

Caminhos da arte popular. O vale do Jequitinhonha

MASCELANI, Ângela. Rio de Janeiro: Museu / Casa do Pontal, 2008.

Rosza vel Zoladz

A ideia que se foi impondo desde o século 19, de que a arte se fazia por meio das especializações – herdadas da Revolução Industrial –, deixou de existir em decorrência da globalização. Então, a poesia, a literatura, a escultura, a dança, a pintura vão-se constituir numa espécie de *contrário* do que se apresenta e se impõe agora também no Brasil. Isso se observa até mesmo em manifestação artística única, como, por exemplo, a criação *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles. Em seu curso constatam-se diferentes formas que tomam os materiais utilizados sem deixar de lado a pintura planar. Essa, como uma reação à homogeneização, vai-se deparar com uma combinação de materiais e estilos que são considerados integrantes da arte contemporânea. O que nela aparece é, na verdade, responsável pela reação a esse estado de coisas que já não choca mais e nem dá medo, como era nos princípios desse tipo de arte. Como contraponto, tem-se o que é local, peculiar a determinado(s) contexto(s) ou sociedade(s) em que a arte está imersa. É dessa maneira que se tem como expressividade(s) – no plano da sociologia da arte e dos estudos culturais – do que constitui a arte popular brasileira no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, o belo

álbum *Caminhos da Arte Popular*, de Ângela Mascelani, que contou com apoio do Ministério da Ciência e Tecnologia, da Unesco, Petrobras e Finep. Considerá-la sob essa perspectiva e pelo que realizam os indivíduos e grupos que ali habitam leva-nos a compreendê-la como estratégias que têm na cerâmica manifestações de sua(s) identidade(s) e identificações. Esses aspectos chamaram a atenção do artista plástico Augusto Rodrigues, que em 1946 promoveu, no Rio de Janeiro, uma exposição do ceramista Vitalino, do Alto do Moura, em Caruaru, Pernambuco. Havia empenho por parte dos segmentos sociais elevados em dar reconhecimento a esses objetos feitos de barro e que são denominados arte popular. A antropóloga Ângela Mascelani transmite por meio do exame das figuras, das formas feitas em barro, o modo como homens e mulheres buscam *volens nolens* o reconhecimento: conseguem impor-se ao alcançar dessa maneira seu *status* de artistas. É, portanto, necessário ampliar o conceito de arte, como quer Jean Duvignaud, não deixando de fora a rica arte popular vista como arte. Os autores daquela cerâmica, em suas peculiaridades, em seus jeitos de fazer as figuras, as formas vivas da natureza, os objetos, os padrões decorativos e ornamentais, vão configurar os trajetos e as trajetórias do que se denomina artista. Assim, a arte bruta, arte *naïf*, arte do louco, arte étnica ou outra maneira de classificá-la, perde sua validade, e tudo o que foi antes enumerado passa a ser incluído no que se tem hoje como arte(s). Transpor esse procedimento ao que se disse há pouco faz levar em conta o que cada um dos ceramistas pensa sobre o que faz. Já tratei desse aspecto em outra ocasião, e o debate deteve-se na classificação de seu trabalho por parte dos ceramistas do Vale do

Jequitinhonha: cerâmica artística. Talvez digam isso por estar cansados da utilidade que é cobrada das coisas que são produzidas no Ocidente. Mas o que surpreende e aparece no presente trabalho de Ângela, com grande ênfase, é o que os ceramistas citam por diversas vezes como a questão do artesanato. Isso pode se dar como influência do noticiário da tevê, programas das ONGs que evidenciam a importância desse fazer para melhoria da renda familiar ou desenvolvimento de projetos sociais. Assim, a tecelagem que era ali atividade de mulheres, hoje o é também de homens. Não causa surpresa essa constatação: Duvignaud, em seu livro *Chebika*, no qual faz a etnografia de uma aldeia situada no deserto saariano, aponta a influência que a presença do pesquisador suscitou em meio à modernização pela qual a aldeia passava. Padrões tradicionais começaram a aparecer nas tecelagens de tapetes como algo que estava anestesiado naquela sociedade. O leitor do livro da Ângela é introduzido ao projeto gráfico de autoria da designer Evelyn Grumach, que inclui 179 páginas, referências bibliográficas, artistas pesquisados, associações e prefeituras contactadas. Dá para ver no álbum a presença do designer francês Jacques Van de Beuque, que deu início à coleção mostrada nas exposições permanente e temporárias no Museu Casa do Pontal. Vê-se também o olhar vivaz de Guy Van de Beuque que idealizou – antes de nos ter deixado – a obra aqui resenhada. Sua filha, Flora Muama, colaborou na pesquisa e não deve ter tido pouco trabalho. Menção especial deve ser feita ao fotógrafo Lucas Van de Beuque, como o autor de cerca de 169 fotos (cor) que ilustram o texto; fotos belíssimas, que se poderiam constituir como quase cinema, em um álbum à parte. O interessante nesse

material fotográfico é que não exclui as peças da coleção do Vale do Jequitinhonha que nos assombram como se fossem monstros. Assustou-me uma delas, corpo em forma de animal, duas cabeças, uma de frente para o observador, a outra de perfil, três pernas. No dizer de Maffesoli, em texto inédito (2008), essas formas existiriam dentro de nós porque “quem quer fazer o anjo, faz também a fera” – refere-se o autor aos aspectos peculiares à pós-Modernidade, acentuando as ambiguidades, os paradoxos que a entrecruzam com a Modernidade. Que não descartam o Vale do Jequitinhonha. Para terminar, sem pôr fim, é preciso dizer que Ângela Mascelani, nessa sua obra, toma por base a tese de doutorado em Antropologia que apresentou no IFICS/UFRJ, tendo como orientadora a professora pós-doutora Maria Laura Cavalcanti.

Nova Arte Nova

Centro Cultural Banco do Brasil- Rio de Janeiro, 21 de outubro de 2008 a 4 de janeiro de 2009

Felipe Scovino

Estive fora da cidade nas duas primeiras semanas de exibição de Nova Arte Nova. Acompanhei pela internet matérias, relatos e notícias sobre a inauguração da exposição, publicados fundamentalmente pela mídia de Rio e São Paulo. Nessa narrativa perversa, insossa e repetitiva, em alguns (e poucos) casos, lia-se que as obras da “nova arte nova” aproveitariam “o caminho aberto pelos neoconcretistas”¹ e, mais especificamen-

te, o legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Quando visitei a exposição – cerca de 200 obras de 56 artistas de todas as regiões do país –, por mais que quisesse negar aquela “contaminação” do noticiário, o infame “legado” estava incrustado em meu imaginário e, por conseguinte, no diálogo com as obras. Fiquei me perguntando o quanto de neoconcretismo haveria no trabalho de Paulagabriela? Qual a linha orgânica que atravessaria a ironia de Gustavo Speridião? Estariam os *Bólides* de Oiticica presentes nas casas de João-de-Barro de Felipe Barbosa? Refleti mais um pouco e novamente me perguntei se aquela crítica (nesse caso, “relato” seria termo mais adequado) jornalística não se estaria referindo ao “espírito” (para usar jargão dos jornalistas) de Oiticica presente, por exemplo, na já maltratada e infame ode: “Da adversidade vivemos”. Esse pensamento jogou uma luz sobre o próprio título da exposição e o quão irônico o curador estava sendo naquele momento para designar uma repetição de algo que não se pode repetir: porque o novo é algo que ainda está por vir ou um fato ou ideia eminentemente não contaminado, ou promotor de possibilidade nunca vista. Pronto, fiquei perdido: ou era um perfeito idiota (que não via o quanto de neoconcretismo há em nossa “novíssima arte”), ou o mundo estava errado.

Outro fato a notar neste “estudo” do noticiário/crítica jornalística é que uma parcela dos artistas (de 30 a 45 anos) que tiveram um amadurecimento de sua trajetória ou contribuíram com uma pesquisa significativa para o circuito de arte em algum momento nos últimos oito anos (mote do curador da exposição, Paulo Venancio Filho) teve o neoconcretismo como legado. Dessa forma, como uma fórmula, caímos nas graças do discurso da crítica de arte internacional. Somos uma cultura definitivamente canibalista e exótica (não necessariamente nessa ordem). Não sei se da forma que Oswald de

Andrade presumia, mas substancialmente nos canibalizamos. Não, não há diálogo entre o Vito Acconci de *Following Piece* (1969) e o *Falante*, de Romano; ou entre Ronald Duarte (*Nimbo/oxalá*) e o projeto que Roger Hiorns realizou na Tate Britain (2003) onde labaredas emergiam dos ralos da sala de escultura do museu; ou ainda entre Vânia Mignone e o melhor da pop art. Portanto, segundo essa linha de pensamento, somos produtos de nós mesmos.

Nova Arte Nova deve ser vista como um sistema que engloba exposição, catálogo e uma parcela de novos nomes e ideias no campo da crítica e criação artística que pensa fundamentalmente na criação de um diálogo caminhando sem a ajuda de muletas históricas (leia-se a quase onipresença nos textos críticos de referências ao passado). Esse sistema não apenas mapeia (um dos trabalhos mais hercúleos e paradoxalmente de realização mais impossível) as recentes contribuições de jovens artistas de todo o país, mas cria uma espécie de estética relacional em meio ao grupo (baseada em diferenças formais mas plena de similitudes em suas funções cognoscitivas) assim como uma caixa-preta desse período da história da arte brasileira. Certamente, se ela for reaberta daqui a alguns séculos, mostrará a heterogeneidade e invenção do que está sendo produzido agora. Em paralelo, a escrita do catálogo por críticos da mesma geração dos artistas, anuncia a vontade de mudança e perspectiva na leitura desse tempo, assim como reflete a conversa da escrita da arte com outras áreas de conhecimento, como economia, antropologia, geografia, mostrando o quanto o coeficiente de arte pode ser fronteiro ao nosso cotidiano.

Até quando seremos reféns de nossa “brasilidade”? E o que, afinal, significa ser uma “arte brasileira”? Crítica e produção artística parecem andar em vias contrárias. Enquanto a primeira teima e adora criar fronteiras e

demarcações, as práticas artísticas atravessam lugares, nomes e conceitos, e se concentram exatamente na função fenomenológica da arte: criar e organizar sentidos, estabelecer visões de mundo a partir de experiências subjetivas. Dessa forma, experiência é também o campo de encontro em que se cruzam e inter-relacionam os homens, as coisas e as perspectivas que os seres no mundo estabelecem na expansão de suas existências particulares. É um campo de comunicação em que os seres se captam, se percebem, estabelecendo relações de afinidade ou não, participando de perspectivas que lhes são comuns e que os vinculam. São condições transnacionais que independem de fronteiras ou regionalismos para atingir seu grau máximo de pacto com o mundo.

A exposição, portanto, está tratando de mobilidades. Não há mais espaços para o uso exclusivo de discursos-clichês como forma de aproximação dessa recente produção de arte com o seu passado, tais como “legado neoconcreto”, “construtivismo sensível”, “pós-conceitualismo brasileiro”... Também não devemos jogar Oiticica e Clark no limbo e passar a adotar todo e qualquer discurso que os denigrem ou diminuam suas coerentes e fundamentais trajetórias. Eles não têm culpa do excesso de textos e referências infundadas, enfadonhas e sem sentido que uma parcela da crítica e da academia produz sem parar. Talvez seja mais do que nunca a hora de pensarmos (e o ofício da crítica de arte se insere de forma radical nesse contexto) sobre o que somos, refletimos e desejamos ser. Dessa forma, a exposição coloca em questão os caminhos de um sistema de arte que observa mudanças radicais (mas ainda lentas) em sua estrutura ao empregar (ou não) três traços: não há a vã e frequente tentativa da crítica de arte de engendrar “pontes” entre gerações de artistas como forma de qualificar os mais jovens; a seleção de obras aponta para o traço mais comum

da nossa produção de arte – o barroco – ao ser concomitantemente múltipla (em suportes, mídias e leituras) e singular (em sua capacidade de invenção e autenticidade, sem ser representativa de uma nacionalidade); e, finalmente, ao captar ressonâncias (com a história da arte brasileira) e diálogos (entre os pares de sua geração) sem ser panfletária ou datada.

1 Refiro-me à reportagem de Lima; João Rocha. Nova arte nova expõe mais de 100 obras de jovens artistas brasileiros, no CCBB. In: http://oglobo.globo.com/cultura/rioshow/mat/2008/10/20/_nova_arte_nova_expoe_mais_de_100_obras_de_jovens_artistas_brasileiros_no_ccbb-586024147.asp. Acesso em: 21 out. 2008.

Cildo Meireles

Tate Modern, Londres, 14 de outubro de 2008 a 11 de janeiro de 2009

Rodrigo Krul

A retrospectiva de Cildo Meireles na Tate Modern – que seguirá para Barcelona, Houston, Los Angeles e Ontário – é o indicador máximo da repercussão internacional desse artista. Ainda no programa londrino, constam a exibição dos documentários *Cildo Meireles*, de Gerald Fox (Reino Unido, 2008, 50'), *Cildo*, de Gustavo Moura (Brasil, 2008, 85'), bem como de outras duas mostras paralelas: um evento relacionado a *Malhas da liberdade* (1976), com a participação do público, na Turbine Hall Bridge; e a montagem de *Ocasão* (2005-2008) no Chelsea College of Art and Design, seguida de debate com Guy Brett e Moacir dos Anjos, presidido por Michael Asbury. Brett, curador da exposição juntamente com Vicente Todolí (diretor da Tate Modern) e tendo como

curadora-assistente Amy Dickinson, é o editor do catálogo, em que reúne textos seu, de Moacir dos Anjos, Okwui Enwezor, Maaretta Jaukkuri, Bartolomeu Marí, Lu Menezes, Suely Rolnik, Sônia Salztein e Lynn Zelevansky.

O fio que conduziu a montagem das salas foi aquele que alinhava as características mais constantes no trabalho de Cildo: espaço e escala, circulação e distribuição, valor, tempo e infinito. Na primeira sala encontra-se a maioria das obras, despertando no público tanto um apelo fetichista e simbólico – *Condensado I – Deserto* (1970) e *Zero dólar* (1978-1984) – quanto um imaginário lúdico da circulação política/poética – as *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) e *Inserções em circuitos antropológicos* (1971) – ou ainda interações entre as fronteiras mentais e espaciais por meio de instruções – a série *Arte física* (1969) e *Para ser curvada com os olhos* (1970-1975).

Espaços virtuais: cantos desestabilizam as relações com a arquitetura, interferindo na pós-estruturação do espaço, e prescrevem a apreensão de um *cogito* disfuncional do espaço euclidiano; são obras que parecem suscitar sempre diversas interpretações em um processo curatorial, por seus paradoxos de espaço e tempo e pelo simulacro do suporte, fatores que evidenciam ainda mais a propriedade de pintura monocromo das obras. Segundo declaração do artista, os trabalhos inicialmente não foram concebidos para que sua exposição incluísse outra estrutura auxiliar, priorizando assim sua inserção espacial e a circulação de seu entorno. No Salão da Bússola (1969), três *cantos* foram dispostos diagonalmente, em sequência. Na exposição 60 anos do MAM-RJ (2008), a solução foi a mais redundante e empobrecedora possível: um objeto asséptico, posicionado em um canto. Na Tate Modern, quatro *cantos* foram expostos em

formato de cruz (um de costas para o outro, separados por uma pequena distância), e essa disposição possibilitou uma recepção circular, confirmando uma atitude de integração espacial por parte da curadoria.

O núcleo da exposição é a segunda sala, um jogo de sínteses, relativizações e tensões dos princípios físicos e simbólicos, uma manipulação de incertezas e ilusões: *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *Missões: como construir catedrais* (1987), *Glovetrotter* (1991) e *Através* (1983-1989) – esta última pertencente ao acervo do Inhotim Centro de Arte Contemporânea (Minas Gerais). Seu conceito é também nuclear para a exposição, criando a ideia de um percurso que se desenvolve pelo acúmulo de materiais translúcidos e pelo ato iconoclasta de pisar uma cama de vidros quebrados.

Nessa sala, que problematiza a ideia de passagem, o espectador pode seguir diferentes caminhos: de síntese simbólica, com *Cruzeiro do sul* (1969-1970), na sala 3; de impregnação, com *Desvio para o vermelho* (1967-1984), na sala 4; de imersão, com *Fontes* (1992-2008), dedicada ao artista Alfredo Fontes, na sala 5, com seus antimecanismos mensuráveis e irrealidade derramada pelo chão; e da linguagem como corrosão, na sala 6, com a obra (ao lado de *Através*) de maior impacto e rigor visual da mostra: *Babel* (2001).

O retorno à sala-núcleo encaminha-nos para a sala 7 e à obra *Volátil* (1980-1994), experiência mais sensorial do trajeto. Depois da falsa fatalidade de pisar vidros em *Através*, aqui a ambiguidade torna-se real, com a imersão dos pés em talco e a solicitação, exigida pelo ambiente, de escolhas – repulsa ou prazer, perigo ou artifício –, ditadas pela vela acesa e pelo cheiro de gás. Apenas quatro pessoas podiam permanecer na sala ao mesmo tempo, e, enquanto estive lá, percebi que o público inglês passava ali rapidamente. Os britâni-

cos, em sua maioria, optaram pelo desconforto e pela *paranoid android*. Em tempos de Jean Charles e de “atirar para matar”, alguém apagaria a vela jogando talco? A estranheza de pisar o talco pode gerar uma “sensação de suspensão”; de “caminhar nas nuvens”, parafraseando o artista e sua infância, em Anápolis, quando jogava bola na terra fofa. Nessa obra, Cildo Meireles oferece um pequeno deleite terrorista para a nação que inventou o futebol, mas que parece pouco à vontade em jogar uma partida de pés descalços, atolados na lama.

Estética relacional

Nicolas Bourriaud. São Paulo: Martins Fontes, 2009, 152 p. Coleção Todas as Artes.

Luciano Vinhosa

Com 10 anos de atraso – a primeira edição francesa é de 1998 – chega finalmente ao Brasil a tradução do livro de Nicollas Bourriaud *Estética relacional*, imprescindível para compreender certas questões que despontaram na prática artística a partir dos anos 90. Observando que o mal-entendido envolvendo as práticas era consequência de um *deficit* do discurso teórico, Bourriaud se propõe a preencher essa lacuna. Lançando um olhar atento sobre as práticas de inúmeros artistas daquela época, percebe que o que trazem em comum é o investimento nas noções de interatividade, convivência e na dimensão relacional como reação a um mundo em que os contatos humanos foram devorados pelos dispositivos do consumismo. Remarca que, dentro desse quadro desolador, só restará ao artista agir ditretamente na realidade e efetuar ali ações modestas que

abram algumas passagens obstruídas, permitindo que os laços intra-humanos se reconstituam. Retomando de Debord a constatação de que as relações não são mais diretamente vividas, mas mediadas pelas representações espetaculares, Bourriaud se pergunta se ainda seria possível gerar relações no mundo a partir de um campo prático – a história da arte – tradicionalmente reservado à sua “representação”. Afirma que, contrariamente a Debord, que vê a arte como um reservatório de exemplos que deveriam ser “realizados” na vida, as práticas de nossos dias se organizam como um rico terreno de experimentações sociais. Trata-se, na verdade, de uma arte que se constrói como “utopias de aproximação”; tal é a tese defendida pelo autor.

Endossando o ponto de vista de que, sob certos aspectos, o programa da modernidade ainda não se esgotou, defende a ideia de que as práticas artísticas dos anos 90 são animadas por um certo espírito das vanguardas. No entanto, os critérios estéticos que foram erigidos pelo regime moderno já não se prestam para compreendermos o que vem ocorrendo na atualidade. Aconselha observarmos as práticas de perto para daí extrairmos suas intenções e propósitos.

Se os ideais emancipatórios contidos na filosofia iluminista pretendiam aperfeiçoar as condições de existência humana, lembra que tais ideais foram buscados de diversas formas: a via racionalista tomou a ciência como parâmetro para o progresso; por outro lado, uma filosofia da espontaneidade, que primava pela liberação das energias criativas através da irracionalidade, fez-lhe frente (em seu bojo encontramos o Dadá, o Surrealismo e os situacionistas); ambas as correntes lutaram contra as tendências autoritárias que pretenderam, pelo uso da força, formatar as relações humanas e submeter os indivíduos.

O autor se pergunta se os ideais das vanguardas, do dadaísmo à Internacional Situacionista, como as mudanças dos hábitos culturais, das mentalidades, das condições de vida e da sociedade como um todo, poderiam ser rejeitados no presente em virtude da falência creditada a certos projetos modernos que se nutriram de uma visão ingênua de história ou de certas ideologias totalitárias que neles encontraram abrigo. Em nossos dias o desejo de melhoria das condições de vida, de trabalho e de emancipação humana continua sendo urgência cada vez mais premente diante dos aparelhos de controle que a sociedade do consumo desenvolveu. Insiste que uma certa arte contemporânea, levando adiante o projeto moderno, propõe “novos modelos perceptivos, experimentais, críticos, participativos que seguem na direção indicada pelos filósofos iluministas”. No entanto, no lugar de se ocuparem de um projeto coletivo de transformação do futuro, tomado em uma perspectiva histórica evolucionista, as práticas de hoje “aparecem fragmentárias, isoladas, órfãs de uma visão global de mundo que as livra do peso ideológico”. Assim, ao passo que as vanguardas históricas pretendiam antecipar o futuro, as práticas contemporâneas trabalham dentro de um “universo possível”. Em outros termos, pretendem encontrar uma forma de melhor habitar o mundo propondo “novos modos de existência ou modelos de ação no interior do real existente, seja qual for a escala escolhida pelo artista”. Enfim, tomando o trem em marcha, “o artista habita as circunstâncias que o presente lhe oferece a fim de transformar o contexto de sua vida”.

No horizonte desse processo está a possibilidade de uma “arte relacional” cuja esfera teórica intercepta as interações humanas vistas a partir dos contextos sociais em que se situam. Nesse sentido, essa arte se afastaria das apostas da arte moderna que privilegia-

ram a ideia de uma obra de arte autônoma e universal, distanciada da ancoragem cultural e política. Bourriaud salienta que o fenômeno da urbanização, que se intensificou de forma global a partir do pós-guerra, se aproximou os indivíduos e encurtou as distâncias, paradoxalmente também os isolou, ressitando cada um em seu espaço privado de consumo (a televisão, o DVD, o gui-chê eletrônico, a internet são os aparelhos desse sistema). O autor vê no modelo “exposição” – uma invenção da arte moderna – a vantagem de colocar os indivíduos novamente em contato, uma vez que, enquanto momento de sociabilidade, a exposição possibilita a discussão entre pessoas interessadas. Assim, ela é “o lugar de produção de uma socialidade específica”. Por favorecer as trocas intra-humanas, o autor situa a exposição como estratégia que age no “interstício” social. O conceito é emprestado de Marx, que o qualifica como sendo próprio das “comunidades de troca que escapam ao quadro da economia capitalista porque subtraídas da lei do lucro”. Apropriado por Bourriaud, o “interstício” torna-se “um espaço de relações humanas que, inserindo-se mais ou menos harmoniosa e abertamente no sistema global, sugere outras possibilidades de trocas diferentes daquelas que estão em vigor no sistema”. Os artistas de nossos dias, subvertendo a tendência à atomização posta em prática pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, investem no espaço social dito “ultrafino”. Assim, nas minúsculas fendas que se abrem na infraestrutura se inscrevem pequenos gestos cotidianos que reestruturam as relações interpessoais. A título de exemplo, cita o trabalho *Rede de dormir* que o artista Gabriel Orozco instalou nos jardins do Moma, Nova York, em 1993.

Argumenta que a estética relacional não constitui uma teoria da arte, mas uma teoria da forma, entendendo por forma “uma unidade coerente, uma estrutura que apresen-

ta as características de um mundo”, mas admite que essa definição deve ser atualizada para dar conta das práticas atuais. Assim, na arte de nossos dias a forma da obra não está no objeto, mas em uma “trajetória que se desdobra através de signos, de objetos, de formas que se estendem para além de sua instância material”. Bourriaud a define “como um encontro durável”, e, portanto, só ganha consistência “no momento em que põe em jogo as relações humanas”. A essência da prática contemporânea residiria na capacidade de o artista, a partir de uma proposição, pôr os indivíduos em relação, privilegiando os diálogos e as trocas simbólicas.

Escrito de forma apaixonada e, por vezes, apressada, citando nomes de inúmeros artistas mais do que analisando suas proposições, certos conceitos que poderiam ganhar relevo na análise das obras acabam ficando diluídos no transcurso do livro. Bourriaud tem o mérito de lançar um olhar unificador sobre aquilo que estava acontecendo de forma dispersa na cena artística dos anos 90. O conceito “arte relacional” que introduz, inaugurou um novo espaço para o debate crítico e trouxe uma abertura para se pensar a arte para além de seus pressupostos modernos que nem mesmo ele, o autor, pôde enxergar com clareza na época em que escreveu o livro.

As ilhas sonham

X Bienal de Havana, 27 de março a 30 de abril de 2009

Marisa Flórido Cesar

Ao longo dos 25 anos de sua existência, a Bienal de Havana vem estabelecendo como estratégia política dar visibilidade e voz ao

que se produz na periferia dos centros hegemônicos e de sua história da arte. Curadores, como etnógrafos, viajaram pela América Latina e Caribe, África, Ásia e Oriente Médio, pesquisando o que lá se produzia. Não por acaso, foi apelidada de a bienal do Terceiro Mundo. Tal estratégia obrigou, por um lado, a pensar abordagens teóricas e discursivas capazes de acolher a diversidade das manifestações visuais de diferentes culturas e, por outro, a colocar-se com contundência nos debates mundiais, discutindo questões atuais e prementes à vida contemporânea. Temas de bienais anteriores – tais como tradição e contemporaneidade, desafio à colonização, indivíduo e memória, um próximo ao outro, a arte com a vida, dinâmicas da cultura urbana – sinalizam a perspectiva: são questões que afetam a todos, mas pensadas a partir de visões diversas e localizadas. Nesse cenário, foram também estratégicos os estudos culturais pós-coloniais que refletiram as identidades não como essências fixas (ser latino, negro, branco, índio) ou binarismos rígidos (o eu e o outro, civilizado e primitivo, centro e periferia, etc.), mas flutuantes e móveis, reconstruindo-se em suas contaminações e hibridizações com o outro. Discurso, aliás, predominante nos textos e palestras do evento teórico que ocorre durante a bienal. Nas últimas edições, manifestações artísticas com práticas colaborativas, contextuais, relacionais e intervencionistas também tiveram destaque. Experimentações e reflexões que anteciparam, de certo modo, discussões que só viriam à tona no *mainstream* das artes no final da década de 1990.

Após três anos de dificuldades, principalmente financeiras, a X Bienal de Havana retorna celebrando seus 25 anos e trazendo como temática “Integração e resistência na era global”, sob variados enfoques: político, social e tecnológico, cultural e ecológico. Com a participação de mais de 150 artistas, eventos e

mostras colaterais, paralelas, oficiais e “não oficiais”, a bienal distribuiu-se por vários lugares e ruas de Havana. Proposição interessante partindo de uma ilha que está no mundo da economia globalizada, em meio ao fluxo do capital global, mas resistente a esse modelo, mantendo-se parcialmente isolada das redes e da circulação de informação (controlada pelo Estado) e sofrendo impiedoso embargo comercial. Situação única: um dos últimos bastiões do socialismo em crise em meio ao mundo que enfrenta agora também a crise do capitalismo financeiro. Interessante porque, afinal, os homens sempre sonharam as ilhas: a Atlântida de Platão, a ilha utópica de Morus, a tecnologia redentora de Morel de Bioy Casares; a solidão do isolamento de Robson Crusó e John Donne... Como um mundo dentro do mundo, oscilando entre a angústia da separação, do isolamento e da perda e a esperança da recriação. Origem perfeita e imaculada (como Atlântida) ou destino das recriações (como a ilha de Morus), a ilha é a promessa dos recomeços: recriação do mundo, do homem, de um tempo anterior à própria história e de sua finalidade emancipadora. No entanto, entre tantas ilhas que povoaram o imaginário e os sonhos daquilo que se chamou humanidade, o que significa ver a exigência histórica (e perigosa) da construção dessa humanidade recriada – de que o modelo comunista era a máxima expressão – acuada justamente em uma ilha? Os homens sonham a ilha que sonha o homem.

Oportunidade única, portanto, essa em Cuba e entre tantas crises, para se refletir como “resistir” às uniformidades produzidas pelas ideologias modernas ou pelo mercado global, como também sonhar um mundo “integrado”, porém acolhedor das diferenças. Em um mundo, porém, em que a política e a vida social se espetacularizam, em que o sistema de arte se hipertrofia,

que lugar a arte ocupa nas complexas relações de poder? Tanto do poder de um Estado autoritário que preserva o discurso revolucionário e anticapitalista, como do capital global que comercializa o visível. Lugar ambíguo, decerto, tanto de cumplicidade como de resistência.

Por isso talvez não tenham faltado, na bienal, obras laudatórias das revoluções da esquerda como, ao inverso, trabalhos críticos a sua ideologia e a seus efeitos (a exemplo de Milena Bonilla, com seu *Manuscrito sinistro*, cópia de *O capital*, de Marx escrito com a mão esquerda e sua reprodução plantada nas bancas de livros nas ruas de Havana; da artista Regina José Galindo que, entre bustos dos heróis da revolução, instalou o seu; ou da performance de Tânia Brughera que, reproduzindo um acontecimento histórico durante um discurso de Fidel, abria o microfone livremente à audiência). Proliferaram também trabalhos críticos à sociedade do consumo e do espetáculo (a exemplo das fotografias com as logos globais de Javier Aubreu ou de Walterio Iraheta, a instalação de Diego Bianchi com os resíduos e materiais precários em que se lia a frase “a crise é estética”, ou seja, não só política ou financeira, mas da sensibilidade e da arte, ela própria objeto de consumo).

Nesse contexto, são exemplares as retrospectivas individuais de Paulo Bruscky (curadoria de Cristiana Tejo), León Ferrari e Luiz Camnitzer, convidados especiais entre outros, em cuja extensa obra, política e arte tecem relações de alta voltagem poética e questionadora. E, seguindo já a quase tradição da bienal cubana, inúmeros projetos coletivos, com práticas colaborativas e intervencionistas, com artistas convidando outros artistas de várias partes do mundo, estenderam a bienal em rede, horizontalmente, interrogando como somos afetados pelas transformações espaçotemporais, provo-

cadadas também pelas novas tecnologias, e como se confluem relações locais e de longa distância, as proximidades e os afastamentos que atravessam as várias tramas da vida.

Muitos trabalhos na bienal tiveram como mote as fricções produzidas pelas várias visões de mundo, as diásporas e desterritorializações contemporâneas, as potências que invadem a vida como um todo e moldam as subjetividades: no vídeo do albanês Adrian Páci, um grupo de migrantes, nesse não lugar constituído pelos aeroportos, sobe a escada de um avião à espera de uma viagem ou de um retorno que não ocorrerá; na videoinstalação de Chen Xiaoyun, vários músicos de uma orquestra chinesa tocam de memória o hino americano, e o que se ouve são notas descompassadas entoadas no ritmo pessoal de cada músico; no tapete de arroz e feijão da costa-riquenha Lucía Madriz, refeição tipicamente latino-americana, lê-se “tu és o que tu comes”; na oferenda à divindade africana Oxalá, de Ronald Duarte, uma nuvem, formada por extintores de incêndio acionados por 20 artistas, levanta-se leve e fugaz em meio às gigantescas e pesadas paredes de um forte cubano; na obra atravessada de lirismos de Efrain Almeida, as imagens apro-

priadas da paisagem nordestina misturam-se ao universo mitológico e religioso da cultura popular; na instalação sonora da cubana Glenda León, nomes de deuses de várias religiões e escritos em diversas línguas são traduzidos para braille formando partituras lidas por caixas de música entoando, juntas, um hino de sons dissonantes.

Nem toda manifestação cultural é arte. Ainda que em sua concepção seja contextualizada, localizada, solitária e pessoal, a força de uma obra de arte está na resistência a não se emoldurar, é o salto além, abertura a sentidos e sentimentos inesperados (ou a arte torna-se refém dos discursos que pretendiam emancipá-la). As obras aqui citadas, entre outras, realizam esse salto, o que alguns trabalhos no evento não lograram. Eis um dos desafios da bienal (e da arte atual): tanto exibir a diversidade das manifestações visuais como testar seu acolhimento por qualquer um, sem exclusões, resistindo às homogeneidades do mercado global, às totalidades fechadas das ideologias modernas, aos fundamentalismos e comunitarismos que emergem por toda parte desse orbe em que vivemos. Sonhar essa coisa fictícia, improvável, esquiva... Sonhar humanidades por vir.

Efrain Almeida
Bestiário Íntimo, 2009
Gravura e vista da
instalação na Bienal de
Cuba
Fotos: Efrain Almeida

