje faz parte da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A artista, que teve importante atuação no cenário artístico da primeira metade do século XX, realizou em 1916 uma exposição em conjunto com a também artista e colega Maria Pardos (c.1866-1928), que foi muito elogiada pela crítica e na qual se destacou pelos quadros do gênero de nu. A artista foi aluna de Rodolfo Amoedo (1857-1941) e morou na Europa entre 1907 e 1916 nas cidades de Paris e Munique para especializar-se na técnica da pintura. Destaca-se a sua participação na 1ª Exposição Feminina de Belas Artes em 1940 no Rio de Janeiro. Suas obras participaram da exposição *Mulheres artistas: as pioneiras*, organizada por Ana Paula Simioni e Elaine Dias na Pinacoteca de São Paulo no ano de 2015. Além da Pinacoteca, possui obras no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Imagem:

Pintura “Fertilidade” de Regina Veiga

Autora:

Thais Canfield é bacharela em História da Arte pela UFRGS e mestranda em Artes Visuais na linha de História e Crítica de Arte pela EBA-UFRJ, com projeto de pesquisa que estuda a trajetória e as obras de Georgina de Albuquerque. Faz parte do coletivo *De / Sobre / Feitas por mulheres*, grupo de pesquisa que investiga a atuação de mulheres no campo artístico-cultural, com encontros mensais no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica na cidade do Rio de Janeiro.

CASA
POVERA

2º MOSTRA DE ARTE CASA POVERA

"FUN IS THE ONE"

POR NOAH MANCINI E MARIZE MORENO

No dia 26 de agosto de 2017, Noah Mancini, conhecido também como José Henrique, juntamente a Marize, Mariçe Moreno ou talvez Higya Leberti, às vezes Valkiria, queria...LUCIA, UC, abriram edital - simulacro de edital - para a exposição que aconteceria na galeria museu apartamento lugar-espaco instituída Casa Povera (Pólvora!), para um sábado com ARTE.

As inscrições, com a duração de cinco dias, incitavam os artistas - a maioria estudantes do curso Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design, na UFJF - a mandar qualquer coisa que fosse. Até o fim do prazo, dia 22 de agosto, haviam apenas seis artistas. Decepcionados com a falta de participantes, as inscrições foram prorrogadas e após imensa divulgação - ou flood - virtual, chegaram ao número de trinta expositores.

Uma das indagações de alunas e alunos do curso é a falta de espaço expositivo na cidade e na universidade, e de debate sobre as práticas artísticas dentro da própria instituição. Dentro da disciplina Arte e Institucionalização, ministrada pela professora Letícia Bertagna, além da discussão dos espaços de legitimação, mercado e discursos, foi proposto a criação de um artista fake - isso incluiria obras, biografia e tudo mais. O objetivo era incentivar a prática artística por um viés ficcional, onde não havendo tanto compromisso com uma auto exposição direta, a produção artística pudesse se desdobrar. O casal, já familiarizado

com práticas artísticas independentes e também ficcionais, viram nisso uma oportunidade de aplicar o que estava sendo debatido na matéria. A inscrição de alunos da disciplina foi baixa, com exceção de Camila Vitório, Wesley Shanses, Rafael Costa e Guilherme Borges.

O casal já conhecido como produtores de filmes como “Sábado Fun”, “Pipoca Fun” e “Fun também é morte”, reuniu a bagatela de mais de 60 artistas, intelectuais, celebridades, (a)migas para uma imersão em performances, instalações, vídeos, pinturas, fotografias colagens e outras linguagens.

Num tempo de desconfiança com as instituições, sejam elas, de ensino, privadas ou públicas, de preservação, legitimação, qualquer espaço que dê visibilidade, seja em seus discursos ou com a preservação de uma memória, cada vez mais temos que recorrer a nós mesmos, buscando interesses em comum e outros espaços que possam nos aproximar. O que legitima uma produção artística, quando é que uma pessoa passa a ser reconhecida como ARTISTA?

A Casa Povera foi e é um espaço-ensaio para termos contato com as ideias de quem está cotidianamente dividindo outra zona comum que é a própria universidade e a cidade de Juiz de Fora.

O espaço lar que já deixa de ser uma instituição familiar, é agora como outros tantos, a arquitetura ocupada por amigos, confundindo ainda mais essas esferas entre público e privado,

o que é do doméstico e social, amplia-se a partir do momento em que ressignifica as paredes, portas, móveis. Abre as portas não só para que outras pessoas entrem, os já conhecidos e os conhecidos dos conhecidos, para que experiencie outra possibilidade de m², outro tipo de encontro de corpos, outras exigências dos olhos, o íntimo não tão intimista como tantos lugares de arte.

Antes do dia 26 de agosto, as duplas José Henrique e Hygia e também Marize e Noah, tiveram que reunir energia o bastante para incentivar a participação de outras e outros colegas. A utilização de redes sociais foi de extrema importância, vídeos, lives, fotos e textos, bem como o próprio evento, foram parte de todo o acontecimento. Thaysa de Paulo, por exemplo, disse que só mandou seu trabalho após um texto de facebook escrito por Marize Moreno:

“Vocês possuem medo, um medo por achar que tudo que vocês emanam os colocam num nicho. E os colocam, tudo que fazes é parte de você, falas, passos, alimentos, casa, renda, ideias, lugares, amigos, roupas,

As pessoas possuem receios de exposição, porque tudo que você performa é lido,

E vai ser lido sempre. Você vai cair em teorias, já disseram tudo sobre você, seus desejos, sonhos, já teorizaram sobre sua inércia perante a sociedade, sua falta de vontade, seu desejo de suicídio.

Já sabem o porquê de tudo,

A escolha dessa cor, desse corte, dessa marca, desse livro, desse curso.

Já sabem o porque que gaguejas,

Você chega e sua energia vem primeiro, já adivinham seu signo.

Então FODA-SE meu amor!

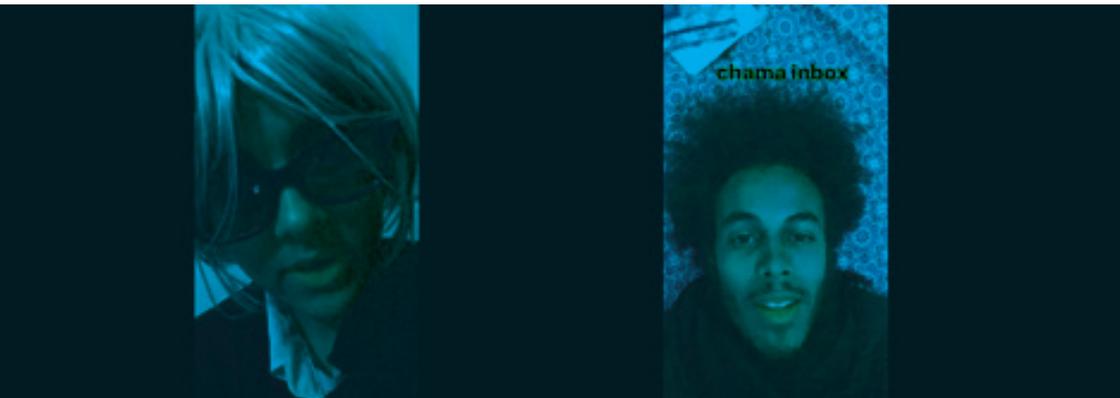
Inscrevam-se para a CASA POVERA. Vamos Discutir, ver trabalhos alheios e gastar.

Já temos várias teorias pra escrever o porquê você ainda não se inscreveu!

É dia 26 de Agosto esse Sábado - Aproveitem pra desinibição (também sou hipócrita, sorry) e pra fofocar sobre o trabalho alheio (que é sempre mais fácil analisar)

Sem receios, no fim estamos todos na mesma. E se és assim tão seguro de sua obra...o espaço é inerente perante ele, não o mancharás.”

Frames de vídeos utilizados para a chamada em redes sociais



Nesta segunda edição da Mostra Casa Povera, as artes bidimensionais foram espalhadas pelos cômodos enquanto houve uma sala com a projeção de mídias digitais. O ambiente doméstico foi deslocado para que houvesse o aproveitamento do espaço. Houve shows de Dhenny Tostes, José Henrique, Renato Nunes e Valquíria Rose. Foi servido pipoca e caipirinha à vontade para os convidados.

“A organização da espacialidade no processo de exposição artístico é permeado por imposições das próprias obras” diz Camila Vitória, expositora e entusiasta. O também expositor Kaio Henrique destaca que “a curadoria pensou a produção do espaço, colocando as fotografias em contextos providenciais. Na obra Encontro de ondas de Mariana Stolf os elementos do ambiente apresentaram continuidade com a obra” e Vitória reitera “o viés da espacialidade da própria casa. Na cozinha, azulejos azuis são atingidos em cheio pela saturação da paisagem praiana da fotografia de Mariana que somente pela denominação afirma sua espacialidade. Na sala, a organização dípica geralmente proposta subverte os eixos e cantos. Quando adentra-se nela, observamos a tela Retrato de um amor visceral de Renata Dorea, em que se afirma uma mulher imponente ferida por bordado na anunciação do próprio nome”. Os detalhes finos e metalizados de Oliveiras, série de ilustrações

de Wesley Shanses, se destacavam sob a luz e auxiliavam na narrativa da obra, que carrega intrinsecamente certo misticismo.

O notebook na sala não conectava-se apenas ao amplificador de som. O artista Leonardo Lina, que atualmente reside na Alemanha, fez um live com o evento, compartilhando sua tela por mais de cinco horas, a performance virtual Appearance. “O experimento faz parte de um projeto meu no qual reconecto a definição de presença dentro da discussão filosófica com tecnologia. A ideia é entender como a implicação filosófica da tecnologia reverbera no nosso corpo e na nossa experiência do mundo”, conta o expositor.

A instalação Corpo, colisão e terra, de Washington da Silva, acomodava terra em um mobiliário de madeira, com uma série de crateras feitas por dedos e pequenas fórmulas físicas de colisão espalhadas. “Traz certo tom pós apocalíptico, se linkando por vias de materialidade e formas estéticas na distância da escala”, ressalta o artista Matheus de Simone, que também participou com suas instalações Playa e Permutações de vida pós eclipse.

“Mas as performances, principalmente a de Augusto Henrique e Rafael Costa, trabalharam bem a energia e o surto Povera, conectando-se com o espaço e abaixando as oitavas do universo” diz Kaio, enquanto José Henrique complementa “(...) em ambas somos propostos a repensar o tempo, degluti-lo de forma diferente”. Camila ainda diz que “as obras não limitam-se ao signo da curadoria clássica de imposição de percurso. Nos cômodos cotidianos, a performance de Augusto questiona a vida, no espelho fragmento na varanda ao se posicionar: o performista confronta o público no ato dionisíaco cotidiano do ‘fim de semana’.

A performance de Rafael Costa, em que toda a luz da festa foi apagada e o artista envolto por velas em cores quentes se banhou em um balde transbordando na varanda, foi uma das mais intensas segundo os convidados. O deslocamento que aconteceu da atmosfera festiva atravessou esses limites de tensão muito específica.

“A sala de projeção honrou uma produção diversa não só de víde-

os, mas de mídias digitais num geral” destaca Kaio, “aliadas também a obras denotativamente políticas - mas não necessariamente excluindo seu caráter comercial - , apresentando a relação homem/capital de forma explícita, como Banco de Camilla Braga e Todo Vale de Dario Vargas, ou não, como meu próprio trabalho ecoterrorista e o de Matheus Assunção retomando questões raciais e geográficas”. Matheus de Simone também fala sobre o vídeo Orí gem II, de Matheus Assunção, onde “(...) em um mapa invertido o artista recorta digitalmente o Brasil e o retorna à África, propõe vazios e novas cartografias, denunciando o quão essas noções estão permeadas de dominação e poder” e comenta “Persona, de Augusto Henrique, me interessou pela potência da visualidade”, enquanto Kaio explicita “o estudo das técnicas aplicadas, o som do relógio marcante e o tempo de duração extenso do vídeo”

Kaio também apresentou seu trabalho artístico, abordando temas como desmatamento, tráfico de animais silvestres, genocídio indígena. O ecoterrorismo se mostra presente: fotografias que beiram o “sensacionalismo” são agora mescladas com som desconfortante e/ou eletrônico, uma crítica em como nossa sociedade é conivente com práticas que influem nos direitos de outras pessoas e animais.

“Interessante ressaltar o conteúdo político e histórico de algumas obras e relacioná-las com outras que não necessariamente estiveram presentes na Mostra: a performance de Bruna Gonçalves, Ação Primeira em vão, que consistia na artista retirar as pedras dispostas no pátio do Instituto e cavar um buraco, traz elementos caros para a situação política que se insere não somente a universidade e o país, mas a própria história. Retirar as pedras é questionar a posição e disposição do espaço, em meio a uma performance sem chegar a um onde (numa sociedade em que os indivíduos buscam o pódio), vê se as camadas, um solo que nunca foi exposto, esse corpo da artista retoma o trabalho de outros corpos para que esse espaço da universidade estivesse hoje assentado. Um trabalho quase braçal não relacionado a um corpo universitário, que é encoberto de “pensar” a sociedade, até mesmo se isolando dela. A universidade não faz mais do que isso, com seus mu-

ros e portões protegem o mausoléu de membros pensantes, corpos que produzem conhecimento. “O IAD acaba como uma fábrica de produtos sem história, com professores e estudantes que não possuem laços com seus próprios postos, se desvinculando do espaço, que acaba sendo uma miragem, com um passado desfocado e um futuro que nunca chega, é como a própria cidade de Juiz de Fora, lugar de passagem.” disse Valquíria R., num salto de descontentamento, esquecendo-se de linkar seus devaneios com a Mostra.

Um dos vídeos chamou a atenção do júri, enviado por SOEL (ou Filipe Carvalho). Pela descrição no edital, as imagens foram retiradas dos arquivos no site XVIDEOS, um site de conteúdo pornográfico. No vídeo intitulado Amor de verão #I temos um homem que tira sua roupa na praia, parecendo uma captura amadora, de alguém que grava um momento banal, a música romântica Ghetto Boy, da cantora norte-americana Tinashe, retira o peso pornográfico das imagens e deixa em dúvida a comicidade, ironia, ou seriedade do vídeo. Com a informação de que é um arquivo pornográfico em sua originalidade, nos vem a questão do que as pessoas buscam quando vão a sites, bancos de dados que podem potencializar o momento sexual. O vídeo em câmera subjetiva, faz com que nós mesmos, espectadores, sejamos quem captura esse personagem, quem sente esse afeto, nós observamos, ele quase não percebe, é capturado por nosso olhar que admira esse sujeito.

Dario Vargas, doutor em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP), enviou duas obras para a Mostra, seus trabalhos possuem base na teoria marxista e os textos dos Situacionistas, tendo como grande referência o filósofo Guy Debord. Os dois vídeos exibidos - com a duração de 1 minuto cada - fazem parte de sua tese “Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política. A obra Todo Vale faz parte da série Irreais (2015-2016). O primeiro consiste na junção de dois vídeos na mesma tela, um porco em decomposição, e o outro retrata as quase 10 horas de votação de impeachment da até então presidente Dilma Rousseff, ambos vídeos foram editados para ter a duração de 1 minuto. “A compressão temporal, aplicada ao áudio das falas dos deputados,

incrementa a sensação de caos e vertigem da imagem e incorre, propositalmente, na perda de sentido do discurso institucional. Igualmente, este áudio alterado intensifica a sensação da voracidade com que os vermes consomem o porco.” diz o artista sobre o vídeo Res-Pública.

O zine digital Fresh flowers online, da artista Thaís Oliveira, trazia um guia com imagens do Google Street View por floriculturas “(...) explorando a natureza virtual e a criação de paisagens digitais”, diz Kaio.

O vídeo Venas - Selvagens da Noite, de Júlio César Napoli, que esteve em 2º lugar no Júri Popular com grande comoção dos espectadores, outrora fora censurado na produtora carioca Epiderme. Takes amadores de jovens na praça são colados a uma hipotética reportagem do Globo Repórter e conforme a narrativa se insere, somos transportados para um acerto de contas - não se sabe se de amantes ou odiadores - em um parquinho de areia. “De certo, a alta performance executada por Matheus de Simone e Marize Moreno conferiu o aspecto dramático à narrativa do filme” comenta José Henrique.

“O que me instiga na Casa Povera, antes de mais nada, é a iniciativa. Dois amigos interessados em propor uma cena artística fora da universidade e de outros circuitos dessa cidade mas ao mesmo tempo abrindo o espaço íntimo, propondo interlocuções”, finaliza Matheus de Simone.

“O legal era que não havia só artistas juiz foranos. Tinha o skype do Leo, a Maria Clarika, que expôs seu quadro e veio de Santos Dumont, também vídeos de artistas do Rio, Belo Horizonte, São Paulo. Apesar da distância física, a casa conseguiu trazê-los, e isso contribui para a variedade artística. Fica claro para mim, que apesar da Casa Povera ser em Juiz de Fora, ela não é só daqui, está aberta”, diz Cybelle Nascimento, expositora.

Os expositores Natalia Costa e Matheus Menezes elogiam “a oportunidade de mostrar e trocar práticas e pensares artísticos”. “Eu não fui, mas acho a iniciativa muito importante e estou ansioso para a próxima edição” comenta Pedro Nirvana.

Prêmio Júri Popular:

Azul de Canto

nankin e aquarela

Julia Bioni

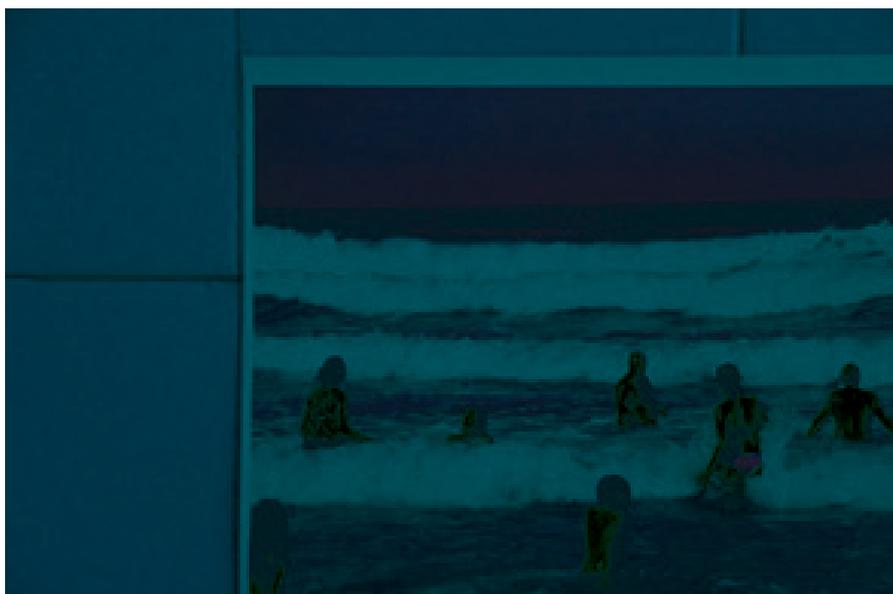
2017

No canto lá estava o rosto azulado com olhar fixo, preciso. Você entra, sai, dança, e se nota sendo observado. Alguns exclamaram sobre a complexidade técnica do quadro, outros com a fixação gerada. Um rosto que não parece muito contente, mas joga seu olhar para quem a olha, embora fite para o exterior, sua face e olhos mostram uma angústia que é interna, independe de quem a percebe, independe do que está à frente, a paisagem que os olhos se fixam é um profundo “eu”.

As cores são fortes, o preto do fundo se integra ao cabelos e a própria face, o azul é como uma dor que vibra, o amarelo o que ainda faz com que esse corpo esteja vivo.

“Eu realmente não sei porque Julia Bioni ganhou o Prêmio Popular”, disse José Henrique





Prêmio Casa Povera:

Espelho

performance

Augusto Henrique

2017

O artista, invisível na micro multidão que se espremia entre as paredes do apartamento, ouvia toda a reverberação barulhenta da vernissage. Quem era o louco, olhando para um espelho na parede há horas? Os convidados, imersos na boemia, não viam o tempo e as próprias atitudes passarem. O corpo resiliente de Augusto era captador de todo o ruído da festa, permanecendo perene aquele estardalhaço, onde os agentes, absortos no próprio ato, faziam jus. Nós somos o próprio espelho.

“A performance não se encerra ali, tampouco a mostra: as obras permanecem como uma acupuntura poética do cotidiano doméstico. O espelho permanece fragmentado. A memória do confronto dos estímulos exteriores (festivos) e interiores (confronto do performer) continuam a ecoar” comentou Camila.

Menção Honrosa Casa Povera:

Camila Vitória (Psyché)

Nossos sinceros agradecimentos à artista Camila Vitória, a qual sempre se mostrou disposta e comprometida com as agitações artísticas, participou dessa primeira edição como expositora da Casa Povera e posteriormente doou seu quadro, Estrangulamento (óleo sobre tela), para o acervo do espaço de arte.

RELATÓRIO DE ARTISTAS

LINGUAGEM/SUPORTE	NOME	OBRA	DURAÇÃO		
PERFORMANCE	Nicolau Valente (Rafael Costa)	uma luz	10'	ESPAÇO	homem negro
GIF	Be Wilberg	Vernissage	-	PROJETAR	homem branco
VÍDEO	Thaysa Paulo	etc	3'37"	PROJETAR	mulher branca
VÍDEO	João Paulo Jacob	Movimento rápido dos olhos	6'30"	PROJETAR	homem branco
VÍDEO	Camilla Braga Mattos	Banco	1'6"	PROJETAR	mulher branca
AQUARELA	Julia Bioni	Azul de Canto	-	PAREDE	mulher branca
VÍDEO	SOEL	Amor de Verão #1	1'27"	PROJETAR	homem branco
ZINE	tai_tai	"fresh flowers online"	-	PROJETAR	mulher branca
VÍDEO	Gabriel Pires	i dont know whats going on w/ 90s kids i mean take a look at this	25"	PROJETAR	homem branco
FOTO DIGITAL	Carolina B. Missurini	Lugar nº3	-	PROJETAR	mulher branca
FOTO	Mariana Stoff	Encontro de ondas	-	PAREDE	mulher branca
VÍDEO	Marcos Amato	Conversa entre eu o Fogo e a Caverna	2'16"	PROJETAR	homem branco
ÓLEO SOBRE TELA	Maria Clarika	Sobre a Mesa	-	PAREDE	mulher branca
VÍDEO	Lucas Pinto	Resolvi Montar Um Diário Ao Som De Lorde	4'27"	PROJETAR	homem branco
FOTO	Mauricio Fantini	Objet Trouvé: ensaio de pretos in branco	-	PAREDE	homem negro
ÓLEO SOBRE TELA	Psyché	"Autorretrato de Aniversário" ou "Estrangulamento"	-	PAREDE	homem branco
VÍDEO	Augusto H. L. Costa	PERSONA	?	PROJETAR	homem negro
ILUSTRAÇÃO	Olívio Sete (Wesley Shanses)	Oliveiras	-	PROJETAR	homem branco
INSTALAÇÃO	Washington da Silva	corpo, colisão, terra	-	ESPAÇO	homem branco
ESCULTURA	Matheus de Simone	Permutações de vida pós-eclipse	-	PAREDE	homem branco
INSTALAÇÃO	Matheus de Simone	La Playa	-	PAREDE	homem branco
VÍDEO	Julio Cesar Napoli	Venas - Selvagens da Noite	4'56"	PROJETAR	homem branco

RELATÓRIO DE ARTISTAS

MÚSICA	Higor Soffe	A cadência das palavras / Folhear / Escovada	-	SOM	homem branco
VÍDEO	Matheus Assunção	Origem II	1'23"	PROJETAR	homem negro
VÍDEO	Natalia Costa	sem título	25"	PROJETAR	mulher branca
VÍDEO	Renato Nunes	Revivolta	38"	PROJETAR	homem branco
VÍDEO/LIVE	Leonardo Lina	Appearance	-	PC	homem negro
VÍDEO	Dario Vargas + K	Res publica	1'	PROJETAR	homem branco
VÍDEO	Dario Vargas + K	Todo Vale	1'	PROJETAR	homem branco
COLAGEM	Cassandra Nascimento	Sem título	-	PAREDE	mulher branca
COLAGEM	Cybelle Nascimento	Sem título	-	PAREDE	mulher branca
VÍDEO	Lara Nonato	Sem título	-	PROJETAR	mulher branca
ÓLEO SOBRE TELA	Renata Dorea	Retrato de um amor visceral	-	PAREDE	mulher negra
TÉCNICA MISTA SOBRE MADEIRA	Guilherme Borges	O Ancestral	-	PAREDE	homem negro

SALVADOR MUNOZ-VINAS

Novos Horizontes para se pensar a Conservação

*Entrevistado por Christabel Blackman
em 7 de junho de 2008*

TRADUÇÃO POR CAROLINA ALVES

Salvador Muñoz-Viñas nasceu em Valência em 1963. Ele possui formação em Belas Artes e História da Arte. Depois de trabalhar como conservador na Biblioteca Histórica da Universidade de Valência, se tornou um jovem membro da equipe do recém-criado Departamento de Conservação da Universidade Politécnica de Valência. No final dos anos 80 e início dos anos 90, obteve várias bolsas de estudo, incluindo o prêmio de pesquisa Luis de Santangel, que lhe permitiu visitar o Centro de Conservação e Estudos Técnicos da Universidade de Harvard (atualmente conhecido como Straus Center for Conservation), onde realizou pesquisas como pesquisador visitante.

Em 1991, Muñoz-Viñas apresentou sua tese de doutorado, parcialmente baseada em pesquisas feitas em Harvard, de uma análise técnica de manuscritos do Renascimento italiano, que foi posteriormente publicada por Harvard e pela UPV. Nesses anos, Muñoz-Viñas ensinou sobre Conservação de Papel e História das Técnicas de Pinturas na UPV, no entanto, em 1999, ele foi obrigado a escolher um único assunto e optou por Conservação de Papel. Naquela época, ele já estava começando a analisar os dogmas predominantes (‘clássicos’) na teoria da conservação. Após alguns artigos experimentais e curtos sobre o

tema, o livro “Teoria Contemporânea da Restauração” foi publicado em 2003. Logo depois, começou a escrever “Teoria Contemporânea da Conservação”, que foi publicado no final de 2004. Salvador Muñoz-Viñas tornou-se Professor (Catedrático) em 2000, e atualmente trabalha tanto na teoria da conservação quanto nas técnicas de conservação do papel.

Uma visita ao local de trabalho de Salvador Muñoz-Viñas é uma descoberta semelhante ao encontro de um explorador com um tesouro longamente procurado. O edifício de Artes e Conservação da UPV é circular e envolve seus braços arquitetônicos assim como o pátio de St. Peters, para aconchegar os estudantes de artes de cabelos rastafari e os pesquisadores de conservação de capas brancas. As salas do professor Muñoz-Viñas, sua mesa de trabalho e laboratório são escurecidas e silenciosas em comparação com o forte e revelador sol espanhol e o ambiente caótico festivo do lado de fora. Salvador aparenta ser um sereno falador, uma pessoa que escuta, ao invés de um professor dogmático; elegante e pensativo, talvez o arquétipo do professor distraído. Ele é, no entanto, um pensador sucinto, com uma ótima capacidade de ancorar as coisas diretamente em seu eixo e definitivamente não desperdiça suas palavras...

O que o levou à conservação como profissão?

Não foi uma decisão que foi planejada muito antes de se tornar realidade. Simplesmente, encontrei-me aprendendo, curtindo e trabalhando nisso e era isso. Eu estudei História da Arte e Belas Artes, e essa foi uma maneira fácil e natural de unir ambas.

Você trabalhou em investigação na Universidade de Harvard durante seus anos de formação. Como essa experiência contribuiu para o seu pensamento?

Olhando para trás retrospectivamente, acho que esse foi um momento realmente importante porque encontrei diferentes maneiras de fazer coisas, diferentes maneiras de abordar problemas, diferentes maneiras

de comunicar entre profissionais de conservação e, claro, havia muitos recursos disponíveis. Havia apenas tudo o que eu podia pensar, desde o aparelho científico mais sofisticado até a publicação mais rara. Realmente mudou minha maneira de pensar sobre a pesquisa de conservação e sobre conhecimento.

Eu tive muita sorte em trabalhar com pessoas tão receptivas e cooperativas, especialmente com o então cientista sênior de conservação Eugene Farrell, que foi primeiro meu mestre e professor, e depois professor e amigo.

O que o inspirou a escrever “Teoria Contemporânea da Conservação”?

Eu estava trabalhando tanto na conservação prática quanto no ensino há algum tempo, muitas vezes tentando enfrentar os problemas éticos que surgiam ao abordar a ética da conservação da maneira clássica; isto é, aplicando princípios clássicos, como reversibilidade, objetividade, respeito pela verdade, intervenção mínima e similares. Contudo, achei que esses princípios clássicos raramente poderiam ser aplicados integralmente. Para que eles funcionassem, você não precisava obedecer a eles em algum momento. Mais cedo ou mais tarde, era necessário descartá-los para permitir que a conservação fosse razoável e aceitável. Por alguns anos, tentei lidar com essa incongruência entre a teoria e a prática, entre o que deveria ser e o que poderia ser. No entanto, não consegui me libertar desta coceira teórica. Finalmente, tentei juntar as coisas e criar uma estrutura coerente de pensamento, o que me levou a escrever esses livros.

Você apresenta muitos novos ou delinea muitos conceitos já existentes anteriormente mas não definidos no campo de conservação. Por exemplo, o que você quer dizer com conservação sustentável?

Esta é uma noção que foi apresentada por outros autores, como Sarah Staniforth e Erica Avrami. Quando elas falavam de conservação sustentável, elas pensavam sobre os aspectos econômicos da conservação,

e talvez sobre os aspectos técnicos. Eu incluiria esses aspectos na minha noção de conservação sustentável. Mas eu me refiro, sobretudo, ao fato de que a conservação não deve se limitar a variedade de mensagens que observadores ou cientistas ou estudiosos podem extrair de um determinado objeto. A conservação deve ser sustentável na medida em que não deve fazer qualquer leitura impossível ou, para ser mais prático, deve manter a quantidade máxima disponível de significados desse único objeto o quanto possível: não deve esgotar a capacidade de um objeto transmitir mensagens diferentes.

Por que a autenticidade é importante na conservação?

Eu não acho que seja realmente importante, mesmo que muitas pessoas possam pensar que seja. A Autenticidade, ou Verdade, é importante em muitos aspectos da vida, quero dizer, é uma regra básica de comportamento: como ‘Não mentirás’. No entanto, na conservação nós geralmente entendemos a autenticidade de uma maneira muito particular e peculiar, dando-lhe um significado que não tem nada a ver com como geralmente entendemos o termo autenticidade. Basicamente, quando falamos sobre um objeto ‘autêntico’ ou sobre o estado ‘autêntico’ de um objeto, estamos realmente nos referindo a um estado esperado ou preferível do objeto. Conservadores geralmente alteram ou eliminam as impressões autênticas da história por causa da ‘autenticidade’; o problema com essas impressões (uma superfície desfigurada, um fragmento perdido, um verniz escurecido você decide) não é que eles não são autênticos, mas que não gostamos deles. Nós preferimos que o objeto exista em um estado diferente. Os conservadores modificam assim a realidade (o que é indubitavelmente autêntico) para atender às nossas expectativas, necessidades ou preferências. Por isso, a autenticidade é útil porque nos ajuda a acreditar que estamos agindo por razões mais superiores (verdade, ciência, objetividade, etc.) e não que simplesmente estamos implementando nossas próprias expectativas ou preferências.

Você critica as teorias baseadas na verdade: isso significa que os conservadores ‘mentem’?

Não. O que isso significa é que a verdade não é realmente uma parte do processo, ou que um conservador não pode mentir apenas alterando um objeto. Alterar um objeto e reconhecer e documentar essa mudança pode ser dificilmente considerado como uma forma de mentir. Se fosse assim, como as teorias clássicas da verdade sugerem, então teremos que admitir que os conservadores mentem o tempo todo. Mesmo o rigattino ou truques semelhantes devem ser considerados mentiras segundo o ponto de vista das teorias clássicas: a ideia é que, se chegarmos perto o suficiente de uma pintura, poderemos detectar essas adições, por outro lado, teríamos que meticulosamente examinar a superfície da pintura inteira para poder detectar quais partes não eram originais, o que é uma expectativa muito irrealista, para dizer o mínimo. Portanto de acordo com as teorias clássicas, devemos respeitar a verdade, mas ao mesmo tempo devemos mentir. No entanto, como eu disse antes, não acho que a verdade seja tão importante, porque não acho que possamos fazer um objeto ‘falso’. A verdade depende do que uma pessoa acredita que um objeto seja, e não do próprio objeto; o objeto não pode mentir. Transformamos o objeto, mas isso não significa que estamos mentindo: não escondemos esse fato, mas o divulgamos. Qualquer estado em que um objeto existe é sempre uma realidade. Quero dizer, é o que é. Esse é o argumento tautológico. A verdade está sempre dentro do objeto. O fato de que não gostamos dessa verdade não significa que não seja uma verdade. O fato de que não gostamos do estado de uma pintura que está queimada não significa que o verdadeiro estado autêntico dessa pintura é o não estar queimada. O fato de que não gostamos de uma estátua quebrada não significa que o verdadeiro estado autêntico da estátua quebrada é o não estar quebrada. Portanto, os objetos sempre existem em um estado verdadeiro. Doravante, o que faz uma restauração ser boa ou ruim, não é o fato de que ela é válida pela verdade. A verdade não tem nada a ver com a teoria da conservação; não estamos lidando com a verdade. Estamos lidando com preferên-

cias. Nós queremos que um objeto exista em um determinado estado. E nós tendemos a pensar que esse estado preferido é o verdadeiro estado do objeto. Mas não é, porque o objeto sempre existe em um estado verdadeiro. Um pedaço de papel rasgado é autenticamente rasgado, ele está realmente rasgado. Então, como podemos acreditar que o estado verdadeiro de um pedaço de papel rasgado é o não rasgado? Isso não faz sentido.

A verdade tem pouco a ver com a conservação. Conservação é sobre trazer o objeto para um estado preferível. Adaptamos objetos às nossas preferências e é isso.

Você diz que a teoria contemporânea da conservação exige uma revolução do senso comum. As teorias clássicas não são baseadas no senso comum?

Não, elas não são, definitivamente. Na verdade, elas são baseadas em visões muito específicas, diferentes das pessoas comuns. Elas são baseadas nos pontos de vista de especialistas. As teorias clássicas são feitas para satisfazer especialistas, historiadores da arte, arqueólogos, químicos, físicos, mas não necessariamente o stakeholder¹, o usuário do objeto ou o espectador. Penso que as teorias contemporâneas estão agora se movendo em direção a isso, bem, elas estão visando ter em mente as visões dos espectadores, do leigo e as visões das pessoas comuns.

Você está insinuando, ao dizer isso, que o senso comum não é aplicável a esses grupos elitistas?

Não, não, não, não é. Esses grupos elitistas (e eu sei bem, eu meio que pertença a um deles) têm algumas ideias internas e particulares que são comuns a nós insiders - mas esse senso comum não é muito comum, pois é de especialistas, um grupo reduzido de pessoas. Nós temos uma ideia do que é o senso comum em nosso próprio campo de especialização. Quando falo da revolução do senso comum, refiro-me ao senso comum no sentido mais amplo do termo - o que se aplica à grande maioria das pessoas. Por exemplo, para conservar uma camada

de sujeira que a maioria das pessoas acharia desagradável sobre um objeto que a maioria das pessoas achou inútil, como na conservação arqueológica, não é senso comum. Mas, então, alguns sentidos não são tão comuns - pode-se dizer, ei, eu sou um arqueólogo e eu me importo com a conservação daquela camada de terra porque poderia me fornecer alguma informação no futuro. Esse senso comum decorre apenas do ponto de vista do especialista, mas esse senso comum não é realmente tão comum, porque a maioria das pessoas gostaria de remover essa sujeira. Mas, novamente, um certo grupo de pessoas com, bem, um bom senso comum, pode achar essa camada de sujeira valiosa. Até agora, as opiniões da grande maioria das pessoas não eram tratadas. De fato, às vezes, esses pontos de vista não precisam ser tratados, porque pode ser necessário conservar para esses especialistas. No entanto, eu quero dizer que um objeto, digamos, uma pintura, pode não ser necessariamente valiosa apenas para um grupo elitista, mas também pode ter um valor simbólico para muitas pessoas - o mesmo se aplica a uma escultura, uma catedral, etc. Todas essas coisas mencionadas podem ser consideradas valiosas para mais pessoas, por razões que, de fato, são verdadeiramente senso comum.

Você acha que a popularidade em massa de um bem cultural pode levar a um tipo de conservação demagógica?

Sim, claro, isso é um risco, mas nós também não queremos isso... Não é que devemos apenas cumprir a vontade da maioria. Muitas vezes, para evitar a conservação demagógica, devemos ignorar a visão comum das pessoas. Isso leva a um paradoxo. Eles nos pagam, nós trabalhamos para eles, mas precisamos ignorá-los. Eu acho que esse paradoxo pode ser resolvido, sugerindo que quando dizemos que estamos trabalhando para usuários, o termo “usuários” inclui não apenas os usuários contemporâneos, mas também os usuários do futuro. E nós, conservadores, estamos falando para os usuários do futuro que ainda não têm voz.

De fato, você se refere a isso em seu livro como conservação sus-

tentável, do qual estamos falando. Você acha que sua “Teoria Contemporânea da Conservação” oferece uma resposta satisfatória aos problemas da ética na conservação?

Eu não acho que seja a minha teoria da conservação, eu acho que é uma teoria que está no ar, como, bem, “O amor está no ar”... mas a “Teoria da Conservação está no ar”. Existem muitas pessoas que pensam dessa forma, e que contribuíram para isso. Eu a formulei e adicionei meus próprios remendos onde eu senti que precisava. E sim, sinto que dá uma resposta a muitos problemas. Laudan, um filósofo da ciência, disse que o valor de uma teoria é medido pela quantidade de problemas que ela pode resolver. Penso que essa teoria contemporânea resolve mais problemas do que as teorias clássicas de conservação. No entanto, existem problemas que não podem ser resolvidos com tanta facilidade, como o problema de medir a valoração. Os valores subjetivos não podem ser expressados em termos de números, e esse é um verdadeiro desafio que teremos que lidar.

Em seu livro, você critica a noção de conservação científica. Na sua opinião, qual o papel que a ciência tem na conservação?

Ela ajuda os conservadores a terem mais dados, a estarem mais informados. Não deve substituir ou tomar o lugar da ética. A ciência nos diz coisas sobre como o mundo funciona, como um objeto estava em um passado mais ou menos remoto, pode sugerir como algum material particular se comportará, mas, entretanto, existem muitos outros fatores que não são científicos, e que geralmente são mais importantes do que a informação que a ciência pode nos fornecer. Por exemplo, nós precisamos saber não somente o estado passado de um objeto, mas se esse estado passado é ou não mais desejável do que alguns outros estados do objeto. Isso é algo que a ciência não pode nos dizer. A ciência pode nos dizer se um verniz é envelhecido ou não, mas não pode nos dizer se devemos remover esse verniz. Então, as decisões mais importantes não têm nada a ver com a ciência, elas têm que ver com as necessidades, expectativas e pessoas. Essas são coisas que não podem

ser tratadas pela ciência; Ela deve apenas atuar como uma ferramenta auxiliar, porque não pode guiar a conservação. Ela pode nos dizer para selecionar um adesivo particular ou para nos ajudar a tomar decisões mais informadas, mas não pode tomar as decisões; Somos nós quem tomamos as decisões.

Qual é o seu pensamento sobre intervenção mínima?

Eu quase terminei a versão final de um capítulo sobre esse tópico para um livro que está sendo editado por Alison Bracker e Alison Richmond, então este é um tema que eu sou um tanto familiarizado. O que encontrei é que, ou não nos referimos a nada mínimo, ou não nos referimos à intervenção em geral, mas apenas a alguns aspectos particulares da intervenção. Se respeitássemos sinceramente esse princípio, não faríamos nada, porque uma intervenção verdadeiramente mínima é apenas o menor passo para não fazer nada. Portanto, é óbvio que a noção faz sentido se mudarmos o seu significado real. Embora nós entendemos a noção e a achamos útil, poderia ser melhor referida com outros termos.

Em quais projetos você está trabalhando atualmente?

Estou trabalhando em alguns textos teóricos sobre ética, mas também estou trabalhando em alguns aspectos técnicos interessantes da conservação do papel. Este é um campo que eu não quero abandonar, de forma alguma. É muito bom alternar entre pesquisas puramente teóricas, quase filosóficas, e a pesquisa técnica mais prática e técnica - indo de um trabalho com palavras, para trabalhar com fórmulas e princípios físicos, e com as mãos, é muito refrescante - talvez o privilégio mais importante de trabalhar dentro de uma universidade é que eu posso escolher quando mudar, e com que frequência.

Em quais publicações você está trabalhando?

Recentemente acabei de contribuir com a noção de autenticidade para o capítulo de um livro que será publicado pela Archetype. Além disso,

estou preparando um artigo técnico sobre uma desvantagem muitas vezes negligenciada (ou simplesmente ignorada) de técnicas comuns de planificação – essas técnicas foram muito interessantes para descobrir, avaliar e entender esse fenômeno. Um livro há muito atrasado sobre a história das técnicas de pintura também está em preparação, que eu sou co-autor ao lado de um colecionador espanhol. Ele deveria ter sido concluído há muito tempo, já que o projeto é datado do final da década de 1990, quando eu ainda tinha o privilégio de ensinar aquele assunto incrível, mas eu procrastinei com indulgência nele - os editores não estão felizes com isso. Mais adiante, existem vários projetos muito interessantes, como um livro sobre a ética da conservação e arte contemporânea ou uma análise de alguns aspectos da Teoria do Restauro de Brandi. No entanto, esses projetos são apenas isso - eu me desviei da sua pergunta, já que não estou realmente trabalhando neles, mas apenas pensando sobre eles.

Na sua opinião, qual é o melhor modelo de educação na conservação?

Eu acho que deve ser semelhante à forma como os médicos são ensinados. Ou seja, que os alunos tenham um grande número de trabalhos práticos e uma grande quantidade bem diferente de questões teóricas. E então, quando terminarem, eles iniciam um estágio por mais quatro anos, ao lado de especialistas experientes de quem irão transmitir valiosos conhecimentos e habilidades para serem adquiridos. Isso poderia ser um modelo de conservação - não que eu defendesse um curso de conservação de seis anos seguido de um estágio de quatro anos: Eu defendo uma mistura de ensino teórico e prático, que vai desde as ciências às humanidades até as técnicas de conservação - esta é uma marca registrada de conservação como uma disciplina que, na minha opinião, raramente é bem implementada. Idealmente, seria seguido por um período de trabalho rigorosamente controlado em laboratórios reais. As diretrizes de Bolonha parecem exigir um diploma de quatro anos, mas eles quase não sabem sobre estágios em laboratórios

ou oficinas da vida real. Por outro lado, é muito difícil garantir que os estagiários tenham experiência prática nas técnicas específicas que precisam, uma vez que as oficinas profissionais não se preocupam com o ensino, mas com a solução das necessidades profissionais e com seus próprios meios de subsistência. E então há o fato de que muitos laboratórios simplesmente não precisam ou não querem que os estagiários estejam por perto; e aqueles que muitas vezes atribuem aos estagiários as tarefas mais rotineiras e chatas - as tarefas que ninguém quer fazer. Essa é uma boa lição sobre como a vida é, mas não sobre conservação. Embora a atitude dos conservadores que acolhem os estagiários possa ser facilmente compreensível e perfeitamente lógica, isso desafia todo o ponto de um estágio. Claro, e o pior de tudo, isso é muito difícil de evitar. Então, em muitos aspectos, o modelo que estou descrevendo só pode ser um modelo puramente ideal. Para amansar esses problemas, gostaria de acrescentar a necessidade de ter um sistema rigoroso de seleção de alunos e um ‘*numerus clausus*’ rigoroso. Não só porque permitiria melhorar o ensino e a instrução, mas também porque permitiria que os professores e os alunos fossem muito mais seletivos sobre esses estágios importantes.

Como você vê a implementação do processo de Bolonha no ensino superior? Você acredita que isso irá trazer uma melhoria aos modelos vigentes de educação para a conservação na Espanha?

Não, eu não acredito. Cada país europeu tem suas questões específicas e os problemas na Espanha não serão resolvidos através de nenhum sistema particular de qualificação educacional, como o que as diretrizes de Bolonha exigem. Depois de Bolonha, teremos mais ou menos os mesmos problemas, exceto que teremos novos cursos que têm durações levemente diferentes do que temos agora. Por exemplo, um dos principais problemas que existe atualmente tem a ver com o fato de que na Espanha a conservação é ministrada tanto pelas universidades como pelas “Escuelas Superiores” (que são instituições de ensino superior fora da universidade). Inclusive, seguindo Bolonha, as “Escuelas

Superiores” já possuem seus cursos de quatro anos que acabaram de ser aprovados pelo Ministério; enquanto as universidades já têm suas pós-graduações no modelo de Bolonha, e logo terão seus cursos de quatro anos. No entanto, tanto as Escuelas quanto as Universidades se recusam a cooperar juntas para unificar esses estudos: cada lado aparenta ao outro ser uma ameaça ou até mesmo um inimigo. É um problema que não será resolvido por nada de Bolonha; infelizmente o problema permanecerá. No entanto, o processo de Bolonha não deve ser responsabilizado por isso: seus objetivos não foram resolver todos esses problemas, mas implementar um sistema de ensino superior homogêneo em toda a Europa e, na minha opinião, isso é algo que tem sido alcançado com sucesso.

O professor Salvador Muñoz-Viñas conclui sua entrevista com o ar denso pela variedade de ideias provocativas que foram propostas para frente. Seus conceitos complexos são simplificados em unidades digeríveis da mesma forma que os processos de conservação são isolados em etapas mais gerenciáveis. Ele pertence aos inovadores pensadores profissionais que estão preparando o caminho para mudanças em um nível mais comum e universal na esfera da conservação, mudanças que estão sendo lentamente refletidas na atitude coletiva de nossa profissão. Sem dúvida, vamos continuar ouvindo suas palavras reverberando entre o movimento do caleidoscópio visionário contemporâneo de novas noções em conservação.

Christabel Blackman (nascida em 1959, Austrália) possui mestrado em Conservação e Restauração de Patrimônio Cultural (UPV, Espanha), especialista em pintura de cavalete e um diploma em restauração de pintura do Instituto de Arte e Restauração, na Itália. Ela mora em Valência, na Espanha, onde é uma conservadora freelancer sênior de pinturas.

Nota:

N.T.: Termo referente às partes interessadas que devem estar de acordo com as práticas corporativas executadas por uma empresa. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Stakeholder>. Acesso em: 09/02/2018

Créditos:

Texto original – créditos da revista: Blackman, Christabel. New Horizons for Conservation Thinking (Entrevista com Salvador Muñoz-Viñas): Interview [7 de junho, 2008]. Portugal: e_conservationline. Entrevista concedida a Christabel Blackman.

Texto original – disponível em: Muñoz-Viñas, Salvador. New Horizons for Conservation Thinking. Interview by Christabel Blackman. Disponível em: <https://www.academia.edu/4711927/New_Horizons_in_Conservation_Thinking_Interview_by_Christabel_Blackman>. Acesso em: 12 dez. 2017.

Tradutora: Carolina Alves

Revisora: Gabriela Lúcio de Sousa

dupla de artistas



28.9.2017

Após uma manhã de tristeza, que acompanha os outros dias mais recentes em que penso como deixar este meu emprego, comecei a tirar dos bolsos o que levei comigo para a exposição. André, que começou a acompanhar aos poucos esse meu desnudar-se tímido, sugeriu que eu tirasse também o que carregava da minha carteira para o chão, e assim o fiz. Tirei sapatos, meias, crachá e, quando percebi, tirar a camiseta, calça e cueca - o que restava em mim - implicaria em minha demissão por justa causa. A estrutura permissiva deste museu olharia com generosidade o que fiz ali, encarando aquilo como uma proposta arrojada de ação educativa com os públicos, mas não a minha



nudez; a minha nudez seria o desvio de conduta; quando a proatividade é tanta que já não é vista como uma mais-valia funcional - um acumular de funções que deu certo (educador-monitor é o artista-etc que me cabe, Basbaum) -, mas como ingerência e crime também (pois o museu é o mundo mesquinho em que vivemos, Oiticica). Por isso não estive nu. Mas me surpreende minha vontade de nudez. O trabalho que destrói minha vida pôde fazer a expressão da nudez, sempre tão recalçada, se tornar óbvia em sua necessidade ao contexto: penso no impeditivo tácito a que as últimas três coisas que restavam comigo saíssem de mim. Nisso percebo que o que sublinhou minha nudez possível foi sua própria impossibilidade; o meu corpo sendo vilipendiado num tripalium. Ou talvez estivesse eu disponível junto as coisas ali, no chão, como coisa eu mesmo. E estivesse eu nu pela nudez do que me veste e do que carregou vindo à tona.



A captura

Se houver um SEMPRE, sua imagem não existe. Não pode existir a não ser como imagem da própria palavra. Busca invisível: guardamos algumas palavras mágicas em nossas casas.



Jandir Jr. [Rio de Janeiro, 1989]

Especializando em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela PUC/RJ, é graduado em Artes Visuais – Escultura pela EBA/UFRJ e na Universidade das Quebradas pelo PACC/UFRJ. Pesquisa o portfólio como linguagem, atuando entre o trabalho em arte e sua documentação, no site processofolio.tumblr.com. Paralelamente, performa com Antonio Gonzaga Amador a Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., série ações realizadas pelos artistas, trajados como seguranças, em instituições de arte.

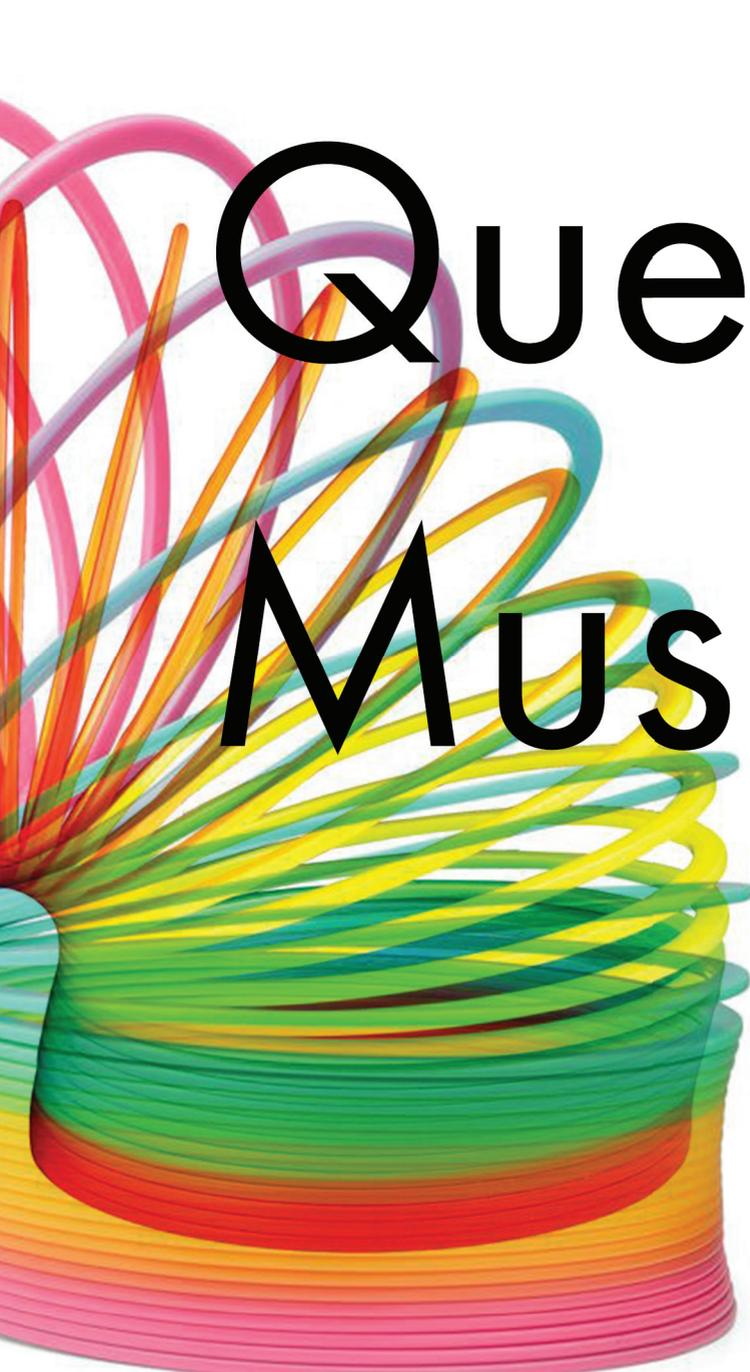
Mônica Coster Ponte, tenho 22 anos, sou artista visual e moro no Rio de Janeiro. Tenho pensado, através dos meus trabalhos, sobre as minhas sensações frente ao distante, durante os momentos de comunicação e isolamento.



foto @lyuridias



**caderno
especial**



Queer

MUSEU

APRESENTAÇÃO



Por conta da orientação de uma monografia (Antropofagia quer: imagem, gênero e poder) no curso de História da Arte da Escola de Belas Artes, compreendi uma falta múltipla: tematicamente, o curso parece repetir impensadamente objetos replicando a representação de gênero presente na sociedade e uma naturalização dos papéis de gênero; estruturalmente, a disciplina parece e ainda bastante guiada por valores que mantém representações, alienações e apagamentos de sujeitos do campo da arte.

Assim, um curso Trans-versal gênero: História da arte e olhar foi formado na disciplina Tópicos Especiais a partir da parceria com Mariah Silva, visando criar um panorama prospectivo e espaço para reflexão sobre problemas decorrentes da questão de gênero, por exemplo: onde encontram-se as mulheres na arte, como o homoerotismo é situado nos discursos sobre arte, como a androginia converte-se historicamente em transexualidade nas representações? Metodologicamente, a questão de gênero pareceu fazer naturalmente parte não apenas da História da arte, mas de uma história social, e da história e historiografia das mentalidades.

O curso partiu da seleção de objetos críticos a esse panorama, e esses objetos foram conectados a artistas, colecionadores, historiadores e críticos, observando não apenas o problema da representação, mas do funcionamento do campo da arte em relação a essa questão transversal: tratou-se de desenvolver um discurso politizando e polarizando a produção de arte em relação ao gênero e sua consideração, bem como



POR CEZAR BARTHOLOMEU

tal estrutura de produção, inclusive a discursiva, incluindo todos os atores do sistema de arte e sua história. Foi necessário, ao rever o problema da periodização característico de uma história da arte clássica e cronológica, repensar transversalmente como tais períodos se relacionavam não apenas aos papéis socialmente aceitos de gênero, mas questões referentes ao conceito de natureza e sagrado que os implicam. No último semestre, diante do uso da problemática de gênero como plataforma para desinformar, mobilizar, desestabilizar e polarizar forças sociais e culturais, investindo no obscurantismo, propus que os estudantes escrevessem trabalhos finais referentes a uma exposição de arte censurada em Porto Alegre, no Sntander Cultural e os divulgassem nas mídias sociais: Queermuseu. Não se pretendeu defender ou atacar a exposição em si, ainda que evidentemente tal censura seja anacrônica em relação a cultura brasileira. Foi proposto fazer pensar sobre as obras, instituindo discurso de mediação, entendendo que os estudantes são profissionais em treinamento.

A censura à exposição revelou a força da mobilização das mídias sociais, a ignorância da população e a fragilidade das instituições culturais e sua vinculação ideologicamente marcada a fontes que desejam apenas retorno de imagem, mais que de fato proporcionar cultura à população.

A revista Desvio optou por publicar em conjunto desses textos que se posiciona definitivamente, por sua própria existência, contra tal mobilização ignorante, iconofóbica, inimaginativa, covarde.

NOTA DA CARTOGRAFIA DA SOCIEDADE DE HOJE: O CASO POLÊMICO DA CRIANÇA VIADA

POR JULIANA SABATINO



Determinados assuntos não tem idade, nem data de validade para serem debatidos. A nossa experiência visível diante da história das percepções muda e, com ela, a construção da diversidade passa por esse novo olhar crítico ao qual o homem se revelou capaz. Em uma era onde tudo é levado ao extremo, não é diferente que a contemporaneidade tenha mantido viva essa narrativa. Cada vez mais observador, o ser humano mudou a forma como vê o mundo, deixando de lado o obscurantismo da falta de informação (que não pode mais ser dada como desculpa) para dar lugar a um entendimento equivalente com aquilo que estamos vivendo.

A arte, bem sabemos, nasceu para provocar e não para agradar. É uma questão de gosto, isso é inegável, mas o mesmo não pode implicar na sua obliteração. A aversão provocada em relação às obras exibidas na exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira é com certeza mais uma iconoclastia da qual a arte foi constante produto.

Julgada como amoral, a sociedade não aguentou a ousadia da Queermuseu e as obras de Bia Leite – Adriano Bafônica e Luiz França She-Ra e Travesti da Lambada e Deusa das Águas (ambas de 2013) - foram algumas das mais atacadas. A série, que foge do regime da normalidade, foi acusada de pornografia e pedofilia pelos manifestantes analfabetos de informação. Mas a pergunta que fica é: onde eles enxergaram tudo isso em uma obra que apresenta, apenas, o tabu da homossexualidade na infância?

Todo mundo já ouviu ou mesmo disse olhando para uma criança: “Nossa! Aquele ali já nasceu viado!”. É hipocrisia dizer que não! Inspirada nas postagens do Tumblr de Iuri Gusti, a obra de Bia Leite dialoga com essa narrativa. Na plataforma digital, Iuri recebe fotografias de indivíduos comuns, hoje homens héteros ou gays, mas que, na infância, mantinham trejeitos fora da heteronormatividade: uma perna de lado, uma mão na cintura....

Quando a gente fala em Criança Viada, estamos lidando com uma

fase em que os papéis de gênero ainda não estão enraizados. Partindo desse pensamento, o menino preferiu ser a heroína She-Ra ao invés do Batman. Da mesma forma, o Tritão deu lugar para a deusa das águas. Sobre esse assunto Freud explica: a nossa sexualidade está em nós desde o primeiro momento de vida e se manifesta de maneira diferente em cada fase. Uma criança não relaciona a sexualidade da mesma forma que um adulto. É apenas na adolescência que o indivíduo começa a se conhecer e fazer suas escolhas. Enquanto criança, tudo que ela sabe vem de ensinamentos externos, do pai e da mãe, que as encaixotam segundo as regras do carrinho é para menino, boneca é da menina. Mas a criança é o que ela é. E, talvez por conta disso, ainda jovem, ela se torna objeto de preconceitos. No carnaval, homem sair travestido de mulher é comum, é normal. Ele pode ser viado, desde que não passe dos cinco dias de folia. Mas, no dia a dia, o travesti da lambada de saia seria um problema a ser combatido. Assim como Adriano - que embora traje a indumentária de menino - desvia-se do estereótipo da masculinidade.

O mais rápido olhar para a obra permite notar o sorriso em cada uma das quatro crianças representadas que, junto com as frases que esses indivíduos carregam estampadas, fazem parte do plano de exaltar a liberdade de gênero comum a cada um de nós. Ao contrário daqueles que atacaram a obra, o objetivo do trabalho da artista – bem como do criador das frases que as ilustram (Iuri afirmou em entrevista que todas foram criadas por ele e tiradas do universo gay) – é dar voz ao empoderamento dessas crianças que sempre foram alvos de xingamentos e violência. Não é legítima a acusação de pornografia. A erotização que se comentou envolta da cena como um gancho para a pedofilia também não se aplica. Os discursos são totalmente descabidos: não há corpos nus; não há posições sexuais – explícita ou implicitamente. O que temos são apenas pessoas que se viram como crianças contrárias ao gênero imposto desde a infância, e por este fato foram reconhecidas, e que ganharam títulos de reconhecimento como tal.

A possibilidade de uma empatia afetiva por aqueles que protestaram contra as obras é o que de fato perturba. O direito de não ver cabe a

BIA LEITE



Criança Viada

todos. E, em se tratando de uma exposição de acesso livre, a escolha é completamente individual. Você não quer ver? Não vá! Sem objeções, deixe que o indivíduo se expresse, que ele viva da maneira que desejar, da mesma forma que você quer viver. A sociedade é muito narcisista e quer enxergar no outro o seu próprio reflexo. Por isso a emergência da censura; o impedimento do direito de ver essas imagens degeneradas, de mau gosto, ofensivas e ameaçadoras - o que é assustador para uma mentalidade contemporânea que parece retroceder no tempo. Pensando com Vilém Flusser e sua Filosofia da Caixa Preta (1983, p.7), o homem, ao invés de se aproveitar das imagens para enriquecer seus textos, faz questão de substituí-los por elas. Como o ditado popular, o homem – preguiçoso - acredita que uma imagem vale mais do que mil palavras. E essa foi a causa de todos os problemas que envolveram as obras da exposição.

Sem Título

POR THAINÁ NUNES VIEIRA

Havia um diálogo estabelecido pelo ponto comum – diversidade sexual e questões de gênero – na exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira entre passado e presente na arte de maneira não linear. Um dado histórico trazido por obras de renomados artistas brasileiros que foram ignorados diante das demais obras censuradas tiveram o mesmo destino das que apontavam para a discussão mais incisiva acerca do tema geral. Ou seja, obras que não foram acusadas diretamente pela polêmica gerada em torno de sua temática metafórica tiveram sua exibição vetada, ainda que seu conteúdo não abarcasse os tópicos carimbados pelos que encabeçavam a censura.

No pouco tempo que lhe foi permitida, a exposição buscou explorar a diversidade através de um levantamento das questões de gênero presentes na realidade contemporânea e abordada nas mais distintas produções de arte – pintura, escultura, fotografia, gravura, desenho. Na contramão dos ataques que rotularam a mostra de fazer apologia à pedofilia, zoofilia e blasfêmia com símbolos religiosos, encontra-se uma fotografia de Silvia Giordani, trabalho aqui selecionado para debater sobre a importância da liberdade das manifestações artísticas como método de combate à ignorância e à repressão, e que tem por interesse dialogar com a noção de feminino como construção de um imaginário social. Sob o título La Femme, a fotografia buscou, através da disposição clara de elementos, representar a transformação e construção da mulher enquanto ser social, que desde a primeira infância é caracterizada e obrigada a sustentar na moda, no comportamento e na própria fala a cartilha do que é ser mulher.

SILVIA GIORDANI



LA FEMME

Segundo o dicionário, aquilo que é relativo à ou próprio da mulher ou fêmea, denomina-se Feminino.

No mundo atual, as fronteiras entre algo exclusivamente feminino ou masculino não estão mais tão sólidas,

ou pelo menos não deveriam. La Femme explora as construções desse feminino que começa ainda na infância através da figura de uma criança de costas, posando em um estúdio com acessórios e um vestido longo que não lhe cabe. O vestido é a grande peça para interpretações. Seu comprimento, ainda não sustentado por completo, revela que falta um caminho a percorrer por esse ser que já tem de demonstrar os trejeitos característicos do universo dito feminino; as folgas do tecido indicam que o ser que lhe irá preencher está em processo de crescimento e transformação, e a moda o conduzirá aos padrões específicos desse universo feito sob medida para mulheres ideais.

A fotografia de Silvia concebe algo comum em muitas memórias de infância, quando as crianças sentem a necessidade, guiada pela curiosidade, de vestir as peças de seus familiares, construindo assim uma primeira imagem de sua expressividade enquanto gênero, de forma voluntária. Não há nada de extraordinário no fato de fantasiar-se de homem ou mulher, pelo contrário, é muitas vezes bem visto e estimulado pela própria família quando esse interesse coincide com as intenções da mesma para com aquela criança. Contudo, La Femme transpassa o que poderia ser uma simples reconstrução de uma brincadeira. A criança com trajes adultos e, sobretudo, atribuídos ao universo feminino, reclama essa constante pregação sobre o papel da mulher e o que a cerca como correspondente de gênero na sociedade. A estratégia sedutora para comunicar de forma mais coerente e precisa que é observada na obra se dá através do realismo fotográfico e da teatralidade embutida tanto na figura trabalhada quanto na conceituação da obra

de Silvia. Além de inflá-la com o constante discurso de corpo-objeto, é uma ferramenta que garante a permanência das interpretações desse corpo como uma fantasia, sobretudo uma fantasia do desejo, tanto para o outro, quanto para si mesma.

Judith Butler¹ levanta, dentre diversos questionamentos, o que seria o mecanismo cultural de construção de gênero apontado por teóricas feministas ao defenderem que gênero é uma interpretação cultural do sexo. Esse ponto conduz a narrativa da fotografia de Giordani sobre as convenções sociais ditadas para as mulheres, onde a figura da criança, por possuir características biológicas que lhe conferem o sexo feminino, é soterrada de normas a seguir de acordo com sua condição estipulada, em primeira instância, pelo sexo. Ao longo da história, essas convenções ditaram como as mulheres deveriam portar-se e tê- -se, a partir de então, um controle sobre a condição desse gênero na sociedade, gerado, sobretudo, por um poder que se institui machista.

A importância da discussão desses valores que estão embutidos em todas as categorias sociais comunica a igual importância da circulação da obra de Silvia para a indagação sobre essas convenções, que desde a virada do século buscam se encerrar a partir da retomada da voz das mulheres sobre sua própria condição.

O “boom” dos feminismos que vemos atualmente é o resultado de reflexões e desejo de transformação da condição da mulher na sociedade atual,

levando em consideração todas as histórias já vivenciadas anteriormente.

Para além da bem sucedida manobra em acabar com a “apologia às perversões”, como foi defendido ter sido prática dos artistas e do curador da exposição, há também embutido um apagamento intencional das minorias – mulheres, LGBTQs, negros, religiões de matriz africana – em prol da manutenção do poder. A Queermuseu foi fruto de uma

censura por aqueles que não concordam com a liberdade de expressão e conseguiram não só calar as manifestações artísticas que julgaram imorais, como indiretamente remover a representatividade e os demais elementos de uma diversidade real e incontestável que pretendia ser apresentada ao público.

La Femme, assim como toda a proposta da exposição Queermuseu comunica a importância de se discutir cada vez mais a realidade contemporânea e todo o leque de diversidade nela percebido, tomando a arte como veículo de incentivo a esse diálogo, responsável por implantar no consciente do espectador o necessário para levar questões político-sociais adiante.

Notas:

¹ BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução, Renato Aguiar. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Referências:

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

CABO, Sheila. Arte e gênero: o debate da produção transversal de diferenças. Revista Poiésis, n 15, p.09-14, jul. de 2010.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. 1989, p. 2-35

Daniela Name. Não há arte possível para a gente de bem. O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-nao-ha-arte-possivel-para-gente-de-bem-21810164?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compartilhar> Acesso em: 10 out 2017.

Felipe André Schütz Santos. Queermuseu e a normalização dos corpos. Corporalidades. Disponível em: <<http://corporalidades.com.br/site/2017/09/19/queermuseu-e-a-normalizacao-dos-corpos/>> Acesso em: 11 out 2017.

Gaudêncio Fidelis. Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. Projeto de Exposição. PDF. Acesso em: 10 out 2017.

Gaudêncio Fidelis. Queermuseu - O museu do desvio. Correio do Povo, Caderno de Sábado, 12 ago 2017. Disponível em: <<http://silviagiordani.com.br/exposicao-queermuseu/>> Acesso em: 11 out 2017.

Heloísa Mendonça. Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. São Paulo: El País, 13 set 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html> Acesso em: 11 out 2017.

Heloísa Mendonça. “Caso Queermuseu mostra que são tempos de intolerância. Da direita, mas também da esquerda”. São Paulo: El País, 14 set 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/14/politica/1505394738_622278.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM> Acesso em: 11 out 2017

Jornal O Sul. Santander Cultural inaugura primeira exposição com abordagem queer realizada no Brasil. Disponível em: <<http://www.osul.com.br/santander-cultural-inaugura-primeira-exposicao-com-abordagem-queer-realizada-no-brasil/>> Acesso em: 11 out 2017.

Imagem:

SILVIA GIORDANI (Porto Alegre, 1970).

La Femme, Fotografia, (150 x 80 cm), 2011

Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Imagem retirada de: <<http://silviagiordani.com.br/la-femme-4/>>

ANTONIO OBÁ



ET VERBUM

ET VERBUM de ANTÔNIO OBA (ou ISTO NÃO É UMA HÓSTIA)

POR CEAN B. DE MORAES

Et Verbum é um trabalho que gravita em torno das origens de uma operação que desloca as situações e os objetos, tidos como não artísticos, para o contexto da arte, transformados, portanto, em exercício de reflexão sobre os limites entre subjetividade do artista e as instituições que os validam. Trata-se do ready-made. Mas seu diálogo é menos com a fonte, o banco e a roda, de Marcel Duchamp, como alegoria sobre a civilização, e mais com o processo irreverente e disruptivo presente na estranha escultura-objeto de 1917, atribuída à Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven; a mulher que dá à luz um tubo de drenagem, feito de ferro fundido e retorcido, inserido em uma caixa de madeira usada em carpintaria, e que o nomeia God. Um objeto cuja aparição se dá enquanto recusa, enquanto fato estético que se nega à categoria gosto.

Há tanto em God como em Et Verbum traços de ironia, seja em função dos títulos, seja nas relações de correspondência entre sexualidade e religião na história do Ocidente. God tem um aspecto fálico. Já Et Verbum não se dá aos olhos assim tão fácil. Para uma melhor compreensão de seu sentido, ou seja, do funcionamento da obra, o observador depende da acuidade de uma reconstituição atenciosa.

Os gestos de Antonio Obá em Et Verbum não são os de um anacoreta do absurdo, nem de um monologista do acaso e das formulações ilógicas. Muito pelo contrário. A escolha dos objetos e das palavras em Et Verbum é a busca por uma linguagem que teça comentários abrangentes, indo além das questões vinculadas tão somente à História da Arte. É uma obra que fala da construção de saberes, burilada

com sangue, suor e lágrimas, e abençoada por um sagrado que durante milênios carece de questionamento. Et Verbum é resultado de um rito cujas palavras e gestos se dão ao observador como percepção tanto do esmero e delicadeza, quanto da brutalidade humana ao transformar, ou transubstanciar, ao longo da História, dimensões subjetivas em artifícios, objetivos e objetos. Em transmutar, como no evangelho de São João, o Verbo em Carne, para depois sacrificá-lo.

Para isso, Obá faz uso de uma caixa de madeira para guardar talheres e a preenche com pães ázimos; escreve neles, em anilina, palavras que mencionam partes do corpo humano, bem como outras palavras. Antônio Obá afirma que as outras palavras, “referem-se ao livro O Martelo das Feiticeiras, escrito por dois bispos no período da Inquisição, onde certas palavras não poderiam ser ditas pelo suposto teor pecaminoso que elas tinham”.

Vale registrar a fala do artista quanto ao conceito de Et Verbum, uma obra que “propõe, acima de tudo, uma exaltação do humano. Divinizar simbolicamente um corpo que sempre foi tido como motivo de perdição. Nesse sentido, a ideia é reconhecer o corpo como imagem e semelhança da ideia de divindade”.

Há muitas relações e aproximações possíveis a partir do gesto e da declaração de Obá. Suas apropriações vão além da questão de saber qual a diferença entre objeto real, sua representação e seu nome.

Há em sua obra, três elementos básicos: o título, a escrita sobre o corpo dos objetos e os objetos. Mas não se trata de um monólogo da linguagem. Há, de fato, um cruzamento de citações, mas elas não cabem no fenômeno expresso por Martin Heidegger e cantado por Novalis. Et Verbum não é um diálogo único e solitário da linguagem consigo mesma. O gesto de Obá vai além dos desdobramentos propostos por Joseph Kosuth. O artista se utiliza de elementos materiais que operam como agentes sociais, agindo como instrumentos de uma hermenêutica do culto da performance, visível na contemporaneidade, sobretudo na teologia do liberalismo e sua crença no mérito, enquanto doutrina da delícia e do horror, consumados em um “religare” do sacrifício e da vítima.

Essa crítica é tornada visível através da imagem do pão ázimo e da

cor vermelha das palavras, aludindo ao sangue derramado ao longo da História, uma história escrita com sangue. O pão ázimo, na religião cristã, quando consagrado, recebe o nome de hóstia. O significado da palavra hóstia é vítima. A origem de seu significado litúrgico tem a ver com a chag haMatzot, a festa judaica do sacrifício de um cordeiro, no mês de nissan. O pão ázimo (matzá) é o pão da aflição, o pão pobre feito para o exercício da memória e não da satisfação intestinal. A ordenança “tomai, comei, em memória de mim” feita pelo Cristo, é atualizada propondo uma reflexão sobre a percepção do tempo, do espaço e dos corpos construídos pelo homem.

Em cada matzá, hóstia ou pão – dependendo dos olhos que veem e são confrontados – as letras em anilina, como símbolo apotropaico de proteção pelo sangue, se mostram como sinais da aliança, da circuncisão e/ou do sacrifício. Mas, também não é possível negar que Et Verbum opera tanto como oferenda quanto como esquívamento, aludindo assim ao conceito de Ser, elaborado por Heidegger, enquanto parte do destino do homem, que se dá e se recusa ao mesmo tempo. E como esse Ser só pode ser experiência humana e nada além disso, enquanto apropriação do homem e para o homem, ele é um fenômeno histórico, inapto à imobilização e às “ideias eternas”.

Et Verbum é, sobretudo, um breve comentário visual sobre a fala de Heidegger sobre o “Tempo das teologias”, tão pertinente nos dias atuais.

As palavras inscritas nos pães inquietam o observador, que pergunta sobre a teologia proposta por Obá

em que corpos demandam por uma divinização.

O mais intrigante é que se o observador mantiver como significação o pensamento de Heidegger, lembrará que esse Deus histórico problematizado pelo filósofo enquanto consequência de uma subjetividade,

chamada de metafísica, é um Deus que sempre caduca e se nadifica. Torna-se, lenta e ininterruptamente, pura aparência.

Mas a pergunta ainda continua: Que corpos? São os corpos estigmatizados no *Malleus Maleficarum*. Corpos femininos, reivindicando o seu lugar na memória e nas temporalidades do sagrado; tornando visíveis as palavras do livro de 1484, que promoveu o que Rose Muraro chama de “a mais delirante perseguição às mulheres e ao prazer”. Perseguição àquelas “que não tinham a sexualidade ainda normatizada e procuravam impor-se no domínio público, exclusivo dos homens”.

A assemblage de Antônio Obá se oferece ao devoramento sob a forma de alteridade e de multiplicidade. Como no banquete de Platão, pensar e deglutir o ser além do ser, ou como diria Lévinas, *Et Verbum* pode ser aquele infinito que implode o esquema formal da cogitação, na medida em que o seu sentido se faz pensamento como abertura à alteridade, sem reduzi-la ao mero objeto. Um pensar que coexiste com o infinito.

E em se tratando de multiplicidade, uma palavra que se pluraliza dentro da caixa de talheres, inscrita sobre os pães ázimos, é poesia. Como o cachimbo de Magritte, Obá elide com a palavra poesia as matzás, as hóstias ou pães, a depender do observador. O “fuso substancial” desses objetos, diria Foucault, não são mais representados “senão por seus dois pontos extremos, a massa que faz sombra” e a(s) palavra(s) que a(s) designa(m). As inscrições sobre as hóstias fazem a imagem sair de si, desacomodando-a.

O observador atento se pergunta se é mesmo uma hóstia. Ele sabe que o artista tem a capacidade de transformar a semelhança em simulacros infinitos; que ele é o sujeito diante da imagem, pronto para romper a prisão da exatidão das semelhanças. Na história do jogo do visível, sabe-se que não é suficiente que uma hóstia pareça uma hóstia. É preciso que se tenha em mente, “o poder ambíguo de negar e desdobrar” e a “incisão do discurso na forma das coisas”.

Em *Et Verbum*, as palavras são mais substanciais que o próprio objeto (caixa de madeira e hóstias); elas parecem chamar a si próprias. Elas ganham a solidez de um objeto. Elas evidenciam a insuficiência

existencial de quem não pode dissociar semelhança e afirmação. E perguntam, afinal, o que é sagrado? A vida ou seus símbolos temporais?

A oferta de Antônio Obá, parafraseando Foucault, não diz nada aos sujeitos “olhantes” que são apenas voyeurs e não leitores dispostos à antropofagia sugerida por Et Verbum. Quem se dispõe a devorar essa carne figurada e beber esse sangue tropológico, deverá ter em mente que toda forma se dissipa, pois, “desde que as palavras se põem a falar e a fornecer um sentido, é que o pássaro já voou e que a chuva secou”, diz Foucault em relação ao esvaziamento de sentido possível na negação entre o que se vê e o que se quer tornar visível. Como insuficiência ou como artimanha, o que se lê e o que se vê, morre na visão e se esconde nas palavras. O que nos resta são os vestígios, fragmentos feitos de palavra e corpo.

Et Verbum traz à memória, não só enquanto rememoração, mas também como devir, a necessidade da reflexão sobre uma linguagem ético-religiosa que considere o totalmente-outro [sic]¹ e que pense assim a possibilidade de uma radicalização das sensibilidades e dos afetos,

de modo que os saberes se façam através de uma subjetividade coletiva que, se sabe, traumática e suprimida e que, por isso, se responsabiliza por outrem.

Essa metafísica da alteridade, entrevista em Et Verbum, é também a consciência de que o nome de qualquer absoluto, ao longo da História, como considera Lévinas, se dá à contestação e à derrisão; justamente porque essa é a inclinação da linguagem: tornar hesitante todo reconhecimento aparentemente inabalável, atribuído a quem quer que seja, pelos nossos nomes, sobrenomes e pronomes.

Isto não é uma hóstia, diz Et Verbum. Mas os corpos figurados e fragmentados, feridos pela letra, estão ali reivindicando ao olho que lê

e vê, o seu protagonismo na condição pré-original do Dizer: “No princípio era a Mãe, o Verbo veio depois”, como nos faz lembrar Marilyn French.

Notas:

¹Nota do revisor: Aqui se respeitou a palavra composta por justaposição proposta pelo autor.

Referências:

Almeida, C. (org): O Deus dos filósofos contemporâneos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Foucault, M. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Heidegger, M. [1959] O caminho para a linguagem. Trad. M. Schuback. In: A caminho da linguagem. Petrópolis: Vozes, 2003.

Heidegger, M. Ser e tempo. 12a ed. Petrópolis: Vozes; 2002.

Kraemer, Heinrich, 1430-1505: O Martelo das Feiticeiras. Trad, Paulo Fróes -28ª ed - Rio de Janeiro, RJ: Record, 2017.

Lévinas, E. O tempo e o outro. Trad José Luis de Souza Pérez. Rev Phainomenon, Lisboa. 2005

Lévinas, E. Totalidade e Infinito. Lisboa: Edições 70; 2008.

Lévinas, E. Linguagem e proximidade. In: Lévinas E. Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger. Lisboa: Instituto Piaget; 1997.

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João F. de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

Imagem:

ANTÔNIO OBA

Caixa de madeira e hóstias escritas
com corante alimentício, (40 x 54 x 14 cm), 2011.

Coleção do Artista

Cortesia da Galeria Mendes Wood DM

CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE BRASILEIRA

Comentário sobre *Et Verbum*, de Antonio Obá

POR ANA RENATA DOS ANJOS MEIRELES

Et Verbum *caro factum est, et habitávit in nobis*. E o Verbo se fez carne e habitou entre nós. Carne humana, sem sexo, sem cor e sem gênero. Porque carne não se dota de atributos. Carne é matéria, é estrutura, é alimento que se alimenta e perece. Carne como corpo. Um corpo perfeito, completo, natural. Constando, portanto, de todas as suas partes em plenitude e irrestricção[sic]¹.

E dela fez-se simbolizar pelo pão, a hostiam² de nós mesmos, para purificar aqueles que Nele creem através de um rito que pode ser entendido como antropofágico, onde corpo consome Corpo. Mas para que Este, simbologia do Verbo, possa purificar cada canto e porção que pulse sob os desígnios das paixões veementemente condenadas pelos ensinamentos cristãos, é preciso que seja ingerido e experienciado pelo corpo mortal.

Sagrado e profano, humano e místico, físico e metafísico. Apenas algumas das aparentes dicotomias que se aplicam à existência.

Aparentes porque dentro de um só indivíduo se mesclam esses contrastes, de modo a nem sempre, ou quase nunca, conseguirmos detectar o tênue limiar que os apartaria conceitualmente. O mesmo corpo que carrega o desejo, se faz religioso³.

Não por acaso, neste contexto, o trabalho aqui abordado constitui-se de milhares desses pães imersos em simbologia dentro de uma caixa, ou livro-objeto em franca referência à palavra bíblica, revestida em tecido sanguíneo, aveludado como a pele. Mais ainda: nessas pequenas superfícies circulares constam escritos em tinta comestível de tom vermelho carmim nomes de partes dos corpos humanos, postos indiscriminadamente, sem tolhimento por noções de pecado, impureza ou perversão. Uma apreensão do humano em sua natureza intrínseca incólume, sem deturpações ou condenações. A apropriação de um símbolo religioso posto em circunstâncias como que anteriores aos austeros julgamentos da própria religião, sem suas interdições impostas por construções de viés muito mais político do que biológico, como constantemente alegado. Ocorre a transição do sagrado ao profano através de “reuso totalmente incongruente do sagrado”⁴, que o devolve à esfera humana. E nesse lugar para onde se desloca, os interditos do cristianismo que levam à condenação do universo queer têm espaço.

Neste olhar, indistinguem-se [sic]⁵,

em causa da potência e expressão do trabalho, não apenas as partes que se submetem ao julgamento moral que perpassa o ato antropofágico e o rito religioso cristão, mas também aquelas que divergem quanto ao seu enquadramento no universo do sujo, do impuro, do abjeto ou mesmo escatológico – lembrando que tudo isso é também composição natural daquilo que somos; a completude

compreende e incorpora os múltiplos polos.

A tinta comestível deixa clara a intenção de que as hóstias se mantenham com seu potencial de alimento, ainda que da alma por via do corpo, levando à purificação dos pecados com cada parte do Corpo

a cada específica parte do corpo, no processo orgânico de digestão e apropriação. Se a encarnação do Verbo é sua tomada de corpo como consumação do amor Divino, é importante lembrar que o Verbo aqui consta também como Palavra, veiculação de Deus e também Deus em si como na origem do conceito judaico. “O que em nossa boca recebemos, Senhor, seja por nós acolhido em coração puro, e estes dons da vida temporal de tornam remédio de vida eterna”.

A metáfora incorpora, de forma física e literal, o objeto ofertado ao público. A complexidade da tarefa criativa está em estabilizar essas forças em uma obra que concentra diversas vias de simbologia, questões sobre a aceitação do corpo e suas potencialidades, o não julgamento de manifestações naturais que já não mais são entendidas dessa forma e todas as sensações que perpassam o fruitor ao se deparar com tantas ideias aparentemente conflituosas, que impactam diretamente os ensinamentos da moralidade cristã. Nas palavras do próprio curador da exposição Queermuseu, Gaudêncio Fidélis, “se, por um lado, ao comeremos o corpo de Cristo, incorremos em um ato canibalista, por outro, o desejo é sublimado pela ingestão que inclui uma dimensão erótica não permitida pelos rituais católicos”⁶.

Inspirado por um momento ritualístico de grande silêncio interior, este trabalho desperta o preciso oposto: o som do conflito entre o natural e o moral, o desejo e a proibição, o

intrínseco e o construído, dentre outras barulhentas antíteses que arrebatam o homem. Refletir seu lugar e suas verdades nesta rede de vetores de verdades conflitantes é um desafio proposto pelo conjunto de reflexões e inquietações provocadas por essa caixa, objeto portátil

de guarda, que acompanha o indivíduo onde quer que ele vá. A crise parece inescapável. “A profundidade de nossa humanidade só se reve-

la quando reconhecemos a unidade da sensação divina - o estremecimento santo - e o erotismo, um erotismo que se libertou da imagem de baixaza imposta pela tradicional prudência”, dirá Bataille⁷, considerando ainda a inegável realidade de que seria “errado acreditar que a desmistificação do sexo - abolindo qualquer transgressão simbólica do ato sexual - fará simplesmente uma atividade saudável e normal” posto que “o afastamento de um estado animal foi um processo longo e complexo para a nossa espécie, um processo no qual o mundo da cultura e da invenção desempenhou um papel decisivo”, como coloca Llosa⁸ com prudência e sensatez.

Encararmo-nos como somos e assim nos expressarmos. A arte nos olha de frente e através. Como tal e para tal se faz. Por mais que esta obra não tenha permanecido em sua proposta performática, que lhe dota de sentido e potência, durante o período expositivo, sua apropriação de símbolos definidos e inquestionáveis do sistema cristão transmitem sua estrutura conceitual através da visualidade unida à informação acerca de sua composição. É inegável que cause uma ruptura em nosso silêncio interior. E que assim seja ⁹.

Notas:

¹ N. do R.: A palavra “irrestrição” não existe na Língua Portuguesa. Entretanto, a palavra foi mantida em favor de seu sentido utilizado pela autora.

² Do latim, vítima, animal sacrificado aos deuses.

³ Religio não derivaria de “religare (o que une humano ao divino), mas de relegere (atitude de escrúpulo e atenção na relação com os deuses), a inquieta hesitação (o ‘reler’) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. Religio não é o que une homens e Deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos)” (AGAMBEN, Giorgio. Profanações.)

⁴ Giorgio Agamben, Profanações.

⁵ N. do R.: Novamente, o verbo “indistinguir” não existe, mas foi mantido em favor de seu sentido utilizado pela autora.

⁶ Gaudêncio Fidelis, catálogo da exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira.

⁷ Georges Bataille, O Erotismo.

⁸ Mario Vargas Llosa, Notes on the Death of Culture.

⁹ Em hebraico, Amém.

Crítica de Arte de "Oxumaré"

POR MAYRA CRISTINA LOPES CORTES

A obra Oxumaré, da série Deuses do panteão africano: Orixás, do artista Nelson Boeira Faederich, datada em 1980, é uma impressão offset pertencente ao acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e esteve presente na exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. O referido objeto de arte retrata uma divindade africana, que confere o nome à pintura Oxumaré, representada na obra de Nelson através da imagem de um homem negro com um elemento natural, o arco-íris, saindo de sua cabeça e se integrando em meio ao céu. O elemento em destaque é o arco-íris por apresentar cores vibrantes em contraste às nuvens brancas do céu e a grama verde do cenário.

O arco-íris é o elemento natural formado por um fenômeno óptico, quando o sol brilha sobre as gotas de chuva, sendo representante dessa simultaneidade entre os dois estados mais férteis da natureza. Oxumaré, nas religiões de matrizes africanas que o cultuam, aparece como o orixá da dualidade, representante dos ciclos - o nascimento e a morte, a riqueza e a pobreza, o mundo espiritual e o terreno, etc. A bipolaridade abrange também a sua sexualidade, pois é sincretizado muitas vezes como possuidor dos dois gêneros, o masculino e feminino. Também pode ser representado por uma cobra mordendo a sua própria cauda, exemplificando as questões cíclicas às quais está ligado. Os orixás são compreendidos como manifestações da força da natureza, e deste modo, justifica-se a conexão simbólica do orixá com o elemento em maior destaque no objeto de arte.

Contudo, a obra apresentada além de possuir uma representação imagética de um ícone religioso, ao ser exibida dentro do ciclo de obras do Queermuseu, ganha outras conotações, pois o uso do arco-íris e do

A dualidade do mundo espiritual

e a vida



terrena

orixá de sexualidade híbrida faz alusão à representação da bandeira do orgulho LGBT, representada atualmente por seis cores com suas significâncias, e ao rompimento com a narrativa heteronormativa homofóbica, podendo se desdobrar às questões de preconceito dentro de religiões. Esses aspectos são muito presentes na sociedade desde sempre, e a cada dia estão sendo cada vez mais discutidos.

Oxumaré representa, neste caso, as pessoas que fogem do padrão imposto pela sociedade para relações afetivas, que afirmam que o normal é ocorrer sempre entre o homem e a mulher. Mostra que essa ruptura, não é uma doença, muito menos uma opção, é um fruto da natureza, logo, uma pessoa não escolhe se relacionar e desenvolver laços afetivos com outra do mesmo gênero ao longo da sua vida, a pessoa nasce com esse estímulo. Porém, há uma tendência natural de uma tentativa forçada da padronização, até mesmo de deslegitimação de tudo o que corrompe esses conceitos concebidos como uma verdade absoluta.

Há também a questão religiosa que tange ao assunto. O orixá representado é cultuado em religiões de matrizes africanas, que compreendem as energias do Universo e os frutos advindos da Terra como bens sagrados, assim como o ser humano. Deste modo, por ser uma oferta da natureza e conseqüentemente, por ser um fruto moldado por uma energia, deve ser respeitado e amado. É comum encontrarmos no Candomblé e na Umbanda, líderes religiosos com orientações sexuais homoafetivas, além de reconhecerem a união matrimonial desses casais. Contudo, o catolicismo e o cristianismo estabelecem que a homo ou bissexualidade é um ato profano controlado e opcional do ser humano mundano, fomentando ainda mais a discriminação e o preconceito para com as pessoas LGBT's. Pode-se perceber que nessas últimas, não há a dissociação entre a espiritualidade e a vida biológica de um indivíduo.

Deste modo, a obra Oxumaré é de grande relevância para a discussão sobre a aceitação de uma minoria incompreendida e recriminada dentro de uma sociedade, fazendo uma denúncia e ao mesmo tempo uma solicitação de aceitação para com todos os seres humanos, visando interromper todos os paradigmas já estabelecidos. A sua temática

não se restringe apenas a um acontecimento pertencente ao território nacional, pois intolerância, discriminação e preconceito são aspectos presentes em todos os lugares do mundo e presente em toda a construção da História da humanidade. Desde a Antiguidade Clássica, figuras de amplo conhecimento como a Medusa, problematizam essa questão da identificação do gênero, apresentando ao longo da história representações como a figura da vagina e do falo; a androginia.

Outro fator determinante é a representação de símbolo das religiões de matrizes africanas, as quais foram trazidas por escravos ao longo do período colonial e eram cultuadas de maneira oculta, pois já havia um preconceito racial para com os escravos e por exercerem uma fé que é divergente e desconhecida de seus colonizadores. Percebe-se que há a representatividade e uma denúncia referente a acontecimentos que datam séculos de diferença em relação a vivência da sociedade contemporânea.

Finalmente, além de seus valores estéticos, atribui-se relevância à imaterialidade intrínseca ao objeto de arte, pois ultrapassa a representatividade religiosa, amplifica-se e vai ao encontro de uma significância relativa à construção do conhecimento da sexualidade humana. A obra não apresenta questões ofensivas a qualquer pessoa que possa admirá-la e compreendê-la, fomentando apenas contribuições reflexivas sobre essas temáticas.

Imagem:

Reprodução da obra “Oxumaré” do artista Nelson Boeira Faederich, 1980. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/353814114458142967/>. Acessado em: 25 out 2017.

Mayra Cortes, 22 anos, carioca, estudante do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFRJ. Iniciou a sua trajetória acadêmica em 2013 e ao longo deste período estagiou na restauração da Igreja Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, participou do projeto de pesquisa do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, no qual realizava a conservação e restauração de documentos arquitetônicos. Desde agosto de 2017, atua como estagiária do setor de Iconografia do Instituto Moreira Salles RJ.

Email: mayraclcortes@gmail.com

A TEORIA DE BÁRBARA APPELBAUM APLICADA NA ELABORAÇÃO DE FICHAS DIAGNÓSTICO EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

POR ANDRÉ LUÍS MARAGNO

Resumo: A Conservação e Restauração sempre foi, desde os primórdios de sua prática, um campo interdisciplinar. Visando um aprimoramento profissional profícuo, é importante conhecer e dar relevância para opiniões diversas nos vários momentos de uma pesquisa durante um processo conservativo, curativo ou de restauro. Embasado na teoria da conservação da americana Barbara Appelbaum (2010), este artigo pretende discutir como o quadro de caracterização de bens culturais, definido por ela, para tratamentos de conservação e restauração fomentou a elaboração de fichas diagnóstico de obras de arte contemporânea, tendo como estudo de caso a obra Actio Temporis, da artista Graça Marques, pertencente ao Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, na cidade de Pelotas, RS. Apoiado na teoria de conservação e restauração de arte contemporânea de Ubieta (2015), a teoria de Appelbaum complementa uma área ainda pouco estudada e desafiadora para museus e instituições que possuem acervos de arte contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea, Barbara Appelbaum, documentação, museologia.

INTRODUÇÃO

É possível comparar a profissão do conservador-restaurador com a montagem de um quebra-cabeça. Todo novo trabalho é um recomeço desafiador, no qual cuidadosamente separamos as peças, abrimos espaço e lentamente iniciamos a montagem da trama. Procuramos estabelecer um diagnóstico prévio e cada observação pontuada, avaliada e respondida é uma peça encaixada. Entretanto, às vezes a trama se embaralha. Por vezes, o número de peças é muito maior do que pensávamos, ou suas formas são tão parecidas que nos confundimos. Porém, quanto maior o time, mais rápida a montagem se completa. Diferentes perspectivas, cooperações e parcerias aperfeiçoam o trabalho. E é no sentido da multi e transdisciplinaridade que o quebra-cabeça se monta mais rapidamente. Um profissional pode manter-se obstinado no encaixe de uma peça, tentando exaustivamente acertar sua combinação, ou pode perceber que o mais importante é que o quebra-cabeça esteja montado, ainda que apenas alguma peça esteja ausente. Sabemos que parcerias e uniões de expertises são importantes, mas igualmente importante é o profissional que detecta a necessidade desta ou daquela expertise. Sendo assim, utilizar-se de uma metodologia que contribua para que observemos o quebra-cabeça completo ao invés de apenas uma única peça é ter nas mãos uma poderosa ferramenta de trabalho. Barbara Appelbaum, conservadora-restauradora norte americana, inicia sua obra *Conservation Treatment Methodology* com uma máxima dolorosamente verdadeira: Nós conservadores temos um trabalho difícil¹ (APPELBAUM, 2010, pág XIII). Cercado de dilemas, o trabalho de conservar e restaurar bens culturais continuamente oferece obstáculos cujo grau de dificuldade intermitente converge para uma segunda, terceira e quarta opiniões. Cada bem cultural, conhecido ou não, com valor econômico ou apenas sentimental constitui sempre um novo quebra cabeça. Sabemos que parcerias e uniões de expertises são importantes, mas igualmente importante é o profissional que detecta a necessidade desta ou daquela expertise. Barbara Appelbaum (2010) teoriza, em seu quadro de caracterização de bens culturais para fins de conservação e restauração (figura 1), uma proposta de estudo e que

abrange a busca do maior número de informações possíveis dos aspectos não materiais do objeto, além desses mesmos aspectos para o não-objeto, ou seja, situações relativas à sua manufatura, estudos prévios de deterioração, incluindo situações de obras iguais ou parecidas, além de aspectos sociais circundantes à obra. Para Appelbaum (2010), múltiplas fontes de informações sobre o objeto e informações circundantes a este podem fornecer todas as referências necessárias para uma tomada de decisão (págs. 11-14), com podemos observar na figura 1:

	Material aspects	Non material aspects
Object-specific information	<p><i>Information:</i> Observed phenomena and their interpretation, materials identification, determination of structure.</p> <p><i>Source:</i> Object. </p> <p><i>Strategy:</i> Physical examination, analysis, imaging, testing.</p>	<p><i>Information:</i> History of the object, current values, projected future.</p> <p><i>Source:</i> Custodian, others. </p> <p><i>Strategy:</i> Interview, consulting institutional records.</p>
Non-object-specific information	<p><i>Information:</i> Methods of manufacture, material properties, deterioration studies.</p> <p><i>Source:</i> History of technology, materials science, conservator's knowledge of similar objects. </p> <p><i>Strategy:</i> Consult conservation literature.</p>	<p><i>Information:</i> Information about related objects, art history, general cultural information.</p> <p><i>Source:</i> Allied professions, conservator's prior knowledge. </p> <p><i>Strategy:</i> Review literature, consult allied professionals.</p>

Figura 1: Quadro de caracterização proposto por Barbara Appelbaum. Fonte: Appelbaum, B. *Conservation Treatment Methodology*. ConsumerGuide Publisher, 2010, p. 11, EUA.

Em seus quadrantes, a autora aponta as diferenças entre aspectos materiais e não materiais de um objeto como complementares, a fim de evitar decisões precipitadas ou unilaterais para tomar uma decisão de abordagem sobre a conservação e restauração de um determinado artefato. No quadrante I temos informações específicas sobre o artefato, como sua composição material, aparência, estado físico e exames iniciais primários de caracterização. No quadrante II encontramos informações baseadas nos compostos do artefato, embora não necessariamente específicas sobre este. A busca de informações pela natureza dos compostos no tocante ao seu comportamento físico e possíveis reações, bem como da fabricação do artefato no seu contexto histórico e sua trajetória de manufatura, fornece indicações adicionais para avaliar o passado e poder auxiliar sua projeção de vida futura. O quadrante III fornece informações sobre a importância e os valores adquiridos pelo artefato ao longo de sua história, bem como suas condições de valorização ante a sua custódia. E é exatamente sobre a guarda, e no que diz respeito à zeladoria de sua aparência, que a autora ressalta a importância desse braço de pesquisa histórica e abre precedente para citar diferentes agentes envolvidos na tutela da obra em um determinado momento.

É importante ressaltar como, a partir deste momento, esses agentes passam a fazer importância, uma vez que podem alterar as condições de conservação, quicá de restauro do artefato. Afinal, galeristas, museólogos e marchands conhecem mais sobre a história do artefato do que clientes particulares, e a busca de informação – ou mesmo a manutenção da informação contida junto ao artefato – podem determinar importantes passos na sua conservação e/ou tratamento. O quadrante IV confere informações que não são específicas do artefato, tampouco sobre sua natureza física, mas sim sobre as implicações circundantes à sua história, fabricação, flutuações de valor, que sejam históricas ou mercadológicas, histórico de sinais e condições de uso, informações sobre artefatos similares e quaisquer outros aspectos históricos. Apesar de importante, a variável que pode completar ou não este último qua-

drante é o agente responsável pela guarda do artefato. No geral, curadores, museólogos e conservadores-restauradores detêm mais informações do que compradores particulares (APPELBAUM, 2010, p. 13).

Se tomarmos como exemplo obras de arte contemporânea, os desafios são ainda maiores na obtenção de informações acerca de seu significado e qualquer dado coletado tem vital importância não apenas na sua comunicação como na sua conservação.

Podemos caracterizar a arte contemporânea como as manifestações artísticas do pós-guerra até os dias de hoje. A fusão de livres pensamentos e a ausência de escolas são características dessa arte que traz à tona influências e signos de nossa época **por meio** de obras, performances, instalações, interferências, não necessariamente factíveis ou perenes. Ainda que efêmera ou circunstancial, a arte contemporânea se utiliza da maior diversidade de materiais, diferentemente da arte tradicional, na busca por novas formas de expressão, contemplando hibridismos em sua linha de pensamento e execução. Além da produção da arte em si, diversos outros agentes contribuem para sua execução e existência, como galeristas, marchands, arte-educadores, museus, críticos e consumidores.

Para fazer um trabalho de restauração em uma obra de arte “tradicional”², deve-se primeiro basear-se na análise dos materiais que compõem a obra, para assim identificar os materiais que possam ser compatíveis com a restauração. Na arte contemporânea, além da profusão de novos materiais, cada obra é executada dentro de um conjunto de composições e significados, consoantes à escola artística que o autor representa. A aplicação de um tratamento geral é inadequada, bem como recorrer a qualquer metodologia tradicional, improficuo.

A característica que melhor pode definir a prática artística contemporânea em relação ao uso de materiais é a experimentação (UBIETA, 2015). Pelo próprio princípio da arte contemporânea, os artistas se utilizam de maior liberdade expressiva para criar, implicando diretamente na relação de experimentação de materiais. Com isso, abandonam-se os conhecimentos sobre o material, sua composição, preparação e uso,

uma vez que o foco passa a ser experimentar e empregar um novo material. Portanto, a idéia de confecção de uma obra estável, com material de conhecida duração, é abandonada na contrapartida da experimentação. O principal foco é o resultado, e nesse processo o conhecimento das propriedades de novos materiais no tocante ao seu envelhecimento e conservação é desconhecido pelo artista – não obstante é nem pensado. O maior desafio do conservador-restaurador nesse ponto não é descobrir as propriedades químicas dos materiais, mas inicialmente descobrir qual a intenção (ou intenções) do artista na criação da obra, para assim poder identificar quais relações existem com o material, para somente a partir daí iniciar demais pesquisas de propriedades do material e por fim, de posse dessas informações, começar a pensar em uma estratégia de abordagem.

Ainda segundo Ubieta (2015), a origem do problema de conservação na arte contemporânea provém fundamentalmente de três fatores. No primeiro, há a ruptura com valores tradicionais de criação, no qual a arte deixa de ser representativa devido ao esgotamento de valores impostos e mantidos pelas acadêmicas para ser expressiva, uma vez que o artista passa a representar seu próprio mundo. No segundo, a perda das artes tradicionais, uma vez que a revolução industrial elimina processos artesanais e a consequente aparição de novos produtos, agora industrializados. Finalmente, a introdução desses mesmos materiais industriais nos processos de criação, não mais podendo reconhecer sua qualidade como bem estável para uma obra duradoura (UBIETA, 2015, págs. 143-144).

Na arte tradicional, a mensagem é transmitida, via de regra, através de um suporte conhecido. Já na arte contemporânea, o próprio suporte, qualquer que seja sua origem ou composição, pode ser a mensagem. O material no processo contemporâneo de arte tem um grau de significação mais elevado em relação à arte tradicional, independentemente do comportamento destes materiais ao longo do tempo. Portanto, nenhuma generalização no processo de tratamento de conservação ou restauro de arte contemporânea deve ser utilizada, principalmente

porque em alguns casos, o próprio processo de deterioração da obra está vinculado à natureza de sua concepção. Uma obra, por exemplo, pode nascer e seu material de suporte ser capaz de se transformar com o passar do tempo, devendo completar seu ciclo com a sua completa deterioração (mudança natural e progressiva das características físicas) ou degradação (estado não desejável de alteração estrutural). Entretanto, em outro exemplo, uma obra pode abranger a existência de uma mensagem após o período de vida útil do material, o que torna necessária a substituição de seu suporte. Dessa forma, estabelecemos um paradoxo de relação entre sua materialidade e sua autenticidade, outrora um processo indesejável na arte tradicional.

Com essa mudança de paradigma da arte tradicional, que submetia a idéia ao material, para a arte contemporânea, que submete o material à sua idéia, os desafios da conservação e restauração são maiores, uma vez que as reflexões sobre o prolongamento da vida de um material não é necessariamente o foco da preservação de uma obra.

Tanto para Appelbaum (2010), quanto para Ubieta (2015), toda tomada de decisão deve decorrer de um conjunto de expertises multidisciplinar, incluindo o próprio artista, quando vivo, e a documentação de sua obra, para avaliar todas as possibilidades e conseqüências de uma ação voltada para a conservação e/ou restauração.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como exemplo prático dessas reflexões utilizamos a obra *Actio Temporis* (figura 2), da autora Graça Marques, pertencente ao Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, da cidade de Pelotas, RS.

Figura 2

Actio Temporis (2005). Autoria de Graça Marques. Fonte: Museu de Arte Leopoldo Gottuzo. Pelotas, RS. Acervo Museu de Arte Leopoldo Gottuzo (reproduzido com autorização).



A obra situa-se em um ponto de intersecção entre a virtualidade da imagem e a materialidade que suas formas propõem, num jogo que continuamente leva o expectador para um tempo e espaço definidos ao mesmo tempo em que coloca os reflexos da ação do tempo sobre as texturas. A obra, constituída de lona de algodão com impressa e diversos materiais aderidos, como cargas, madeira e arames, situa-se num limbo entre o 2D e o 3D. Para o museu que a abriga, tanto sua exposição como guarda em reserva técnica são desafiadores.

A partir das reflexões do quadro de caracterização de Appelbaum (2010) e levando em consideração a teoria de conservação de arte contemporânea de Ubieta (2015), procurou-se elaborar uma ficha diagnóstico (figuras 3 e 4) que contemplasse os aspectos materiais, técnicos e não materiais da obra, visando não apenas auxiliar a equipe técnica do museu com sua documentação como em sua exposição, embalagem, acondicionamento e transporte.

A ficha (figuras 3 e 4, abaixo) aborda, portanto, aspectos que são importantes para a obra, contemplando as informações – materiais e semióticas – da artista, os conhecimentos de conservação e restauração do conservador restaurador responsável, os dados de catalogação e referência da museóloga e um extenso informe fotográfico, que pode evidenciar aspectos de envelhecimento, modificações ou alterações de acordo com o armazenamento, exposição e a guarda. O inventário fotográfico ainda pode ser utilizado como evidência para a própria instituição de guarda, podendo ser renovado a cada ano, bem como as informações da ficha atualizadas, atuando como importante ferramenta de documentação de acervos e servindo de base para obras com técnicas análogas que necessitem tratamentos (ou acondicionamento, guarda e transporte) parecidos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

FICHA DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DO ACERVO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Nº da ficha:

1. Informações específicas do objeto		Aspectos materiais	
Autor:	Dimensões:	Objeto:	
Título:	Alt: Larg: Prof:	<input type="checkbox"/> 2D <input type="checkbox"/> 3D <input type="checkbox"/> Híbrido	
	<input type="checkbox"/> cm <input type="checkbox"/> m		
Descrição geral:			
		Técnica aplicada:	
Materiais identificados:		Elementos sustentados:	
Exames aplicados:		Testes:	
Fotografias:			

2. Informações específicas do não objeto		Aspectos materiais	
Método de manufatura:	Aglutinante:	Verniz:	Possui patina:
			<input type="checkbox"/> sim <input type="checkbox"/> não
Propriedades dos materiais:	Significado da patina para a obra:		
Propriedades das cargas:	Facilidade de deterioramento:	Possíveis alterações:	

3. Informações específicas do objeto		Aspectos não materiais		
Concepção do artista (escola, corrente):	Ano:	Coleção:	Série:	
Intenção artística da obra:	Valores atribuídos aos materiais:			
Significado da patina para a obra:	Atual dono da obra:			

Figura 3: Ficha diagnóstica elaborada para o acervo contemporâneo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, RS. Fonte: Maragno, 2017



Informações específicas do não objeto	Aspectos não materiais
Inspiração que gerou a obra:	Intenção do artista sobre sua durabilidade:
Informações sobre exposição:	Informações sobre armazenamento:
Informações sobre transporte:	Valor da obra:
Observações gerais:	
Conservador-restaurador responsável: Andre Maragno	Data: 05/07/2016

Figura 4: Ficha diagnóstico elaborada para o acervo contemporâneo do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo. Pelotas, RS. Fonte: Maragno, 2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão de literatura sobre conservação e restauração de arte contemporânea, a pesquisa e catalogação de novos materiais, suas características, propriedades e utilizações, além de estudos de ambiente e conservação para arte contemporânea no Brasil devem ser contínuas. É preciso que museus, galerias e instituições se preocupem em documentar artistas e suas obras, no tocante à forma de como utilizam e se relacionam com os materiais que utilizam. O registro da documentação também facilitará pesquisas e melhorias em outras obras de um mes-

mo artista, aprimorando arquivos, bancos de dados e fontes de pesquisa. Em ambientes nem sempre propícios para guarda de obras, o tempo de vida de um objeto se estenderá à medida que o homem mantenha as condições ambientais favoráveis e estáveis (MENDES, 2011). Aliar teoria, prática e um pensamento crítico argumentador que ultrapasse o status quo convencional facilitam a busca de expertises e soluções práticas. Na impossibilidade que muitos museus e instituições se encontram hoje de oferecer condições ideais a seus acervos, o profissional que sempre visualiza a imagem do quebra-cabeça completo obtém mais sucesso do que aquele obstinado em encaixar um par de peças. Olhar além da própria bancada implica também no quão rápido novas soluções são implementadas, propiciando sucesso para seu trabalho.

A obra *Actio Temporis* (2005) ofereceu um excelente estudo de caso, sobre o qual as reflexões de diferentes frentes disciplinares – a museóloga em exercício no Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, o conservador-restaurador da mesma instituição e principalmente a própria artista – contribuíram para uma reflexão não apenas sobre seu significado, mas também sobre suas possibilidades de longevidade. O correto acondicionamento, a guarda, a exposição, o transporte e a embalagem são ainda desafiadores, mas a documentação é, de comum acordo, o primeiro passo para vencer esses e outros futuros obstáculos.

O futuro profissional é expertise, mas também é empreendedor, gestor, comunicador. Questionador. Vivenciamos novas tecnologias, mas também novos museus, acervos, patrimônios e sociedades. Manter-se constantemente curioso permite a transposição dessas interfaces, favorecendo pontes entre essas novas tecnologias e suas adaptações. E quanto maior for o número de pontes, mais rápido veremos o quebra-cabeça montado.

Notas:

¹ Traduzido livremente pelo autor do original “We conservators have a difficult job” em Introdução, página XIII.

² A utilização de aspas no termo tradicional possui função didática e define as artes que antecedem a arte contemporânea.

Referências:

APPELBAUM, Barbara. *Conservation Treatment Methodology*. 2 ed. Nova York: Routhledge, 2010

MENDES, Marylka et al. *Conservação, conceitos e práticas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

UBIETA, Mikel Rotaeché González. *Conservación y restauración de materiales contemporâneos y nuevas tecnologías*. Madrid: Editora Sintesis, 2015

André Luís Maragno. Graduado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis na UFPel, RS. Foi pesquisador no acervo do Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, na mesma cidade. É pesquisador em conservação e restauração de arte contemporânea, incluindo conservação preventiva, acondicionamento, embalagem e transporte de acervos. É membro da Associação Paranaense de Conservadores e Restauradores. e-mail: andrelmaragno@gmail.com



foto @1yurudias

RESENHA SOBRE O FILME “THE SQUARE - A ARTE DA DISCÓRDIA”

POR ADELMA COSTA

○ filme “*The Square* – A arte da discórdia” acertou em seus objetivos de surpreender e também deixar o espectador desconcertado. Apesar do filme ter ganhado a Palma de Ouro em Cannes, levanta discórdia e discordâncias quando público sai da sala e fica com dúvida se gostou ou não,

isso já demonstra um grande valor para reflexões sobre o que é a arte contemporânea hoje em dia.

Cenas com situações extremas, porém com desfechos que fogem da lógica vinda da mente do protagonista, Christian. (Claes **Bang**) Ele é a própria representação das contradições entre o discurso da arte e do que de fato acontece. Quebram-se expectativas e criam-se frustrações o tempo todo no decorrer do filme. O espectador aguarda uma determinada coisa acontecer, mas o desfecho foge do seu controle. O filme apresenta um humor negro desconcertante e ironias ácidas sobre os valores da arte, seus jogos de poder e de como funciona a hipocrisia numa sociedade burguesa de primeiro mundo, mas que pode ser a sociedade de qualquer país no mundo globalizado.

Em uma das primeiras cenas do filme vemos uma estátua equestre histórica sendo derrubada para dar lugar a obra *The Square*. Um monumento é derrubado por uma retroescavadeira em nome da arte

contemporânea. Um público informal com certeza pensaria ser um absurdo destruir algo histórico em prol de um quadrado instalado no chão. O curador do *X-Royal Museum* relata a seguinte fala durante a entrevista com a jornalista Anne: “- É um museu de arte moderna e contemporânea então apresentamos a arte atual. É uma arte avançada e a competição é intensa.” Uma escultura de um homem montado em um cavalo em pose de herói não será algo atual a menos que fosse levemente contemporâneo. Não é esse caso. Se o museu é de arte contemporânea não pode ter um modelo de algo desatualizado e desconexo em relação ao seu acervo. Segundo Cocchiaralle (2006, p. 55), só temos uma imagem quando o motivo dela, ou seja, a razão dela está ligada ao conceito e nos diz que aquilo é uma imagem, se compararmos com o caso da escultura derrubada no filme *The Square*.

(...) a Arte Conceitual, de modo geral, opera na contra-mão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea. Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinada na recepção. Tais contradições abalam as estruturas do sistema da arte há pelo menos meio século, ou quase um século se pensarmos em Marcel Duchamp. (Freire, 2006, p. 8 e 9)

Durante a entrevista com o Christian, Anne questiona o valor da obra de arte em um museu. Ela indaga sobre algo escrito que não tinha entendido no projeto da exposição *The Square*. Christian nem se lembra mais o que está escrito e pede para ler as anotações de Anne. Ele responde: “- Quando colocam um objeto em um museu... Por exemplo, se pegassem sua mochila e colocassem aqui, isso seria arte?” “O espaço branco que emoldura e valoriza o objeto colocado dentro dele.” (O’Doherty, 2002, p. 102)

A galeria subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. (O’Doherty, 2002, p.3)



Abacaxi deixado por um estudante em uma exposição na Universidade da Escócia virou arte

Em 2017, um estudante deixou um abacaxi abandonado de propósito durante uma montagem de uma exposição na Universidade da Escócia. O abacaxi é uma analogia do exemplo dado da mochila pelo curador do *X-Royal Museum*. Não importa o que seja o objeto apenas o lugar e quem são os legitimadores que atestam o que é ou não arte.

História da arte, crítica, museu, teatro, cinema de arte, salas de concerto, revistas especializadas: instrumentos da instauração da arte em nosso mundo. Eles selecionam o objeto artístico, apresentam-no ou tentam compreendê-lo – por meio deles a arte existe. São, como também a arte, específicas e indissociáveis de nossa cultura. (Coli, 2013, p. 65)

A ideia de deslocar um objeto do cotidiano e colocá-lo em destaque em uma exposição não é nenhuma novidade. Desde então o uso dos *ready-mades* na arte foi se tornando cada vez mais frequente. Duchamp assumiu uma atitude revolucionária de antiarte se apropriou de um objeto comum como um urinol branco invertido e assinando com seu pseudônimo R. Mutt. Com esta atitude, Duchamp subverteu o conceito de arte tradicional em que era preciso que um artista produzisse sua própria obra. Arte conceitual é um princípio que fundamenta o conceito de *Ready-made*

“como objeto industrial sem qualquer apelo estético, torna-se paradigma de uma operação na qual a autoria é compartilhada” (Freire, 2006, p.35).

Para Duchamp a reação dos observadores era mais importante do que o próprio trabalho. A antiarte dele foi a quebra do padrão de pensamento que uma obra de arte tem que ser esteticamente bela.

Foi por esta época que a palavra “readymade” me veio à mente para designar esta forma de manifestação. Gostaria de deixar bem claro que a escolha destes “readymades” jamais foi ditada por deleite estético. A escolha foi feita com base em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo em uma total ausência de bom ou mal gosto. (...)

Outro aspecto do Readymade é a falta de unicidade... A réplica de um Readymade diz sempre o mesmo. Na verdade, a quase totalidade dos Readymades existentes hoje não é original no sentido tradicional. Uma última observação para este discurso egomaniaco: já que tubos de tinta usados pelos artistas são manufaturados e produtos “readymade”, poderíamos concluir que todas as pinturas do mundo são “readymades aided”, bem como trabalhos de assemblage. (Duchamp, 1961, p.4)

Outra a cena a ser destacada do filme é quando Christian estava discutindo com a Anne dentro museu e aparece de repente uma funcionária desesperada para falar com ele. Um rapaz da limpeza tinha aspirado uma parte do cascalho da obra exposta. A funcionária já queria acionar a seguradora da obra, mas o curador a impediu porque poderia causar um mal-estar e uma má impressão sobre o museu. Por isso, ele recorreu a um “jeitinho” nada brasileiro por não estar no Brasil: recolocar o cascalho aspirado de volta no lugar sem ninguém saber. A conversa toda transcorreu em sueco para que a jornalista americana não tomasse conhecimento de nada. Como a arte imita a vida, uma situação semelhante aconteceu em um museu de verdade.



DUCHAMP

A FONTE

No processo de instalação, o curador é autor, coreógrafo e diretor, instando as obras a se reunirem e persuadindo-as a abordar temas que podem até estar além do seu escopo individual, mas que estão contidos em sua amplitude. (Hoffmann, 2017, p. 41)

Em 2015, o *Museion Bozen-Bolzano*, museu italiano teve que restaurar uma obra de arte jogada no lixo por um de seus faxineiros. O funcionário limpou a instalação “*Dove andiamo a ballare questa sera?*” (Aonde ir para dançar hoje à noite?), dos artistas Goldschmied & Chiari. A instalação é composta por restos de festa como bitucas de cigarros, garrafas de champanhe, confete, entre outros objetos. O faxineiro pensou que eram restos de uma comemoração da noite anterior, fez a coleta seletiva dos “detritos” e jogou fora. O museu teve que se desculpar publicamente pela falta de comunicação entre seus funcionários.





Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos que cada discurso pode tomar seu caminho. (...) A Situação é algo embaraçosa: vimos os fatores exteriores instaurando a arte em nossa cultura, vimos que eles determinam a hierarquia dos objetos artísticos e nos deparamos com divergências de critérios que nos deixam confusos. (Coli, 2013, p. 18 e 19).

A hipocrisia e o falso moralismo são apresentados como caráter essencialmente do ser humano e não de um animal dito irracional como macaco. Aliás, o macaco está muito presente no filme. Há uma macaca de estimação no apartamento de Anne, a jornalista que entrevista o conceituado curador do *X-Royal Museum*, Christian, com quem tem um encontro casual. A macaca se mostra mais centrada e

“civilizada” que Christian, assustado com a presença daquele animal.

A cena mais emblemática é a do cartaz do filme, que traz outro tipo de primata. A performance do homem-macaco em um jantar da alta sociedade sueca se mostra bem realista. O que era apenas uma “brincadeira” por parte do público, tornou-se algo aterrorizante culminando na reação insana e violenta dos presentes. É uma cena de tirar fôlego tamanho a tensão causada e no seu desfecho de histeria coletiva. Parece um pastiche do filme “Planeta dos Macacos” ou mesmo a pré-história devido à irracionalidade dos participantes. O que aconteceria com a moça atacada pelo homem-macaco se os homens presentes no salão de jantar não intervissem na situação? O artista iria até as últimas consequências da performance? Até onde vão os limites da arte contemporânea? Tudo é válido pela arte? A ética destruiria a poética da arte resultando na censura?

(...) o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (Duchamp, 1965, p.3).

No Brasil de 2017, temos um exemplo de performance polêmica e que causou desconforto em muitas pessoas: *La Bête* de Wagner Schwartz inspirada na obra da série “Bichos”, de Lygia Clark. Nesta performance, o artista se apresenta nu, permitindo que o público manipule suas articulações tal como o público fazia com as dobras da série “Bichos”. A polêmica foi a interação de uma criança com um adulto nu. O que torna a polêmica incompreensível é que a criança estava acompanhada de seu responsável legal e de diversos adultos, sem que tenha de fato ocorrido algo que caracterizasse crime de pedofilia. “Os pais têm o dever de assistir, criar e educar os filhos menores, e os fi-

lhos maiores têm o dever de ajudar e amparar os pais na velhice, carência ou enfermidade.” (Artigo 229 da constituição federal de 1988)¹. O público tem total liberdade de participar ou não da performance. Mesmo assim o artista foi detido e logo depois foi solto por decisão do ministro do STF, Alexandre de Moraes. A disparidade entre o que aconteceu na performance do homem-macaco e na performance *La Bête* é justamente a falta de limite do artista na primeira e na repressão desmedida e censura que teve na última. “Muitas pessoas não se sentem confortáveis diante das obras de arte, justamente porque elas abalam o nosso conforto mental, o nosso sistema de crenças, o que é dado e tomado como certo e verdadeiro.” (Tiburi, p. 30, 2017)

Os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A performance serve para comunicar diretamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura. (Goldberg, 2006, p.9)



Menina aparece interagindo com o artista na performance *La Bête* ao lado da mãe

Esta cena traz à tona uma lembrança recente no cenário artístico brasileiro: o cancelamento da exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira” patrocinada pelo banco Santander, em Porto Alegre. Grupos conservadores e religiosos da sociedade brasileira atacaram com protestos liderados pelo MBL (Movimento Brasil Livre) nas redes sociais pedindo o fechamento da exposição, além dos correntistas do Santander ameaçando abandonar suas contas no banco. O Santander Cultural no início das manifestações contrárias à exposição se viu obrigado a ceder às críticas externas por receio de perder clientes. Encerrou a exposição, porém não a desmontou, permanecendo montada até o prazo final do contrato sem ter visitação. Com esta atitude arbitrária, o Santander Cultural causou prejuízos ao patrimônio artístico e cultural brasileiro e a quebra de contrato com os emprestadores das obras expostas.

Na Mostra Histórias da Sexualidade, o MASP libera a entrada de menores de 18 anos, desde que sejam acompanhados por seus responsáveis a pedido do MPF sob o argumento de que a restrição seria inconstitucional porque fere a liberdade de expressão que tão duramente foi reconquistada após o fim da ditadura militar.

O mundo contemporâneo não mais valoriza a pureza, inclusive estilística, buscada obsessivamente pelos artistas modernos em nome da interface, da multidisciplinariedade e logo a contaminação, a hibridização e o eletismo. O mundo contemporâneo é absolutamente impuro e isto é para ele um valor. Porque se impureza é conviver com a diversidade – seja ela étnica, política, sexual etc. ela tornou-se um valor positivo da contemporaneidade. (Cocchiaralle, 2006, p.72)

Em 1970, no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, realizado no MAM do Rio de Janeiro, o artista Antônio Manuel apresentou a performance “O corpo e a obra”, se apresentando nu na abertura do evento. Houve intervenção policial e o MAM foi fechado. Nessa mes-

ma época, a polícia havia fechado a II Bienal Nacional da Bahia por conter obras de caráter erótico². A arte brasileira estaria vivendo um *Déjà vu* histórico? Qualquer semelhança não será mera coincidência.

Passados mais de trinta anos do fim da ditadura militar em nosso país, pouco restou da memória dos ataques sistemáticos contra artistas e suas obras no período. Hoje nos encontramos novamente em uma encruzilhada política perigosa na qual tememos por nossa frágil democracia. (...) a censura, sob a alegação de falta de decoro moral, é tão típica de governos autoritários como a censura política, e só podemos nos alarmar com os últimos acontecimentos. Procuremos aprender com a história, com a recente e com a passada. A arte é antes de tudo lugar de reflexão crítica. (Tiburi, 2017, p. 22)

No filme, Christian, também se vê obrigado a pedir desculpas e se demitir do cargo de curador em uma coletiva de imprensa devido à polêmica do vídeo viral produzido por dois “especialistas” em relações públicas atrapalhados para promover a exposição *The Square*. Envolvido em problemas ao longo da narrativa do filme, Christian aprova por distração a publicação do vídeo no *You Tube* de uma menina sueca loura em estado de abandono social que explode dentro do quadrado - *The Square* como espaço dedicado ao altruísmo, cujo significado é negado a todo o momento no filme - instalado na frente do museu sueco. “Se o curador está numa instituição existem limites éticos que não emanam de nenhuma regra, mas de decisões de cada um de nós” (COCCHIARALLE, 2006, p. 75).

Daí surgem várias questões levantadas na coletiva de imprensa tais como: Por que explodir uma menina loura e não uma criança “morena”? (Olha aí a hipocrisia da sociedade!) Se é a imagem de uma criança explodida que o museu quer passar para a sociedade? (Aí entra a questão dos investidores e do marketing social envolvido no mercado de arte. Qual empresa investi-

rá em um museu que faz vídeos explodindo criancinhas? Jamais!)

A soma de todas as cenas emblemáticas citadas ao longo do filme “*The Square- A arte da discórdia*” converge em um resultado inusitado. Cumprir o propósito de colocar o dedo na ferida da arte contemporânea questionando seus valores perante o público. Apesar dos comentários negativos a respeito do filme não se pode negar que a montagem cinematográfica nos faz refletir sobre o que nós somos diante de tanta arte.

Notas:

¹Artigo 229, Título VIII, Capítulo VII da Constituição Federal (Texto compilado até a Emenda Constitucional nº 86 de 17/03/2015). http://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/con1988_17.03.2015/art_229_.asp

² Página 21 do texto Arte e autoritarismo, de Márcia Tiburi. Revista Cult, número 230, ano 20, de 2017.

Referências Bibliográficas:

Artigo 229, Título VIII, Capítulo VII da Constituição Federal (Texto compilado até a Emenda Constitucional nº 86 de 17/03/2015). Disponível em:<. http://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/con1988_17.03.2015/art_229_.asp> Acesso em: 05 de fev. de 2018.

COCCHIARALLE, Fernando. Quem tem medo da arte contemporânea. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana,2006.

COLI, Jorge. O que é arte? / Jorge Coli. São Paulo: Brasiliense, 2013. (Coleção Primeiros Passos; 46)

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: Battcock, Gregory. Arte Nova (Debates). Disponível em: <<https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>> Acesso no dia 8 de fevereiro de 2018.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Cristina Freire. Coleção Arte +. Rio de Janeiro: Zahar,2006.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOFFMANN, Jens. Curadoria de A a Z/ Jens Hoffmann; tradução João Sette Camara. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

TIBURI, Márcia. Arte e autoritarismo. Revista Cult, São Paulo, n. 230, ano 20, pp. 28-31, 2017.

O’ Doherty, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte/ Brian O’ Doherty; introdução Thomas McEville; tradução Carlos S. Mendes Rosa; revisão técnica Carlos Fajardo; apresentação Martin Grossmann. – São Paulo: Martins Fontes, 2002. – (Coleção a)

Imagens:

Abacaxi deixado por estudante e exposto como obra de arte. Imagem disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2017/05/estudantes-deixam-abacaxi-perdido-em-galeria-e-pessoas-o-confundem-com-arte/>> Acesso em: 3 de fev. 2018.

A fonte, de Duchamp. Imagem disponível em:<<https://egonturci.wordpress.com/2012/09/10/a-fonte/>> Acesso em: 8 de fev. 2018.

Parte da obra “Dove andiamo a ballare questa sera’”? Imagem disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/faxineiros-de-museu-italiano-jogam-obra-de-arte-no-lixo-17888295>> Acesso em: 3 de fev. 2018.

Performance La Bête Imagem disponível em: <<http://www.infoartsp.com.br/noticias/entenda-a-polemica-da-performance-de-wagner-schwartz-no-mam/>> Acesso em: 3 de fev. 2018.

Adeilma Costa é artista visual. Graduada em licenciatura em Artes Visuais pela UERJ. Ad Costa (nome artístico) seguia outra carreira como pedagoga formada pela UERJ antes de iniciar a faculdade de artes visuais. Aquarela possibilitou novas possibilidades artísticas, no entanto, o ingresso à faculdade em Artes Visuais ampliou seu repertório imagético culminando na produção de objetos artísticos com cunho político e social. | <https://adeilmacasado.wixsite.com/adcostaportfolio> | e-mail: adeilmacasado@yahoo.com.br

O PROCESSO COMO PERFORMANCE: PENSAMENTOS SOBRE KIM JUNGGI

POR LETÍCIA MORENO

A contemporaneidade proporciona ao historiador da arte novos enquadramentos, novas formas de leitura da História da Arte, permitindo novos modos de se pensar e de fazer pesquisa no campo ao desfazer-se da linearidade metodológica e historiográfica. Pensando nestes desafios ao encarar múltiplas manifestações artísticas, pesquisar a ilustração contemporânea como forma legítima de arte, que protagoniza o desenho através do constante compartilhamento de processos, apresenta-se como uma questão interessante a ser investigada. E, para tal, tomo como breve estudo de caso o trabalho do ilustrador sul-coreano Kim Jung Gi.

Ilustração, o ato de desenhar e processos.

Perceber a sintonia entre redes sociais e a produção de artes visuais da segunda década do século XXI é uma abertura que proporciona a outros assuntos uma possibilidade de pesquisa, estudo e visibilidade. Sendo assim, novas formas de se compreender a produção artística contemporânea.

Torna-se difícil pensar em uma pessoa hoje que não tenha cadastro em alguma rede social como instagram, twitter e facebook. E, por consequência, muitos artistas hoje possuem perfis nessas redes. Desta forma, adquirir informação sobre eles e, principalmente, sobre seus

processos torna-se muito mais acessível em comparação aos artistas de gerações anteriores. É verdade que a internet pode ser impessoal ao não proporcionar uma vivência presencial, direta, mas também pode gerar novas experiências que, o historiador da arte hoje, se estiver atento, poderá aproximar fazeres, vivências e manifestações que talvez não fossem entendidas como tal pelo próprio campo para pesquisa.

Justamente por esta facilidade de acesso a informação, a produção de ilustradores nos dias atuais se torna algo curioso a ser visto. Exatamente por conta dos perfis no youtube, é fácil de acompanhar sua produção. Hoje se compartilha de tudo. Existem diversos tipos de vídeo neste campo: “dos and don’ts”, onde ilustradores mostram dicas de como fazer, passo a passo de fundamentos do desenho e até mesmo dicas motivacionais para jovens ilustradores desacreditados em seus potenciais.

Durante o curso de história da arte, lemos os aspectos presentes – ou implícitos – à obra de arte que estamos a analisar, também aprendemos a importância da técnica para certos fazeres artísticos, que, sem a mesma, tal fazer não existiria, como no caso das técnicas de impressão e técnicas de pintura. Entretanto, o processo não se mostra como algo a ser pesquisado individualmente como obra autônoma, apenas como uma etapa para a finalização do objeto lido.

A utilização do compartilhamento instantâneo que a rede de computadores disponibiliza faz com que o processo possa ser lido como a obra em si, uma vez que pode-se acompanhar o decorrer até a etapa final. Assistir os processos de criação e desenvolvimento das imagens no caso da ilustração é algo deveras apelativo, uma vez que se pode ter a sensação de proximidade ao acompanhar o fazer do artista, justamente pela telepresença provocada pela internet. Esta sensação é um aspecto único resultante da contemporaneidade. Pode-se ver o processo do desenho virtual e presencialmente, independente de onde o artista viva ou esteja produzindo.

Questionar se estes tais artistas tão populares na rede possuem, por consequência, qualidade equiparável a ponto de serem classificados

como criadores de “obra de arte” em si não é o intuito desta breve investigação. Assim como não é trazer a ilustração para o patamar de belas artes, tal como a pintura e a escultura, mas sim, de compreendê-la como produção válida de artes visuais. Também interessa pensar como a internet e a produção de alguns artistas são exemplos de uma dinâmica de se produzir e consumir arte, fenômeno próprio do século XXI.

É compreensível pensar que, na verdade, o ato de desenhar na ilustração contemporânea seja um reflexo mercadológico, uma vez que muitos destes ilustradores utilizam-se de seus trabalhos como uma fonte de renda. Entretanto, isto não deveria impedir que a ilustração fosse estudada no campo da história da arte, tendo em vista a existência de galerias e leilões e comercialização de trabalhos da ordem de belas artes – e até mesmo trabalhos falsificados.

Com a existência de portfólios online, e a facilidade de se criar websites e contas em redes sociais, o artista no contemporâneo – se não possui premeditadamente a ambição de ser representado por uma grande galeria ou de ter uma peça vendida pela Sotheby’s nos primeiros meses exposição ao público – possui uma gama de possibilidades de se fazer ser visto na rede mundial de computadores, a ponto de não necessitar de um mediador entre seus trabalhos e espectadores em potencial.

Outro aspecto interessante é o processo de produção destes artistas como uma maneira de se acompanhar suas investigações compositivas, formais e estéticas, principalmente quando se compartilha em tempo-real através de streamings online (Figura 01). Deste modo, o espectador acompanha o momento de tomada de decisões do ilustrador simultaneamente enquanto ele ou ela desenha. Ou seja, acompanhar em tempo real momentos que o desenhista erra ou acerta alguma linha traçada, o momento que experimenta alguma técnica, enfim.

Neste contexto, o desenho – e o ato de desenhar em si – torna-se o centro das atenções do início até o fim do processo. Assistir o desenhar como performance sugere que o espectador fique atento à cada movimento executado pelo artista. O material utilizado; em que direção

desenha; como desenha; a espessura da linha; quem e o quê desenha; como a imagem se forma e como o ato de desenhar se torna uma narrativa da construção da própria imagem.

Também se pode perceber a essência do artista, de modo que, ao observá-lo tomar decisões, errar e – quem sabe – arrepender-se da linha traçada, se entende o processo como aproximação íntima do desenhista com seu espectador, de forma que o ilustrador se porta como uma espécie de intérprete visual do imaginário, ao tornar ideias imagens. Observar a imagem construída é como ler um livro enquanto ele está sendo escrito.



Kim JungGi e drawing shows: desenhar como performance

O trabalho do ilustrador sul-coreano Kim JungGi tem ganho grande atenção internacional nos últimos cinco anos. Não somente na Coreia do Sul, mas também se observa aos poucos validação internacional do seu trabalho, principalmente por sua habilidade de criar imagens complexas sem rascunhos. Nascido em 1975 na província de Goyang-Si em Kyongki-Do, Kim JungGi é um ilustrador que compartilha seu ato de desenhar.

A curiosidade na forma de JungGi desenhar se configura na não-linearidade do que se espera do processo do desenho. Como norma, imagina-se que o desenhista irá registrar suas ideias através do rascunho, seguido de um refinamento das ideias passadas para o papel até se tornar o desenho final. Entretanto, JungGi não desenha desta forma.

Kim ao desenhar já possui toda a imagem construída – e por consequência, visualizada – em sua mente antes de passá-la definitivamente para o papel, o que explica “pular” a etapa do rascunho. Sua formação artística poderia ser uma justificativa de maestria técnica, pois aos 19 anos cursou Design Gráfico na DongHui Art School em Busan, na Coreia do Sul. Entretanto, a metodologia de ensino da Escola de Artes por ele frequentada não foi o que proporcionou seu domínio dos fundamentos do desenho.

JungGi afirma em entrevista à emissora de televisão coreana EBS News que muito do que aprendera fora observando cenários e pessoas. Sendo assim, seu campo de referências imagéticas, sua memória fotográfica fora construída de maneira empírica, não dependendo somente da sua formação “acadêmica”. Dito isto, Kim desenha cenários nas mais distintas perspectivas, de forma tradicional, utilizando, por exemplo, marcadores, pincéis e canetas nanquins descartáveis, ou através do digital com auxílio de softwares e mesas digitalizadoras, sendo versátil, correspondendo às necessidades de mídia que o ilustrador contemporâneo necessita.

Contudo, o que está fazendo com que ganhe repercussão é o desenhar tradicional assistido como performance, também conhecido como drawing show (Figura 02). Não somente Kim JungGi mas ou-

tros artistas fazem estas performances assistidas utilizando o desenho como linguagem comunicativa principal. Aqui, o corpo não se classifica como emissor da mensagem, mas sim, o desenho. Nos drawing shows o que está a ser observado é o desenho em construção. É o nascimento da linha. O encontro da tinta com o papel, ou com a parede.



Nesta condição o desenhista é o dispositivo responsável pelo exercício mental de exteriorizar o desenho, ao movê-lo do campo da mente – onde está confinado e não pode ser visto por ninguém além do desenhista – para a materialidade, obviamente, com auxílio de seu próprio corpo, através do movimento das mãos, dos braços e dos pincéis, dos lápis e canetas.

Acompanhar estas performances do desenhista seria o mesmo que assistir uma palestra no sentido de compreender o desenho como uma linguagem construída através da interação de linhas, pontos, planos, saturação e – não menos importante – narração imagética. E como o ilustrador aqui em questão possui uma linguagem figurativa – realismo estilizado, por assim dizer – a compreensão do que está sendo es-

critico pode ser lido mais facilmente, em comparação a uma linguagem menos figurativa ou abstrata.

Todavia, acompanhar a escrita de imagens como performance implica em pensar no desenho como ser autônomo que apropria-se do desenhista afim de externar-se. Observar o desenho sendo construído é nada além de compartilhamento do fluxo de pensamento do autor em questão. Além de ser o íntimo do autor em si.

Até que ponto desenho e performance podem se encontrar, se relacionar e, até mesmo, se tornarem sinônimos? Quem é o protagonista? O desenhista ou o desenho em processo? E quanto aos streamings? Como a transmissão pode interferir na interpretação do espectador?

Estas são perguntas que surgem ao pensar nas relações entre estes dois fazeres distintos – desenho e performance. Talvez o processo seja a chave desta relação, ou talvez a efemeridade da trajetória do desenho até sua forma final. Resta observar e detectar as conexões existentes, dar-lhes visibilidade e explorá-las até seu máximo potencial.

Notas:

¹Sugestão de leitura: BELTING, Hans. O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois, 1ª edição Cosac Naify Portátil, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

² No alfabeto coreano 김정기, romanizado como Kim Jung Gi.

³ Entrevista à Emissora Sul-Coreana EBS “스케치의 달인’ 만화가 김정기 / Jung-Ki Kim, the master of sketching”. Coreia do Sul, 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/OGrcsJRyrsk>> Acesso em: 08 dez. 2017

Referências Bibliográficas:

BELTING, Hans. O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois, 1ª edição Cosac Naify Portátil, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEPECKI, A. 9 variações sobre coisas e performance. Revista Urdimento, v. 2, n.19, p. 93 - 99, Florianópolis, 2012.

RODRIGUES, L. F. S. P. Capítulo 1: Realidade e especificidades do desenho In: Desenho, criação e consciência. Lisboa: Bond, 2010. p. 23 - 50.

WASSILY, Kandinsky. Ponto, Linha e Plano. Lisboa: Edições 70, 1970.

ȘERBĂNESCU, S. “Live Drawing. Visual Performance Models in the Real and the Virtual Space”. Bucareste, 2016. Disponível em: <<http://culturesofcommunication.ro/wp-content/uploads/2017/03/no1-2016-SERBANESCU.pdf>> Acesso em: 11 dez. 2017.

Kim Jung Gi. Lasse Bekker Weinreich. Youtube. 25 de fev. de 2015. 6min 30s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nabXdqgUh4I&feature=youtu.be>> Acesso em: 08 dez. 2017.

[EBS뉴스]뉴스인_‘스케치의 달인’ 만화가 김정기 / Jung-Ki Kim, the master of sketching with English subtitle. 나중동. Youtube. 03 abr. de 2013. 04min 43s. Disponível em: <<https://youtu.be/OGrcsJRyrsk>> Acesso em: 08 dez. 2017.

A conversation with the master Kim Jung Gi. Bobby Chiu. Youtube. 27 de set. de 2017. 1h 02min 30s. Disponível em: <<https://youtu.be/U8x4SaOjvI0>> Acesso em: 11 dez. 2017.

Kim Jung Gi @ the Art Institute of California Inland Empire 8-2-14. Inland Arts. Youtube. 29 de ago de 2014. 39min 05s. Disponível em: <<https://youtu.be/VUFG-4k6dU>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

About Artist. (s.d.). disponível em: <<https://www.kimjunggius.com/pages/about-artist>> Acesso em: 08 de dez. de 2017

Superani. (s.d.). disponível em: <<https://www.kimjunggius.com/>> Acesso em: 08. dez. 2017

Letícia Moreno é graduanda em História da Arte pela EBA-UFRJ, ilustradora autodidata-, pesquisadora entusiasta de desenhistas contemporâneos, moradora do Rio de Janeiro e atualmente pesquisadora PIBIAC. | e-mail: leticiamoreno@live.com

A NECESSIDADE DE REPENSAR O MUSEU REGIONAL DO SUL DE MINAS

POR BRUNA FORTUNATO

Resumo: Este artigo busca compreender de maneira crítica os desafios e problemáticas do Museu Regional do Sul de Minas abordando, além do histórico do patrimônio em si, temas como memória, identidade, conservação e restauro dos bens salvaguardados. Para isso, houve um período de leituras, análises e pesquisas no local, pretendendo assim, contribuir para uma série de melhorias e fortalecimento do espaço museológico enquanto um lugar de rememoração das narrativas sobre a memória local.

Palavras-chave: Museu; Patrimônio; Memória; Identidade; Conservação e restauro.

INTRODUÇÃO: HISTÓRICO DO MUSEU REGIONAL DO SUL DE MINAS



Museu Regional do Sul de Minas, localizado na cidade de Campanha - MG, composto por uma coleção diversa e um acervo de aproximadamente 2.400 bens, é o objeto desta pesquisa. Inicialmente nomeado como Museu D. Innocencio¹, sua fundação e instalação ocorreu no dia 29 de setembro de 1937 em um prédio pertencente à

diocese, antiga residência do Dr. Manoel Eustáquio Martins de Andrade². O museu foi instalado visando o benefício da cultura e religião, contando com a assistência material do clero da diocese nas repartições de arte sacra incluindo, além disso, uma curiosa doação de animais empalhados colecionados pelo bispo Dom Ferrão.

Posteriormente a data de instalação e inauguração, foram publicados boletins informativos sobre o Museu D. Innocencio, alguns continham o horário de funcionamento e valor da entrada. No Boletim nº1, datado de 9 de março de 1940, produzido pela Tipografia Santo Antonio, constam alguns estatutos em que um deles diz sobre as seções temáticas de exposição:

Art. 12 - O museu manterá as seguintes seções, subdivididas em coleções ou atividades, podendo ainda estabelecer mais as que forem indicadas:

1. Antropologia;
2. Arquivo Histórico;
3. Biblioteca Pública;
4. Botânica;
5. Centro de cultura artística, científica, literária e religiosa;
6. Cinema Educativo;
7. Geologia;
8. História;
9. Horto Floral;
10. Mapoteca;
11. Mineralogia;
12. Numismática e Filatélica;
13. Religião;
14. Sala de Municípios;
15. Secção D. Ferrão/ Documentário do Bispado da Campanha;
16. Secção de publicidade;
17. Secção Vital Brasil/ Serviço antiofídico e defesa da saúde;
18. Zoo/ Parque zoológico da fauna regional e brasileira;
19. Zoologia. (Pg.20)³

Após um contrato de comodato entre a Mitra Diocesana e a Prefeitura, o município recebeu da Diocese, oficialmente, o empréstimo do ex-prédio do Colégio São João⁴ para a reinstalação do Museu Regional da Campanha e Museu de Arte Sacra⁵ (Figura 1). Deu-se assim início às restaurações em 1986, pela Construtora Sanjoanense Ltda. contratada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), tendo a supervisão da superintendência de Museus de Minas Gerais, além do emprego de mão de obra exclusivamente local.



Fig. 01: Fachada do atual Museu Regional do Sul de Minas, ex-prédio do Colégio São João. Fotografia da autora, 2016.

Em uma carta datilografada, encontrada no Centro de Estudos Monsenhor Lefort, intitulada “Instalação do Museu Regional da Campanha”, encontra-se a seguinte informação:

(...) *Todo esse trabalho está sendo realizado graças ao interesse do Dr. Rodrigo Andrade, presidente do IEPHA-MG, bem como da Prof. Priscila Freire, Superintendente de Museus em Minas Gerais e, ainda, do ex-secretário da Cultura Dr. José Aparecido de Oliveira, atual governador de Brasília, que encontraram receptividade perfeita para o projeto nas providências do Exmo. e Revmo. Bispo D. Tarcísio Ariovaldo Amaral e o Prefeito Ronald Ferreira, que celebraram o contrato de comodato, recentemente homologado pela Câmara Municipal, que veio, finalmente, decidir a execução do projeto de instalação dos museus nesta cidade, integrando Campanha ao Programa Nacional de Museus, empreendimento cultural que chamara a atenção não só desta região, mas de todo o país. Está, dessa forma, em pleno andamento a obra de restauração do imóvel e, além disso, ali já funciona o ateliê do restaurador Charles Coelho que recupera as imagens do Museu de Arte Sacra a ser instalado na Capela do Colégio. Trata-se de trabalho altamente especializado que deixa peças centenárias, valiosas, em estado de perfeita conservação, sem perda de qualquer de suas características originais.*⁶

Após as restaurações, foi novamente inaugurado no dia 29 de abril de 1992, dirigido pelo Secretário da Cultura e uma Diretoria, ambos nomeados pelo prefeito Municipal. Oitenta anos depois de sua fundação, no ano de 2016 iniciou-se a desocupação do prédio e o começo de um novo projeto de reformas⁷, pois suas estruturas se encontravam de maneira precária assim como as condições dos bens salvaguardados.

Foi devido aos esforços do bispo e as publicações feitas pelo jornal Sul de Minas, de modo a propagar o seu reconhecimento, que o museu se manteve até os dias atuais, sendo hoje nomeado Museu Regional do Sul de Minas.

AS PROBLEMÁTICAS E DIFICULDADES ENCONTRADAS NA CONSERVAÇÃO E MANUTENÇÃO DOS OBJETOS DE MEMÓRIA

Durante determinado período do estágio realizado no MRSM, foi identificado uma série de problemas, dentre eles, destaca-se a precária documentação com rasa descrição sobre os objetos nas fichas de inventário/catalogação. A maior parte encontra-se com o mínimo de informação registrada, sem dados sobre autoria, procedência ou foto de identificação. Esses dados também são tão problemáticos quanto à descrição de características técnicas, estilísticas, iconográficas e a ausência de um projeto expográfico dos bens salvaguardados que possibilite a fruição e percepção dos significados.

Entende-se por museu, um espaço que estabeleça um vínculo afetivo e dialógico com a comunidade, acolhendo a todo o tipo de público, respeitando a diversidade e a pluralidade, onde todas e todos tenham a possibilidade de acesso aos bens culturais. Sendo assim, quando a estrutura física que se apresenta impossibilita que isso ocorra, é preciso ser repensado o caráter de um museu inclusivo e acessível.

Portanto, esta pesquisa tem como objetivo a inclusão da sociedade para dentro do espaço do Museu a partir de projetos de incentivo à pesquisa, visitas guiadas, estágios voluntários bem como a divulgação do mesmo nas escolas locais e regionais. Há um leque muito amplo de oportunidades em que a educação patrimonial pode ser executada.

A interação e o aprendizado nesse contexto devem ser mútuos, onde a sociedade aprende com seu passado ao mesmo tempo em que contribui para o conto dessa narrativa sem fim, pois a história não tem ponto final, ela é uma corrente de acontecimentos de tamanha infinidade que carrega o fardo de não deixar a cultura local cair em esquecimento.

Sendo assim, *“a educação patrimonial é, portanto, todo trabalho educacional que conduza a sociedade a uma mudança de atitude: ao invés de espectadores da proteção do patrimônio, sejam atores desse processo”*



(RANGEL, 2002, p.17). Além dessa interação entre a comunidade e o Museu, deve também haver a conscientização das autoridades responsáveis. Conceitos como restauração e conservação devem ser discutidos, tanto como a importância da manutenção deste local. A leitura de Camillo Boito torna-se imprescindível como guia de arquitetos e restauradores e toda a equipe envolvida. No trecho do livro Os restauradores, fica expresso de forma clara a importância de uma eficaz salvaguarda para as futuras gerações.

(...) é obrigação de todo o governo civil, de toda província, de toda comuna, de toda sociedade, de todo homem não ignorante e não vil, providenciar que as velhas e belas obras do engenho humano sejam longamente conservadas para a admiração do mundo. (BOITO, 2002, p.37)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, torna-se de tamanha importância a conservação adequada desses objetos bem como a restauração de alguns, pois o que se vê no Museu Regional do Sul de Minas é o descaso com elementos que são essenciais para a perpetuação da cultura, do conhecimento e para a construção da identidade local (Figura 02). Afinal, são objetos de memória que transmitem ao longo do tempo lembranças de determinados grupos e indivíduos e que, por meio deles, absorvemos as narrativas de nossos antepassados, valorizamos e nos apropriamos de sua história. Portanto, é necessário que haja uma salvaguarda efetiva para que esses objetos não sejam esfacelados pelo efeito do tempo.

Notas:

¹ Homenagem ao segundo bispo diocesano de Campanha, Dom Inocêncio Engelke.

² Advogado e fazendeiro na cidade de Campanha – Almanach Sul-Mineiro, ano 1874/ edição 00001.

³ Documento disponível no Centro de Estudos Monsenhor Lefort - Campanha -MG.

⁴ A origem deste prédio remonta ao século XIX, construído devido à iniciativa do cônego Antônio Felipe Lopes de Araújo, foi residência de famílias tradicionais da época. Nele se hospedaram Princesa Isabel e Conde D'Eu em 1864 e em 1911 instalou-se no prédio o Ginásio Diocesano São João, além de ter pertencido ao primeiro bispo da diocese, Dom João de Almeida Ferrão.

⁵ Percebe-se que o Museu Dom Innocencio passou por algumas alterações onde ocorreu a divisão entre Museu Regional da Campanha, que abrigava seu contexto histórico, e o Museu de Arte Sacra em que estava presente peças religiosas doadas pela diocese.

⁶ Documento sem data e autoria.

⁷ Em uma parceria entre prefeitura e diocese.

Referências:

BOITO, Camillo. Os Restauradores. 2ª.ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2013.

Boletim Nº1 do Museu Dom Innocencio, Campanha-MG, Tipografia Santo Antonio, 1940.

CAMARGO, Haroldo Leitão. Patrimônio Histórico e Cultural. 3ª.ed. São Paulo: Aleph, 2002.

CASADEI, Thalita de Oliveira. CASADEI, Antonio. Aspectos históricos da cidade da Campanha, 1989. Petrópolis: Gráfica Jornal da Cidade, 1989.

CASASANTA, Manuel. Campanha, 1929. Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte - MG.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

Dossiê de Tombamento do Bem Cultural, Campanha-MG, 2001.

Guias M. Lima, Sul de Minas, 1998.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

<http://www.diocesedacampanha.org.br/portal/> acessado no dia 10 de jul. de 2016 às 22:00 hrs.

MONTENEGRO, Antonio Torres. História oral e memória: a cultura popular revisitada. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 2001.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RANGEL, Marília Machado. Educação Patrimonial: conceitos sobre patrimônio cultural. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Educação. Reflexões e contribuições para a Educação Patrimonial. Grupo Gestor (org.). Belo Horizonte: SEE/MG, 2002.

RUSKIN, John. A lâmpada da memória. 2ª.ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2013.

Bruna Fortunato Pereira é graduanda em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais – Unidade Campanha. Atua principalmente nas pesquisas relacionadas a Museu e Patrimônio. | e-mail: brunafortunatohist@gmail.com

EM ALGUM LUGAR ENTRE A CIVILIZAÇÃO E O TRABALHO

POR VINICIUS VARGAS

Resumo: Partindo da especulação sobre o princípio da perda em Bataille, o presente artigo problematiza o lugar da arte na sociedade. Com a ajuda da antropologia cultural de Nietzsche e Bataille foram estabelecidas relações entre civilização e cultura e entre arte e trabalho. De um lado, a cultura como transbordamento da civilização, proposta por Nietzsche. De outro, o nascimento da arte especulado por Bataille como atividade lúdica, oposta às atividades do trabalho. Postas em paralelo, as relações propostas pelos dois filósofos revelam afinidades entre si.

Palavras chave: arte; trabalho; civilização; cultura;

EM ALGUM LUGAR ENTRE A CIVILIZAÇÃO E O TRABALHO

O fazer faz tudo. Faz o que quer fazer: faz filho; faz frio; faz cama e faz a cama; faz conta e faz de conta; faz de uma coisa, outra. Faz vinte quilômetros a pé; faz arte; faz merda; faz que não vê; faz de morto; faz em cacos; faz nada. E faz, também, novo sentido a cada sentença em que exaustivamente se repete. *Talvez o fazer seja, antes de tudo, cansaço.* É um verbo que age tanto quanto faz agir, ou melhor, é a força geratriz do próprio movimento.

Se afirmo, um tanto apressadamente, essa onipotência do fazer, é justamente porque ele, ocupando a posição de sujeito da frase, tanto pode fazer tudo quanto fazer nada, pode fazer uma pirâmide e depois fazê-la em pedaços. O *fazer é o motor*. É aquilo que produz. E essa simples análise nos aponta que a produção em questão nem sempre será positiva. Ademais, mesmo que fosse positiva, útil, antes de impulsionar qualquer coisa, um motor precisa mover a si mesmo e para isso ele necessita de uma dose de combustível, de um primeiro gole, um consumo inicial destinado à sua ignição. Trata-se de uma parte da energia que sempre é perdida, sacrificada em prol do movimento, seja ela destrutiva ou construtiva.

Entretanto, posicionar a perda como ação anterior a todo fazer é o mesmo que dizer que há excesso, uma vez que, primeiro, é preciso possuir algo que se possa perder. Georges Bataille, para quem o princípio da perda constituiu o eixo da sua reflexão acerca do mundo e do ser-humano no mundo¹, identifica esse excesso como sendo energia cósmica proveniente do sol. Sempre há excesso, ele nos diz, uma vez que a irradiação solar, que está na origem de todo crescimento nos é dada sem contrapartida: “*O sol dá sem nunca receber*” (BATAILLE, 2013, p.12). De posse de tamanha dádiva (que é sobra), só nos restaria consumir essa energia, gastá-la, muitas vezes sem qualquer comediamento nas ebulições do fazer.

Para prosseguirmos com o raciocínio, faz-se necessário diferenciar dois momentos distintos da perda. Em um primeiro momento, essa perda se daria como consumo de energia necessário a qualquer movimento, a qualquer partida, a qualquer decisão. Porém, à medida que partimos e que o motor já está consumindo, podemos entrar em outro momento da perda: o da escolha – momento em que podemos optar por deixar o fazer-motor trabalhar em vão, com o único intuito de consumir combustível, de gastá-lo no vazio, ou de consumi-lo sem nenhum propósito racional, isto é, sem nenhum objetivo que esteja inscrito no campo das atividades ditas úteis da civilização. Trata-se, nesse segundo caso, de produções que ocorrem no interior da civilização,

mas que enfatizam justamente o que ela tenta a todo custo minimizar: o gasto desmesurado governado por princípios que escapam à razão. As festas, os jogos, os rituais religiosos são exemplos dessas atividades que esbanjam e dissipam energia. São atividades que enfatizam a perda, o gasto, a transfiguração do excedente energético e não o seu acúmulo. Esses dois momentos distintos da perda – um necessário e outro optativo – acabam por mostrar-nos também dois campos de fazeres diferentes: um que admite somente o mínimo de perda e outro que necessita do máximo de gasto. De maneira geral, no primeiro estariam as atividades supostamente úteis da civilização, nas quais se produz para adquirir e depois conservar. No segundo estariam as atividades culturais como um todo.

Ao tentarmos entender o conjunto das atividades humanas em relação à energia que gastamos, e com que finalidade, alcançamos o horizonte das necessidades e irracionalidades que atravessam o nosso consumo de energia durante a vida. Dependendo do motivo pelo qual se gasta – se é para esbanjar ou para acumular – podemos nos inserir de um lado ou de outro dessas atividades. Portanto, se há um conflito inicial de interesses entre civilização e cultura, ele pode ser evidenciado ao utilizarmos como princípio o motivo pelo qual se despende.



Inserindo-se nessa discussão entre civilização e cultura, Oswaldo Giacóia Junior, em seu texto *Antigos e Novos Bárbaros*², elaborou um conjunto de relações entre barbárie, civilização e cultura, identificando passagens, interseções e intercâmbios, propondo relações ora dialéticas, ora revolucionárias, ora transfiguradoras entre essas três condições do espírito humano. Ele parte da compreensão de Nietzsche acerca da civilização como sendo o “*autêntico trabalho do homem consigo mesmo*” (NIETZSCHE apud GIACOIA JUNIOR, 2004, p.199). À civilização corresponderia o trabalho de elaborar a condição humana por meio da ordenação de uma *práxis*. Em outras palavras, o bicho homem, inserido na civilização, trabalhando diariamente, transfor-

mar-se-ia em um animal humano, civilizado. Uma vez humanizado e politizado, esse indivíduo passaria a ser então constantemente policiado para que a vida civil do todo ao qual ele passou a pertencer pudesse se manter conservada. Com efeito, o *policimento da vida civil* seria, desde muito cedo, para Nietzsche, a *meta conservadora da civilização* (GIACÓIA JUNIOR, p.190).

No entanto, esse processo de hominização não ocorreria sem uma alta dose de violência e repressão. Para passar da condição de animal de rapina a animal político, o bárbaro precisaria inverter a direção natural da descarga de seus impulsos e instintos (ao invés de externalizá-los, ele deveria internalizá-los), renunciar à meta original de satisfação desses impulsos e criar canais subterrâneos por onde essa energia pulsional reprimida pudesse escoar, ou mesmo mudar os alvos de satisfação. Essa dissecação permanente da própria carne no trabalho constante da construção de si enquanto sujeito civilizado – que precisa controlar e reprimir incessantemente os seus impulsos – acaba por provocar nele um permanente mal estar que sua atividade produtiva, seu trabalho, poderia, quando muito, amenizar. Assim sendo, a relação entre civilização e barbárie pode ser compreendida, segundo Giacóia Junior/Nietzsche, de duas maneiras: a primeira se daria por meio de uma série de externalizações desse caos pulsional reprimido que não encontraria saída se não em confrontos violentos por meio dos quais a civilização buscaria o domínio sobre a barbárie ou vice-versa (seja por invasões externas, seja por revoltas internas). A segunda, mais silenciosa, seria o surgimento de uma barbárie civilizada, isto é, uma civilização que domine a barbárie por inclusão, mantendo intacta sua vontade de poder dominadora e tirânica.

Como um ponto fora da curva, a cultura escaparia dessa relação dialética entre barbárie e civilização no momento em que, em vez de tentar ordenar o caos pulsional que se formou no interior do sujeito civilizado, ela o transfiguraria. Ao opor-se tanto à barbárie quanto à civilização, acima do bem e do mal, a cultura, para Nietzsche, seria uma categoria predominantemente estética que, ao transfigurar o caos

dos impulsos e desejos reprimidos, acabaria por construir a forma e o estilo que caracterizam a personalidade singular de um indivíduo, ou a coletiva de um povo.

Se a civilização é essencialmente repressiva, a cultura atua em sentido contrário, como estimulante, como véu de ilusão que incita a viver e superar formas e patamares já consolidados de poder e vida social, em direção a figuras mais variadas e complexas, nas quais a humanidade atinge uma espécie de justificação estética imanente para sua tormentosa epopeia de autoconstituição. (GIACÓIA JÚNIOR, 2003 p.199).

Na contramão da civilização, a cultura não se adequa à repressão da qual ela transborda. Seja por meio do questionamento à sujeição exacerbada do indivíduo às normas civis, seja por representar economicamente o inverso do que procura a produção útil, a cultura quer o oposto do que quer o aparelho coercitivo e domesticador que lhe deu origem. Pois enquanto a civilização é regida pelo ponto de vista do acúmulo e da concentração de forças, a cultura representa o ponto de vista do desperdício, do experimento dissipador e esbanjador. Como nos diz Giacóia Junior, à civilização cabe a regra, já a cultura é a encarnação da exceção (GIACÓIA JUNIOR, 2004, p.200). A compreensão de excesso é importante para entendermos outro aspecto da cultura: para haver excesso é preciso antes haver acúmulo. Logo, se a cultura é o excedente que transborda transfigurado, a civilização é, necessariamente, o reservatório que a comporta, é sua condição de existir. Pode até ser que haja civilização sem que se sinta a menor vontade de esclarecimento superior, de cultura no sentido estrito (a qual Nietzsche se refere). Mas não há cultura que nasça sem a existência prévia da civilização.



Outro filósofo que partilhou dessa noção da cultura como excedente da civilização foi Georges Bataille. Ao adentrar pela primeira vez na – então recém-descoberta ³– caverna pré-histórica de Lascaux, na França, Bataille deparou-se com uma enorme quantidade de pinturas pré-históricas em excelente estado de conservação. Ainda que fossem ecos de um passado remoto, de aproximadamente 18 mil anos atrás, as pinturas possuíam uma qualidade de presença digna de qualquer obra-prima. Elas soavam para ele estranhamente contemporâneas. Diante delas, Bataille percebeu que o que chamamos de milagre grego, isto é, o florescimento da arte na humanidade, deveria ser chamado dali em diante de *O Milagre de Lascaux*.

Bataille parece ter seguido o mesmo movimento intelectual da antropologia do seu tempo, – que estudou os costumes de tribos indígenas cuja forma de organização social era considerada primitiva – para tentar encontrar o marco zero das complexas relações e atividades humanas presentes nas civilizações modernas. Ele também propôs uma análise do seu objeto, a arte, em estado nascente, num período em que os únicos documentos possíveis para o estudo científico eram fragmentos de utensílios e as pinturas nas paredes da caverna em Lascaux. Entretanto, tal análise mostrava-se demasiado suspeita para qualquer ciência especializada, pois não haveria meio de se comprovar o que quer que fosse. Situando-se entre a antropologia e a filosofia, ora entoando a voz de um paleontólogo – recompondo toda uma vida a partir de fragmentos fossilizados –, ora a de um psicólogo – em investigações sobre o comportamento e as festas dos homens pré-históricos –, Bataille prosseguiu por meio da intuição e do conhecimento aquém do mundo dos especialistas para especular sobre o nascimento da arte⁴.

A descoberta recente deixava Bataille muito mais próximo do que teria sido um primeiro transbordamento da civilização em período pré-histórico. Com efeito, a caverna de Lascaux representava o prisma por onde se refletia o florescimento e a culminação de um período inteiro da humanidade conhecido como Aurinhacense⁵. As pinturas das paredes de Lascaux são, para o filósofo, o testemunho tanto de uma arte

admirável quanto do gênio criador dos seres humanos que as fizeram. Tamanha potência artística encontrada em tempo tão longínquo pres-supõe a união do que Bataille afirma ter sido os dois principais acontecimentos responsáveis pela passagem do animal humano à consciência. O nascimento dos utensílios (ou do trabalho) e o nascimento da arte (ou do jogo). O primeiro devemos ao *Homo Faber*, àquele que “já não sendo mais animal, tampouco era completamente o homem de hoje” (BATAILLE, 2013, p.28). Esse primeiro passo é essencial, pois, sem ele, o segundo acontecimento não poderia ter se corporificado. O surgimento dos utensílios no mundo parece ter uma relação aporética com o trabalho. As atividades humanas primitivas, tais como a caça, só se tornaram humanas por meio da utilização de ferramentas que advinham do trabalho, isto é, que precisavam ser trabalhadas, afiadas, apontadas, tal como uma pedra pontiaguda. A partir dessa relação na qual se trabalha o utensílio e se trabalha por causa do utensílio, Bataille começa a vislumbrar a possibilidade de haver surgido também aí uma nova linguagem.

Enquanto construía sua ferramenta, momento em que já estava acontecendo o trabalho, o ser humano experimentava a formação de um duplo objeto em sua mente: o presente e o porvir. Estendendo-se progressivamente no pensamento humano pela repetição das atividades, esse duplo objeto possibilitou o surgimento de outra linguagem, capaz de lidar com a simultaneidade do real e do virtual. A partir dessa linguagem, no momento em que designava o objeto, o ser humano compreendia tanto o objeto real quanto a maneira como ele era feito, isto é, o trabalho do qual adveio. Ao mesmo tempo, era por meio do trabalho que o *Homo Faber* operava um corte nessa linguagem, ou melhor, uma seleção entre esses dois aspectos do objeto (presente/porvir). Talhando a pedra, ele ia gradativamente suprimindo o estado sensível, porvir, do objeto, em detrimento de sua materialização no presente. A partir daí, essa nova linguagem situaria o objeto em relação à fuga do fluxo temporal, materializando-o, isto é, retirando esse aspecto sensível de quem o anunciava. Para Bataille, o ser humano só viria a re-

cobrar esse aspecto sensível se criasse, por meio do seu trabalho, mas para além das obras úteis, uma obra de arte.

Quanto ao nascimento da arte (ou do jogo) – segundo grande acontecimento que nos coroa como seres pensantes capazes de produzir não somente ferramentas, mas também conhecimento – nós o devemos ao ser humano atual, o *Homo sapiens*. A arte surge na civilização no momento em que as condições no mundo melhoraram, abrindo espaço para que o ser humano pudesse enxergar para além das necessidades e das atividades úteis do trabalho. Em um ambiente menos áspero, com abundância de alimentos e um clima mais temperado, os utensílios seguiam se desenvolvendo e a atividade mais sossegada do ser humano havia deixado de ter como único objetivo o trabalho. Excedendo as noções deste, a arte adicionaria a partir de então, à atividade útil, uma atividade de jogo.

A arte é, em primeiro lugar, antes de qualquer outra coisa, um jogo. Mesmo que seus utensílios sejam também o princípio do trabalho. Determinar o sentido de Lascaux, isto é, desta época da qual Lascaux é o resultado, é perceber o passo do mundo do trabalho ao mundo do jogo, que é ao mesmo tempo o passo do Homo Faber ao Homo sapiens, a passagem do ser humano esboçado ao ser acabado. (BATAILLE, 2013, p.28, tradução nossa).

Segundo Bataille, o nascimento da arte adveio do trabalho e implica a existência prévia de utensílios e a habilidade adquirida para fabricá-los ou manipulá-los. Porém, ele defende que a atividade artística surgiu como jogo, isto é, em oposição a qualquer atividade útil: “É um protesto contra um mundo que existia, mas sem o qual esse protesto não poderia ter tomado corpo” (BATAILLE, 2013, p.28).

A partir dessa constatação, podemos enxergar com mais clareza como a relação entre arte e trabalho em Bataille se assemelha bastante à relação entre cultura e civilização em Nietzsche. Isso porque onde um percebe a cultura como excedente da civilização, o outro vê a arte

como transbordamento do trabalho, ou seja, enquanto a cultura dependeria da existência prévia de uma civilização da qual ela pudesse transbordar, a arte presumiria a existência de utensílios advindos do trabalho os quais ela pudesse se valer em atividades de jogo. Interseccionando as relações propostas pelos dois filósofos, podemos afirmar que a arte estaria para a cultura assim como o trabalho estaria para a civilização. A essa última caberiam as proibições, as repressões dos instintos e de alguns desejos tais quais os de vingança. À cultura caberia o momento das transgressões, do transbordamento transfigurado do caos pulsional reprimido pela civilização. Em última análise, a arte e a cultura nascem de uma relação sempre conflituosa, entre o acúmulo conservador da civilização e o desperdício esbanjador da cultura, entre o útil e o inútil, entre a proibição e a transgressão.



O mundo de Lascaux, tal como Bataille se esforça para percebê-lo, foi, antes de qualquer coisa, o mundo que se apropriou do sentimento de proibição. Por certo, se há algo que claramente nos distingue dos outros animais é que para esses nada é proibido: “*É a natureza que limita o animal, ele não se limita em nenhum caso.*” (BATAILLE, 2013, p.33) Essa observação faz com que a proibição seja, para Bataille, o fundamento das condutas humanizadas. Não houvesse proibição, não haveria humanidade.

É certo que as proibições mantêm, na medida do possível, o mundo organizado, ao abrigo dos distúrbios que a morte e a sexualidade (que nos mostram, muitas vezes contra a nossa vontade, a animalidade que reprimimos) introduzem. No entanto, é igualmente importante dizer que esse conjunto de proibições, esse *escândalo do espírito*, é também aquilo que nos mantém de certa forma empobrecidos, demasiadamente próximos das necessidades. Bataille, tendo do seu lado os dados da história e da etnografia, percebe que um movimento de transgressão é a contrapartida necessária à detenção e ao retrocesso da proibição. No entanto, é importante ressaltar que a transgressão da qual ele nos

fala refere-se não à falta de sensibilidade ou ao desconhecimento das leis, mas ao movimento e à angústia profunda que a acompanham⁶. Essa angústia, em uma festa, acabava sendo superada pela excitação. A transgressão em questão é de cunho religioso, vinculada a uma *sensibilidade extática* que se mostra como o fundamento mesmo da religião e do manancial de seu êxtase. Incorporada à festa, essa transgressão encontra o seu clímax no momento do sacrifício. Na antiguidade, por exemplo, o sacrificador, no silêncio angustiado dos seus assistentes e ele mesmo angustiado, transgredia a proibição do assassinato por meio do ritual, pela festa do sacrifício religioso que suspendia, em parte, as proibições da civilização. Mesmo tratando-se de uma transgressão religiosa, Bataille afirma que sua forma mais potente não se encontra nas manifestações religiosas e sim nas manifestações artísticas.

Importa-nos aqui que, tanto em sua essência quanto na prática, a arte expresse esse momento de transgressão religiosa, que ela seja a única a expressá-lo com suficiente potência e que seja sua única saída. Pois é o estado de transgressão que manda sobre o desejo, na exigência de um mundo mais profundo, mas rico e prodigioso [...]. Esta transgressão se traduziu sempre em formas prodigiosas: como as formas da poesia e da música, da dança, da tragédia ou da pintura. (BATAILLE, 2013, p.42, tradução nossa).

A teoria de Bataille sobre o nascimento da arte é construída de tal maneira que se torna difícil imaginar essa arte independente dos rituais e das suspensões das proibições que engendram as festas. Intrínseca à atividade de jogo, a arte também pode ser vista como uma transgressão das leis do trabalho. Arte, jogo e transgressão encontram-se, por fim, interligados num movimento de negação dos princípios que regem a regularidade do trabalho.

Notas:

1 BATAILLE, Georges. A parte maldita – precedida de A noção de dispêndio. Belo Horizonte: Autêntica Editora Ltda., 2013.

2 GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Antigos e Novos Bárbaros. In: Nietzsche e Deleuze: Bárbaros, Civilizados. Fortaleza: AnnaBlume, 2004.

3 O livro de Georges Bataille Lascaux ou o nascimento da Arte data de 1955.

4 BATAILLE, Georges. Lascaux: o el nacimiento del Arte. Madrid: Arena Libros S.L., 2013.

5 Também conhecido como paleolítico superior. cf. BATAILLE, Georges. Lascaux o el nacimiento del Arte. Madrid: Arena Libros S.L., 2013. BATAILLE, p.17.

6 A transgressão autêntica, para Bataille, é acompanhada por um forte sentimento de angústia. Cf: BATAILLE, op.cit., p. 42.

Referências:

AMARAL, Aracy Abreu. Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970. São Paulo: Nobel, 1984.

BATAILLE, Georges. A parte maldita – Precedida de A noção de dispêndio. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Lascaux o el nacimiento del arte. Córdoba: Alcion Editora, 2003.

FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 4. Ed., São Paulo: Forense Universitária, 2015.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo Antigos e Novos Bárbaros. In: Nietzsche e Deleuze: Bárbaros, Civilizados. (org. LINS, Daniel) Fortaleza: AnnaBlume, 2004.

LÉVY, Pierre. O que é o virtual? 2. ed., São Paulo: Editora 34, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Genealogia da Moral: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Vinicius Duque Estrada Vargas é artista e professor. Mestre na linha de Linguagens Visuais pelo PPGAV da UFRJ, possui experiência como professor de desenho desde 2015, quando começou como substituto na EBA. Atualmente baseia sua vida profissional em um tripé composto por pesquisa, trabalho e ensino em linguagens artísticas. | e-mail: viniciusdev@gmail.com



foto @lyuridias

artista da capa

CARIMBADO, AUTORIZADO.

2017

carimbo sobre folhas

De maneira provocativa, o trabalho *CARIMBADO, AUTORIZADO* procura investir na representação como aliada para a reflexão crítica sobre a relação entre o poder individual de ação que cada cidadão detém e a aprovação de suas ações por instâncias superiores que exercem poder jurídico sobre todos na sociedade.

O formato do texto impresso na folha faz menção à documentos burocráticos, utilizando de seu padrão estético-linguístico. Além disso, a impressão do alvará em uma folha natural seca chama atenção para a reflexão sobre o valor de um documento oficial, o poder concreto e efêmero que vem a ser descartado facilmente, posteriormente evaporando do material genético da folha.

AGORA PODE

Carine Caz

(Brasil, 1994) é artista visual, pesquisadora e graduanda de Artes Visuais com ênfase em Escultura pela Escola de Belas Artes - UFRJ. Seus trabalhos questionam as relações dos indivíduos com os espaços público e privado, com destaque na vivência da mulher. Também é integrante dos projetos *ELLA: Interlocações entre Artistas* e *Mina Preciosa*.

 @carine.caz

www.cargocollective.com/carinecaz

