

ARTE CONTEMPORÂNEA, VIRADA DECOLONIAL E NEOLIBERALISMO PROGRESSISTA¹

FABRÍCIA JORDÃO

**CONTEMPORARY ART,
THE DECOLONIAL TURN,
AND PROGRESSIVE NEOLIBERALISM**

**ARTE CONTEMPORÂNEO,
GIRO DECOLONIAL Y
NEOLIBERALISMO PROGRESISTA**

RESUMO

Dossiê Deslocamentos
da História e da Crítica
de Arte: 1970-2020

Fabrizia Jordão*

 <https://orcid.org/0000-0001-9177-2572>

* Universidade Federal do
Paraná (UFPR);
Universidade Estadual do
Paraná (Unespar), Brasil.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.233378>

e-233378

O texto propõe uma reflexão sobre a articulação entre arte, política e os imaginários revolucionários no contexto de hegemonia do neoliberalismo progressista. Para tanto, toma-se como hipótese que hoje, nos cenários artísticos da América Latina, a relação entre arte e imaginários revolucionários foi recolocada e atualizada, sobretudo, por produções artísticas alinhadas com as perspectivas decoloniais. A partir desse cenário, o texto problematiza os limites e impasses de uma propalada virada decolonial nos museus de arte e noções de autonomia e emancipação nos trabalhos de arte comprometidos com uma perspectiva decolonial.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Imaginários revolucionários; Virada Decolonial; Neoliberalismo Progressista; Emancipação

ABSTRACT

This study reflects on the articulation between art, politics, and revolutionary imaginaries within the hegemony of progressive neoliberalism. For this, it hypothesized that today, in Latin American art scenes, the relation between art and revolutionary imaginaries has been repositioned and updated, above all by artistic productions aligned with decolonial perspectives. Based on this scenario, this study problematizes the limits and impasses of a so-called decolonial turn in art museums and notions of autonomy and emancipation in art works committed to a decolonial perspective.

KEYWORDS

Art; Revolutionary Imaginaries;
Decolonial Turn; Progressive
Neoliberalism; Latin America

RESUMEN

Este texto propone reflexionar sobre la articulación entre arte, política e imaginarios revolucionarios en el contexto de la hegemonía del neoliberalismo progresista. Para ello, se plantea la hipótesis de que actualmente, en el contexto artístico latinoamericano, la relación entre arte e imaginarios revolucionarios ha sido reposicionada y actualizada, sobre todo, por producciones artísticas alineadas con perspectivas decoloniales. Con base en este contexto, este estudio problematiza los límites e impasses de un supuesto giro decolonial en los museos de arte y las nociones de autonomía y emancipación en obras de arte comprometidas con una perspectiva decolonial.

PALABRAS CLAVE

Arte; Imaginarios revolucionarios;
Giro Decolonial; Neoliberalismo
Progresista; Emancipación





ARTE E IMAGINÁRIOS REVOLUCIONÁRIOS

É o imaginário revolucionário que desde o século XVIII articula a relação arte-política, uma vez que foi a violência revolucionária e o laicismo iconoclasta da Revolução Francesa que forjou e nos legou a noção moderna de arte (GROYS, 2021). No entanto – como demonstrou Albert Camus em *O Homem Revoltado* (1951) – a revolução, assim como os revolucionários, sempre demonstrou hostilidade em relação à arte. Segundo Camus, para a revolução só existe “uma única arte revolucionária”, a arte que é “posta a serviço da revolução” (CAMUS, 2017, p. 292). Dois exemplos de hostilidade à arte podem ser encontrados na Revolução Russa, após 1930, e na Revolução Cubana.

Na Rússia de Stalin, o debate estético-ideológico e o problema de uma arte revolucionária rapidamente eram encaminhados pela ortodoxia partidária para a dogmatização do realismo socialista; o qual era, na sequência, imposto como a matriz estética mais adequada à necessidade de conscientizar as massas. A busca por uma arte revolucionária – fosse por meio de uma *forma revolucionária*,

nos termos propostos pelos artistas ligados à Revista Frente de Esquerda da Arte (LEF) no período de 1922 a 1928,² ou de uma nova arte proletária, a partir do rompimento com a herança cultural burguesa, como propunha o *proletkult* (MALLY, 1990) – foi recusada.

Já na Revolução Cubana, um exemplo da hostilidade à arte pode ser encontrado em *Socialismo e o homem em Cuba*, livro escrito em 1965 por Che Guevara. Para ele, a arte só poderia existir livremente quando a revolução fosse efetivada (GUEVARA, 2021). Como observa Luis Camnitzer, em nenhum momento Che Guevara considera a possibilidade “de que a arte pudesse ser usada para construir a liberdade que ele considerava ausente” (CAMNITZER, 2020). Para Che Guevara, assim como para Stalin, a revolução cultural só poderia ocorrer a reboque da revolução política.

Poderia a arte revolucionária se desvencilhar das diretrizes pedagógicas e propagandísticas das matrizes ideológicas partidárias? Poderia a arte revolucionária se afirmar enquanto arte, desde uma forma também revolucionária, como propôs o poeta russo Vladimir Maiakóvski? Ou, como propunha Aleksandr Ródtchenko, existiria espaço dentro da revolução para revolucionar o pensamento visual?

Para André Breton, Diego Rivera e Leon Trótsky, sim.

Em 1938, diante da ascensão do nazifascismo e da rápida degeneração da revolução soviética, o poeta André Breton, fundador do surrealismo, e o revolucionário bolchevique Leon Trotsky, fundador do Exército Vermelho, se encontram no México. Com a intermediação de Diego Rivera, redigiram o manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente*.

No manifesto, Breton e Trotsky defendem a vocação revolucionária da arte e sua independência em relação aos estados e aparelhos políticos. Propõe, inclusive, “estabelecer e assegurar um regime *anarquista* de liberdade individual” para a criação intelectual (BRETON; TROTSKI, 1985, pp. 41-42). No entanto, muito embora defendessem a liberdade de criação, tanto Breton quanto Trotsky atribuíam uma função social precisa à arte. Os autores do manifesto propõem que a “tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução” (BRETON; TROTSKI, 1985, p. 43). E mais adiante reconhecem “que só uma revolução social pode abrir a via para uma nova cultura” (BRETON; TROTSKI, 1985, pp. 37-38).

A partir dos anos 1960, na América Latina, o imaginário atrelado à Revolução Soviética foi atualizado e reformulado pelas experiências históricas coloniais, o triunfo da Revolução Cubana

(1953-1959) e os sucessivos golpes de Estado que estabeleceram governos ditatoriais no Brasil (1964), Bolívia (1964), Argentina (1966 e depois em 1976), Chile (1973) e Uruguai (1973).

Para Ana Longoni, vanguarda e revolução funcionaram como “ideias-forças” na arte desse período. Para a autora, teria sido do encontro destes dois conceitos que um “vasto repertório de intervenções artísticas (produções, tomada de posições, debates e ideias, estratégias individuais e coletivas) deram origem a poéticas e programas artísticos-políticos diversos e, às vezes, até mesmo opostos” (LONGONI, 2014, p. 21, tradução da autora).

A associação entre revolução e vanguarda nos primeiros anos das ditaduras militares do Cone Sul redefiniu o papel da arte e dos artistas. Nas palavras do crítico de arte brasileiro Frederico Moraes, o artista tornou-se “uma espécie de guerrilheiro” (MORAIS, 1970). No Brasil, o ideário ético-político-estético vigente no período se evidenciou em conceituações como “geração tranca-ruas” (BITTENCOURT, 1970) e “arte de guerrilha” (MORAIS, 1970), empregadas por críticos e artistas na tentativa de dar unidade e, ao mesmo tempo, distinguir uma vasta e diversificada produção que foi difundida em mostras como Opinião 65 (1965), Arte no Aterro (1968), Do corpo à Terra (1970) e Domingos de criação (1971).

O léxico político assume o protagonismo nos enunciados e formulações poéticas dos artistas do continente, agregando novas camadas de significação para o gesto artístico, agora convertido em ação revolucionária. O texto *Guerrilha Cultural?* foi escrito pelo artista argentino Júlio Le Parc em Paris, no explosivo ano de 1968 e no contexto dos sucessivos golpes militares na América Latina. No texto-manifesto, Le Parc convocava todo artista à ação, já que, naquele momento, “o que conta não é mais a arte, é a atitude do artista” (LE PARC, 2006). Como argumentou Le Parc: “[...] pois penso que é preciso agir. Agir em todas as ocasiões. Agir para criar outras situações onde podemos desenvolver uma ação mais concertada, mais orquestrada. Agir, mesmo quando se corre o risco de se enganar” (LE PARC, 2006).

Nesse mesmo período, o artista brasileiro Carlos Zílio tomou uma atitude: agiu.

Desde o golpe civil-militar em 1964, o artista procurava posicionar seu gesto como ação revolucionária e sua obra como ato revolucionário. Em 1967, após várias experimentações em busca de uma linguagem crítica à ditadura e de uma forma revolucionária que efetivamente agisse sobre a realidade, Zílio fez o trabalho

Lute (marmita), como último esforço em fundir práxis revolucionária com práxis estética.

Pensada para ser produzida em série e distribuída aos trabalhadores nas portas das fábricas, *Lute (marmita)* era um chamado ao ato e um esforço do artista em atuar na formação das consciências. Sobre o trabalho, Zílio comentou

[...] fiz essa marmita para servir como uma espécie de panfleto nas portas de fábrica. Acontece que quando fiz isso, pensei: bom... É melhor ir para a porta de fábrica e fazer comício. Senti que estava em um momento em que as fronteiras entre arte e política haviam sido rompidas. Logo depois, começa 1968 e cresce a mobilização no meio cultural e no meio estudantil. Nesse ano, achei que a arte estava intermediando alguma coisa minha que não precisava mais de intermediários. O meu problema passou a ser fazer política e não estetizá-la. [...] Na ocasião da Nova Objetividade e da Opinião, essas questões do público, da arte estetizar a vida – o velho projeto construtivo – eles estavam levando adiante. Eu achava que isso era irrisório. Era impotente. Quer dizer, lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo onde havia uma proposta da Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal etc. Eu dizia: ‘Não, isso não leva a nada...’ Então, me perguntaram: ‘O quê que você quer? Fazer guerrilha?’ Eu parei e disse: ‘É! Fazer guerrilha’ (ZÍLIO, 1996a, p. 15).

A crença na possibilidade de produzir uma forma artística revolucionária, na experiência estética como forma de intervenção na realidade social, estruturantes da relação arte e política dentro do espectro socialista, encontrava seu limite. A crescente estetização da ideia de revolução conduz para a dissolução ou o fim da arte. Depois de *Lute (Marmita)*, Zílio interrompeu sua produção artística e, por volta de 1968, passou a militar mais ativamente na Dissidência Comunista da Guanabara, grupo de esquerda armada que comporia mais tarde o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8 (ZÍLIO, 1996b). Anos depois, o artista, ao justificar sua decisão, expõe seu dilema:

[...] eu parei de fazer arte porque achei que a arte era uma coisa que não dava conta da minha necessidade de intervenção no plano social. [...] eu acho que eu subestimei o valor simbólico, o potencial simbólico que não era suficiente para mim talvez. E mesmo da política dos artistas, porque eu já estava muito envolvido em movimento estudantil (ZÍLIO, 2018).

Naquele momento, Carlos Zílio, assim como tantos outros artistas, primeiro acreditou ser possível uma arte para a revolução. Depois, guiado pelos imperativos revolucionários e por suas exigências de totalidade (todos os meios são legítimos e justificados),

excluiu a arte da política e partiu para o tudo ou nada. Em 1970, o artista foi baleado em confronto de rua e detido. Passou dois anos e meio detido no DOI-CODI (órgão de inteligência e repressão durante a ditadura militar no Brasil).

Mas, pontua Boris Groys, “os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor – mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas” (GROYS, 2017, p. 206). Anos depois, avaliando sua atuação nesse período, Zílio comentou

[...] Então eu acho que você não pode querer fazer política na arte sem antes ter uma lucidez do que é que é arte [...] mas me parece que o fundamental é realmente a consequência da elaboração de uma linguagem específica, específica à arte, que realmente traga [...] esse potencial de uma visão, de uma visão de mundo. Isso é uma coisa que está implicitamente comprometida com a elaboração de uma linguagem, que é essa linguagem específica. Esse é o nó da questão (ZÍLIO, 2018).

A partir de uma experiência concreta da realidade, o artista percebeu que a arte nunca poderia responder às exigências de totalidade da revolução sem deixar de ser arte. E passou a defender que “o importante da arte, *politicamente*, é ser arte” (ZÍLIO, 2018).

O relato de Zílio nos demonstra, mais uma vez, que a crença na possibilidade de produzir uma forma artística revolucionária, a partir do paradigma socialista de intervenção artística, subjacente à relação arte e política, encontra seu limite quando os artistas questionam ou recusam a instrumentalização da arte pelas estruturas político-partidárias. Essa experiência também atualiza o impasse – decorrente da relação ontológica entre a arte moderna e a violência revolucionária – sobre como articular forma artística, autonomia e intervenção. Especificamente como a prática artística pode mobilizar transformações (estéticas, políticas e sociais) na realidade material?

Na mesma época em que Carlos Zílio entrava na luta armada contra a ditadura militar, a Coalizão dos Trabalhadores da Arte (Art Workers Coalition - AWC), um grupo de artistas-ativistas baseados em Nova York, considerou que a experiência estética em um museu carrega uma potencialidade política e emancipatória independente da perspectiva proposta pelo corte revolucionário. Em 1969, produziram um cartaz para ser exibido e distribuído no Museu de Arte de Nova Iorque (MoMA). Tratava-se de *Q. And Babies?* *A. And babies* (1969), um cartaz, como ação estética e política, contra a

guerra do Vietnã e que também denunciava os crimes de guerra praticados pelos Estados Unidos (EUA).

O cartaz foi realizado a partir da apropriação de uma fotografia feita em 1968 por Ron Haerberle. O fotógrafo, correspondente de guerra, registrou imagens do massacre de M Lai – quando tropas norte-americanas executaram centenas de civis sul-vietnamitas – posteriormente publicadas na revista LIFE. A pergunta/resposta que lemos impressa no cartaz é uma apropriação da entrevista de Paul Meadlo, militar que participou da operação em M Lai, à CBS News admitindo que havia matado homens, mulheres, crianças e bebês.

Após o cartaz ficar pronto, o MoMA retirou o apoio, alegando que o cartaz extrapolava as atribuições do museu. Diante da recusa do museu, o cartaz passou a circular nos circuitos ativistas e em protestos antiguerra. Foi só depois do cartaz ser legitimado nas ruas como propaganda política contra os crimes de guerra e contra a guerra do Vietnã, que o MoMA expôs o cartaz, agora reposicionado como arte política, em duas exposições coletivas, a mostra *Information*, organizada por Kynaston McShine, e a mostra *The Artist as Adversary*, organizada por Betsy Jones³, realizadas, respectivamente, em 1970 e 1971.

Se a experiência de Zílio nos ensina sobre os limites emancipatórios da arte e da prática artística no interior dos programas políticos partidário revolucionários, a experiência do AWC no MoMA nos ensina sobre os limites da potencialidade política e emancipatória da arte e da prática artística no interior da moldura institucional dos museus.

Muito embora os desfechos do projeto revolucionário soviético tenham provocado uma série de reflexões desencantadas, seguimos desejando e posicionando a revolução como um destino histórico inevitável para uma transformação radical do mundo. Do mesmo modo, muito embora saibamos que o museu opera como um dispositivo de despolitização e trabalha incansavelmente para produzir consensos, seguimos considerando que a experiência estética em um museu comporta uma potencialidade política e emancipatória. De modo que hoje, os debates sobre autonomia e emancipação na arte contemporânea se movem com frequência no marco dessas duas perspectivas. Atualmente, nos cenários artísticos da América Latina, essas duas perspectivas foram recolocadas e atualizadas, sobretudo, por meio da experiência estética que produções artísticas alinhadas com as perspectivas decoloniais suscitam nos museus de arte. Em que pese suas particularidades,

via de regra, essas produções são situadas como potencialmente transformadoras de uma realidade material capitalista – a colonialidade que nos é subjetivamente inerente e que estrutura nossas instituições.

■ ARTE, IMAGINÁRIOS REVOLUCIONÁRIOS E DECOLONIALIDADE

Em 2022 o Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizou *Histórias Brasileiras*. A exposição foi apresentada como um ponto de inflexão na problematização sobre as narrativas e os esquecimentos dos duzentos anos da Independência do Brasil e cem anos da Semana de Arte Moderna. A mostra, dividida em oito núcleos, incluía mais de quatrocentos objetos e foi organizada por onze curadores. Pouco antes da abertura, um conjunto de fotografias e documentos relacionados com a trajetória do Movimento Sem Terra (MST) foi vetado. O material fazia parte do núcleo “Retomadas”, organizado pelas curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz. Segundo a instituição, não se tratava de uma restrição em termos de conteúdo, mas única e exclusivamente de cronograma institucional.

A justificativa para a exclusão não encontrou razoabilidade. As decisões tomadas no MASP, como demonstrou a artista Dora Longo Bahia, em “Quem tem medo do MST”, são deliberadas por um

conselho composto por agentes vinculados à burguesia brasileira que, seja em sua forma financeira, industrial ou latifundiária, defendem a propriedade privada dos meios de produção (BAHIA, 2022). Essa situação evidencia como a ideologia capitalista incide sobre os museus de arte.

O crescimento vertiginoso de museus e espaços de arte que têm sua fundação e/ou gestão a cargo de investidores-patronos-colecionadores – muitos dos quais são grandes executivos do mercado financeiro, da indústria armamentista ou mesmo vinculados ao mercado de extração de minérios e combustíveis fósseis – não é novidade alguma. Diversos estudos e pesquisas artísticas têm demonstrado o papel dos patronos-colecionadores na transformação dos perfis e acervos institucionais e na reformulação dos cânones históricos da arte. Consequentemente, na constituição e manutenção do sistema contemporâneo de circulação, produção e conhecimento da arte. Por esta razão, devemos estar atentos para o fato de que quase tudo que vemos (e o que não vemos) no museu de arte, sua política de circulação e de visibilidade, é fortemente regulado, se não determinado, por um projeto político-ideológico: o neoliberalismo.

Pensando com o filósofo alemão Boris Groys, quando propõe que a história do museu é a mesma da história da luta contra a

seletividade e pela inclusão, é possível conceber que se, por um lado, a ideologia neoliberal modula uma certa política da imagem, na qual a seletividade do Poder nos é apresentada como pluralista, universal, representativa, neutra e democrática, por outro lado, as produções artísticas estão permanentemente confrontando e desestabilizando a seletividade do Poder nos museus de arte.

E se, historicamente, como aventa Boris Groys, nos contextos das modernidades, as vanguardas lutaram “para alcançar reconhecimento de todos os signos, formas e coisas como objetos legítimos de desejo artístico e, por conseguinte, também como objetos legítimos de representação em arte” (GROYS, 2015, p. 27). É possível propor que a luta das vanguardas clássicas em defesa do reconhecimento de formas e procedimentos artísticos que até então não eram considerados arte foi atualizada nas reivindicações de artistas — notadamente nas produções artísticas alinhadas com as perspectivas decoloniais — que travam uma luta por reconhecimento e inclusão das formas e de procedimentos artísticos de segmentos sociais e subjetividades historicamente subalternizados e excluídos da história da arte e da tradição artística ocidental.

Por se tratarem de produções que extrapolam o controle estético normativo da seletividade do Poder, via de regra, os trabalhos

alinhados com as perspectivas decoloniais são situados como potencialmente transformadores de uma realidade material capitalista, a da colonialidade, que estrutura as instituições da arte.

Desde meados dos anos 1990, junto com a emergência da perspectiva decolonial⁴ e de “um novo imaginário político centrado nas noções de “identidade”, “diferença”, “dominação cultural” e “reconhecimento” (Fraser, 2006), temos observado em museus, galerias, bienais e trienais uma abertura cada vez maior para discursos e produções que emergem de segmentos historicamente expropriados, subalternizados e invisibilizados pelo projeto colonial-extrativista capitalista.

Sabemos que esse reconhecimento decorre de lutas históricas. Logo, os avanços e reparações nesse campo podem e devem ser comemorados. No entanto, também sabemos que o sistema da arte, regido pela lógica do capitalismo neoliberal, abraça com sua plasticidade despolitizante tudo que se coloca como fora do sistema. Além disso, como escreve Alain Badiou, também sabemos que “a arte contemporânea é a arte da época financeira do capitalismo” (BADIOU, 2016) e, como tal, nos alerta Hito Steyerl, “serve como a roupagem do hiper capitalismo no mundo pós-democracia” (STEYERL, 2020).

Logo, muito embora seja inegável, que hoje o museu de arte está sendo convocado a assumir a responsabilidade de seu comprometimento histórico com práticas e políticas coloniais e que, efetivamente, está fomentando pesquisas curatoriais e acolhendo uma crescente quantidade de exposições e debates de caráter reparatório e decolonial, não podemos esquecer que ele é uma materialidade da reprodução capitalista. E como tal, espelha em suas dinâmicas institucionais as formas de sociabilidades estruturantes do capital – valor, mercadoria e fetiche. Do mesmo modo, também projeta em sua gestão a forma administrativa e operacional chave da racionalidade neoliberal: a governança, “uma epistemologia, uma ontologia e uma prática despolitizantes” (WALTERS, 2004, tradução da autora).

Se o padrão operativo dos museus de arte é definido pela governança, a governança é o dispositivo de despolitização da racionalidade neoliberal, e o Capitalismo é ontologicamente antidemocrático, torna-se imprescindível refletirmos criticamente sobre a efetividade dos processos de reparação e transformações engendrados a partir de uma virada decolonial. Especificamente, nos questionarmos se tais transformações só seriam possíveis porque, por um lado, fortalecem a ideologia do neoliberalismo progressista⁵ e,

por outro, eliminam a dimensão política, agonista, contraditória e conflitiva desses processos. Aqui é importante não esquecer, como bem caracterizou Nancy Fraser (2022), o neoliberalismo progressista é um projeto ideológico que combina um programa econômico expropriador com uma política liberal meritocrática de reconhecimento.

Considerando que, via de regra, a absorção das pautas e demandas decoloniais se dá por meio da conciliação/pacificação e em seus efeitos imediatos, as exposições de arte, são apresentadas na chave do espetáculo, do consumo e do entretenimento, cabe nos questionar quanto o Poder do Capital – operando por meio do dispositivo da governança e desde a ideologia neoliberal progressista – tem absorvido nos museus de arte as lutas e as reivindicações históricas de segmentos subalternizados justamente para despolitizar e neutralizar seu potencial emancipatório e transformador. Desta perspectiva, é importante pensarmos o quanto os museus de arte possuem um papel estratégico na “pacificação” de movimentos que carregam um devir-revolucionário, de práticas que não apenas resistem, mas também recusam e confrontam o Poder do Capital.

Isso posto, em um primeiro momento, interessa pensar, desde uma perspectiva crítica, os “avanços e conquistas” de uma virada

decolonial nos museus de arte. Também é desejável problematizar o quanto a absorção das reivindicações por reconhecimento pode ser pensada como uma estratégia de fortalecimento do Poder e das estruturas que a perspectiva decolonial se propõe a superar e destituir.

O MUSEU DE ARTE COMO UMA MÁQUINA DE PRODUZIR CONSENSO E DESPOLITIZAÇÃO

Atualmente, em consonância com a era da governança mundial, da arte global e a indústria do espetáculo, as exposições de arte são, comumente, uma megaexposição. A escala é a escala do capitalismo, que sempre operou em termos globais. Antes da abertura é produzida uma forte campanha publicitária para atrair, no mecanismo do desejo e da libido neoliberais, consumidores. Para reforçar o caráter espetacular e de entretenimento, modelos curatoriais de grande escala são associados a cenografias e expografias com apelo imersivo e “instagramável”. Toda sorte de estratégias para engajar o usuário-consumidor são desenvolvidas. Assim o museu se assemelha a uma produtora de eventos e a uma máquina de marketing cultural.

São exibidas centenas de obras, e nesse aspecto o museu é uma máquina de produzir imagens-mercadorias do Capital – fazendo crer que a produção e a distribuição da arte são semelhantes às das mídias de massa comerciais (GROYS, 2020). Diante da desmedida quantidade de trabalhos artísticos, o público, que foi anteriormente afetado e teve seu desejo despertado desde sua condição de usuário-consumidor, entra em um estado de aceleração e de ansiedade. A exposição deixa de ser um espaço que convoca a um estado de presença, implicação do corpo no ato de ver e com isso uma desaceleração reflexiva, e passa a ser um ambiente de consumo ansioso. A esfera pública é substituída pela publicidade, o conhecimento pelo entretenimento, a experiência pelo consumo e a arte assume a forma de mais uma imagem-mercadoria.

Diante dessa configuração, um questionamento tão fundamental quanto urgente é o quanto a virada decolonial nos museus de arte tem contribuído não apenas para o reconhecimento de formas artísticas de segmentos historicamente invisibilizados pelo projeto colonial-extrativista capitalista mas, também, tem questionado a própria ideia de raça e trabalhado pela superação da ideologia racial nas ações, atividades, exposições, discursos, reconfiguração

dos acervos, reestruturação no corpo técnico-administrativos nos museus.

Importa refletir sobre o quanto a absorção da virada decolonial, esse “novo consenso”, tem alimentado com nova e extraordinária eficácia, em consonância com a ideologia neoliberal progressista, um antirracismo racialista, identitário e representativo, em uma perspectiva fetichista, ofensiva e defensiva do pertencimento identitário nas esferas institucionais. Desse modo, é urgente pensarmos o quanto essa absorção vem transformado ou tem mantido intactas o sistema de hierarquias e de exclusão, e as formas de violência, exploração e desumanização próprias à ideia de raça.

Esse mesmo questionamento/reflexão pode ser endereçado para o reconhecimento de sexualidades e subjetividades cisheterodissidentes. Diante da vigência nos museus de arte de uma ideologia do entretenimento e do consumo, é importante observarmos o quanto exposições, ações, atividades, discursos institucionais que problematizam aspectos da cisheteronormatividade são incorporadas a um sistema classificatório, situado dentro do nicho de mercado organizado pela representatividade e pré-determinado pela tolerância do Poder.⁶

Nesse processo de esvaziamento e despolitização, as singularidades são convertidas em diferença. E a *diferença* é incorporada com um *valor* na arte contemporânea. Quando, no final dos anos 1980, Édouard Glissant (2008) contrapõe à teoria da diferença a reivindicação do direito a opacidade, ele certamente sabia que a *diferença*, situada enquanto um *valor*, era mais um dispositivo de captura engendrado pelo neoliberalismo. É justamente na perspectiva da diferença que as singularidades são fetichizadas e convertidas em mercadorias em muitas exposições de arte. Desse modo, cabe questionar o quanto os museus de arte têm interpelado, questionado e produzido uma crítica à *diferença* como um *valor* na arte contemporânea e o quanto tem reforçado esse *valor*?

Outra indagação que devemos nos fazer constantemente é o quanto os “avanços e conquistas” da luta por maior representatividade e reconhecimento nos museus de arte – muito embora tenha promovido uma mudança de consciência e tenha produzido o reconhecimento e a valorização positiva da diversidade cultural – têm nos mobilizado ou têm nos desmobilizado nas lutas para construção, constituição e institucionalização de estruturas que recusem a ideologia neoliberal progressista nos museus. Mobilizado ou desmobilizado na defesa do museu de arte como um lugar político

e como uma esfera do comum. Tal como um lugar de dissenso e de politização.

O quanto instituições, curadores, artistas, educadores, pesquisadores que estão comprometidos com a perspectiva decolonial têm fornecido alternativas ou, ao menos, desestabilizado as correntes neoliberal-individualistas do feminismo empreendedor, do antirracismo meritocrático, do movimento LGBTQIAP+ dominante, da diversidade corporativa e do capitalismo ecológico vigente nos museus de arte?

O IMPASSE: O ARTISTA MILITANTE E A PERSPECTIVA DECOLONIAL

Quando examinamos a dimensão formal de muitos dos trabalhos de arte que se situam, ou são situados, desde uma perspectiva decolonial, percebemos a tentativa de afirmá-los, simultaneamente, como uma *transparência militante* e também como uma visualidade pedagógica das causas políticas e identitárias pelas quais são produzidos e ao mesmo tempo militam.

Ao que parece, em parte, essa escolha decorre do fato desses trabalhos assumirem, como tarefa principal, a inserção – no campo da arte contemporânea – de imaginários, debates e lutas que são

engendrados ao mesmo tempo em processos históricos extrativistas coloniais e em movimentos sociais de resistência à extração neoliberal. Diante dessa conjuntura, esses trabalhos se impõe o desafio de, além da condensação de duas temporalidades distintas, passado/presente, existirem como uma representação que expõe a realidade material nas quais determinados segmentos sociais estão implicados. E por se colocarem como mediadores entre um público mais abrangente e uma dada realidade material, se imputam uma função representativa e uma agência conscientizadora.

Como artistas comprometidos com lutas históricas e com movimentos sociais de resistência poderiam abandonar o consenso decorrente do reconhecimento e a eficácia pedagógica que a *transparência militante*, enquanto representação, pode oferecer? É possível resistir à sedução que trabalhos de arte, enquanto uma *transparência militante*, podem oferecer com sua capacidade de provocar empatia e identificação, de simbolizar, de definir movimentos e lutas sociais no interior de um circuito de reconhecimento? A problemática, sem dúvida, atualiza o impasse do corte revolucionário vivido pelas vanguardas artísticas, entre autonomia artística *versus* militância política, e suas tentativas de embaralhar arte e vida. Mas seria viável ao artista militante não despolitizar seus trabalhos

ao exibi-los no museu de arte, uma instituição que vem sendo refuncionalizada como espaço de consumo e entretenimento? Além disso, considerando a razão cínica (SLOTTERDIJK, 2012) que rege o mundo, em um contexto no qual tudo está tão escancarado, não seria ingenuidade acreditar que o artista militante, por meio de seu trabalho, poderia produzir uma denúncia do que está invisibilizado? Se já sabemos que a dívida colonial é impagável (FERREIRA DA SILVA, 2019), por que continuar acreditando na potência política da arte como uma *transparência militante*, isto é, como uma representação para afetar e transformar os sujeitos?

Em um mundo em que as condições materiais das relações do Capital com as imagens transparentes se entrelaçam com a fabricação de *valor*, com a compulsão pelo consumo, com a construção, atualização e manutenção de formas de sociabilidade e de modos de subjetivação neoliberais, por que seguir apostando na *transparência militante* em trabalhos comprometidos com a transformação da realidade material?

Quanto a correspondência entre a *transparência militante* de trabalhos decoloniais e a transparência das imagens produzidas pelo Capitalismo não evidencia uma espécie de obediência ao imaginário pré-corporificado pelo próprio Capitalismo e, nesse

sentido, contribuem no processo de esvaziamento e despolitização da arte?

Por fim, cabe questionar quanto trabalhos de arte alinhados com a perspectiva decolonial, por fornecerem com sua *transparência militante* uma resposta, uma acusação ou uma reparação, tem nos situado, sobretudo, como espectadores, testemunhas ou consumidores e, desde esta condição, têm nos reconfortado, nos apaziguado e nos desmobilizado das lutas necessárias para transformar a arte e o museu de arte em uma esfera efetivamente política?

■ UMA ALTERNATIVA: A PRÁXIS COMUNAL

A partir do exposto, é importante refletirmos se, em nossos esforços de transformar a colonialidade vigente nas artes visuais e em suas instituições, estamos desmantelando ou fortalecendo as formas de sociabilidades e subjetividades neoliberais que lhes são estruturantes, e, mais além, se seria plausível estabelecer novas institucionalidades e instaurar outros modos de sociabilidades em uma instituição que é regida pelos programas, agendas e lógicas neoliberais.

Em um momento marcado por uma disputa sobre o que é e o que não pode mais ser a instituição, precisamos meditar se faz

sentido trabalhar pelo fim ou pela transformação do museu de arte. Pelo fim do museu de arte porque, apesar de se ter um poderoso consenso em torno da importância de sua permanência, demandamos desnaturalizar e historicizar sua existência. Então, também podemos contestar a naturalidade de uma instituição que se reivindica como a forma final e trabalharmos pelo fim do museu.

É importante ressaltar que o museu de arte, assim como o Capital, não é um ente abstrato, mas uma estrutura material, edificada a partir de um emaranhado complexo de relações e de uma dialética múltipla de poder entre patronos, colecionadores, investidores, galerias, curadores, artistas, educadores, pesquisadores, etc.

Por conseguinte, se em um contexto, o museu de arte é inquestionavelmente um lugar de Poder, em outro, também é um lugar de recusa ao Poder. Logo, é possível situarmos o museu de arte como um lugar que comporta e que parece se afirmar na dialética entre duas ideologias: a do Poder e a dos objetores do Poder. Cabe a cada um de nós, nos situarmos criticamente e decidirmos desde qual perspectiva comporemos com o museu. Se a tarefa de transformar o museu ainda nos faz sentido, trata-se de contestar o pacto abrangente que possibilita a manutenção do museu como Poder. De tomar partido, de se posicionar junto àqueles que, desde o museu de arte, se situam

como objetores de seu Poder e atuam de modo a desestabilizar e impor limites ao Poder que segue despolitizando, colonizando, extraindo e destituindo.

Entre emergência e exigência, o museu de arte nos convoca, nos implica e nos desafia – desde sua condição de lugar em disputa – a combatermos nossas indiferenças, pequenas covardias e as pequenas corrupções que, no final das contas, são as pedras que mantêm o museu como uma extensão da ideologia extrativista e da lógica operativa do capitalismo. Isto significa abandonarmos a negatividade, o niilismo, o automatismo revolucionário e, desde uma dialética afirmativa, desde um sim, nos implicarmos efetivamente em sua transformação. Se continuarmos a acreditar em transformações de natureza reformistas e conciliatórias, continuaremos a produzir formas de gerir e manter o museu como dispositivo de manutenção do Poder.

Para estar à altura dessa exigência é importante termos consciência de que a nossa escala não é a escala do Poder, um sistema de governança global, de natureza abstrata e de caráter universalizante. A esfera de nossas ações é a da micropolítica, orientada por desejos de desaceleração reflexiva e por ações situadas, construídas e

reconstruídas permanentemente desde a realidade material e das relações sociais que o museu preserva com sua comunidade.

É apenas a partir de uma *práxis comunal* que conseguiremos nos desvencilhar da condição de *sujeitos em luta* presos em relações de poder (REVEL, 2012). Nesse sentido, precisamos recusar a condição de contrapoder, já que um contrapoder não é outra coisa senão um outro Poder. Se insistirmos na condução de *um outro poder* deslocaremos as linhas do Poder, mas não mudaremos sua natureza. Estaremos fazendo o possível. Mas o possível não é o suficiente, já nos alertou Jacques Derrida (2012), na política fazer o possível ou nada dá no mesmo⁷. Uma tarefa política incondicional para toda e qualquer hospitalidade sempre é fazer o impossível. E hoje, a tarefa política incondicional, parece ser a recusa de todo paradigma e esfera de Poder. É, como nos demonstraram os Zapatistas das montanhas de Chiapas e como nos convocou John Holloway (2003): mudar o mundo sem tomar o Poder.

Mas se o capitalismo é um sistema de relações de poder, não existe fora do poder. Isso significa dizer que nosso desafio é instaurar uma forma de resistência — que seja um devir e uma ética da potência — e desde este ponto abrir espaços para que o impossível possa tomar forma nas relações de poder que o museu engendra

e que lhes constituem. Só nos desvencilhando do paradigma do poder e das relações de subordinação que ele engendra, poderemos pensar, fazer e experimentar juntos formas anticapitalistas de *habitar e praticar* o museu como Potência, como uma esfera do comum, como um território em que os dispositivos de manutenção do Poder perderiam a legitimidade, a legalidade e a legibilidade.

Nesse processo, não podemos subestimar o papel das pequenas vitórias políticas na determinação de um ponto de ruptura. E repito, essa não é uma tarefa de natureza individual, mas coletiva. Como já nos ensinou Gramsci e nos lembrou Nancy Fraser, para se desafiar a hegemonia capitalista, precisamos “construir um novo e mais persuasivo senso comum, ou uma contra-hegemonia, e uma nova e mais poderosa aliança política, ou um bloco contra-hegemônico” (FRASER, 2022, p. 38).

Um passo preliminar: situarmos a virada decolonial como um sintoma da crise de hegemonia do museu como Poder. Sendo este um momento de crise, se abrem horizontes de transformações estruturais tanto para a manutenção quanto para a ruptura do *status quo*, pois se instaura um ambiente de disputa entre a hegemonia neoliberal progressista e a contra-hegemonia, a disputa entre o museu como Poder e o museu como Potência.

Desde uma dimensão coletiva que recusa um pressuposto de unidade, isto é, desde uma “política comum das singularidades que seja também uma ética das diferenças” (REVEL, 2012, p. 104), resistir ao museu como Poder. Abrir, desde a resistência e no interior das relações de poder, o espaço de uma nova política que não seria mais somente aquela do poder, mas a da potência e com ela instaurar um horizonte histórico que seja decisivamente antiliberal e anticapitalista, para o museu de arte.

Porque a resistência, assim como o comum, nos lembra Judith Revel, “é uma produção – uma invenção, uma criação – que é potente. É porque a resistência se apresenta como excedência, como diferença radical, que ela pode ser politicamente eficaz” (REVEL, 2012, p. 102) contra o Poder. Aprendemos com Pasolini, com Foucault, com Agamben, com Judith Revel e com tantos outros que o poder “não *produz* nada [...] ele gera efeitos [...] ele desenvolve dispositivos poderosos para impor sua própria racionalidade política; mas ele não *inaugura* nada” (REVEL, 2012, p. 101). E também aprendemos com Elsa Morante e inúmeros artistas que o verdadeiro trabalho de arte “[...] é sempre revolucionário, já que provoca precisamente um aumento de vitalidade [...]” e é por isso que “[...] o aparecimento de uma nova verdade poética no mundo é sempre inquietante e,

em seus efeitos, subversivo, já que sua intervenção significa uma renovação do mundo real” (MORANTE, 2022, p. 86).

E é justamente porque a arte é uma forma de resistência — que opera desde um devir e uma ética da potência —, que ela não existe para dar respostas, para ser lida e compreendida, para ser uma *transparência militante*. Ao contrário, a arte existe para nos lembrar uma, duas, três e tantas outras vezes que, assim como ela mesma, somos potência e como tal, nada nos define ou esgota. Que assim como a arte, que jamais cessa de inventar-se, também somos nós. Que, assim como nós, a arte é um devir-revolta.

Como nos narrou a voz em off de Jean-Luc Godard em *Je Vous Salue, Sarajevo* (1993), a arte não é dita. É escrita, é composta, é pintada ou é vivida, e se torna a arte de viver. E por saber que a arte implica a vida em sua inteireza, que o Poder se empenha para manter o museu como uma máquina de produzir consenso e despolitização. Esse esforço não é outra coisa senão o desejo de contenção desse “aumento de vitalidade”, dessa “renovação no mundo real”, que uma “verdade poética” é capaz de produzir. E é por saber que a arte “é sempre revolucionário, já que provoca precisamente um aumento de vitalidade” que finalizo este texto acompanhada de gesto-imagem de Marilá Dardot. A artista quando convidada a participar da XIII

Bienal de Havana (2019)⁸ em um primeiro momento pensou em trabalhar com os slogans da revolução cubana. Porém, certamente, intuindo que arte é um outro nome para revolução, que só a arte é revolucionária, decide escrever com água um verso incendiário da poeta cubana Carilda Labra. E tal qual o Sísifo de Camus repetiu, ao longo de três ou quatro dias o gesto que o sol apagava:

*primeiro bem lentamente
como que para não assustar as gentes
uma, duas, três, vezes o sussurro
que as gentes já tinham ouvido
há muito tempo
há tanto tempo
antes mesmo do homem existir
(GODARD, 2022, p. 31)*

*depois
por ter a mão queimada
com velocidade
a palavra-fogo
a imagem-revolução
a la esperanza vuelvo
à esperança eu volto.*

NOTAS

1 Esse trabalho é fruto de pesquisas e elaborações que venho desenvolvendo desde 2022 sobre as relações entre arte, imaginários revolucionários e capitalismo. Alguns dos argumentos e hipóteses presentes no texto foram apresentados em mesas de debates e eventos acadêmicos. De maneira mais específica, esse texto pode ser considerado uma ampliação da palestra apresentada no Seminário Arte no Brasil 1970-2020, realizado no Museu de Arte do Rio de Janeiro, no período de 08 a 10 de maio de 2024. Também constitui um aprofundamento das discussões apresentadas em O museu diante da intrusão de Gaia: Museu de Arte e devir decolonial diante da realidade material capitalista (Jordão, 2024) e uma ampliação das problematizações presentes em Museu sem instituição (Jordão, 2024). Agradeço a Fernanda Pujol a interlocução, as conversas e as leituras compartilhadas bem como a coordenação compartilhada do Laboratório de Imaginário Radical.

2 Entre outros, foram integrantes do LEF: Vladimir Maiakovski, Osip Brik (1888-1945), Boris Arvatov (1896-1940), Boris Kushner (1888-1937), Serguei Tret'iakov (1892- 1937), Viktor Chklovsky (1893-1984), Aleksandr Rodchenko (1891-1956) e Varvara Stepanova (1894- 1952). Também se conectaram a LEF Serguei Tarabukin (1899-1956), Vladimir Tatlin (1885-1953), Gustav Klutssis (1895-1938), Serguei Eisenstein (1898- 1948) e Dziga Vertov (1896-1954) (cf. FIGUEIREDO, 2012).

3 As informações sobre o AWC e as mostras podem ser encontradas no site do MoMA.

4 Sobretudo depois da criação do grupo latino-americano Modernidad/Colonialidad ou Proyecto M/C.

5 O “neoliberalismo progressista” é um conceito desenvolvido por Nancy Fraser nos anos 1990 (cf. FRASER, 2006).

6 Penso a “tolerância do poder” a partir das elaborações desenvolvidas por Pasolini (2020).

7 Agradeço a Manoel Ricardo de Lima a apresentação desta referência.

8 Sobre a performance *Ir y volver* (XIII Bienal de la Habana, Matanzas, 2019) ver: <https://www.mariladardot.com/shows>

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. Quinze teses sobre arte contemporânea. **LavraPalavra**, 28 out. 2016. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2016/10/28/quinze-teses-sobre-arte-contemporanea>

BAHIA, Dora Longo. Quem tem medo do MST. **Select**, 21 maio 2022. Disponível em: <https://select.art.br/quem-tem-medo-do-mst/>

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 9 maio 1970.

BRETON, André; TROTSKI, Leon. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.

CAMNITZER, Luis. O novo homem. **Select**, 25 set. 2020. Disponível em: <https://select.art.br/o-novo-homem/>

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, v. 21, n. 33, 2012.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FIGUEIREDO, Clara de Freitas. **Foto-Grafia: o debate na frente de esquerda das artes**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. Tradução Júlio Assis de Simões. **Cadernos de Campo**,

v. 15, n. 14-15, p. 231–239, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109>. Acesso em: 27 abr. 2024.

FRASER, Nancy. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Criação & Crítica**, n. 1, p. 53-55, 2008.

GODARD, Jean-Luc. **História (s) do cinema**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. GROYS, Boris. Sobre o ativismo artístico. **POIÉSIS**, v. 18, n. 29, p. 201-219, 30 jun. 2017.

GROYS, Boris; Sá, Alexandre; Pereira, Davi. O destino da arte na era do terror. **Concinnitas**, v. 21, n. 37, p. 446–456, 2020.

GROYS, Boris. **Na mira da teoria e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Copenhague: Zazie Edições, 2021.

GUEVARA, Ernesto Che. **Socialismo e o homem em Cuba**. Porto Alegre: Editora Coragem, 2021.

HOLLOWAY, John. **Mudar o mundo sem tomar o poder**: o significado da revolução hoje. São Paulo: Viramundo, 2003.

JAAR, Alfredo. Dora Longo Bahia entrevista Alfredo Jaar. [Entrevista concedida à] Dora Longo Bahia. **Select**, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/dora-longo-bahia-entrevistaalfredo-jaar/>

JORDÃO, Fabrícia. O museu diante da intrusão de gaia: museu de arte e devir decolonial diante da realidade material capitalista. **Arteriais**, v. 10, n. 16, p. 420-426, set. 2024.

JORDÃO, Fabricia. Museu sem instituição. In FONTAINE, Claire. **Greve humana:** por uma prática da liberdade. São Paulo: GLAC edições, 2024. p. 306-317.

LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural?. In.: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de Artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LONGONI, Ana. **Vanguardia y Revolución:** Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta. Buenos Aires: Ariel, 2014.

MALLY, Lynn. **The proletkult movement in revolutionary Russia.** Berkeley: University of California Press, 1990;

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 1, n. 64, p. 45-49, 1970.

MORANTE, Elsa. Pró ou contra a bomba atômica. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários.** São Paulo: Editora 34, 2020

REVEL, Judith. Entre determinismo e liberdade: a construção do comum como novo universal. **Lugar Comum**, n. 35-36, p. 97-106, 2012.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da Razão Cínica.** São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

STEYERL, Hito. Políticas da arte: a arte contemporânea e a transição para a Pós-Democracia. **Palavra Solta**, 6 out. 2020. [Texto publicado originalmente em dezembro de 2010, na revista e-flux.]. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/hito-steyerl-na-tradução-de-julia-de-souza>

WALTERS, William. Some critical notes on 'Governance'. **Studies in Political Economy**, v. 73, n. 1, p.27-46, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1080/19187033.2004.11675150>

ZILIO, Carlos. **Entrevista concedida à autora**. Rio de Janeiro, 01 fev. 2018.

ZILIO, Carlos; SEVERO, Helena. **Carlos Zilio: arte e política 1966-1976**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996a.

ZILIO, Carlos. Entrevista concedida à Fernando Cochiareale, Paulo Sergio Duarte, Vanda Mangia Klabin e Maria Del Carmen Zilio. Rio de Janeiro, 1996b. Disponível em: <http://www.carloszilio.com/textos/Entrevista,%201996.pdf> Catálogo.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BADIOU, Alain. **As condições da arte contemporânea**. Buenos Aires, 11 maio 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/30975674/As_Condições_da_Arte_Contemporânea_2013_Alain_Badiou_trad_Jorge_Soledar_.

BAHIA, Dora Longo. Arte e tempo histórico. In: SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE, 3., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/34513750/ARTE_E_TEMPO_HISTÓRICO

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.

BROWN, Wendy. **Cidadania Sacrificial**: Neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade. Rio de Janeiro, Copenhagen: Zazie Edições, 2018.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. São Paulo: Autonomia literária, 2020.

SOBRE A AUTORA

Fabricia Jordão é pesquisadora e docente no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura da Universidade Federal do Paraná. Contato: fcljordao@gmail.com

Artigo recebido
em 1 de novembro de 2024
e aceito em 13 de novembro de 2024.