

R HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR HISTÓRIAS DA ARTE SEM L

N.42

UNIVERSIDADE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr

Pró-Reitor de Graduação Prof. Dr. Edmund Chada Baracat

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Sylvio Roberto Accioly Canuto

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária Profa. Dra. Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretora Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-Diretor Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA

Presidente Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

Coordenadora Profa. Dra. Dora Longo Bahia

Vice-Coodenador Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

Membro Prof. Dra. Sumaya Mattar

Representante discente Rodrigo Calixto

Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Vice-Chefe Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac

Secretaria

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

Editores

Dora Longo Bahia

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Liliane Benetti

[Escola de Belas Artes/UFRJ]

Luiz Claudio Mubarak

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Sônia Salzstein

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Editora assistente

Lara Casares Rivetti

Projeto gráfico

Nina Lins

Logotipo

Donato Ferrari

Diagramação

Nina Lins

Assistência editorial e comunicação institucional

Leonardo Nones

Capa

Nina Lins

Produção editorial

Lara Casares Rivetti

Conselho editorial

Andrea Giunta

[Univ. de Buenos Aires]

Annateresa Fabris

[USP]

Anne Wagner

[Univ. of California]

Antoni Muntadas

[M.I.T.]

Antônia Pereira

[UFBA]

Carlos Fajardo

[USP]

Carlos Zilio

[UFRJ]

Eduardo Kac

[Art Institute of Chicago]

Frederico Coelho

[PUC-Rio]

Gilbertto Prado

[USP]

Hans Ulrich Gumbrecht

[Stanford Univ.]

Irene Small

[Princeton Univ.]

Ismail Xavier

[USP]

Leticia Squeff

[Unifesp]

Lisa Florman

[The Ohio State Univ.]

Lorenzo Mammi

[USP]

Marco Giannotti

[USP]

Maria Beatriz Medeiros

[UNB]

Mario Ramiro

[USP]

Milton Sogabe

[UNESP]

Moacir dos Anjos

[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky

[UFRGS]

Regina Silveira

[USP]

Robert Kudielka

[Univ. der Künste Berlin]

Rodrigo Duarte

[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

[UFBA]

Sônia Salzstein

[USP]

Suzete Venturelli

[UFRGS]

Tadeu Chiarelli

[USP]

T. J. Clark

[Univ. of California]

Walter Zanini [in memoriam]

[USP]

ARS 42 | Histórias das arte sem lugar

Concepção e organização

Sônia Salzstein, Liliane Benetti, Lara Casares Rivetti e Leonardo Nones

Realização

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da ECA-USP

Apoio

CAPES – PROEX

Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas – Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA-USP)

Equipe de pesquisa

Beatrice Frudit
Caio Bonifácio
Janaína Nagata Otoch
Lara Casares Rivetti
Leandro Muniz
Leonardo Nones
Nina Lins
Paula Mermelstein

Pesquisa bibliográfica

Beatrice Frudit
Caio Bonifácio
Janaína Nagata Otoch
Leandro Muniz

Comitê de seleção chamada pública

Ana Maria Belluzzo
[FAU-USP]

Lorenzo Mammi
[FFLCH-USP]
Tadeu Chiarelli
[ECA-USP]
Fernanda Pitta
[Pinacoteca do Estado de São Paulo e FAAP]
Amanda Carneiro
[MASP]
Roberto Conduru
[SMU]

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste número. A **Ars** agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras publicações.

All efforts were made to recognize moral rights, copyrights and image rights in this issue. Ars welcomes any information as to authorship, titularity and/or other relevant facts that may be incomplete in this edition, and commits to include them in future issues.

Agradecimentos

Aos autores e autoras que colaboram nesta edição;
À Anne Lafont, Éric Michaud, Partha Mitter e Griselda Pollock, que generosamente autorizaram a publicação de seus textos;
Às casas editoras The University of

Chicago Press (Critical Inquiry), Taylor & Francis Group (Routledge) e Johns Hopkins, que cederam direitos para a publicação de artigos;
À Ana Maria Belluzzo, Amanda Carneiro, Tadeu Chiarelli, Roberto Conduru, Lorenzo Mammi e Fernanda Pitta, por sua participação no Comitê de Seleção dos textos inscritos na Chamada Pública;
À Comissão de Pós Graduação do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, em especial à Profa. Dora Longo Bahia e à secretária do PPGAV, Daniela Abbade;
À colaboração das artistas Janina McQuoid e Yuli Yamagata;
À colaboração dos colegas João Bandeira, Pedro Taam, Dária Jaremtchuk e Rafael Cardoso;
Ao apoio do Chefe do Departamento de Artes Plásticas, Prof. Claudio Mubarak, das secretárias Regina Landanji, Solange dos Santos e Stela M. Martins Garcia, e ao colega Milton Soares.

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas ECA-USP 2021
<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:
ars@usp.br

ARS

Histórias da arte sem lugar, tal como nomeamos esta edição especial, propõe o exame da disciplina História da arte à luz dos principais problemas que se apresentam hoje ao campo da arte. Fundamentalmente, perguntamos sobre a relevância (ou não) da História da arte no debate contemporâneo da arte e da cultura, motivados pela constatação de que as últimas décadas testemunharam o surgimento de novas práticas de escrita sobre arte, dificilmente assinaláveis ao modelo tradicional da disciplina. A iniciativa de organizar um número especial da **ARS** sobre o tema surgiu da proposta das editoras Liliane Benetti e Sônia Salzstein e dos doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes (PPGAV-ECA) da USP Leonardo Nones e Lara Rivetti, junto a um grupo de estudantes de graduação e pós-graduação em artes visuais do Departamento de Artes Plásticas da ECA. As discussões realizadas pelo grupo desde o início de 2020 também contribuíram, de modo decisivo, para a realização desta edição.

Em meio a tais discussões, nos dávamos conta, com certa perplexidade, que muito da melhor literatura produzida entre as décadas de 1990 e 2010 sobre arte – tomemos como exemplo a arte moderna, um dos objetos caros à historiografia, notavelmente revisitado no período – não havia sido produzida sob os auspícios de uma literatura acadêmica, mas aparecera em catálogos de exposições, isto é, em contextos que impunham o confronto rente com as obras, e que levavam os autores à revisão **ad hoc** dos métodos e pressupostos consagrados na abordagem histórica da arte

moderna – como também, e por consequência, à construção de novos instrumentos de análise. Ficava claro que dessa experiência haviam resultado leituras estimulantes da arte, e o formato ensaístico dos textos certamente terá permitido incursões sem muita cerimônia por outros campos disciplinares, sem as mediações e protocolos que a pesquisa acadêmica impunha.

O fenômeno permitia supor a aspiração dos autores daqueles textos (que eram, muitas vezes, também os curadores das exposições) de inquirir as obras à luz dos problemas do presente, de observar esses trabalhos enquanto expostos às pressões do ambiente cultural contemporâneo, de sondar sua resistência em meio a um jogo renhido de forças, a disputar-lhes o sentido que finalmente triunfaria nas engrenagens do complexo econômico-institucional que gere a cultura na atualidade. De todo modo, era inquietante o fato de que textos cruciais produzidos em décadas recentes na área não se originassem, em sua maior parte, no campo disciplinar tradicional da história da arte, e que este parecesse mesmo dar mostras de olímpica isenção em face das transformações conceituais profundas que se haviam imposto à arte desde os anos 1980.

Tais transformações, observáveis a olho nu, estimulariam, a propósito, uma profusão de teorias da arte moderna e contemporânea, um resultado tão mais notável quanto mais se o compara à produtividade minguante em história da arte. Mas ao lado dessa impressão, também se mantinha forte em nós a convicção de que uma inteligência histórica rigorosa era componente essencial não apenas

nos textos que se reconhecem cingidos pelo escopo da disciplina, mas também em textos sem vinculação imediata com a história da arte, textos de ambição crítica ou teórica – ou talvez em qualquer escrita que se empregue à reflexão sobre arte. Perguntávamo-nos, principalmente, se a moldura histórica marcada pela associação entre colonialismo, etnocentrismo e patriarcalismo que havia marcado a disciplina em seu surgimento, nos meados do século XIX, poderia ser rompida em prol da renovação do campo disciplinar.

Foi esse, em termos gerais, o horizonte de questões que levou à proposta desta edição especial da publicação, cujo título – **Histórias da arte sem lugar** – busca sintetizar as dificuldades que cercam uma disciplina fundada na tradição do humanismo clássico, numa época que há mais de meio século vem desentranhando os tantos vieses mascarados sob o princípio da universalidade e a ordem totalizadora que a ele subjaz. O enunciado pretendeu também chamar a atenção para o problema – de lida um tanto difícil, sobretudo à luz da desconstrução da premissa da universalidade – de se saber **quem fala** a história e de possibilitar que esse falar pudesse sempre declarar e problematizar o **ponto de vista** que ele necessariamente funda. Para o número especial, contamos com as contribuições de um conjunto de autores selecionados mediante edital de chamada pública de textos, e de autores convidados, críticos e historiadores da arte atuantes no Brasil e no exterior, em diferentes áreas de especialização.

Tal conjunto de textos revela uma escrita rigorosa e diversificada, incursionando por sendas tão contrastantes como a teoria e a história da arte moderna e contemporânea; a reflexão sobre as

possibilidades de se formular uma história da arte global; o exame dos fluxos culturais globais complexos e multidirecionais que influíram na produção artística colonial da América espanhola; a discussão do tipo de sociabilidade auspiciada pelas grandes exposições contemporâneas que se anunciam como “imersivas”; a reflexão, registrada em primeira pessoa, sobre a experiência profissional (e afetiva) longa de um curador negro diplomado em artes visuais pela ECA, a mesma instituição da qual sai esta publicação – para citar apenas algumas das contribuições desta quadragésima segunda edição da **ARS**.

Aos colaboradores havia sido proposto que discutissem os desafios e impasses que hoje se apresentam à disciplina; que se lançassem a tal tarefa, fosse a partir de uma discussão epistemológica, sondando as possibilidades teóricas e conceituais do campo disciplinar em seu confronto com o cenário contemporâneo (mesmo quando se tratasse de lidar com objetos do passado), fosse pragmaticamente, já testando novas modalidades e métodos de abordagem da produção artística, buscando a renovação (ou revisão radical) do campo disciplinar da história da arte, algo que certamente não se fará sem que a escrita em que ele se traduz seja também posta em questão (o que conduziria ao exame – que não é objeto desta publicação – dos possíveis gêneros e estilos de escrita numa história da arte revitalizada, o ensaio sendo talvez o mais fascinante mas também o mais banalizado desses gêneros). Cabe dizer, finalmente, que o balanço proporcionado pelo processo de produção deste volume mostrou-nos uma história da arte vibrante – mormente a

que veio se produzindo nas três últimas décadas. E tal vitalidade certamente só pôde vir à tona porque os autores interessados na história da arte deixaram de observar as fronteiras do campo disciplinar tradicional.

Somos profundamente gratos aos historiadores, teóricos, críticos, curadores que responderam ao nosso convite para colaborar nesta edição especial, como também aos autores que participaram da chamada pública especialmente aberta para a publicação. Do mesmo modo, deixamos registrada nossa gratidão a Ana Maria Belluzzo, Amanda Carneiro, Tadeu Chiarelli, Roberto Conduru, Lorenzo Mammi e Fernanda Pitta, que generosamente integraram o comitê de seleção dos trabalhos inscritos na chamada pública de textos. O volume organiza-se em quatro partes, antecedidas por uma Introdução, na qual se examinam os desafios e dilemas que se apresentam à disciplina, na atualidade:

- **Caderno de ensaios 1**, trazendo textos inéditos, de colaboradores convidados, do Brasil e atuantes no meio internacional;
- **Caderno de ensaios 2**, apresentando ensaios inéditos escritos por autores selecionados mediante chamada pública;
- **Caderno de traduções** – Textos essenciais, disponibilizando ao leitor brasileiro publicações de referência no debate da disciplina hoje;

Caderno especial – Referências bibliográficas, trazendo uma constelação ampla e diversificada de títulos em história, teoria e crítica de arte, como também em diversas outras áreas adjacentes, especialmente das humanidades – estudos brasileiros, psicanálise, feminismo, antropologia, sociologia, estudos culturais entre outras

– que se tornaram material indispensável aos pesquisadores interessados nos problemas do campo disciplinar. O Caderno resultou de pesquisa exaustiva realizada especialmente para esta edição especial pelo grupo de alunos e ex-alunos de graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA, também parte da equipe editorial do volume 42, do qual fazem parte Beatrice Frudit, Caio Vinicius Bonifácio, Paula Mermelstein, Leandro Muniz e Janaína Nagata Otoch.

**Sônia Salzstein, Liliane Benetti, Leonardo Nones e Lara Rivetti /
Agosto de 2021**

SUMÁRIO

12

INTRODUÇÃO
PENSAR CONTRA SI:
TAREFA AOS
HISTORIADORES
DA ARTE HOJE

SÔNIA SALZSTEIN

67

ARTIGO
RETRATO SEM PAREDE

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA

83

ARTIGO
ON PERIODIZATION:
WHAT DOES “POST-
DUCHAMP” MEAN?

THIERRY DE DUVE

109

ARTIGO
THE GEOPOLITICS OF THE
WESTERN ART WORLDS:
REFLECTION AND
METHODOLOGY

CATHERINE DOSSIN

140

ARTIGO
GLOBAL MODERNISM:
A VIEW FROM NEW YORK

PEPE KARMEL

172

ARTIGO
FAMA, ESTAMPAS Y PINCELES:
CITAS VISUALES DEL *JUICIO*
FINAL DE MIGUEL ÁNGEL
ENTRE EUROPA Y LOS ANDES
(SIGLOS XVI-XIII)

AUGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO

221

ARTIGO
CÂNONE(S), GLOBALIZAÇÃO
E HISTORIOGRAFIA DA ARTE

IVAIR REINALDIM

261

ARTIGO
CUIDAR DE BORBOLETAS:
UMA ORIGEM TERAPÊUTICA
PARA A PRÁTICA DA
HISTÓRIA DA ARTE

KAIRA M. CABAÑAS

295

ARTIGO
O LUGAR DA HISTÓRIA
DA ARTE E A CRISE DA
CONFERÊNCIA

MARIA BERBARA

SUMÁRIO

315

ARTIGO

**ÁFRICA, BRASIL E ARTE –
PERSISTENTES DESAFIOS**

ROBERTO CONDURU

359

ARTIGO

**MUSEUS EM RETIRADA:
ATÉ ONDE VAI O
PLURALISMO DAS
INSTITUIÇÕES?**

TIAGO MESQUITA

396

ARTIGO

**ARTE COMO PROJETO,
PROJETO COMO ARTE**

SÉRGIO MARTINS

441

ARTIGO

**ENTRE A RUÍNA E O CANTEIRO:
JOSÉ RESENDE NA MOOCA**

PATRICIA CORRÊA

481

ARTIGO

**“SOBRA O QUE SEMPRE
EXISTIU”: ARTE MODERNA E
ECOLOGIA NO BRASIL**

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

528

ARTIGO

**EM BUSCA DE UM LUGAR:
DUAS FONTES POUCO
EXPLORADAS DA HISTÓRIA
DAS ARTISTAS MULHERES**

ANNATERESA FABRIS

590

ARTIGO

**ALFREDO JAAR E O DESEJO
DE INVENTAR NOVOS
MODELOS DE PENSAR
O MUNDO: AMÉRICA X
AMÉRICA**

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

625

RESENHA

**RAÇA, POVO E ALTERIDADE
NA MODERNIDADE
BRASILEIRA**

FLÁVIO THALES RIBEIRO FRANCISCO

643

CHAMADA ABERTA

***SELFIE*: O AUTORRETRATO
DO SUJEITO
CONTEMPORÂNEO**

PAULA BRAGA

SUMÁRIO

691

CHAMADA ABERTA
DE VOLTA À CAVERNA
DE PLATÃO: NOTAS SOBRE
EXPOSIÇÕES IMERSIVAS

PRISCILA SACCHETTIN

740

CHAMADA ABERTA
TRIBECA/NOVA YORK:
O TERRITÓRIO ARTÍSTICO
NAS PERFORMANCES
DE JOAN JONAS

PAULA NOGUEIRA RAMOS

797

CHAMADA ABERTA
ABSURDO! A REPETIÇÃO
NA OBRA DE EVA HESSE

LUIZA ALCÂNTARA
RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA

834

CHAMADA ABERTA
PROCURANDO *DIVA* NO
SUL GLOBAL: FEMINISMO,
ARTE E POLÍTICA

CLÁUDIA DE OLIVEIRA
PAULA GUERRA

894

CHAMADA ABERTA
OS MUSEUS IMPRESSOS:
MALASARTES E
A PARTE DO FOGO

FELIPE PARANAGUÁ BRAGA

948

CHAMADA ABERTA
O CINEMA LETRISTA EM 1968:
A EXPERIÊNCIA DO CAFÉ-
CINEMA E *LE SOULÈVEMENT*
DE LA JEUNESSE

FÁBIO UCHÔA

998

CHAMADA ABERTA
ARTISTAS DO (FIM DO)
MUNDO: AUTODEFINIÇÃO,
IMPLICAÇÃO Y CRIAÇÃO

CAROLINA PRIMEIRA
MALANDRO VERMELHO

1034

CHAMADA ABERTA
POR UMA RADICALIDADE
CONCRETA: HENRY FLYNT
CONTRA A VANGUARDA

BRUNO TROCHMANN
LUISA PARAGUAI

1087

CHAMADA ABERTA
LOS ACTOS PERFORMATIVOS
Y LA CONSTRUCCIÓN DE
LOS ACONTECIMIENTOS
EN LA PERFORMANCE

ANDRÉS FELIPE RESTREPO SUÁREZ

SUMÁRIO

1120

TRADUÇÃO
**O QUE É ATIVISMO
CURATORIAL?**

MAURA REILLY
ANA AVELAR, MARCELLA IMPARATO

1133

TEXTO INÉDITO
**UMA BIBLIOGRAFIA
EM CONSTRUÇÃO**

BEATRICE FRUDIT
CAIO BONIFÁCIO
JANAÍNA NAGATA OTOCH
LEANDRO MUNIZ

1289

COMO A COR DE PELE
TORNOU-SE UM MARCADOR
RACIAL: PERSPECTIVAS SOBRE
A RAÇA A PARTIR DA HISTÓRIA
DA ARTE

ANNE LAFONT
LILIANE BENETTI, LARA RIVETTI

1356

MULHERES, ARTE E PODER

LINDA NOCHLIN
LEONARDO NONES

1427

**PARA ONDE VAI A HISTÓRIA
DA ARTE?**

GRISELDA POLLOCK
SÔNIA SALZSTEIN

1522

**AS INVASÕES BÁRBARAS
OU A RACIALIZAÇÃO DA
HISTÓRIA DA ARTE**

ÉRIC MICHAUD
PEDRO TAAM

1581

CENAS PRIMITIVAS

HAL FOSTER
JANAÍNA NAGATA OTOCH, PAULA
MERMELESTEIN COSTA

INTRODUÇÃO

PENSAR CONTRA SI: TAREFA AOS HISTORIADORES DA ARTE HOJE

SÔNIA SALZSTEIN

**THINKING AGAINST
ONESELF: TASK FOR ART
HISTORIANS TODAY**

**PIENSAR EN SU
CONTRA: TAREA A LOS
HISTORIADORES DEL
ARTE HOY**

I.

Artigo inédito
Sônia Salzstein*

 <https://orcid.org/0000-0003-4430-8771>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.191652>



Em 1847, Rudolf von Eitelberger ingressava na Universidade de Viena como responsável por uma cadeira de História da arte, à qual se reservava doravante o estatuto de disciplina acadêmica; a nova especialidade afastava-se dos círculos dos literatos, eruditos e *connoisseurs* e passava a ser regulada pelo corolário de protocolos e métodos de pesquisa científicos que o novo estatuto impunha. Significativamente, seria também graças a Eitelberger que surgiria um Museu da Arte e da Indústria na capital do Império Habsburgo, em 1864¹. Não era um acaso: a disciplina nascia umbilicalmente associada ao museu, este lugar forjado pela tradição iluminista que hipostasiava de modo admirável, no microcosmo institucional da arte e da cultura, a ideia de um espaço público, fazendo ressoar entre suas paredes – claro que em tom mais rarefeito e cifrado – os embates da vida política e social. E, de quebra, provia um horizonte totalizador e coerente com o conjunto heterogêneo de artefatos que nele se apresentava.

Era de se esperar, portanto, que o museu de arte (como também seus “braços fortes” na modernidade do século XIX – os Salões periódicos e a galeria comercial) oferecesse o cenário privilegiado em que seriam travadas as principais batalhas da arte moderna, do último terço daquele século até, aproximadamente, os anos 1960: a instituição se consolidava, de modo paradoxal, como o lugar da consagração do “novo” e da confirmação da tradição – quando se apaziguasse a comoção da novidade e de seus detratores, e se visse devidamente providenciado o elo da corrente graças ao qual o novo seria reatado à tradição. A imaginação, por assim dizer, musealizada, descontínua, plena de parataxes que se vê na pintura de Édouard Manet testemunha de modo admirável a presença provocante do complexo História da arte–museu no horizonte da arte moderna. Diz muito, também, das dificuldades que a produção mais arrojada que se fazia ao tempo da criação da disciplina prometia criar ao futuro historiador da arte moderna, pois ela já sinalizava que não se deixaria apreender sob os contornos constantes do objeto que a nova ciência estabelecera como arte. Não por acaso, as primeiras gerações de historiadores haviam resistido à arte moderna, elegendo como focos de sua expertise quase sempre objetos mais “confiáveis”, as antigas civilizações, ou a tradição clássica e barroca da arte.

A disciplina é, portanto, apenas uma das instituições a compor o universo da cultura moderna, e uma história de seu ingresso na vida acadêmica certamente revelaria conexões íntimas com outras tantas instituições coetâneas. Tais conexões, por sua vez, descortinariam um verdadeiro sistema da arte e da cultura em formação no século XIX, ele inteiro reproduzindo os mesmos pressupostos (os mesmos preconceitos, as mesmas exclusões) presentes na gênese da disciplina, ainda que isto se desse segundo uma operação complexa, descentralizada, permeada de contradições internas e nunca de todo controlável ou ditada por algum desses protagonistas, isoladamente. Dos meados do século XIX até aproximadamente a década de 1960, o museu de arte e a disciplina desfrutariam de inigualável autoridade legitimadora, com posição de centralidade nesse sistema, mormente em face da aura de objetividade que envolvia exemplarmente as duas instituições:

Acompanhando [Johann] Fabian e [Pierre] Bourdieu, definimos "objetivismo" como uma prática social dominante, que constitui o mundo como "um espetáculo apresentado a um observador, o qual assume um 'ponto de vista' na ação [e] recua para observá-la" pressupondo que este "objeto é algo que se põe exclusivamente para a sua cognição". Expor, colecionar, deambular, fazer arte, produzir manufaturas, comprar, manifestar o gosto e fazer história da arte são, em primeiro lugar, práticas historicamente entrelaçadas que fazem

uso amplo de formas de representação modernas como estas. (PREZIOSI; FARAGO, 2018, pp. 229-230 [T. A.])²

Entre as instituições do novo aparato cultural, despontava não apenas o museu (o de arte, o de história natural e o de etnografia), conforme já se viu, mas, junto a ele, outras tantas, que auspiciavam ou chancelavam formas de representação como as citadas acima: o Salão, ou a agenda de exposições públicas periódicas que ele patrocinava ou a que servia de êmulo, culminando no espetáculo de multidões nas Exposições Universais da segunda metade do século XIX, espetáculo que, como é sabido, se tornaria rotineiro nos dois séculos subsequentes; o “público”, essa figura de um destinatário universal ao qual a arte visava; o “espectador”, representante privilegiado desse “público”, ou instância em que o público (ou uma fração rara e privilegiada dele) transmutava-se em sujeito privado, autônomo, autorreflexivo, em cuja figura se cultivaria, enfim, a excepcionalidade da subjetividade estética. Elemento presente de modo crucial nessa dinâmica era a poderosa cultura impressa europeia do período³ (o que talvez recomendasse agregar o paradigma “Cultura” àquela sucessão de categorias e instituições a comporem a moderna cultura urbana europeia), no interior da qual frutificou um jornalismo politicamente militante

e essa outra instituição vital do sistema cultural moderno – uma crítica de arte influente e combativa, parcela da disputada “esfera pública” burguesa moderna.

É claro que desta “esfera pública” emergiriam outros personagens e categorias cruciais para o funcionamento do complexo: uma onipresente cultura urbana expressando-se no poder publicitário das imagens (aí incluída a poderosa indústria turística de imagens, propulsada pela difusão da fotografia nas revistas ilustradas); o mercado; o colecionador; o “ateliê” (do artista-boêmio, esse personagem descrito com sagacidade por Baudelaire em seu “pintor da vida moderna” (BAUDELAIRE, 2006, pp. 851-881), formado à margem da Academia e fazendo “das ruas” sua casa – seu ateliê?). O ateliê do artista moderno – precário, levado à errância do “barco-ateliê” dos impressionistas, ou a modesta água furtada alugada contra a vontade paterna na capital parisiense, lugar instável, enfim, em nítido contraste com o ateliê que se conhece da tradição artística – era um desvão entre a vida pública e a vida privada, e nos informa das mudanças profundas da condição do artista na sociedade europeia mais industrializadas do século XIX⁴.

Por um lado, embora a atmosfera intimista, a imaginação erótica à deriva, sempre levada a um limite de tensão máximo,

pretendessem sugerir o ateliê como um recuo do mundo da produção, ele não deixava de assomar como o lugar de *trabalho* do artista, em notável relação de homologia, mas também de contraste radical com a fábrica e a autoridade do recesso familiar. Por outro, surgia como espécie de espaço em suspensão, com sua temporalidade amorfa, alheio aos rituais e hierarquias então ainda praticados nos velhos ateliês coletivos da Academia ou do museu, e inalcançável pelas regulações da vida social e pelas obrigações tácitas do pacto com uma classe social, que em geral era a do privilégio, ou muito próxima dele. Mais uma vez Manet: pode-se bem conjecturar se tal estatuto problemático do ateliê moderno não estaria cifrado no torpor ominoso e sem teleologia dos espaços interiores na pintura do artista, mesmo quando se tratava de um local público como em *Um baile no Folies-Bergère*, de 1882, ou no *cul-de-sac* – esse enigma de um espaço aberto do qual se sugou toda a atmosfera, e que agora se oferecia como uma seca justaposição de planos descontínuos – como se vê em seu *Le déjeuner sur l'herbe*, de 1863.

E mais: se o ateliê-prolongamento (mas também refração) do rumor das ruas de fato liberava o artista moderno da obediência estrita ao cânone, das prescrições da Academia, das pressões do público, dos cronistas e críticos nos Salões, providenciava-lhe,

igualmente – isto é, ao artista do sexo masculino – uma fantasia de liberdade pessoal, a fantasia erótica de uma posição desimpedida, emancipada da moralidade burguesa (mas é verdade que as “cortesãs” e as velhas prostitutas que tivessem chegado a possuir bordéis poderiam desfrutar algo desse “desimpedimento” boêmio proporcionado pela vida noturna, ao preço, todavia, de seguirem sendo... cortesãs e donas de bordel). Sobretudo, aquele recesso morno fornecia-lhe, sem maiores ônus, a ocasião para dar vazão a suas proclamações antiburguesas e a uma imaginação boêmia, de contínua transgressão de limites.

Trata-se de um tópos, enfim, recorrente de modo notável na literatura sobre o modernismo, que é preciso investigar, pois a simbologia glamurosa do ateliê, tal como geralmente se oferece nessa literatura, enlaçada à carreira do artista, é crucial para o exame mais fino das ambiguidades ideológicas que pressionariam sem trégua a condição da arte e do artista na modernidade. Desenganado o momento histórico luminoso divisado pelo construtivismo russo, que havia almejado despedir-se dos cavaletes, transpor a soleira do ateliê e abraçar a fábrica, ou a nova cultura auspiciada pela apropriação coletiva da racionalidade técnica, a pintura (que, claro, não fora liquidada) desde então se veria permanentemente

interpelada pela questão da dialética interior/exterior, resíduo pétreo que havia remanescido daquela figura do ateliê.

O malevitchiano deserto branco da pintura, a superfície “desimpedida” da pintura abstrata que estivera prestes a se espraizar pela arquitetura e daí para a cidade, seguiriam sendo palco de tensões irresolúveis, em toda a produção pictórica que se produziria desde então. Além disso, o museu e o mercado, que sob a égide do modernismo haviam pontificado como sócios majoritários num nascente sistema da cultura, na condição de instituições que emolduravam a arte e lhe emprestavam o foco respeitável de uma esfera pública, em tempos recentes mostrar-se-iam esvaziados do poder normativo de que gozavam no passado. Nem por isso, entretanto, eles saíram de cena – pelo contrário, mostram-se ativos como nunca, embora transfigurados em alguma outra coisa.

No cenário contemporâneo, onde até meados dos anos 1970 ainda perdurava uma ordem mundial basicamente herdada à guerra fria (embora confrontada por turbulências constantes desde a década de 1960), mudanças profundas no mundo capitalista global haviam tomado ritmo acelerado e radical a partir da década de 1980, com implicações decisivas no campo da arte. No que concerne ao sistema cultural, havia se dissolvido a antiga “chancela institucional” do museu (em relação dialética com o mercado) e do *establishment* acadêmico e,

substituindo-a, havia entrado em vigor um outro jogo de forças, no qual o poder de institucionalização de outrora deixava de operar de modo centralizado, como instância à qual tradicionalmente se atribuíam processos de hierarquização e legitimação. Na verdade, o poder no novo sistema da cultura deixava de ser identificado a um lugar específico no qual se reconhecia o exercício da autoridade de instituições e especialistas; tornava-se difuso; deixava, enfim, de ser assinalável a esta ou àquela instituição, a este ou aquele agente.

De fato, qualquer coisa poderia, a princípio e potencialmente, aspirar a um lugar na nova esfera da cultura – isto é, oferecer-se como “cultura”, qualquer coisa estando, portanto, sempre apta a se institucionalizar (àquela altura o termo tendo, por certo, deixado de ressoar mesmo remotamente algo do contrato político da tradição iluminista, como também deixado de parecer-se ao fenômeno moderno de racionalização burocrática, à la Weber). Objetos, eventos e pessoas poderiam “institucionalizar-se” quase instantaneamente, assomar como “cultura”, o novo estado de coisas surgindo como empoderamento do público, como prerrogativa que em aparência fora “devolvida” a ele, tendo-se doravante um público no qual todos são “produtores” em potencial, todos se vendo investidos do poder de “institucionalização” – em contraste

com a atuação discricionária das antigas instituições. Na década de 2000, restara, dessa maneira, muito pouco do que haviam sido as instituições tradicionais da esfera pública burguesa⁵.

Todavia, se é verdade que neste segundo milênio as instituições do campo da arte não contavam mais enquanto lugares de onde emanava o poder normativo na dinâmica de forças vigente no sistema da cultura, seu aparecimento nas cidades (desde que estas se mostrassem capazes de atrair algum interesse político ou econômico, ou ambos), em arranjos arquitetônicos de apelo cenográfico e grande repercussão publicitária, revelava que elas assumiam novas funcionalidades nesse sistema. Dentre estas, destaca-se, por certo, a capacidade de induzir um novo tipo de sociabilidade do público em relação à arte e à cultura.

Desde o fim do século XX se haviam erguido muitos museus e complexos culturais, no contexto de projetos urbanos novos e impactantes, que agora operavam avidamente no novo regime da esfera da cultura, disputando público – ou os novos públicos –, oferecendo-lhes a posição de produtores, enquanto, de fato, invisibilizavam seu velho arcabouço de *instituição*, sua antiga *raison d'être* como lugares investidos de poder de institucionalização, o qual, em outros tempos, fora equivalente a um poder de legitimação (isto

não significando, bem entendido, que agora não exercessem poder – era, de todo modo, um poder de novo tipo: difuso). O modelo dos grandes complexos culturais (que podia ser intercalado por espaços culturais “mais intimistas”, apenas aparentemente operando à moda antiga – por exemplo: coleções privadas a oferecerem-se em projetos arquitetônicos “sofisticados” e “exclusivos”, como se fossem projeções do espaço privado do colecionador), assim como o processo que soldara cultura e economia, mostrava-se um fato consumado, que ainda se consolidaria no curso das duas últimas décadas.

II.

Os anos 1930 mostrariam a História da arte consolidada e prestigiada como especialidade acadêmica, no contexto de uma dinâmica cultural envolvendo diversas instituições, personagens e novas categorias da experiência social, em meio às quais o museu de arte parecia ressoar as categorias disciplinares firmadas nos museus de história natural e etnologia. Insistindo no tópos do ateliê, tema que havia alcançado grande prestígio e se disseminado na escrita profissional sobre arte entre as décadas de 1930 e 1960, importa observar como este tópos – e a mitologia da criação e da

persona do artista que ele trazia como corolários – se popularizara no jornalismo cultural, sendo também encontrável em versões intelectualmente mais refinadas na crítica de arte. Aquelas três décadas assinalavam, não por acaso, o período de consagração institucional do modernismo, que perdia seu agulhão político dos velhos tempos, sobretudo no meio artístico norte-americano do pós-guerra, de sorte que se criara um terreno fértil para o florescimento de um gênero rebaixado como o “psicobiográfico”. Um crítico sutil e refinado como Harold Rosenberg, contemporâneo de Greenberg (mas nos antípodas do formalismo kantiano do artífice das categorias da *flatness* e da pintura *allover*), talvez tenha colaborado para a sofisticação do gênero (dando-lhe uma aura filosófica), que em todo caso prodigalizou no jornalismo cultural norte-americano, sobretudo nos tempos da guerra fria. Veja-se este trecho de um ensaio célebre de Rosenberg, “The American Action Painters”, publicado na revista *Art News*, em 1952, que rescende a uma “fenomenologia” do ateliê, nos termos em que foi discutido aqui:

Em certo momento, a tela começou a aparecer a um artista americano depois do outro como uma arena na qual atuar – mais do que como um espaço no qual reproduzir, re-desenhar [*re-design*], analisar ou “exprimir” um objeto, real ou imaginado. O que estava prestes a acontecer na tela não era uma

imagem, mas um evento [...]. A nova pintura americana não é “arte pura”, uma vez que a extrusão do objeto não se dá em nome da estética. [...] O que conta, sempre, é a revelação contida no ato. (ROSENBERG, 1952, pp. 22-23)

Os autores da literatura em questão (quase sempre, a anos-luz de distância da graça e sutileza intelectual de Rosenberg) costumavam abordar as obras como efeitos da biografia dos artistas, num tipo de escrita cujas tintas existenciais haviam conquistado notável popularidade para o gênero, principalmente, como se dissesse, na crista dos discursos humanistas requentados e modulados pela guerra fria. Embora esse gênero de escrita pareça contrastar com os rigores da história da arte tradicionalmente praticada no meio acadêmico, na qual em geral se prescreviam métodos transpessoais e se postulava o interesse em reconhecer constantes estilísticas de povos e culturas na longa duração, ela de fato hauria numa noção culta de estilo. Principalmente quando convocada à análise da pintura na tradição clássica e barroca, a historiografia consagrada da arte não raro acabara chancelando uma genealogia da criação (combinada, às vezes, aos triunfos do “espírito” ou da “raça”), e nesta genealogia (eventualmente tratada em registro apologético) se incrustava, de modo sub-reptício, o corolário de premissas sexistas, colonialistas e etnocêntricas.

Rosalind Krauss dedicou um breve e provocante ensaio ao tema, mostrando que quando o assunto é a metafísica da criação, pode ocorrer mesmo de historiadores compartilharem clichês com a literatura comercial sobre arte. Seus argumentos vêm a calhar nesta discussão. Não por acaso, o objeto central do ensaio é Picasso, talvez o tema mais célebre das “psicobiografias”, cujas obras retratando “o artista e seu modelo” ensejaram, como se sabe, vasta e influente literatura abordando o ateliê na arte moderna, uma literatura que quase sempre alimentou mitologias de virilidade e potência (em contraste marcante, é preciso dizer, com a revisão crítica que começava a vir à tona nos anos 1970, promovida principalmente por historiadoras feministas, que colocavam em xeque, entre outros aspectos, a prerrogativa masculina do olhar na relação com o modelo, como também a subalternidade e destituição da subjetividade do corpo feminino). Nesse ensaio, Krauss constata que, mesmo no meio acadêmico, historiadores tarimbados como John Richardson, um dos principais estudiosos da obra de Picasso, se rendiam à psicobiografia (nem é preciso prolongar o assunto mencionando-se também a substancial – e mais complexa – objeção da autora, no mesmo artigo, a um lance de “psicobiografia” de outro grande historiador da arte, William Rubin):

Junto com a ampla retrospectiva de Picasso no Museu de Arte Moderna, houve uma inundação de ensaios críticos e acadêmicos sobre Picasso, quase todos dedicados à “Arte como autobiografia”. Este enunciado é o título de um livro sobre Picasso recentemente publicado, por um autor que a tudo vê, no trabalho do artista, como resposta pictórica a algum estímulo específico em sua vida pessoal, inclusive as *Senhoritas de Avignon* que, segundo o argumento da autora, havia sido realizada num esforço para exorcizar “os demônios femininos particulares” de Picasso. Esta mesma autora, que orgulhosamente se agarra a um mistifório de relatos em voga para “provar” que a decisão de Picasso de vir à Paris, na virada do século, para se aprofundar em sua arte, devera-se à necessidade de “autoexilar-se, saindo da Espanha para escapar à mãe tirânica”, nos oferece uma paródia saborosa, ainda que involuntária, do Picasso autobiográfico. Mas, propenso ou não à paródia, o argumento é defendido por muitos especialistas respeitados, e tem atraído ainda outros. John Richardson, é claro, aproveitou a oportunidade de resenhar a exposição do Museu de Arte Moderna para levar adiante a causa do Picasso autobiográfico. Concordando com Dora Maar, sobre a arte de Picasso ser, em cada um de seus períodos, uma função das mudanças em cinco linhas de força de âmbito particular: sua amante, sua casa, seu poeta, seu rol de admiradores, seu cachorro (sim, seu cachorro!) – Richardson exorta os profissionais da história da arte a rastrear os sobreviventes dentre os conhecidos de Picasso, para registrar os derradeiros fragmentos de informações pessoais ainda disponíveis, antes que a morte inviabilizasse o testemunho. (KRAUSS, 1981, p. 7)⁶

Para além do registro trivial das “psicobiografias”, e já explorando outros campos do sistema da cultura no pós-guerra, parece não haver exemplo mais revelador da simbologia do ateliê do que os registros em fotografias e em dois filmes curtos que o fotógrafo Hans Namuth⁷ deixou da performance de Jackson Pollock, às voltas com suas pinturas “respingadas”, ou ainda os tantos filmes que haviam sido realizados de Picasso em seus ateliês⁸. Não se pode subestimar o efeito de tais narrativas, suas implicações metodológicas para a historiografia do modernismo, não apenas no que se refere a Picasso e ao alto modernismo, mas também a Pollock. Cabe lembrar que àquela altura, início da década de 1950, ele estava prestes a se transformar em celebridade (na crista do êxito dos filmes), e logo mais a se ver plasmado numa figura heroica e sacrificial, artista paradigmático do expressionismo abstrato, já num momento avançado de desagregação do legado do modernismo. Seria ainda preciso aferir o quanto essa mitologia teria deixado na sombra a pintura da companheira de Pollock, Lee Krasner, cuja obra apenas recentemente vem sendo revisitada⁹.

A novidade nesses registros de Pollock aguilhoado pela superfície da tela agora estendida no chão do ateliê é que eles assinalavam o advento de uma nova ordem de imagens, de páthos e

frenesi, as quais doravante protagonizavam, em oposição à mitologia clássica e amena do Picasso-fauno-maduro e consagrado do pós-guerra, o fim de um ciclo heroico do modernismo. De todo modo, é revelador, por contraste, o fato de Andy Warhol ter apelidado de “fábrica” o seu ateliê (“estúdio”, e não ateliê, tal como prefere a designação norte-americana), e mantido na célebre *Factory* uma verdadeira linha de montagem, com inúmeros assistentes para atender à demanda assanhada de uma clientela de celebridades, sedenta por ter seus retratos pintados pelo artista (GRAW, 2017). Com sua *Factory*, Warhol extirpara o resíduo metafísico latente nas ambiguidades ideológicas que nutriam a figura do ateliê modernista como exílio social, uma vez que sua “Fábrica”, ao contrário da antiga solidão do “pintor da vida moderna”, era, a seu modo, um espaço coletivo, que equalizava o ateliê com o espaço da produção.

III.

Recuando uma vez mais ao século XIX, à formação do sistema cultural moderno – à hipótese, enfim, de que a crítica da História da arte é insuficiente e imprecisa, caso não alcance o complexo de relações a partir do qual ela pôde exercer sua autoridade

na era moderna. É preciso considerar que a disciplina se constituiu numa época em que, em cidades europeias como a sofisticada Viena, por exemplo, instituições como a Universidade, o Teatro de Ópera, os Pavilhões das Exposições Universais e a Academia de Belas Artes destacavam-se – junto, naturalmente, ao museu – como signos da modernidade triunfante, frutos de um projeto de cultura do qual se incumbira uma elite burguesa, então avocando a si o legado da tradição iluminista. No último quartel do século XIX, o jornalismo cultural e a crítica especializada haviam contribuído crucialmente, conforme se disse, para consolidar e sedimentar uma esfera pública na qual essas instituições ocupariam lugar decisivo, desde a era inicial do modernismo até seu período tardio, na virada da década de 1950 para os 1960.

Essas instituições eram, por certo, o outro lado da moeda da cidade industrial, com suas multidões de trabalhadores extenuados nos galpões das fábricas, seus becos anônimos e sem glamour registrados pelo fotógrafo Atget, seus personagens urbanos miseráveis, os *chiffonniers* catadores de refugo dos poemas de Baudelaire e das pinturas de Manet, as costureirinhas e lavadeiras suburbanas capturadas em sua faina cotidiana nos desenhos e pinturas de Degas, que também poderia flagrá-las em saga noturna de prostituição

pelas ruas e bordéis de Paris. E não é desprovido de simbologia o fato de a disciplina ter nascido um ano antes da eclosão das Revoluções populares de 1848, e que seus tempos áureos, nas décadas finais do século, coincidiam com o recrudescimento da empreitada colonial das nações europeias mais industrializadas.

IV.

No burburinho dos Salões, no turbilhão da cultura urbana das principais metrópoles europeias do período, a cultura da “exibicionalidade” fomentada nos museus, galerias e nos pavilhões das Exposições Universais parecia, paradoxalmente, encontrar um fenômeno correspondente e complementar naquela “experiência autônoma” da visão reivindicada pelos historiadores da Escola de Viena¹⁰ e por outros historiadores da arte de língua alemã, este círculo de intelectuais que então se viam na crista do debate sobre os métodos da disciplina recém-criada. Do outro lado da cidade industrial, distantes dos rituais da vida acadêmica e dos louros das Academias literárias e de *Beaux-Arts* (muito pelo contrário: parceiros da boêmia), escritores e críticos da vanguarda (como Émile Zola, Maurice Denis, Mallarmé, Paul Valéry, Daniel-Henry

Kahweiler, Carl Einstein) formulavam em termos semelhantes ao dessa “visão autônoma” – mas agora tratava-se de Paris – os procedimentos da pintura impressionista, as premissas teóricas do cubismo e, logo mais, as da arte abstrata¹¹.

Isso não significa, obviamente, que a “exibicionalidade” que se excitava numa cultura urbana fundada no apelo icônico imediato das imagens e, em particular, o tipo de “exibicionalidade” que se principiava a encenar nos museus de arte (como também nas oitocentistas lojas de departamentos, nos cartões postais da nascente indústria turística, nas salas populares do primeiro cinema e nos inúmeros dispositivos cinemáticos que se ofereciam como entretenimento nas grandes metrópoles europeias) viesse ao encontro das exigências da experiência estética sublimada na dimensão óptica, tal como enaltecia a tradição herdeira de Leonardo da Vinci – é o que se discutirá mais adiante neste texto. Pelo contrário, em seu regime de “exibicionalidade”, isto é, quando posta a uma esfera pública, a arte tendeu a responder prontamente, e de maneira provocante, a tal situação – prova disso, por exemplo, é a problematização sutil de tradição e cultura contemporânea que se vê na já referida pintura *Déjeuner sur l’herbe* de Manet, apresentada no Salão dos Recusados de 1863, e a execração pública de que a obra

fora alvo. O que desconcerta é o fato de a disciplina ter demorado tanto tempo para atinar com o problema.

Sublinhe-se o fato de que, paralelamente à emergente cultura visual que entre o final do século XIX e o início do século XX, em metrópoles como Paris, Viena, Berlim ou Barcelona disputava com os Salões e Exposições Universais a atenção dos habitantes, a História da arte produzida sob a chancela acadêmica consolidava um campo de investigação próprio e prestígio institucional, quase sempre sob a absoluta primazia da opticalidade (por exemplo, em categorias como a “pura visibilidade”, de Konrad Fiedler; o estilo, em Wölfflin ou a *Kunstwollen* – literalmente “vontade da arte” – de Alois Riegl¹²), ainda que seja relevante notar que os objetos de que essa História se ocupasse passassem quase sempre muito longe do presente, isto é, da arte moderna¹³.

Mas antes de se avançar na discussão sobre o interesse marcante das gerações pioneiras de historiadores, na arte como “gramática do visível”, é indispensável reconhecer a diversidade de métodos e concepções da História da arte nesse universo de autores, fossem os ligados à Escola de Viena ou aqueles provenientes da prolífica tradição acadêmica de língua alemã (à qual se ligam Aby Warburg, nascido em Hamburgo, e o suíço Heinrich Wölfflin) – tais eram

os polos mais influentes do debate intelectual nesse campo, entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX. Ao postularem a autonomia do objeto da arte, é preciso considerar que a pugna desses autores era, fundamentalmente, constituir a arte como um campo íntegro e autônomo de conhecimento, com seus repertórios, critérios e regras próprios de funcionamento.

Preocupavam-se, em suma, em libertar o objeto da arte do ecletismo, dos vieses do gosto e dos eflúvios do “espírito” vigentes entre os experts (os *connoisseurs*), literatos, arqueólogos e filólogos que dominavam o meio. E libertá-lo dos determinismos a que a tradição disciplinar da história tendia a subordiná-lo. Aqueles historiadores visavam, principalmente, emancipar a disciplina do determinismo empiricista, cuja abordagem da obra de arte privilegiava questões de datação, procedência, determinação de autenticidade, tomando-a como “documento histórico”, enfim: condicionando a arte a determinantes externos. Daí a centralidade do conceito de *Struktur* [estrutura] proposto pelo historiador Hans Sedlmayr, da geração da Escola de Viena dos anos 1930, a partir do qual pretendia aprofundar e dotar de um arcabouço científico o conceito da *Kunstwollen*, de Riegl.

Sedlmayr defendia que a *Struktur* (ao permitir que se libertasse dos vestígios positivistas que via na *Kunstwollen*) atuava como

um princípio ordenador, era o desenho que informava “todo o trabalho de arte, mesmo em seus detalhes mais insignificantes”; “era o esquema ou diagrama que se tinha de desentranhar do trabalho”; e, “para apreendê-lo, o observador teria de ignorar os conteúdos representacionais e simbólicos, de modo a ver, ‘através’ do sentido convencional da forma – a disposição de linhas e cores numa superfície”; “finalmente”, ele dizia, o observador “teria de suspender qualquer julgamento de valor” (WOOD, 2003, p. 10 [T.A.]).

Seja o que for, no que concerne à questão da recepção e às multidões para as quais os museus e exposições construía seus cenários e destinavam suas iniciativas culturais, nos quais, por sua vez, a arte encontrava a mediação adequada para alcançar sua dimensão pública (ademais, como promanava da tradição iluminista), a experiência do “olhar emancipado” parecia pouco acessível – de fato, uma arena em disputa. A figura do espectador como mais do que um consumidor distraído da variedade inesgotável de imagens do mundo moderno mostrava-se, de fato, alcançável apenas ao aficionado – um tipo exasperado e de espírito aristocrático, à la Paul Valéry, capaz de desafiar a atmosfera bricabraque do museu e dos Salões e de extrair um lapso de atenção qualificada – digamos, de contemplação verdadeira – em meio à variedade

indiferente daquela constelação de objetos reificados e à lógica de consumo que ela induzia¹⁴.

Uma “experiência autônoma” da visão mostrava-se, enfim, disponível apenas àquela fração restrita do público, que ademais eventualmente tinha acesso privilegiado às obras sob seu escrutínio nas grandes coleções privadas – o crítico, o poeta, esteta, o aficionado, os próprios artistas e os historiadores da arte... Ao público, ao que parece, a princípio cabia a façanha desafiadora de posicionar-se em meio a uma onipresente e multifacetada cultura de imagens, que só a muito custo permitiria a presença ativa de um *observador*, isto é, o ritual de absorção que um olhar verdadeiramente disponível requeria (um olhar apto ao dispêndio de tempo e ao investimento subjetivo implicado na observação de uma obra¹⁵).

V.

Subjaz, enfim, a esse complexo de instituições formando o sistema cultural da modernidade industrial, em torno do qual o meio artístico firmara seu repertório, seus critérios e tradições, seus protagonistas e seu público, um regime da visualidade, isto

é, a premissa de que tudo no museu, nos Salões, nas exposições se oferecia a uma experiência atraente da *imagem* – ou, conforme atinara Walter Benjamin, se dispunha em grande estilo para ser *exibido naquele cenário*. Em outra parte da cidade (mas não muito longe do Museu, do Pavilhão das Exposições e da Academia de Belas Artes) – na Universidade, já se sabe –, a disciplina História da arte descrevia metodicamente o seu campo de investigação, no qual discernia a arte como um objeto que se oferecia ao historiador da arte em sua “gramática” de aspectos visíveis – isto é, num sistema de imagens, num repertório de estilemas visuais¹⁶. Tudo se passava como se a arte, no mundo dos Salões, dos museus e Exposições Universais, e enfim nas ruas (pois ela poderia frequentar a imaginação das pessoas), não se visse permanentemente flanqueada, de um modo ou de outro, por uma nova classe de imagens, impuras, fragmentárias, dificilmente enunciáveis nos termos de uma “pura visibilidade”. Capturada, dessa maneira, no éter dessa pura visibilidade, a arte se apresentava àqueles historiadores na forma de um objeto sempre idêntico a si mesmo no tempo imemorial das civilizações.

Nunca é demais lembrar que em contexto bastante diverso ao dos historiadores da arte europeus atuantes no período de

entreguerras, que em geral posicionavam-se à distância das manifestações da arte do século XX, um crítico autodidata como Clement Greenberg (mas tributário daquela linhagem kantiana que marcara as gerações pioneiras de historiadores da arte) conseguia extrair uma poética da opticalidade mesmo diante da pugna corporal de Pollock e de suas telas lançadas ao chão (ou talvez *por causa dessa* pugna, que tornava ainda mais extraordinário o acontecimento óptico finalmente restituído). Seja o que for, ressalta o fato sintomático de que a melhor historiografia do modernismo (Greenberg está entre os que ocupam o topo dela, embora não fosse historiador de ofício), firmada quase sempre na tradição da “pura visibilidade”, abstraía da consideração das obras o cenário das exposições ou o enquadramento da instituição museológica, o lugar onde de fato a arte moderna dava-se ao espectador, onde ela podia ser publicamente vista, no momento histórico, entre o início da década de 1930, e até por volta do fim dos anos 1950, em que ela se institucionalizara e se tornara presença hegemônica e prestigiosa no sistema da arte e da cultura.

É verdade que naquele período, muitos historiadores da arte podiam ainda ter acesso privilegiado às obras sobre as quais se debruçavam, seja por conta de seu contato direto com os artistas em

seus ateliês, quando se tratasse da arte da atualidade, seja por suas conexões com grandes colecionadores e *marchands*, interessados em firmar o prestígio institucional (e mercadológico) de suas coleções. E talvez o museu ou a exposição de arte (na galeria ou no Pavilhão de Exposições) lhes surgisse como espécie de microcosmo da esfera pública; sendo o lugar emblemático das obras, nada mais eram do que um envoltório cristalino, transparente – não, enfim, uma instância que “mediasse” as obras e pudesse se acrescentar a elas. A “esfera pública” seria, assim, tomada como o ambiente natural das obras, um halo irradiando de seus contornos e trazendo à tona sua verdadeira essência óptica. Ou talvez houvesse a recusa daquela elite de intelectuais de lidar com a realidade de uma nascente cultura de massas, a ameaça de uma onipresente e invasiva “baixa cultura”, o *kitsch*, tal como aponta o famoso texto de Greenberg, de 1939 (GREENBERG, 1996, pp. 22-39). Outro texto célebre que toca no ponto, isto é, em que se pressente, com horror, a emergência do *kitsch* como uma corrupção moral da arte verdadeira, é *O mal no sistema de valor da arte* [*Das Böse im Wertsystem der Kunst*], de 1933, do escritor e ensaísta alemão Hermann Broch, de resto atestando a posição crítica da tradição intelectual alemã em relação aos efeitos embrutecedores da modernidade cultural.

Seja o que for, chamar a atenção para o fato de que aqueles autores, em sua teorização da experiência do visível, parecessem alheios à “gramática visual” (ou à *Struktur*) do aparato do museu e das exposições não é, de modo algum, incorrer em anacronismo; pois não deixa de ser inquietante a (presumida) invisibilidade, para eles, de uma emergente (e poderosa) esfera da cultura, cuja intromissão era incontornável na experiência do habitante da cidade industrial moderna, uma esfera da cultura que se sobrepunha e confundia com a antiga esfera pública da tradição iluminista, influenciando na percepção dos trabalhos de arte e disputando-lhes o significado – ainda que na aparência tudo se passasse como ela se detivesse, em respeito reverente, às portas do museu, dos Salões e das galerias de vanguarda. Estava disponível para eles, ademais, um repertório crítico incontornável sobre o fenômeno ascendente da cultura de massa e sobre a realidade adversa que ela impunha à arte, produzido principalmente pelos intelectuais em torno da Escola de Frankfurt.

Há, na proposta do *museu imaginário* de André Malraux, algo de um pressentimento dos efeitos – que ele via como benignos – dessa nova esfera da cultura nos destinos do museu e da arte; mas a atitude receptiva do autor em face do que lhe parecia o futuro promissor do (novo) museu (de imagens) sem paredes não surpreende

tanto, levando em conta que ele é um escritor, um crítico, intelectual influente – modalidades de atuação que implicavam o embaite direto com a esfera pública e, como ministro da cultura, a ideia de arte e cultura como assuntos de uma “política cultural”. De todo modo, causa perplexidade o fato de o campo disciplinar ter permanecido por tanto tempo refratário às pressões que promanavam do mundo institucional. O texto de Malraux, escrito em 1947, iniciava com uma reflexão sagaz, e seus prenúncios seriam confirmados – sem a dimensão idílica que o autor lhes infundia – nas décadas subsequentes:

Um crucifixo românico não era olhado por seus contemporâneos como uma escultura; tampouco a *Madona*, de Cimabue, era um quadro. Nem a Pallas Athena, de Fídias, era, primordialmente, uma escultura.

Tão vital é o papel desempenhado pelo museu de arte em nossa abordagem das obras de arte hoje que julgamos difícil imaginar que não existe museu, que nenhum jamais existiu, em regiões onde a civilização da Europa moderna é desconhecida ou não foi conhecida, e que, mesmo entre nós, eles existem há menos de duzentos anos. [...] [Os museus] se expandiram tão notavelmente no século XIX e são parte tão inequívoca de nossas vidas hoje que esquecemos o fato de que impõem ao espectador uma atitude completamente nova em relação ao trabalho de arte. Porque eles tenderam a alienar de suas funções originais os trabalhos que exibem juntos, e a transformar em “quadros” mesmo os retratos. Embora o busto de Cesar e a figura equestre de Carlos V permaneçam para nós Cesar e o

Imperador Carlos V [do Sacro Império Romano Germânico], o Duque de Olivares tornou-se um puro Velázquez. (MALRAUX, 1974, pp. 13-14 [T.A.])

VI.

A premissa da autonomia da visão, consoante à premissa da marcha progressiva da civilização em direção à modernidade, tão enraizada nas formulações das primeiras gerações de historiadores da arte, tinha, de todo modo, raízes fundas no pensamento ocidental. Adorno havia considerado que

a metafísica ocidental foi sempre, com a exceção dos heréticos, uma metafísica da câmara escura. O sujeito – ele mesmo apenas momento limitado, foi aprisionado por ela em toda eternidade em si próprio, como punição por sua divinização. Como se através das brechas de uma torre, ele olha para um céu escuro no qual desponta a estrela da ideia ou do ser (ADORNO, 2009, pp. 122-123)

Tal era a particularidade da tradição artística ocidental, e, como se sabe, os escritos de Leonardo da Vinci reunidos num póstumo *Tratado da pintura*¹⁷ celebravam a pintura como superior a todas as artes, pois, conforme asseverava o artista, era a arte do mais nobre dos sentidos, a visão.

É claro que em Leonardo da Vinci a celebração metafísica da visão como luz (e, por consequência, como conhecimento, conforme a tradição clássica) não haveria de permanecer a mesma no mundo em que séculos depois viveria a geração fundadora dos historiadores da arte, a qual testemunhou o surgimento da cultura de massa; esta firmou-se, no curso do século XX, em tecnologias sempre mais eficientes de produção de imagens – até que resultasse, no século seguinte, numa envolvente e onipresente fenomenologia da imagem, imagem doravante emancipada de referentes, autoengendrada na cultura tecnológica contemporânea. Dessa maneira, cabe sublinhar o fato intrigante de que no mesmo período em que, nos círculos acadêmicos, se formulavam os pressupostos científicos para o conhecimento da arte¹⁸, a questão do olhar e a experiência da visão principiavam a significar, provavelmente, coisas muito diversas para os historiadores da arte e para o chamado “público”, no contexto da poderosa cultura visual que a modernidade industrial fazia frutificar nas grandes metrópoles.

Este se via confrontado, enfim, a novos sentidos, complexos, e, por certo, em pouco ou nada tributários da metafísica da luz da tradição filosófica, na verdade quase sempre com efeitos antagônicos às pretensões cognitivas da “pura visibilidade” neokantiana que

perpassariam os escritos daqueles primeiros teóricos e historiadores da arte nas décadas iniciais do século XX. Algo, enfim, que não se poderia ignorar, considerando-se, além do mais, que muito da arte que se produzia ao tempo dessa geração de autores, de algum modo tematizava – e nas estruturas mais internas das obras, no nível de sua *Struktur* – essa questão, como davam prova inconteste desde o início da década de 1910 as colagens de Picasso e os *ready made* de Duchamp, para não mencionar o diagnóstico que este fizera do ponto de saturação a que a arte ocidental chegara àquela altura – um vocabulário variado de imagens, ponto ao qual designara, com desdém, como “estado retiniano”.

VII.

Resta chamar a atenção para a generalização, no final do século XIX, do termo “primitivo” na disciplina História da arte e na escrita profissional sobre arte em geral (à sua transformação numa categoria, no cerne de um movimento artístico: primitivismo), como também rastrear suas conexões com o viés racial que a disciplina reproduzia e chancelava, ecoando o pensamento científico

disseminado no período, tal como este conformava o aparato jurídico e administrativo, a medicina, a fisiologia, o campo disciplinar da antropologia, a etnologia e a etnografia na sociedade europeia.

A noção do “primitivo” em seu sentido moderno por certo se liga às primeiras expedições coloniais no século XV (Montaigne, em 1580, dedicou um de seus ensaios aos “Canibais”¹⁹), ao impacto, na imaginação europeia, dos inúmeros relatos dos viajantes europeus pelas regiões a partir de então abertas à exploração do colonizador²⁰. E na modernidade industrial serão também inafastáveis as ressonâncias psicanalíticas do termo, tal como Freud primeiro havia proposto, ao descrever, em texto de 1912-13, as pulsões primeiras do inconsciente, que encontrara tanto no “homem pré-histórico”, nos aborígenes australianos, como também nos habitantes das metrópoles modernas²¹. Mas na Europa do século XIX – sob a égide, diga-se de passagem, da expansão do império colonial e da intensificação de tensões políticas e militares que o fato implicava –, as marcas da presença europeia nas Américas, na Polinésia, na África, na Ásia agregavam novos sentidos, mormente ao se verem incorporadas ao emergente sistema da cultura.

O regime da exibicionalidade, no âmbito do sistema da arte e da cultura europeu do século XIX e particularmente no museu

de arte, espelha em muito a ordenação dos museus de história natural e de etnografia, sua lógica classificatória. Suas genealogias hierárquicas de artefatos e de culturas não europeias recolhiam algo das premissas darwinistas, e não raros se assentavam em pressupostos raciológicos²². A disciplina História da arte, embora resguardada das pressões imediatas do sistema da arte e da cultura (ou preservando-se à custa dessa ilusão), evidentemente é parte dele, e nele ocupa lugar privilegiado: os museus lhe serviam como espécie de laboratório vivo, mormente os de etnografia e história natural, conforme já se disse.

É evidente o vínculo (embora de natureza complexa, jamais unicamente causal) entre a empreitada colonial e o interesse da recém-instituída disciplina pelas culturas desses povos, cujos artefatos eram largamente encontráveis, no final do século XIX, nos mercados de pulgas, nas lojas de bricabraque, como também nos já referidos museus de história natural ou de etnografia, de Paris e de outras cidades europeias, como Londres e Dresden²³, nesta última sendo amiúde vistos pelos jovens artistas que logo mais emergiriam no movimento expressionista alemão. E nunca é demais lembrar que o contato do europeu das metrópoles com “culturas primitivas” tornara-se rotineiro no século XIX, já

um acontecimento “visual” familiar, por intermédio do jornalismo político e cultural, da imprensa em geral, da divulgação maciça de que essas culturas eram objeto nas Exposições Universais, cujos “pavilhões coloniais” expunham artefatos de culturas “exóticas” – no caso francês (mas não só), não raro também os próprios indivíduos ou comunidades inteiras transportadas de paragens distantes do vasto império colonial da França, na África, na Indochina, na Oceania.

É verdade também que tal interesse pelo “primitivo”, em alguns historiadores e teóricos da arte dos mais relevantes, entre eles Wilhelm Worringer e Carl Einstein²⁴, por exemplo, manifestava-se na forma de uma advertência quanto à inadequação do cânone greco-latino para compreender a natureza singular daqueles artefatos, argumentando a favor de sua inalienável integridade cultural. Mas igualmente é verdade que tal interesse não escondia o lugar da alteridade que lhes estaria reservado na imaginação dualista do historiador da arte europeu – mesmo quando se tratasse de um dos mais desprezados entre eles, como Carl Einstein – que quase sempre os inquiria sob as categorias do “estético” ou do “científico”, e graças aos quais o termo “primitivismo” revestir-se-ia de verniz acadêmico, ganhando autoridade e longevidade.

O termo primitivo e suas derivações sugeriam, enfim, um gesto de tutela; a atitude de resguardar do viés etnocêntrico “o outro”, inevitavelmente se dava ao preço de destituí-lo, como que infantilizá-lo em eterna minoridade. A nomenclatura cravaria marcas profundas no modo como os historiadores da arte abordaram culturas não europeias, marcas que prevaleceram sem terem sido crucialmente revistas até a década de 1980, quando a criticada mostra (e os dois volumes do catálogo que a acompanharam) “Primitivism’ and Modern Art/ Affinities of the Tribal and the Modern” [Primitivismo e arte moderna/Afinidades entre o tribal e o moderno] (RUBIN, 1984), proposta em 1984 por William Rubin, curador do Museu de Arte Moderna de Nova York e uma das referências mais notáveis na historiografia do modernismo de tradição formalista, assinalou o recrudescimento de um processo de revisão sistemática desse historiografia. No lastro do debate desencadeado por “Primitivism’ and Modern Art”, organizou-se, logo mais, em 1989, a exposição “Les magiciens de la terre”²⁵, que firmava posição provocante, a partir da qual pretendia colocar em xeque categorias fundantes da arte ocidental – ou da literatura que se produzira sobre ela –, a começar do primado da visualidade, da excepcionalidade da arte na experiência comum, da polaridade

entre “alta cultura” e “cultura popular”, e assim por diante. Àquela altura, a iniciativa ecoava um processo vigoroso e generalizado de discussão, que levaria à revisão radical do campo disciplinar da arte – ainda em curso.

VIII.

E, contudo, embora o que se oferecesse aos visitantes dos museus e exposições fosse uma pletora de imagens que não se poderia dissociar do exuberante cenário iconográfico das ruas, há que se reconhecer que aquele aparato artístico-cultural entre quatro paredes fazia desabrochar um tipo de sociabilidade novo, ainda que no momento histórico de sua emergência – na crista do fenômeno novo da cultura de massa – via de regra não pudesse se realizar a favor de uma experiência íntegra com as obras. De todo modo, historicamente tal sistema da cultura havia auspiciado o surgimento, ao longo de uma experiência mais que centenária, de novas expectativas e novas aspirações do “público” em relação ao campo da arte e da cultura na cidade contemporânea.

Como não poderia deixar de ser, a disciplina herdeira da tradição iluminista carregaria o complexo de forças antagônicas

enraizada no cerne daquela tradição e da modernidade por ela patrocinada; isto é, o projeto ilustrado ao qual respondia a inserção da História da arte numa formação acadêmica que se pretendia humanista via-se, em sua origem, marcado pelo legado do etnocentrismo e do colonialismo, como também por um éthos patriarcal e sexista. E, diante do enrijecimento da disciplina, que se via na berlinda de um escrutínio cada vez mais intenso nas décadas finais do século XX, à mercê do diagnóstico que por toda parte se fazia do encerramento de um ciclo centenário da modernidade; diante do desinteresse de jovens autores em se adaptarem às premissas enviesadas do modelo tradicional da disciplina, aos efeitos de exclusão que elas historicamente haviam chancelado, a reflexão e a escrita sobre arte haviam providenciado caminhos alternativos inesperados. De muitos deles se pode dizer que forjaram abordagens novas e estimulantes, que permitem vislumbrar muitas outras histórias da arte possíveis – e muitas maneiras de dizê-las. Isto é, a despeito do diagnóstico do colapso da disciplina ser velho já de aproximadamente meio século – as intelectuais feministas foram possivelmente as primeiras a percebê-lo, nos anos 1970 –, novos métodos de abordagem histórica não deixaram de vir à tona nas últimas décadas.

Os temas canônicos do modernismo foram revistos, novos protagonistas, impensáveis à luz do cânone tradicional da História da arte, foram trazidos à baila, e o feminismo, a psicanálise, o debate racial e da questão de gênero, assim como o exame da herança do colonialismo trouxeram contribuições cruciais a uma verdadeira viragem no campo disciplinar, resultando numa vasta e multifacetada bibliografia que hoje substitui o império da antiga História da arte. Novas gerações de autores emergiram, enfim, desde que Linda Nochlin havia publicado, em 1971, seu célebre “Why There Have Been No Great Women Artists” [Por que nunca houve grandes artistas mulheres?], e que Laura Mulvey, feminista e teórica do cinema e do audiovisual, lançou o texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, no qual propunha, em 1975, o conceito de *male gaze* [O olhar masculino], que impactaria profundamente a escrita sobre arte de autoria de mulheres intelectuais.

Especialmente desde os anos 1980, o campo se renovou de modo assinalável. Muitos autores escrevendo hoje sobre arte não poderiam, entretanto, ser considerados “historiadores da arte” no sentido convencional do termo, mesmo que suas obras enveredem, sem sombra de dúvida, pela análise histórica ou evoquem a compreensão histórica. Suas obras propõem novos métodos e

estilos de escrita, ampliam notavelmente o repertório de temas e interesses do campo disciplinar tradicional e agregam uma infinidade de novos personagens – e protagonistas – à narrativa do processo histórico. Mostram ter produzido, por fim, uma bibliografia vigorosa sobre os acontecimentos mais relevantes na arte e na cultura recentes. Lançam-se, paralelamente, ao reexame de uma vasta constelação de materiais do passado, sejam eles relativos a temas consagrados na mais prestigiosa bibliografia sobre o modernismo, ou subestimados à luz da disciplina tradicional, ou ainda destituídos do escopo privilegiado dos objetos que por ela eram subsumidos como arte.

NOTAS

- 1.** Para uma história concisa da disciplina, ver RAMPLEY (2013).
- 2.** O autor a que Preziosi e Farago aqui se referem é o antropólogo Johannes Fabian, na obra *Time and the Other* (FABIAN, 1983, p. 11). Bourdieu é citado por Fabian, na página 139 da mesma obra.
- 3.** Cumpre notar o papel notável da cultura impressa na sociedade europeia de então (que abrange não apenas o jornalismo político e cultural, mas também uma massiva cultura comercial, de revistas de moda, variedades, à publicidade e à nascente indústria do turismo), à qual se combinava um tipo de vida pública a que induziam as novas experiências de sociabilidade nos Salões, Exposições Universais, museus, teatros de ópera, o primeiro cinema e os demais aparatos de entretenimento cinemático. Tudo indica que aí estava em processo de germinação uma esfera da cultura – tal como se discutirá mais adiante no texto – que pouco a pouco tomaria o lugar da antiga esfera pública burguesa e que se veria, em tempos recentes, integralmente capturada para a jurisdição da economia, tal como ela assomou no final da década de 1980, no limiar da era da globalização.
- 4.** Para uma discussão sobre o lugar do ateliê na tradição artística, ver Svetlana Alpers, no capítulo "The Realities of the Studio": "Mas o ateliê, concebido de modo estrito, apresenta problemas para o artista, em meio às vexações da arte. Dentre eles, é proeminente o fato de que exclui um bocado do mundo, e de que sua condição é a do isolamento" (ALPERS, 2005, p. 35 [T.A.]).
- 5.** Ver, dentre as inúmeras contribuições sobre mudanças na esfera pública burguesa, FRASER (1990) e FRASER *et al.* (2014).
- 6.** A autora à qual Krauss se refere na passagem citada é Mary Mathews Gedo, em "Art as Exorcism: Picasso's 'Demoiselles d'Avignon'" (GEDO, 1980). A retrospectiva de Picasso mencionada ocorreu no Museu de Arte Moderna de Nova York, de maio a setembro de 1980, e teve como curador William Rubin, diretor, na época, do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA.

7. O fotógrafo aproximou-se de Pollock em 1950, propondo-lhe uma sessão de fotos que o registrasse pintando suas telas respingadas (as conhecidas *drip paintings*); Namuth ainda reproduziria dois filmes curtos mostrando o artista às voltas com o tipo de performance que envolvia a realização dessas pinturas.

8. Ver, por exemplo, *Visito Picasso*, que Paul Haesaert realizou em 1949, e *Picasso à Vallauris*, de Luciano Emmer, rodado em 1957 – não se pode subestimar o fato de que o gênero “filme sobre arte” que se consagrou entre os anos 1940 e 1960, na crista dos discursos humanistas propalados por governos e pela recém-criada Organização das Nações Unidas (e por seus braços culturais, como a UNESCO) em face das duas grandes guerras parece, ademais, ter contribuído notavelmente para a propagação daquela simbologia. Uma obra da época que surpreendentemente destoa do gênero, mostrando, pelo contrário, um experimentalismo na operação da imagem do museu e uma narrativa crua e provocante sobre a instituição, é o curta *As estátuas também morrem*, que Chris Marker e Alain Resnais realizaram em 1953, por encomenda de um grupo de intelectuais africanos, editores da revista *Présence africaine*, entre eles Aimé Césaire e Léopold Senghor.

9. Começa assim o texto com que T.J. Clark resenhou a retrospectiva de Krasner no Barbican Centre de Londres, em 2019: “Não se pode perder a retrospectiva de Lee Krasner no Barbican (até 1/9). É raro, nos dias de hoje, termos a chance de sopesar a seriedade e beleza da melhor pintura do expressionismo abstrato. O estilo é fora de moda: é considerado afetado, superdimensionado, ‘americano’ à maneira dos anos 1950 (*‘America great again’*) e pesado como fumaça de cigarro masculino. Krasner tinha suas opiniões sobre todas essas queixas, que estão longe de serem vazias: a pequena sala contendo quatro pequenas pinturas que ela produziu em 1956 [...] – é sobre um espaço pictórico tão assustador quanto possa ser imaginado. Sua visão de glamour, sexo e nudez é sinistra, o que não significa falta de apelo pó-de-arroz. Esgares de *pin-ups* nunca se mostraram tão próximas de gritos de dor” (CLARK, 2019 [T.A.]).

10. Em 1874, era criado em Viena um Instituto de História da Arte. Em carta ao Príncipe Francisco José I, na qual solicitava apoio e recursos para a fundação do Instituto, o Conde Leo Thun, Ministro da Educação do Império Austro-Húngaro, dizia que a iniciativa destinava-se a “formar quadros de historiadores especializados nos métodos mais avançados da pesquisa

acadêmica”, a encorajar “estudos aprofundados sobre a história da pátria-mãe, conduzidos pelo patriotismo, pela lealdade, pelo amor e a devoção à dinastia no trono”, e ainda a demover “jovens talentos... de se afastarem do verdadeiro objetivo da pesquisa histórica devido à influência de movimentos nacionais”(Cf. RAMPLEY, 2003, p. 17 [T. A.]). O novo Instituto era “organizado em torno do estudo da história como uma empresa patriótica, envolvendo a construção de narrativas que legitimariam o poder dos Habsburgos”; a empreitada, prossegue Rampley, baseava-se fortemente na premissa de constituir a história da arte “como uma *Wissenschaft* [ciência]”, termo que além de designar “a investigação rigorosa e sistemática”, “ligava-se a ideias humanistas de formação e erudição: à aspiração a uma autoformação (*Bildung*) filosófica e à busca universal pela autorrealização humana” (Ibidem, p. 18 [T. A.]).

11. É preciso levar em conta que essa crítica frutificava sobretudo no ambiente parisiense da boêmia, rente ao trabalho dos artistas nos ateliês, e provinha mais de escritores e poetas do que de críticos profissionais ou especialistas eruditos. São exceções, nesse meio ligado à boêmia, um teórico como Carl Einstein e um crítico-colecionador (e galerista, quando deixa de escrever crítica de arte) como Daniel-Henry Kahnweiler, que tinham atuado intensamente nos círculos de vanguarda parisienses, tendo assinalado também presença vigorosa no meio intelectual alemão. Essa crítica brotava, de todo modo, num ambiente muito distante dos círculos acadêmicos, mais ainda da Escola de Viena).

12. Ainda que se possa objetar, no que concerne à centralidade da categoria da imagem para a geração pioneira de historiadores da arte, que para um intelectual heterodoxo como Aby Warburg a imagem devesse instar a muito mais do que uma resposta perceptual, de pura opticalidade, pois ele parecia almejar a uma espécie de antropologia da imagem que o distanciava da “pura visibilidade” firmada na teoria de Konrad Fiedler, não se pode esquecer que seu legado teórico fundamental, o *Atlas Mnemosyne* (1927-29), era uma cartografia da tradição clássica fundada no princípio da imagem (sobre o *Atlas*, cf. GOMBRICH, 1970).

13. Além de se preocuparem em estabelecer os fundamentos teóricos da disciplina, emancipando-a do parentesco histórico originário com a erudição (que julgavam diletante) dos literatos, especialistas, *connoisseurs*, filólogos e arqueólogos, as primeiras gerações de historiadores, concentrados quase sempre na chamada Escola de Viena, lançaram-se prioritariamente aos estudos da Antiguidade clássica, à tradição clássica e barroca do Ocidente, mas também aos monumentos de civilizações antigas, alguns deles com

marcado interesse no “Oriente” e em culturas não europeias, às quais designaram sob o epíteto de “primitivas” (embora o termo “primitivo”, em sua complexidade semântica e histórica, pudesse também se referir a uma “infância” da humanidade, a obras ou períodos específicos na arte europeia – que não teriam atingido a maturidade e a plenitude formal de uma “era clássica”, tal sendo o caso do epíteto “primitivos italianos”, para designar os artistas atuando em Siena no Trecento, por exemplo).

14. Valéry começa assim seu texto célebre sobre os museus: “Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias. Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar. Já enregelado pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, penetro em alguma sala de escultura na qual reina uma fria confusão. Um busto ofuscante aparece entre as pernas de um atleta de bronze. A calma e as violências, as futilidades, os sorrisos, as contraturas, os equilíbrios mais críticos carregam uma impressão insuportável. Estou em meio a um tumulto de criaturas congeladas, cada uma exigindo, sem obtê-lo, a inexistência de todas as outras”. Ver VALÉRY (2008).

15. Sobre a labilidade da atenção (e dos regimes da percepção) na modernidade industrial, ver CRARY (2013).

16. Discutindo “Totalität” [“Totalidade”], texto do crítico e teórico Carl Einstein, um dos primeiros autores a abordar com rigor teórico a arte africana, o historiador da arte Sebastian Zeidler coteja o formalismo de Einstein às formulações de uma “pura visibilidade”, teoria proposta pelo crítico e teórico Konrad Fiedler, notando semelhanças mas também divergências entre os autores: “Se a arte é uma totalidade, não pode ser mera derivação das leis de uma ciência-matriz que existe em outra parte, fora da arte. Tal pressuposto, de que a arte deve ser separada da filosofia, da lógica e das ciências naturais, como uma esfera não conceitual de “cognição” *sui generis*, faz com que certas passagens de “Totalidade” soem como se tivessem sido escritas por Konrad Fiedler. Todavia, conquanto Fiedler tivesse contestado que a arte constituísse uma subdivisão do conhecimento científico, ele de fato defendia que ela era semelhante ao conhecimento científico – que o propósito da arte enquanto “pura visibilidade” era um processo de *Aneignung*, um processo que totalizaria a incipiência originária do mundo numa imagem para um sujeito como uma ‘propriedade

visual' deste sujeito, ou *Sichtbarkeitsbesitz*" (ZEIDLER, 2004, p. 116 [T.A]).

17. “A pintura supera todos os trabalhos humanos através das considerações sutis que lhe são inerentes. O olho, chamado de janela da alma, é o meio principal que permite ao sentido principal apreciar mais completa e abundantemente os trabalhos infinitos da natureza; e o ouvido é o segundo, adquirindo dignidade ao ouvir as coisas que o olho terá visto. Se vós, historiadores, ou poetas, ou matemáticos não viram as coisas com seus olhos, não poderão reportá-las através da escrita” (DA VINCI, 2006, p. 14 [T.A.]).

18. Um dos mais assertivos pleitos nessa direção partia de Hans Sedlmayer, no texto “Por um estudo rigoroso da arte”, lançado como espécie de manifesto em publicação de 1931, editada por ele e por Otto Pächt; no texto, o autor faz um diagnóstico da situação atual do campo, que via cindido em duas vertentes, uma tributária do empiricismo, inclinada a tomar o trabalho de arte como “documento”, desconsiderando-lhe a natureza estética, e a outra, no polo oposto (à qual o autor tendia), a atitude do historiador que busca trazer à luz a “estrutura” interna do objeto estético, deslindando suas conexões necessárias com a cultura que a produziu: “Aonde quer que o estudo da arte tenha avançado para além de um estágio primitivo, pré-científico – este estágio no qual a atividade lógica e conceitual se funde a outros tipos de interesses –, duas diferentes histórias da arte se desenvolvem lado a lado, nutrindo uma à outra. Eu acrescentaria imediatamente que a noção de duas histórias ou estudos da arte é teoricamente incorreta e apenas admissível como um constructo hipotético” (WOOD, 2003, p. 134 [T.A.]).

19. Cf. MONTAIGNE (1580, pp. 224-225). É bem verdade que em Montaigne o “primitivo” seria tomado benignamente, como o estado original de uma humanidade não corrompida pela vida social, como a idade do ouro da humanidade. Em “Sobre os Canibais” (Ibidem [T. A.]), ele diz: “As leis naturais, em quase nada abastardadas pelas nossas, servem-lhes ainda de preceitos; é, com efeito, diante de uma pureza como esta que vez por outra me surpreendo, a lamentar vivamente que o conhecimento deles não nos tenha advindo antes [...], ao tempo em que existiam homens que teriam sabido apreciá-lo melhor do que nós”.

20. Para a discussão da confluência, no termo primitivo, dos sentidos de raça, gênero e classe, ver NELSON; SHIFF (2003).

21. Cf. FREUD (2012, pp. 13-244). Para uma crítica dos vieses etnocêntricos e sexistas da psicanálise freudiana, ver FOSTER (1993).

22. Como afirmam Claire Farago e Donald Preziosi: “Discussões antropológicas, estendendo-se para além do debate científico, na direção da imprensa popular e do entretenimento de massa, enfatizaram que a capacidade estética expressa na produção artística ajudou a definir graus de progresso cultural e, a partir desses, graus de humanidade. *The Descent of Man [A origem do homem e a seleção sexual]*. São Paulo: Ed. Hemus, 1974], de Darwin (1871), sugere como a teoria evolucionista foi aplicada em sua forma mais crua ao estudo da cultura. Darwin situava os selvagens num ponto intermediário, entre o homem e os animais – e mesmo mais abaixo de alguns animais: ‘A julgar pelos ornamentos medonhos e pela igualmente medonha música, adorados pela maior parte dos selvagens, pode-se argumentar que sua faculdade estética não era tão altamente desenvolvida como em muitos animais, por exemplo, nos pássaros’” (PREZIOSI; FARAGO, 2018, p. 232 [T. A.]).

23. “Durante a segunda metade do século XIX, museus etnológicos eram abertos em muitas cidades europeias, e aqueles de Dresden – fundado em 1875 – e Paris – o Trocadero, de 1878, hoje Museu do Homem – contavam entre os mais ricos e mais conhecidos” (ETTLINGER, 1968, p. 192 [T.A.]).

24. Tributários do legado de William Morris, alguns historiadores da arte e intelectuais europeus, desde meados do século XIX formulavam críticas implacáveis à modernidade industrial, à desumanização e aos efeitos de rebaixamento que viam-na instilar nos valores da civilização. Tal crítica não raro era acompanhada pelo vívido interesse em formas culturais de sociedades não europeias. A obra *Estilo nas artes técnicas e tectônicas; ou Estética prática [Style in The Technical and Tectonic Arts; Or Practical Aesthetics]*, de Gottfried Semper (2006), publicada entre 1860 e 1863, tivera, por exemplo, papel importante na disseminação do interesse pela cultura dos “povos primitivos” na Alemanha, mormente entre os artistas da jovem geração de Dresden que integrariam o movimento expressionista. Outra voz relevante nesse debate foi a de Owen Jones, idealizador da criação de um Museu de Artes Decorativas que mais tarde viria a ser o Albert and Victoria Museum de Londres, a quem se deve a obra “A gramática do ornamento” [*The Grammar of Ornament*], na qual incluiria o capítulo Os ornamentos das tribos selvagens [The Ornaments of Savage Tribes], argumentando que a criação é a primeira ambição do homem e que tal necessidade é comum aos selvagens e às nações civilizadas (cf. ETTlinger, 1968, p. 192). Cabe salientar que é de

autoria de Carl Einstein o célebre estudo *Escultura negra* (*Negerplastik*, publicado em 1915); cf. versão brasileira EINSTEIN (2011). Para um aprofundamento na obra de Einstein, ver número especial da revista *October* (vol. 107, inverno 2004), dedicado ao autor. De Worringer, cf. *Abstração e empatia*, que fora a tese de doutoramento do autor, publicada em 1908, na qual defendia a particularidade da abstração na arte africana e suas raízes radicalmente diversas da tradição mimética clássica (WORRINGER, 1997).

25. A exposição, que teve como curador Jean-Hubert Martin, foi apresentada simultaneamente no Centro Georges Pompidou e no Pavilhão de la Villette, em Paris, entre maio e agosto de 1989. Contou com trabalhos de 101 participantes, muitos deles artistas contemporâneos não europeus, procedentes de diversas regiões do globo – da Ásia, da África, da América Latina, da Oceania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ALPERS, Svetlana. **The Vexations of Art**: Velázquez and Others. New Haven e Londres: Yale University Press, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 851-881.

CLARK, T.J. At the Barbican: Lee Krasner, **London Review of Books**, vol. 41, n. 16, 14 de agosto de 2019.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DA VINCI, Leonardo. On Painting. In SUH, H. Anna (ed.). **Leonardo's Notebooks**: Writing and Art of the Great Master. Nova York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2006.

ETTLINGER, L. D. German Expressionism and Primitive Art, **The Burlington Magazine**, vol. 110, n. 781, abr. 1968, pp. 191-192+194-201.

FABIAN, Johannes. **Time and the Other**. Nova York: Columbia University, 1983.

- FOSTER, Hal. 'Primitive' Scenes, **Critical Inquiry**, vol. 20, n. 1 (outono 1993), pp. 69-102.
- FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, **Social Text**, n. 25/26, 1990, pp. 56-80;
- FRASER, Nancy *et. al.* **Transnationalizing the Public Sphere**. Cambridge, Cambridgeshire: Polity Press, 2014.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11**: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-244.
- GEDO, Mary Mathews. Art as Exorcism: Picasso's 'Demoiselles d'Avignon', **Arts**, LV (outubro 1980), pp. 70-78.
- GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg**: An Intellectual Biography. Londres: The Warburg Institute, 1970.
- GRAW, Isabele. Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. **ARS** (São Paulo), vol. 15, n. 29, 2017, pp. 244-261.
- GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: Ensaio crítico. São Paulo: Editora Ática, 1996, pp. 22-39.
- JONES, Owen. **A gramática do ornamento**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

KRAUSS, Rosalind. In the Name of Picasso, **October**, vol. 16 (primavera 1981), pp. 5-22.

MALRAUX, André. **Museum Without Walls**. St. Albans, Inglaterra: Granada Publishing, 1974.

MONTAIGNE, Michel de. Sur les cannibales. In MONTAIGNE, Michel de. **Essais**, livre I, 1580. Paris: Éditions Honoré Champion (em francês moderno), 1989, pp. 224-225.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, vol. 16, n. 3 (outono 1975), pp. 6-18.

NELSON, Robert; SHIFF, Richard. **Critical Terms for Art History**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2003.

NOCHLIN, Linda. Why There Have Been No Great Women Artists, **ARTnews**, janeiro 1971.

OCTOBER, vol. 107 - Carl Einstein (inverno 2004).

PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire. Introduction: Building Shared Imaginaries/ Effacing Otterness. In PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire (ed.). **Grasping the World: The Idea of the Museum**. Londres e Nova York: Routledge, 2018, pp. 229-230.

RAMPLEY, Matthew. **The Viena School of Art History**: Empire and The Politics of Scholarship, 1847-1918. Pennsylvania Park: The Pennsylvania State University, 2003.

ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. **Art News**, n. 51, dezembro 1952, pp. 22-23, 48-50.

RUBIN, William (ed.). **'Primitivism' in 20th Century Art**: Affinity of the Tribal and the Modern. Nova York: The Museum of Modern Art, 1984.

SEMPER, Gottfried. **Estilo nas artes técnicas e tectônicas; ou Estética prática**. Los Angeles: Getty Trust, 2006.

VALÉRY, Paul. O Problema dos museus. **ARS** (São Paulo), vol. 6, n. 12, 2008, pp. 31-34.

WOOD, Christopher (ed.). **The Vienna School Reader**: Politics and Art Historical Method in the 1930s. Nova York: Zone Books, 2003.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy**: A Contribution to the Psychology of Style. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997.

ZEIDLER, Sebastian. Totality, **October**, vol. 107 (inverno 2004), pp. 116-121.

FILMES

As estátuas também morrem (1953), Chris Marker e Alain Resnais, França.

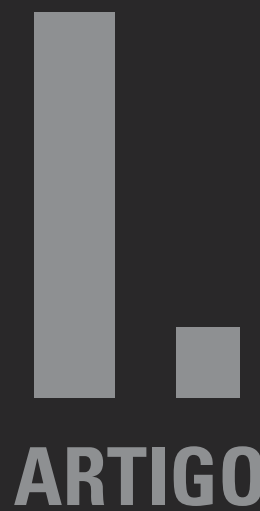
Picasso à Vallauris (1957), Luciano Emmer, França.

Visit to Picasso (1949), Paul Haesaert, Bélgica.

SOBRE A AUTORA

Sônia Salzstein é Professora Titular de História da Arte Moderna e Contemporânea e de Teoria da Arte na ECA/USP e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma instituição. Na universidade, organizou cursos e simpósios internacionais, entre os quais o "Simpósio Internacional Picasso: Outros critérios", e cursos de curta duração. Publicou diversos estudos sobre arte moderna e arte e cultura contemporâneas em publicações como *Manet/ Georges Bataille* (2020); *Picassian Signs in Transit: Brazilian Art in The 20th Century* (2020); *Pop Art and Vernacular Culture* (2007), *Alfredo Volpi* (2000), *Mira Schendel/No vazio do mundo* (1997), além de ter organizado *Diálogos com Iberê Camargo* (2003) e a coletânea *Matisse/Imaginação, erotismo, visão decorativa* (2009). Entre 2006 e 2010, trabalhou como editora na Cosac Naify, onde dirigiu coleção dedicada à arte moderna e contemporânea. É editora da revista *Ars*, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da ECA-USP.

Artigo recebido em
5 de setembro de 2021 e
aceito em 11 de setembro de 2021.





RETRATO SEM PAREDE

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA

A PORTRAIT FOR
NO WALL

RETRATO SIN
PARED



RESUMO

Neste artigo, o artista, curador e educador Claudinei Roberto da Silva entrelaça experiência pessoal, reconstrução histórica e análise social, de modo a delinear um quadro da presença do negro no Brasil na área da cultura, nas instituições de arte, no sistema educativo, entre outros. Nessa trama, o autor recorda as contribuições de nomes como Clóvis Moura, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Emanuel Araújo, Sidney Amaral, Kabengele Munanga e do Movimento Negro Unificado. Dessa forma, revela os avanços da luta antirracista e por direitos sociais, ao mesmo tempo que pontua os impasses e contradições que ainda lhe são impostos – sem, contudo, perder de vista o horizonte utópico da ação.

PALAVRAS-CHAVE Arte afro-brasileira; Licenciatura em artes; Políticas curatoriais; Instituições de arte

ABSTRACT

In this article, artist, curator and educator Claudinei Roberto da Silva entwines personal experience, historical reconstruction and social analyses, and paints a picture of the presence of black people in Brazilian culture, art institutions, educational system, among others. Through this weaving, the author recollects contributions such as the ones from Clóvis Moura, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Emanuel Araújo, Sidney Amaral, Kabengele Munanga, and the Unified Black Movement. Therefore, da Silva reveals the accomplishments achieved through anti-racist demands on social justice, at the same time he punctuates the deadlocks and contradictions still inflicted in this process, without losing sight of the utopian horizon of action.

KEYWORDS Afro-Brazilian Art; Art Education; Curatorial Policies; Art Institutions

RESUMEN

En este artículo, el artista, curador y educador Claudinei Roberto da Silva entrelaza experiencia personal, reconstrucción histórica y análisis social, de este modo delineando un cuadro de la presencia del negro en Brasil en la cultura, en las instituciones de arte, en el sistema educativo, entre otros. En esa trama, el autor recuerda las contribuciones de nombres como Clóvis Moura, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Emanuel Araújo, Sidney Amaral, Kabengele Munanga y del Movimiento Negro Unificado. Así, revela los avances de la lucha social y antirracista, mientras señala los impases y contradicciones que aún se imponen – sin perder de vista, no obstante, el horizonte utópico de la acción.

PALABRAS CLAVE Arte afrobrasileño; Licenciatura en artes; Políticas curatoriales; Instituciones de arte



É extraordinário constatar quão dinâmico são os processos da história. Que as transformações sociais que imaginávamos impossíveis, ou, vá lá, pouco prováveis, às vezes por subestimar ou mesmo ignorar os agentes da transformação que, em subterrânea e insuspeitada ação, operam sobre a história provocando nela rupturas e mudanças de paradigmas. O militante, cientista social, professor e jornalista negro Clóvis Moura (1925-2003) esclareceu àqueles interessados no assunto quão relevante foi o protagonismo dos negros e negras escravizados no processo que levou ao fim muito tardiamente, no nosso país, do regime hediondo da escravidão. De fato, no já clássico *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições e guerrilhas*, de 1953, Moura confirma já a partir do título de sua obra que o ato promovido pela Princesa Isabel em maio de 1888 era devedor da luta encabeçada por negros e que entre outros abolicionistas figuravam destacados a líder rebelde Luiza Mahin, o advogado Luiz Gama, o orador e jornalista José do Patrocínio e o engenheiro André Rebouças, todos eles negros. Mas essa pugna

foi precedida por revoltas e rebeliões de negros e negras num período que antecede em muito a Lei Áurea e que remonta mesmo à chegada dos africanos escravizados no país que a convenção chama “Brasil”. O Quilombo dos Palmares (c.1650-1695) e a Revolta dos Malês (1835) são os exemplos mais conhecidos da insurgência e insubmissão do negro à escravização, insurgência, aliás, só ignorada ou negada como resultado do epistemicídio movido contra essa parcela da nossa população.

Em plena vigência da ditadura cívico-militar que ainda nos agredia e infelicitava no ano de 1978, o Movimento Negro Unificado organizava, na capital de São Paulo, uma manifestação que reivindicava o fim do racismo, cidadania plena, educação, fim da violência policial, do genocídio negro, genocídio a propósito denunciado pelo também polímata negro Abdias do Nascimento na obra intitulada *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*; prefaciada pelo professor Florestan Fernandes, essa obra também surge em 1978. Essa manifestação resultou em marcha pelo centro da cidade até as escadarias do teatro Municipal, presentes no ato estavam intelectuais, entre eles a professora Lélia Gonzalez (1935-1994), uma das fundadoras do M.N.U, artistas, estudantes e lideranças sociais.

Lélia Gonzalez, naquele ano, também ministrava na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, o curso de extensão que era então o mais procurado: “Arte Negra no Brasil”. Em matéria sobre a escola do Parque Laje publicada na revista *Arte* no seu número de 8 de fevereiro de 1978, a própria antropóloga informa que “a proposição do curso sobre culturas negras no país é desenvolver um trabalho de reflexão crítica, que possibilite a designação do lugar do negro no Brasil”. A matéria, assinada por Graça Neiva, ainda informa que o curso ministrado por Gonzalez abordava os seguintes tópicos: 1. O problema da unicidade na cultura negra; 2. A religião enquanto simbolismo cultural dominante: candomblé e umbanda, 3. O negro na literatura; 4. Expressividade negra e artes plásticas; 5. Samba, Carnaval e Futebol ou os fardos da cor; 6. Contrastes e confrontos.

Dez anos depois desse marco histórico para a luta por direitos civis de negras e negros no país, celebrava-se o centenário da Lei Áurea que, em 1888, pôs fim legal a quase quatrocentos anos de escravidão. No dia 14 daquele mesmo mês de maio, os que viviam como escravizados passaram a viver, desassistidos e excluídos sob jugo continuado do racismo, em condições análogas à de escravizados...

Em 1988, acontece no Museu de Arte Moderna de São Paulo a exposição “A mão afro-brasileira”; organizada pelo artista e curador Emanuel Araujo, a exposição constitui-se como marco incontornável para certa história de arte que, por se pretender inclusiva, ainda está por ser prospectada e escrita.

Em tempos recentes, que apesar disso já soam remotos, foram criadas em nosso país circunstâncias que nos fizeram supor um ambiente favorável ao aprofundamento da nossa incipiente democracia; naquele contexto foi possível estimar iniciativas que procuraram mitigar as desigualdades de raça, gênero e classe historicamente constituídas, que interditavam a evolução dos fatos que sementariam esse processo democratizante.

Nesse contexto e ambiente, a Lei 10639 propunha, no ano de 2003, diretrizes e bases para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Algum tempo depois, o Ministério da Cultura, hoje extinto e reduzido a uma secretaria anexa ao Ministério do Turismo, instituiu um prêmio de estímulo aos artistas afro-brasileiros.

O “Prêmio Funarte de Arte Negra” objetivava, segundo seu edital, “proporcionar aos produtores e artistas afro-brasileiros a oportunidade de acesso às condições e meios de

produção artística, conforme estabelecido pelo Plano Nacional de Cultura (Lei 12.243/2010) e pelo Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/2010)”. O anúncio que celebrou a iniciativa ocorreu nas dependências do Museu Afro Brasil, em São Paulo, no dia 20 de novembro de 2012, data magna da negritude brasileira, em solenidade que contou com a presença da então Ministra da Cultura, a senhora Marta Suplicy. A iniciativa, ainda que bem vinda, era paliativa e insuficiente, reconhecia disparidades, mas não podia, sozinha, reparar a enorme desigualdade que caracteriza nossa sociedade também no campo da cultura e da arte; a atitude pelo menos indicava que o problema existia e que se pretendia enfrentá-lo. Não surpreende que setores reacionários da sociedade comprometidos com a manutenção de seus seculares privilégios de raça, gênero e classe tenham se insurgido contra essa e outras iniciativas do mesmo caráter.

Um dos artistas contemplados pelo prêmio foi o paulistano Sidney Amaral (1973-2017), que, dada a excelência do seu trabalho, já vinha recebendo a atenção dos pesquisadores, curadores e críticos; trabalhos seus já constavam do acervo do Museu Afro Brasil que, aliás, receberia em função desse prêmio aquela que foi a maior exposição individual do artista enquanto vivo, no ano de 2015.

Fui curador dessa mostra, intitulada “O Banzo, o amor e a cozinha de casa”, e no texto contido no catálogo da mostra procurei elaborar, sem muita ênfase e profundidade, uma tese em torno da ideia de uma história da arte construída em volta de biografias, para concluir que esta possível história teria provavelmente um caráter marcadamente sociológico. A preocupação não era gratuita, já que elementos centrais à biografia do artista e à minha própria foram determinantes para que a parceria entre artista e curador se entalecesse e desse ensejo àquele encontro no Museu Afro Brasil – onde, aliás, trabalhei por algum tempo como coordenador do seu núcleo de educação, fato que, como veremos, está intimamente ligado à razão daquilo que aqui segue escrito.

Em 2005, participamos Sidney Amaral, outros artistas e eu da coletiva “Para nunca esquecer, negras memórias, memórias de negros”. Ocorrida no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, a mostra teve curadoria de Emanuel Araujo; em 2006, Sidney Amaral empresta obras para outra coletiva curada por Araujo, “Viva a Cultura viva Povo Brasileiro”, esta no então recentemente inaugurado Museu Afro Brasil. Entre tantas individuais e coletivas, Amaral participou da 11ª Bienal de Dakar, em 2014.

Foi o trabalho constante e dedicado no ateliê que resulta na produção que permite ao artista ocupar esses espaços e, no entanto, durante todo esse percurso ele nunca deixará de lecionar educação artística na Rede Pública de Ensino.

Esse elemento da biografia do artista talvez seja mais comum entre aqueles que como nós pertencemos ao proletariado periférico, pelo menos era esse o meu caso quando ingressei, em 1996, depois da terceira tentativa, no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ensino público e, portanto, gratuito e de qualidade era e continua sendo das poucas alternativas àqueles que, pertencendo aos grupos sociais subalternizados, buscam na educação meios para formação e também afirmação e inclusão.

Naquela ocasião, fui o único candidato negro aprovado, permanecendo nesta condição durante alguns anos enquanto aluno do Departamento de Artes Plásticas. A condição de classe e raça parecia sugerir um caminho acadêmico impossível de ser contornado, isto é, a opção pelo curso de Licenciatura era a que se apresentava viável àqueles que reconheciam sinais de que a presença do corpo negro no universo da arte e mesmo da academia era extemporânea, rara, quase alienígena.

Por sua vez, a Educação e suas práticas apresentavam-se como o modo através do qual os meios necessários à manutenção da vida poderiam ser obtidos, e a desigualdade e o racismo seriam simultaneamente enfrentados a partir da plataforma que a prática docente oferecia.

As exposições que até aqui mencionei e que equacionavam a questão de um partido artístico afro-brasileiro eram raríssimas, e dada a pouca visibilidade e espaço oferecidos aos intelectuais negros, Emanuel Araujo e o professor Kabengele Munanga pareciam figurar como os únicos curadores negros do país.

Nas boas revistas dedicadas à arte da década de 90 do século passado, como, por exemplo, *Guia das Artes*, *Artes*: (assim, com dois pontos), *Arte São Paulo* e em outros veículos de menor circulação, a figura do negro ou da negra e suas produções era quase que completamente invisível, e aqueles assuntos que os afetavam só muito marginalmente recebiam alguma atenção e quase sempre na chave do “folclore” e da arte assim designada “naïf”.

No Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, o conjunto das disciplinas parecia refletir uma visão colonialista e excludente da história da arte, o que nem sempre coincidia com a vontade ou vocação política de alguns dos seus professores. Naquele momento, década de 90 do século passado,

percebia que as questões que afetavam a educação artística e sua prática só de maneira paulatina e reticente iam ganhando espaço. Os discentes que tivessem pretensões artísticas e estivessem comprometidos com a Licenciatura eram desafiados a criar estratégias que de algum modo fizessem coincidir esses universos, de maneira a conciliá-los.

Alguns dos alunos dedicados aos mais diversos bacharelados e alguns outros envolvidos com a licenciatura lograram amadurecer um projeto que procurava problematizar essa questão, o Olho Sp.

Olho Sp. foi uma iniciativa que pretendeu promover ações de extroversão em arte e educação que reuniu um grupo de alunos que, sem a supervisão direta dos professores e sem necessariamente o apoio do Departamento de Artes Plásticas, logrou organizar exposições fora do território estabelecido na cidade universitária. Essas ações que resultaram em exposições seriam constituídas como uma espécie de laboratório em que os participantes desenvolvem experiência, habilidade e competência necessárias para realizar esse tipo de evento em todas suas fases e complexidades.

Estava na cogitação desse grupo que as mostras aconteceriam em equipamentos e edifícios, preferencialmente públicos, que mesmo tendo importância histórica, social ou arquitetonicamente

estavam negligenciados ou em risco, a ideia de “contaminar” o centro da cidade com essas proposições também era uma das nossas pretensões. As motivações dos participantes variavam, o que era compreensível e até esperado, já que a origem social, assim como o gênero e, no meu caso, a raça, também eram diversos. A mim interessava entender o quanto de dispositivos educativos poderiam ser disparados nessas ocasiões e que esse possível acervo pudesse alcançar um público maior, afetado também pelo possível caráter pedagógico das mostras.

Foram muitos os artistas-discentes envolvidos, posso citar como mais atuantes Ana Luiza Dias Batista, Claudio Spínola, Débora Bolsoni, Eurico Lopes, Flavia Yue, João Paulo Leite, Laura Andreato, Mauricio Guerreiro, Rodrigo Matheus, e outros que participaram de maneira importante, mas de modo pontual.

Sugeri anteriormente que não houve engajamento oficial do Departamento em apoio à iniciativa, o que não corresponde exatamente à verdade; na realidade, o projeto contava com a simpatia de muitos docentes que estimulavam essas ações. A professora Ana Maria Tavares, até onde me é dado lembrar, foi mais enfática nesse apoio. Em retrospecto, penso que a burocracia institucional era difícil de ser vencida, o que evidentemente dificultava um apoio de tipo material relevante, mas nossas ações não sofreram interdição

ou censura por parte dos docentes.

Essas experiências, amalgamadas a outras, aprofundaram minha formação no espaço da educação e as passagens por instituições e museus de São Paulo, das quais destaco o Museu de Arte Contemporânea da USP, o Paço das Artes e Museu da Imagem e Som, também de São Paulo e, claro, o Museu Afro Brasil, onde o embate entre educação e racismo se dá explicitamente no cotidiano do seu núcleo de educação.

Os limites impostos pela instituição acadêmica confrontados à minha condição de raça e classe foram definitivos no sentido de considerar a necessidade vital da existência de espaços não institucionais e não formais que fomentassem e aprofundassem as experiências paradoxalmente nascidas no bojo da própria instituição pública de ensino superior. Essas experiências foram também fundamentais para a criação do ateliê OÇO, espaço misto de ateliê, educação e exposição de arte que criei e administrei durante anos e onde pude radicalizar algumas teses e pesquisas que de algum modo orientam meu trabalho hoje, como curador, educador e artista.

No Ateliê OÇO, que teve vários endereços, pude realizar exposições, como “Soul” I e II, que reuniram artistas pretos como

Rosana Paulino (na exposição “Amor modos e usos”), Wagner Celestino, Sidney Amaral, o renomado quadrinista Marcelo D’Salete, naquilo que imaginamos ter sido sua primeira individual, Neco Soares, Janaina Barros e Wagner Viana. Lá estiveram reunidos, também, Tiago Gualberto, Renata Felinto, o jornalista e editor da mais relevante publicação sobre assuntos afro-diaspóricos José Nabor e o conservador e também artista Renato Felix.

É importante que se diga que artistas não negros contribuíram de maneira definitiva para consolidação desse projeto, que teve como último endereço a Praça Carlos Gomes, no simbólico, para os negros e negras, bairro da Liberdade, no centro da cidade de São Paulo.

Cumprе mencionar o fato de que a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebe em seu acervo a primeira obra de um artista negro brasileiro, um pequeno autorretrato do artista carioca Arthur Timótheo da Costa, cinquenta anos depois da sua fundação.

A mesma Pinacoteca realizou em 2016, durante a gestão do professor Tadeu Chiarelli, uma importante exposição: “Territórios – artistas negros no acervo da Pinacoteca do Estado”; nela o professor Chiarelli parece ter tido a vontade de reparar certos apagamentos, inclusive aquele que disse respeito à gestão de Emanuel Araujo na mesma instituição; enfim, Chiarelli, em

chave crítica e antirracista, favoreceu uma revisão da história da própria instituição que naquele momento ele dirigia.

A profissão de fé na educação e na ciência, amalgamada à certeza de que arte é fundamental aos processos de empoderamento dos excluídos, tem orientado uma militância aguerrida que transforma cenários e exige das instituições estabelecidas uma reciclagem que contemple novas sensibilidades e novos protagonistas.

Nada disso é simples, nada disso está livre de contradições, contradições, aliás, inerentes ao capitalismo, e mais ainda ao “capitalismo de senzala” que é praticado aqui, onde uns poucos lucram e exercem privilégios e outros padecem e morrem excluídos e sem memória.

Por último e não menos importante, comparo o convite que me foi feito pelas professoras Sônia Salzstein e Liliane Benetti para escrever nesse número dessa revista importante, num certo e humilde sentido, às aquisições que a Pinacoteca fez das obras do artista Sidney Amaral, aquisições favorecidas na gestão de Chiarelli. Agora, na exposição de longa duração dessa prestigiada instituição, temos um autorretrato do artista simulando seu suicídio. É obra dura, difícil, violenta, mas que metaforiza a luta de negros e negras por sua liberdade...a morte violenta pelo suicídio era e parece que continua sendo opção melhor que a escravidão.

SOBRE O AUTOR

Claudinei Roberto da Silva é artista visual e curador formado em Educação Artística pelo Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. Atuou como coordenador de Educação no Museu Afro Brasil, entre 2010 e 2013, e coordenador artístico-pedagógico do projeto “A Journey through African Diaspora”, do American Alliance of Museums/ Museu Afro Brasil/ Prince George African American Museum, em 2013 e 2014. Realizou curadoria de diversas exposições, entre elas “PretAtitude. Insurgências, emergências e afirmações na arte contemporânea afro brasileira”, entre 2017 e 2020, para as unidades do Sesc Ribeirão Preto, São Carlos, Vila Mariana, Santos e São José do Rio Preto. Tem textos publicados em catálogos como *Territórios: Arte Afro-Brasileira no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, de 2016, e *Histórias Afro-Atlânticas – Antologia 2*, MASP, 2018, entre outros. Seu trabalho artístico aparece nos catálogos das exposições “A Mão Afro-Brasileira - Significado da contribuição Artística e Histórica” e “Nova Mão Afro Brasileira”, publicados em 2010 e 2014, respectivamente, pelo Museu Afro Brasil e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Artigo recebido em
8 de junho de 2021 e aceito
em 15 de junho de 2021

Retrato sem parede
Claudinei Roberto da Silva

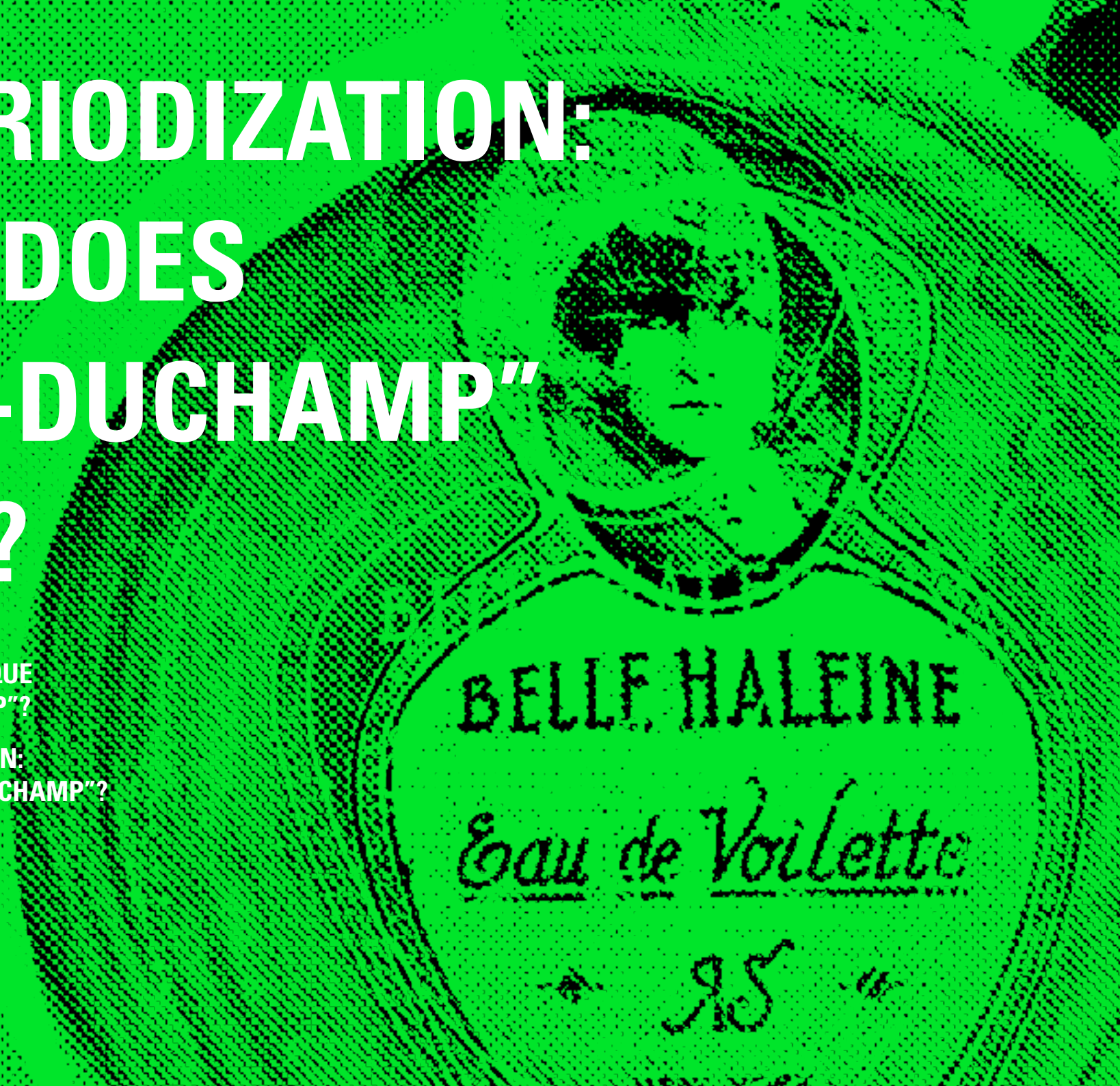
ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar

ON PERIODIZATION: WHAT DOES “POST-DUCHAMP” MEAN?

SOBRE PERIODIZAÇÃO: O QUE
SIGNIFICA “PÓS-DUCHAMP”?

A CERCA DE PERIODIZACIÓN:
¿QUÉ SIGNIFICA “POST-DUCHAMP”?

THIERRY DE DUVE



ABSTRACT

Original Article
Thierry de Duve*

*City University of New
York (CUNY), USA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188234>

When we speak of a post-Duchamp art world, we raise a particularly vexing periodization problem. Marcel Duchamp's readymades, and the famous/infamous urinal titled *Fountain* in particular, have signaled that a sea change has occurred in the art world, which was not a change in styles but rather in aesthetic regimes, not a change in art movements but rather in art institutions, a change which, *mutatis mutandis*, is as radical as the passage from monarchy to republic, yet a change which art history books have not recorded yet, as such. Without addressing it in full, my paper recalls the steps that made me aware of this periodization problem.

KEYWORDS Duchamp; Post-Duchamp; Periodization; Contemporaneity; Art Institution

RESUMO

Quando se fala em um mundo pós-Duchamp, cria-se um problema de periodização particularmente incômodo. Os *ready-mades* de Duchamp e, em específico, o ilustre e infame urinol intitulado *A fonte*, sinalizavam que uma alteração profunda havia ocorrido no mundo da arte, uma alteração que não dizia respeito a estilos, mas a regimes estéticos, uma mudança não dos movimentos, mas sim das instituições da arte, tão radical, *mutatis mutandis*, quanto a passagem da monarquia para a república e que, mesmo assim, os livros de história da arte ainda não registraram enquanto tal. Sem endereçá-la em sua totalidade, meu artigo reconstrói os passos que me tornaram ciente desse problema de periodização.

PALAVRAS-CHAVE Duchamp; Pós-Duchamp; Periodização; Contemporaneidade; Instituição de arte

RESUMEN

Hablar en un mundo post-Duchamp es crear un problema de periodización particularmente incómodo. Los *ready-mades* de Duchamp, y en especial el urinario llamado *La fuente*, señalaban que un cambio profundo en el mundo del arte había ocurrido, un cambio no de estilos, sino de regimens estéticos, no de movimientos, sino de instituciones del arte, tan radical, *mutatis mutandis*, cuanto el pasaje de la monarquía para la república y que mismo así los libros de historia del arte aún no registraran en cuanto tal. Sin tratar de ella en su totalidad, mi artículo reconstruye los pasos que me llamaron atención hasta ese problema de periodización.

PALABRAS-CLAVE Duchamp; Post-Duchamp; Periodización; Contemporaneidad; Institución de arte





Pensare la storia e certamente periodizzarla.
(Benedetto Croce)

Periodization is a vexed issue in every branch of history, but its problems are particularly ironical in the field of art history. I just wrote “art history”, and that’s a first problem, for there is no such thing. Rather than the *history of art*, what we have is *histories of the arts*, in which periodization moves at various paces: as is well known, the baroque period is not the same in painting, music, or architecture. And that’s a second problem: should recourse to an external historical referent, such as political or economic history, attempt to unify the tempos of development in the individual arts? Or should their autonomy be respected and emphasized? If the former, what justifies the chosen historical referent’s privilege? (Certainly, the old infrastructure/superstructure dialectic doesn’t do.) If the latter, how to avoid the tautological usage of style as a periodizing tool – a problem epitomized by Wölfflin’s extraction of

the criteria for “baroque” (painterly, recessive, open, etc.) from the art of the period conventionally called baroque in the first place? (The result, as we know, was the disappearance of mannerism in a black hole of history.) Moreover, why should the master-concept of *style*, or the adjunct-concept of *art movement*, provide the exclusive bias through which changes in art are accounted for and explained? This bias is called historicism, and it is not easy to shake off because time doesn’t spontaneously cut itself in slices: periodization, it seems, cannot avoid being arbitrary and problematic.

For historians of modern art, periodization is especially vexing since the word “modern” implies a conventionally agreed-upon slicing of time that is anything but unanimous. To be critically aware of that conventionality is to consider that periodization itself is at stake in the choices we make of what constitutes modern art. The advent of so-called postmodernism has made that problem every modern art historian’s ordeal. No historian of modern/postmodern art is henceforth protected from the duty of stating when modern art started, and ended. This has led to some pleasant paradoxes: forty years ago, Jean-François Lyotard settled his account for the postmodern question in art with this felicitous turn of phrase: “A work of art can become

modern only if it is first postmodern” (LYOTARD [1982], 1986, p. 365, translation mine). Anyone familiar with the avant-gardes immediately grasps the force of the paradox. For a work of art to be acknowledged as modern, it must first have broken new ground, must have been at odds with the taste and conventions of its time: Picasso was postmodern in 1907, he became modern around 1930; today, he is classical. With that inescapable paradox, Lyotard meant to mock the double bind that the periodizers of forty years ago who launched the word “postmodern” created for themselves: if modern, then postmodern; if postmodern, then modern. It is no wonder, then, that in the last twenty years the word “postmodernism” was quietly shelved in favor of “contemporaneity” or “the contemporary”, as if this substitution eliminated the problem of periodization altogether¹.

Periodization by way of proper names (the Napoleonic wars, pre-Columbian art, the Reagan-Thatcher years, things like that) is less tricky than wiggling out of the “postmodernism” double bind or betting on the shelf life of “contemporaneity”. When it comes to the modern/postmodern/contemporary conundrum, there is no name that is proffered more often than that of Marcel Duchamp.

I don't count the number of times I have read – and written – that we live in the post-Duchamp era or that we have moved to a post-Duchamp art world. With this paper, I want to revisit the particular and very special problem of periodization I encountered in the course of my four decade-long critical dialogue with the work and the legacy of Marcel Duchamp. I shall recall how I theorized my initial awareness that Duchamp's work confronted us with a true and particularly tough periodization problem and how I progressively changed the terms of that theorization. And I want to reflect on the surprising and, in retrospect, surprisingly straightforward outcome of that inquiry.

Readers familiar with my work since *Pictorial Nominalism* know that I am obsessed with reading Duchamp's oeuvre, and the readymades in particular, for the signs or symptoms they contain of a *passage* – a passage that is both a paradigm shift for aesthetic theory and a historical transition (DE DUVE, 1991). I'm therefore not immune to the difficulty Wölfflin faced, of promoting particular works of art to the rank of periodizing tool justified in return by the paradigm shift they supposedly initiated. The difference – and the additional difficulty – is that the readymades did not initiate a *stylistic* paradigm shift: their break from their

immediate predecessors – cubist collages and assemblages – is much more radical than a change in style: it affects the very definition of what constitutes a work of art. There have been attempts to factor in the readymades’ impact on the definition of art as soon as the 1930s – witness André Breton’s idealist account of readymades as objects elevated to art status by the artist’s choice² – but awareness of the readymades’ deadpan, materialist subversion of such idealist recuperations really came to the fore only with the advent of conceptual art. And with conceptual art came the imperative to periodize. Joseph Kosuth, for example, went so far as to profess: “The function of art, as a question, was first raised by Marcel Duchamp. In fact it is Marcel Duchamp whom we can credit with giving art its own identity” (KOSUTH [1969], 1991, p. 18).

This is not the place for a critique of Kosuth’s bold contention. We can agree with him that the expression “post-Duchamp” compels us to periodize the history of the visual arts in a way a chronological sequence of styles – as historicism would have it – cannot. Duchamp was born in 1887 and died in 1968. Whether the “post-Duchamp” question was raised sometime during his life or only after his death is debatable, but surely it could not have been raised before his birth. We can also agree with

Kosuth that it was the readymades and not the *Large Glass* or any of his paintings that prompted the post-Duchamp question. In *Pictorial Nominalism*, I theorized the implied periodization as the passage from the specific to the generic. Taking my cue from Duchamp's very personal transition from painting, specifically, to readymades, I surmised that this transition had universal significance, which I began to investigate seriously (both historically and philosophically) in *Kant after Duchamp* (DE DUVE, 1996). Readymades were the first instance of works of art that claim art status without belonging to any of the particular arts, the first instance of what I called *art in general*.

The problem with art in general, I slowly realized, is that works don't stay very long in that category: as soon as they are accepted as art, they generate new names capable of accommodating them. The readymades became art when they prompted the appellation "readymades," and the same can be said not only for installation or performance art but also for pop and op art, for kinetic art, body art, or indeed, conceptual art, all phenomena dating from the 1960s. I remember pitting the proliferation of new art names against the proliferation of artistic "isms" in an earlier phase of modernism, stressing that "isms" operated across media whereas the various epithets attached to the generic "art" were attempts at re-specifying

“art” without reviving traditional medium-specificity³. This proliferation of new art names was a symptom of the passage I was trying to theorize. Another symptom – but it’s really the flipside of the same coin – has been pinpointed by Rosalind Krauss when she showed that the alternative to coining new names was to make existing categories “almost infinitely malleable”:

Categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything. (KRAUSS, 1985, p. 277)

But, Krauss insists, although such expansion of the semantic area of terms like sculpture and painting “is overtly performed in the name of vanguard aesthetics – the ideology of the new – its covert message is that of historicism” (Ibidem). Historicism, she adds, “works on the new and different to diminish newness and mitigate difference. It makes a place for change in our experience by evoking the model of evolution, so that the man who now is can be accepted as different from the child he once was” (Ibidem). Applied to style, the “ages of life” metaphor is the prototypical “model of evolution” and historicism’s favorite

trope. But try to apply it to the readymades and their apparent consequences! Historicism allows only the kind of periodization by way of style or art movement that the recognition of a post-Duchamp era radically displaces. I wonder if, in speaking of the post-Duchamp periodization in terms of the passage from the specific (painting) to the generic (art in general), I really escaped the trap of historicism. In truth, I was keen on *saving* a certain kind of historicism – meaning continuity, which is not the same thing as evolution – because inscribing the readymades in the history of art without an eye on continuity would have precipitated me into another trap, avant-gardism, the ideology of the *tabula rasa*. Hence my insistence on seeking missing links between the specific and the generic (such as the tube of paint and the blank canvas⁴), both in Duchamp's work and in the work of the artists of the '60s who, as I would later say, *acknowledged receipt* of the news his readymades (or rather, one of them) had brought us. But let's not put the carriage before the horses. At the time of *Kant after Duchamp*, the problem of periodizing the post-Duchamp condition presented itself as the injunction to periodize the passage from the specific to the generic without falling into the traps of either historicism or avant-gardism.

Things became clearer in my mind when, in *Aesthetics at Large*, I pushed the fragile category of *art in general* to the side (where it would remain the name for things that are momentarily not identifiable within the existing categories), in favor of two new variants: *art-in-general* and *Art-in-General*:

The post-Duchamp condition [...] has allowed for new art practices to emerge, which can avail themselves of anything whatever—any material, any subject matter, any technique. This availability characterizes the apparently infinitely liberal aesthetic regime of *art-in-general* (hyphenated) under which all art practices, including conventional ones (and not just the unclassifiable ones I called *art in general*, not hyphenated), are appraised. Let the term *Art-in-General* (hyphenated and capitalized) refer to the situation underlying art-in-general, namely, the a priori possibility that anything can be art. Art-in-General is [...] a historically datable concept that names the condition in which we consciously find ourselves following the reception of Duchamp's readymades by the art of the '60s and their subsequent legitimation by art history and art museums. [...] Art-in-General excludes none of the established art forms while also potentially including every possible *thing* that has material existence. Indeed, the content I give to this expression is that it is now technically possible, aesthetically permitted, and institutionally legitimate to make art from anything and everything. Art-in-General is the name for the new deal or the new condition that has become established in the post-Duchamp era. It replaces the old generic term *Fine Arts* (*Beaux-Arts*,

Schöne Künste, Bellas Artes, etc.), which ruled over the art world before Duchamp. (DE DUVE, 2018, pp. 39-40)

Art-in-General is thus synonymous with “the post-Duchamp condition”, a condition valid for all artists living in the post-Duchamp era, whether they paint still lifes in oil on canvas or perform actions in public that do their best to push the limits of art beyond the acceptable. And *art-in-general* is the aesthetic regime for all the art made under the condition of *Art-in-General*. One of this regime’s main consequences is that painting still lifes in oil is no longer automatically legitimated under the banner of painting as medium or art form – or, for that matter, threatened by the more “advanced” state of painting under abstraction – but is in direct competition with all other media, including performances that seek to push the limits of art. As for such performances, they are no longer legitimated by the will to put an end to painting or to pursue an ever-going escalation on the latest avant-gardes, but compete on equal footing with more traditional practices. The *art-in-general* aesthetic regime has exposed the need for quality judgments that address *art as such*, no matter the medium, the style, or the aesthetic ideology⁵.

We presently live under the *Art-in-General* condition and appreciate art under the *art-in-general* aesthetic regime, that much is sure: said condition and regime characterize our *contemporaneity*. To what extent do they deserve to be designated as “post-Duchamp”? It may be tempting to look for an answer in Duchamp’s influence on subsequent artists, or in the readymades’ influence on subsequent art. This has been done very often, with little result besides blowing Duchamp’s responsibility for this state of things out of proportions, whether in praise or contempt, and overrating the notion of influence in the process. It is that notion, much more than those of style or art movement *per se*, that undergirds historicism. It provides the kind of continuity that is needed in order to apply the “ages of life” metaphor to an evolving tradition, in other words, in order to explain how one style evolves into another or how one art movement evolves out of another. Discontinuity is then provided by such concepts as “the pendulum” or “reaction against”: a painterly generation alternates with a linear one, etc. – the Wölfflinian paradigm; the minimalists reacted against the abstract expressionists, the cubists had to kill father Cézanne, etc. – the oedipal paradigm. Being fixated on Duchamp’s influence leads nowhere except to the

tautological confirmation of the influence of influence: it's a bag out of which you pull the rabbit you had previously put into it.

If influence doesn't explain to what extent our contemporaneity deserves to be designated as "post-Duchamp", what does? The readymades' public career was launched with *Fountain*, the famous and infamous urinal signed R. Mutt and dated 1917, which Duchamp sent in for the first exhibition of the New York Society of Independent Artists, and which the founders of the Society rejected, for a good reason. Even ten years after *Les Demoiselles d'Avignon*, there was no way a urinal, even signed and dated, even tipped on its side, would have been accepted as art. Yet the art world we live in today has not only embraced Duchamp's urinal but also treats it as its philosophically most paradigmatic work of art – witness Kosuth. Apparently, sometime between *Les Demoiselles d'Avignon* and Kosuth, a sea change occurred, which missing links between the specific and the generic cannot smoothen out, for it was not a change in styles but rather in aesthetic regimes, not a change in art movements but rather in art institutions, a change that is perhaps best approached with a formula that avoids all reference to modernism, postmodernism, or contemporaneity and is hopefully capable of drawing a general consensus: *Fountain*

is situated at the juncture of two art worlds, one in which a urinal *cannot* possibly be art and one in which *this* urinal is art.

If I may risk an analogy, the difference between these two art worlds is so stark, so brutal, so absolute that the transition from the former to the latter is akin to the switch from a monarchy to a republic. There are not many ways such a switch can occur: either the king abdicates or he is deposed, and the republic is proclaimed. The revolution needs not be bloody; the switch could even theoretically happen without a revolution taking place; but a gradual transition from monarchy to republic is unthinkable: you wake up one morning a citizen, no longer a subject. The point of the political analogy is not to stress, as has been done only too often, how revolutionary *Fountain* was or how transformative Duchamp's gesture was, politically or art-politically. The analogy is no more than an analogy. Its point is to underline in what new terms the post-Duchamp periodization problem appeared to me once I saw *Fountain* situated at the juncture of two successive, incompatible art worlds, as I finally did in my latest, forthcoming book, *Duchamp's Telegram* (DE DUVE, 2022).

Once accepted as art, *Fountain* comfortably inhabits the art world I called the Art-in-General system (capitalized and

hyphenated), where anything and everything can *a priori* be art. *Les Demoiselles d'Avignon* was in its day no less difficult to accept as art than a urinal, but if it probed the limits of painting, it didn't challenge the limits of the Fine Arts *system* – the very system, or institution, or art world, which the *Art-in-General* system replaced. Indeed, it makes no sense to speak of a post-Picasso art world. What is thus remarkable about the transition to the post-Duchamp art world is that it has remained invisible as such: as break, as fracture, as event. Whereas changes such as the switch from monarchy to republic are historical markers remembered as such – they are precisely dated; they leave indelible traces in history books; they are so conspicuous nobody can ignore them – there is no direct record, no historical marker, no memorial to the date when the Fine Arts system transitioned to the Art-in-General system. When did the revolution happen? Where? How fast and sudden was it? Who triggered it? What triggered it? Was it *Fountain*? The discipline of art history seems not to be equipped to treat problems of periodization complicated by the apparent agency of a single artwork at the juncture of two art worlds. Yet the passage could not have happened gradually: the Beaux-Arts system morphing seamlessly into the Art-in-General system is

as inconceivable as a monarchy smoothly becoming a republic. A revolution seems to have occurred, radical and absolute, but as far as I know not one art history book has recorded it. For it is not the (r)evolution in styles or art movements the history of modern art usually narrates. Cézanne's late paintings morphing into Braque's early cubism, morphing into Braque and Picasso's hermetic cubism, morphing into their *papiers collés*, morphing into Picasso's cardboard constructions and guitars, morphing into Schwitters's *Merzbau* and Duchamp's readymades, is a familiar story; in no way does it account for the transition from the Fine Arts to the Art-in-General system. *Duchamp's Telegram* is a book that addresses a periodization problem that stares us in the face yet which the discipline of art history has so far not even identified.

This paper is the place for a few *a posteriori* reflections, not the place to expound in full the solution *Duchamp's Telegram* proposes to this periodization problem. I just want to reflect on how the basic intuition I had early on, but wasn't able to theorize at the time, progressively yielded a historically argued thesis, which I call the invention of non-art. This intuition was that the transition from the specific to the generic – which I now see as the

transition from the Fine Arts system to the Art-in-General system – had to be articulated around *negation*. Here is, in the simplest terms, the “logic” of this intuition: before the readymades can be positively ascertained as art, they must be *associated* with art. (No one spontaneously associates a bottle rack, a snow shovel, or a urinal with art.) This is done, of course, via the readymades’ claim to art status. But it can be done only negatively, through the art categories the readymades do *not* belong to. A bottle rack, a snow shovel, or a urinal are not painting, not sculpture, not architecture, and of course not music, not poetry, and so on; they do not belong to any of the fine arts. The readymades stand with respect to the fine arts on the *generic* side of an exclusive disjunction (either/or) on the other side of which stands each of the *specific* arts they do not belong to. Something is either a painting or it is not. If it is not, it can be *anything* except a painting. If it is not a sculpture either, it can be *anything* besides painting and sculpture. Etc. With each specific negation, a virtual generic *reservoir* of things that cannot be art because they don’t partake of *an* art in particular is constituted. This generic *reservoir*, I maintain, is non-art.

Most people in the art world know or think they know that non-art is a subgenre of art, whose subversive negativity

has petered out since the '60s, when it was popular, and whose paternity they attribute to Duchamp and/or the Dadaists. But Duchamp did not invent non-art. Neither did the Dadaists. No one invented non-art, that strange no man's land populated with things that apparently succeed in being art by not being art. If *Fountain* is a piece of non-art, it is not because Duchamp *threw into* that no man's land an object that sought to be art by paradoxically negating every possible artistic quality. It is because he *extracted from* that no man's land an object that claimed to be art while not belonging to any of the fine arts. The fact that the no man's land of non-art existed prior to Duchamp pulling a urinal out of it implies two things, of which I also had the intuition early on but which I wasn't able to theorize satisfactorily until *Duchamp's Telegram*. The first is that negation was not on the artists' side. It was not Duchamp, it was the founding members of the Society of Independent Artists, who denied *Fountain* art status, in a blatant betrayal of their principles. No jury, no prizes. The second is that the decisive chain of events (the elusive revolution, if you want, which I claim coincides with the invisible advent of non-art) happened before Duchamp – not just before the Richard Mutt case (as the repressed scandal around the urinal got to be known), but

before Duchamp's birth! I claim (and argue at length in the book) that non-art progressively emerged from a string of negations that took the form of rejections from the Salon, in an interval of time precisely delimited by the dates 1863, the year of the Salon des Refusés, and 1917, the year of the Richard Mutt case, with as pivotal date 1880, the year of the last state-sponsored French Salon.

Now we begin to see what was so unique to the post-Duchamp periodization problem. Duchamp was the messenger – not the author or the agent – of a sea change in the art world, the correct perception of which was hindered by the confusing expression “post-Duchamp,” for it predated Duchamp's birth. On either side of that sea change, two definitions of non-art help us understand the change: (1) Non-art is the category of things that claim candidacy to art status and yet are denied the aesthetic appreciation such things demand because, in the Fine Arts system, more precisely, in the French Beaux-Arts system, they cannot be art. (2) Non-art is the category of things that can be art because the French Beaux-Arts system, and with it the Western Fine Arts system as a whole, has yielded to the global Art-in-General system, and yet are denied that possibility because the transition has not been recognized. To call *Fountain* a work of art is to recognize this

transition, and vice versa: to recognize this transition is to call *Fountain* a work of art. My focus since *Pictorial Nominalism* on the issue of the name – the specific name of painting and the generic name of art – has received in *Duchamp's Telegram* a less obsessive outlet. When I embarked on the project of that book, I knew axiomatically that if *Fountain* was situated at the border of two art worlds, one in which a urinal cannot be art and one in which this particular urinal is art, crossing the border entailed calling this urinal art. Now that the book is written, my focus is on the converse: how is it that *calling* this urinal art entails crossing the border?

What I have commented in this paper is the solution to a particular, indeed unique periodization problem. Can this solution be generalized? Can this approach to periodization be applied to other cases? Does it offer a model for periodization problems in general? Is there a theoretical or perhaps meta-theoretical lesson to be drawn from this singular example? I don't think so. Or rather, yes, I do think so, but it's a frustrating lesson. In the hard sciences, scientificity is defined by the ideal repeatability of experimental protocols. The humanities, which

are not experimental sciences, relinquished that ideal, but they still aim for some methodological generalizability based on the exemplarity of case studies. In art history, the exemplarity of individual cases is aesthetic. And in aesthetics, exemplarity does not proceed from the particular to the general but rather from the singular to the universal. It may be frustrating for art historians to renounce the comfortable certainty that the results of one case study are transferrable to the next, but the pleasure of discovering universal signification in the most singular features of works of art is a reward worthy of the sacrifice.

NOTES

- 1.** On contemporaneity and the contemporary, see SMITH (2009).
- 2.** Breton's definition of the readymade as an "Ordinary object promoted to the dignity of art object simply by the artist's choice" is to be found in BRETON; ÉLUARD (1938, p. 23, translation mine).
- 3.** For my comment on artistic "isms," see chapter 4 of *Kant after Duchamp*, "The Monochrome and the Blank Canvas," footnote 42.
- 4.** See chapters 3 and 4 of *Kant after Duchamp*, "The Readymade and the Tube of Paint," and "The Monochrome and the Blank Canvas".
- 5.** For my definition of *art as such*, see chapter 3 of *Aesthetics at Large, Vol. I*, "The Post-Duchamp Condition: Remarks on Four Usages of the Word 'Art'".

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

BRETON, André; ÉLUARD, Paul. **Dictionnaire abrégé du surréalisme**. Paris: Galerie des Beaux-Arts, 1938.

DE DUVE, Thierry. **Pictorial Nominalism**. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade / trans. Dana Polan, preface John Rajchman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp** / trans. Rosalind Krauss, Judith Aminoff, and the author. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

DE DUVE, Thierry. **Aesthetics at Large, Vol. I: Art, Ethics, Politics**. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

DE DUVE, Thierry. **Duchamp's Telegram**. London: Reaktion Books, forthcoming in the fall of 2022.

KOSUTH, Joseph. **Art after Philosophy I and II**. Studio International, October-November 1969, rpt. in KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy and After*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991, pp. 13-32.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge, MA: MIT Press, 1985, pp. 276-290.

LYOTARD, Jean-François. Réponse à la question: 'Qu'est-ce que le postmoderne?'. **Critique** 419, April 1982: 365; rpt. in LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1986.

SMITH, Terry. **What Is Contemporary Art**. Chicago: Chicago University Press, 2009.

ABOUT THE AUTHOR

Thierry de Duve is Historian and philosopher of art and Evelyn Kranes Kossak Professor at Hunter College, City University of New York. His English publications include *Pictorial Nominalism* (1991), *Kant After Duchamp* (1996), *Clement Greenberg Between the Lines* (1996, 2010), *Look—100 Years of Contemporary Art* (2001), *Sewn In the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp* (2012), and *Aesthetics at Large, Volume One: Art, Ethics, Politics* (2018). Available in Portuguese is *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*, trans. Alexânia Ripoll (Chapeco [Br]: Argos, 2012). Two volumes of his *Essais datés*, published in French by Mamco in Geneva, have appeared in the last few years: Vol. I, *Duchampiana*, in 2014, and Vol. II, *Adresses*, in 2016. His next book, titled *Duchamp's Telegram*, is forthcoming from Reaktion Books, London, in 2022. He is presently working on Volume Two of *Aesthetics at Large*.

Article received on
June 13th, 2021 and
accepted on June 21st, 2021.

THE GEOPOLITICS OF THE WESTERN ART WORLDS: REFLECTION AND METHODOLOGY

A GEOPOLÍTICA
DOS MUNDOS DA
ARTE OCIDENTAL:
REFLEXÃO E
METODOLOGIA

LA GEOPOLÍTICA DE
LOS MUNDOS DEL
ARTE OCCIDENTAL:
REFLEXIÓN Y
METODOLOGÍA

CATHERINE DOSSIN

ABSTRACT

Original Article*
Catherine Dossin**

<https://orcid.org/0000-0002-6660-315X>

** Purdue University, USA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186622>

* This text originated from a lecture presented by the author as part of the Research Seminar "Exhibiting Art in a European Periphery? International Art in Sweden During the Cold War", organized by Katarina Macleod, Marta Edling, and Pella Myrstener at the Södertörn University, Stockholm, in Spring 2020.



Reflecting on the origins and methodology of her book, *The Rise and Fall of American Art, 19840s-1980s: A Geopolitics of the Western Art Worlds* (2015), the author replaces her work in the context of a growing awareness to the multiple stories of art and a need to face this methodological challenge. She then discusses geopolitics as a useful model to think through the complicated historiography of postwar art, tackle the polyphony of art discourses during that period, and study the power dynamics and historiographical mechanisms that give some stories the status of *history*.

KEYWORDS Postwar Art; Triumph of American Art; Stories of Art; Historiography; Geopolitics

RESUMO

Em uma reflexão sobre as origens e a metodologia do seu livro *The Rise and Fall of American Art, 19840s-1980s: A Geopolitics of the Western Art Worlds* (2015), Catherine Dossin reposiciona seu trabalho em um contexto de crescente atenção às múltiplas histórias da arte, no qual se faz necessário confrontar tal desafio metodológico. A autora então discute a geopolítica como um modelo útil para se pensar a complexa historiografia da arte do pós-guerra, abordar a polifonia de discursos desse período e analisar as dinâmicas de poder e os mecanismos históricos que garantem a alguns de seus capítulos o estatuto de *história*.

PALAVRAS-CHAVE

Arte do pós-guerra; Triunfo da arte norte-americana; Histórias da arte; Historiografia; Geopolítica

RESUMEN

En una reflexión de los orígenes y de la metodología de su libro *The Rise and Fall of American Art, 19840s-1980s: A Geopolitics of the Western Art Worlds* (2015), Catherine Dossin reposiciona su trabajo en un contexto de creciente atención a las múltiples historias del arte en lo cual se hace necesario confrontar ese desafío metodológico. La autora, entonces, discute la geopolítica como un modelo provechoso para se pensar la compleja historiografía del arte de la postguerra, abordar la polifonía de discursos de ese período y analizar las dinámicas de poder y los mecanismos históricos que garanten a algunos de sus capítulos el estatuto de *historia*.

PALABRAS CLAVE

Arte de la postguerra; Triunfo del arte norteamericano; Historias del arte; Historiografía; Geopolítica



Reflecting on the methodology of *The Rise and Fall of American Art, 19840s-1980s: A Geopolitics of the Western Art Worlds* (DOSSIN, 2015), and thinking back on the origins of the book, I must admit that it is rooted in a personal experience rather than a theoretical stance. It is the result of my being a French graduate student in the United States, with a special tie with Germany. After my Master's degree, which I completed in Paris, I went to the University of Austin in Texas to do a Ph.D. with the vague idea to work on the 1980s' appropriation and return to classicism. As I took classes, participated in seminars, and attended lectures by guest speakers, I encountered a history of art that was slightly different from the one I had learned at the Sorbonne.

My first semester in Austin, I had the opportunity to take a seminar with Prof. Shatishikh, who was visiting from Russia, on Kazimir Malevich, whom I had studied quite well in France in a class I had taken with Eric de Chassey. Listening to Prof. Shatishikh talk and sometimes even argue, with Linda Henderson

was fascinating to me, as I could see in their conversations the US and the Russian visions of Russian modernism diverge and oppose, while interiorly comparing their stories to the one I had learned in France—a story that at times overlapped, but also differed. Most importantly, I could not fail noticing a slight annoyance on the side of the Russian scholar at the weight of the US story, which was so heavily published, read, and exhibited that it was regarded as *the* story.

This resonated with me particularly, because in my research on the 1980s, I was encountering a similar exasperation among Western Europeans whose stories and experiences were being dismissed and overshadowed by a US narrative. They resented being relegated to the margins of “The American Century” heralded by the Whitney Museum. This is when I read James Elkins’s *Stories of Art*, which helped me formulate a response to these experiences and turn them into a dissertation project.

THE STORIES OF THE WESTERN ART WORLDS

In *Stories of Art*, Elkins (2002) draws attention to the differences between the Western narrative of art history, exemplified

by Helen Gardner's *Art Through the Ages* and Marilyn Stokstad's *Art History*, and its non-Western counterparts. I loved the book, but I could not help being disturbed by the way he lumped together all the West in one story, exemplified by two books of which I had never heard before moving to the US. I realized that the purpose of the book was to acknowledge non-Western stories, still it bothered me that it seemed to ignore that, within the Western world, there are divergent narratives, as well. The Western story against which Elkins contrasted the non-Western stories was not my story – it was really a US story.

Even within the West, different countries have different stories of art. The differences are particularly striking when it comes to the second part of the twentieth-century art¹. To better understand this disparity, I started comparing three standard textbooks devoted to that period: Harvard Arnason's *History of Modern Art* (1998), Karl Ruhrberg's *Kunst des 20. Jahrhunderts* (2000), and Daniel Soutif's *L'Art du XXème siècle: de l'art moderne à l'art contemporain* (2005).

Starting with the US-based narrative, encapsulated in the following excerpt from its table of contents. This story opens with American (in fact, mostly New York) Abstract Expressionism

as the major artistic development of the postwar era. The next chapter covers parallel developments in France, Spain, Italy, Benelux, and England in the aftermath of the War. The chapter devoted to “Pop art and Europe’s New Realism” begins with British Pop, moves to American Pop art, and ends with *Nouveau Réalisme*, despite that movement having chronologically preceded American Pop art. The next two chapters, “Sixties Abstraction” and “The Pluralist Seventies”, present a succession of movements that are either specifically American (Color Field Abstraction and Pattern and Decoration) or that developed internationally but still are rooted in the United States (Conceptual art)². There is no single chapter devoted to specifically European movements such as Zero (Germany), Arte Povera (Italy) or Supports/Surfaces (France). Arnason’s chapter on the 1980s opens, curiously, with paintings by Georg Baselitz and Gerhard Richter dating from the 1960s³.

Karl Ruhrberg’s *Malerei des 20. Jahrhunderts* starts on a very different course. Instead of opening with US art, this story published in Germany begins with the situation in Paris at the end of the War, focusing on geometric and lyrical abstraction. The title of this first subchapter, however, refers to German painter Willi Baumeister’s book, *Das Unbekannte in der Kunst* (1947; The Unknown in Art)

(BAUMEISTER, 1988), thus placing the artistic development of the postwar era under German patronage. The second subchapter, “*Abstrakte Kunst in Deutschland*” is devoted exclusively to abstraction in Germany, while the third subchapter considers non-representational painting in “*anderen Ländern*” (Other Countries). Whereas Arnason does not mention postwar German art, Ruhrberg gives preponderance to their work, granting an extra subchapter to German painter Wols (who was based in France).

Another difference between these two nationally-oriented narratives lies in the importance they confer to the Italian Lucio Fontana, the French Yves Klein, and the German *Zero-Gruppe*. The US story associates Fontana with postwar Italian abstraction, Klein with *Nouveau Réalisme*, and the *Zero-Gruppe* artists with 1960s American abstraction. The German story, in contrast, groups their works together as a European response to American art, thereby offering a vision of a continent united.

The main characteristic of Ruhrberg’s story is its thematic approach, which emphasizes continuity in the history of art over ruptures—projects rather than national voices. Thus the subchapter on “*Pop Art und Nouveau Réalisme*” is subtitled “Fascination with Triviality”, and examines this tendency from Jean Hélion to

Christo. Likewise, the subchapter on “*Aspekte des Neorealismus*” (Aspects of Neo-realism) presents figurative tendencies from Bernard Buffet and Francis Gruber to Gerhard Richter and Chuck Close, while “*Malerei an der Jahrtausendwende*” (Painting of the Twentieth Century) considers the meaning and function of painting from Baselitz (clearly identified as a 1960s artist) to the present. Overall, the author portrays postwar art as being comprised of international movements in which German artists produced art of equal relevance to that of their American and other European counterparts.

Not surprisingly, Daniel Soutif’s *L’Art du XXème siècle* differs from both the German and the American accounts. Soutif’s story opens by discussing neither American Abstract Expressionism nor European abstraction. It begins instead with the end of militant Surrealism, the redefinition of abstraction, the late works of Picasso and Matisse, the realism of André Fougeron and Renato Guttuso, and finishes with Marcel Duchamp. Soutif therefore stresses the continuity between pre- and postwar developments, and asserts figuration and realism as distinctively postwar trends, unlike Arnason and Rurhberg, who present abstraction as the postwar style. This focus on continuity and figuration is also present in his

second chapter, “*L’Expressionisme abstrait et ses suites*” (Abstract Expressionism and its Afterlives), which starts with American Regionalism and ends with the return to figuration of Larry Rivers and Robert Rauschenberg, thereby relativizing Abstract Expressionism’s exceptionalism—a cliché in US literature.

Soutif’s story also diverges in its presentation of *Nouveau Réalisme*, which appears in the American and German books after American Pop art, despite its chronological anteriority. The French book, conversely, examines the movement in a chapter titled “*Fin de la peinture?*” (The End of Painting) along with monochrome painting, Yves Klein, and the *Affichistes*⁴. American Pop art is discussed at length in a subsequent chapter that also considers American Minimalism and Conceptual art. Just as Ruhrberg challenges the belief that nothing happened in Germany in the 1950s, Soutif and his collaborators dispute the common prejudice against French art in the 1960s with a chapter-long presentation of the artistic creation in France during that period, from *Figuration narrative* to B.M.P.T. and Supports/Surfaces. Finally, unlike the US book which presents the developments of the 1970s internationally (or is it rather US based?), Soutif’s story stresses the national roots of the movements of that decade, as exemplified in the chapter

titled “*De Fluxus à Arte povera en passant par la Belgique*”.

The differences in the stories told and the illustrations used cannot simply be dismissed as mere patriotism or historical opportunism. Beyond the expected preferential coverage given to their respective national artists, there are major discrepancies in the chronologic, geographic, and thematic ways in which movements and ideas are presented. In the US-American story, *Nouveau Réalisme* follows Pop art, the 1960s and 1970s are dominated by US-American art, and Baselitz is a 1980s artist. According to Rurhberg’s story, Abstraction dominates Western artistic production until the 1960s, Wols and Bacon are major figures (if not the “major” figures) of postwar art, and Baselitz is a 1960s artist. From the French point of view, abstraction is just one of the postwar movements, the United States just one center of artistic production, and art movements are firmly rooted in their historical and geographical contexts.

While I chose these books because the United States, France, and West-Germany were major players in the story I wanted to tell, I could have used books from other countries. I actually looked at Italian and Belgian books but did not feel it was necessary for me to repeat the exercise with additional countries—it was becoming repetitive and confusing.

Such discrepancies are not surprising, since those events must have looked different seen from Paris, New York, Berlin, and Helsinki or even between Berlin, Düsseldorf, and Munich, Strasbourg, Paris, Grenoble, and Nice, or New York, Los Angeles, and Chicago, etc. so much so that it is difficult to talk of an “American”, or a “French”, or a “German” perspective. The stories that developed in each of these cities differ from one another not only because of their authors’ ideological positions, but also because of the point of view their location gives them on the international art scene. While the European members of *Nouveau Réalisme* started developing their specific practices in the mid-1950s, their works were not seen in the United States before the early 1960s. Likewise, Baselitz, whose first German solo-show took place in West-Berlin in 1963, only began exhibiting in New York in 1981. The French, German, and US-American stories may diverge, but they might all be valid to the extent that they reflect multiple possible perspectives on the events that took place in the corresponding art worlds during the second half of the twentieth century. There is no one “true” story because there is not *a* correct way to perceive reality.

THE DOMINATION OF THE NEW YORK PERSPECTIVE

Yet, we have to admit that the New York perspective that sees New York based artists leading the trail of artistic innovation from Abstract Expressionism to Conceptual Art has come to dominate the others. It has become the overarching story of postwar Western art—the one we all supposedly know and against which we mentally compare and contrast “other” stories (even our own) as we encounter them. These “other” stories are regarded as local narratives more or less solidly affixed onto the main story, and “local” artistic developments are perceived in relation to those of New York. We thus used New York based Pop art as point of reference to discuss and make sense to works created in other local scenes in the 1960s. As we can see in the recent wave of events devoted to international Pop⁵.

This prompts us to reflect on where and when this story became prevalent. And to be precise, I should not refer to it as the American story, not only because the US is not America, but also because it is the New York story, not the American one, since it dismisses the experiences and practices of artists in Chicago, Houston, or Los Angeles as much, if not more, as it overlooks those in Paris

or Berlin. So, as I tried to establish in the *Rise and Fall of American Art* and other publications, it was in the 1960s that art coming from the US, especially Pop art, became regarded as the most interesting artistic contribution of the time and that people in the West started to look up toward New York as they had looked at Paris before. But what interests me from an historiographic perspective is when the New York story, especially the image of the 1950s triumph of Abstract Expressionism came to dominate our collective imaginary.

Paris provides to my mind the best angle to observe this shift. Since it was their story that was being relegated to the historical dustbin, they were particularly sensitive to the shifting situation. Jean-Luc Chalumeau (1991, p. 123), for instance, noted:

Visitors to major New York museums could not fail to be struck, since the early 1970s, by the insistent presence, in thick stacks, in the bookstores of the Museum of Modern Art, the Metropolitan, the Guggenheim, and the Whitney, of Irving Sandler's book titled, without any subtlety: *The Triumph of American Painting*. The book, and especially the care taken in its distribution, represented characteristic examples of the strategy by which, systematically, certain American circles imposed throughout the world the mythical image of a superiority of American art since the war.

And, as the myth became part of the historiography of postwar Western art, its flip-side—the creative exhaustion of Paris—became likewise a “fact” in the history of postwar art. Reflecting on this reverse of fortune, Pierre Descargues (2006, p. 24) recalled:

Then art historians came and they pulled the carpet under our feet. No, they wrote, what you lived is worth nothing. The real adventure took place in the United States. Not in Paris. [...] nothing happened in Paris. The School of Paris is irrelevant. They are serious people, the historians. And as they copy each other, at the end, the number impresses. Should we believe it? That what we had lived made no sense? Our life did not look like what the historians had decided.

But for New York to be great, Paris had to collapse. The founding myth of the American story is indeed the end of Paris.

Ignoring prewar artistic creation in the United States as much as dismissing any postwar developments in France, this story of the rise of New York tells how, after the Second World War, the center of the art world shifted from Paris to New York. France, materially and morally ruined, had lost her creative power, while the United States gave birth to a radical new movement, Abstract Expressionism, which took over the regeneration of the avant-garde spirit from the School of Paris. As the story goes, modernist

innovation became henceforth identified as an exclusively American project. This persuasive story was written and promoted, as Chalumeau noted, using a series of books and articles starting with Sandler's *Triumph of American Painting* in 1970 and Dore Ashton's *The New York School* in 1973, but also Max Kozloff's "American Painting During the Cold War" (*Artforum*, 1973), and even Serge Guilbaut's *Comment New York vola l'idée d'Art Moderne* (1983; *When New York Stole the Idea of Modern Art*), since their analyses of the methods used to support the international success of American art further promoted the myth of its triumph⁶.

As such, there is no problem in the New York story becoming *the* story of Western contemporary art. It is expected that one story is going to take over, because it is not possible to have an all-encompassing story that does justice to all stories. The Parisian story had dominated the story of Modern art, it was maybe time to turn the table. The problem is not that one story dominates; the problem is that this story becomes naturalized and is used as the looking glass through which we look at the *other* stories.

The problem is that looking at these *other* stories through the New York glass makes them appear as not-so-interesting copy-cat of the American model. To do them justice would require not

only to look beyond the US-based prism but also to use a different template for interpreting it, in French I would say a different *grille de lecture*. Simply affixing references to events that took place in France, Germany, or Sweden within the official story of postwar art can only lead to awkward results, because the contexts in which they took places are different and what makes perfectly sense in a French context becomes nonsensical in a US one. Writing France, Germany, or any other country, in the story of postwar art require first to understand how the historical, political, and esthetic contexts differ.

This is actually an exercise I tackled in the introduction of *France and the Visual Arts*, a collection of essays I edited in 2018 (DOSSIN, 2019). There I attempted not only to sketch out a reading grid that would be specific to the visual arts produced in France after 1945, but also to highlight the points where the American and French reading grids differed. I started by considering the country specific experience during the War—something I had already done in *The Rise and Fall of American Art*, because I really think that the different ways the war was experienced help explain the postwar artworld. I also try to make the point that Decolonization, in particular the Algerian War, was far more influential than the

Cold War, which in any case played very differently there than it did in the US.

Not only does French art require to be read through a different historical and geopolitical lens than American art; it also needs a different aesthetic reading grid. When considering art produced in France one needs to think in terms of Engagement, Ideology, and Structure. I could expand on these, but let's simply say that, while many artworks created in France in the second part of the 20th century could only fit oddly in a history of art written from a New York perspective because the artists' interests in the underlying ideology, structures, and conventions of painting were at odds with the conversations formulated in the United States at the same time, placed in the larger French intellectual context of the *Nouvelle Vague*, the *Nouveau Roman*, and the *Nouvelle Critique* these works make perfectly sense.

My ambition with that introduction or with my book is not to write the *true* story of Western contemporary art. Rather it is to uncover different stories, interpret their differences, and explain how one particular perspective came to prevail over the others and gained the endorsement of the art community as *the* story. I believe that this will ultimately allow us to recover the

reality of Western contemporary art—not as a stable truth, but rather as a complicated web of perspectives, ambitions, practices, and misunderstandings.

TOWARDS A GENEALOGY AND ARCHELOGY OF THE *STORIES*

This goal falls partly within the framework of the genealogical method of inquiry defined by Nietzsche in his *Genealogy of Morals* (1956). Without going into too many details (I am not the philosopher in this family but his ideas have definitely shaped the way we can think and write history), the genealogy was Nietzsche's response to Plato's idealism, which he saw as the worst error of humanity, for it transformed ideas into real substances. Instead of asking "what is the truth?" Nietzsche asked "why should we prefer the true to the false?". His genealogy studies the cultural construction of the content of *a priori* cognitive categories, as they are used to understand, symbolize, and control the facts of experience. If "history" is a cognitive tool to process and organize the data given by our perception, the historical question is not "what happened?" but "how did the people engaged in this event understand it?".

Subsequent reception of Nietzsche's work, up to French Post-structuralism of which I am a product, shows that it constitutes a methodological shift from the event to its reception. Consequently, the historian's task since Nietzsche has been to identify the different ways in which an event was or could have been understood, and to what end that understanding was framed. The supposed objects of history are thus revealed not as facts but as points of view. History becomes stories of experiences and discourses on these events. There is, after all, no such thing as the center of the artworld, be it Paris or New York, beyond people's understanding of it and the discourses they create around that signifier. In other words, the center of the artworld exists only in the discursive field of contemporary art.

My work can thus be rephrased as my attempt to sketch the genealogy of the stories of the contemporary Western art worlds: an investigation into the ways different participants understood the events that took place within the art worlds during this period through an analysis of their discourses.

Or of what we today call an archeology of the discursive field, a methodology defined by Michel Foucault in *Les Mots et les choses* (1966) and *Archéologie du Savoir* (1969). Following Foucault's

method of inquiry for each discourse, we can ask: What are the historical conditions that lead a discourse to become regarded a fact? Or, conversely, what are the historical conditions that erase a discourse from memory? We should also look for breaks in the discursive fabric, i.e. moments when the official discourse changed, like when New York replaced Paris, thereby revealing paradigmatic shifts, moments when the values and ideas of the artworld shifted.

In this, we can also think of what Pierre Bourdieu (1979) described as instances of symbolic violence, when one idea is imposed over others to the point that it seems natural and legitimate, and thus a highly constructed narrative becomes naturalized as a proper understanding of facts. I found it a very helpful model to understand the process through which some agents in the artworld are able to impose their arbitrary understanding of events onto others as *the* legitimate view.

THE GEOPOLITICAL MODEL

However indebted I am to Foucault's ideas, and I am, my work is not an archeology of the Western art worlds, and its objects are not discursive formations. I decided to subtitle the book

“Geopolitics of the Western Art Worlds,” thereby positioning it in the field of modern Geopolitics, because it best reflects the aim of my research in regard to its objects, scope, and methods.

Geopolitics, as Yves Lacoste redefined it, starting with *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre* in 1976, provides a model for studying power relations from a broad historical and geographical perspective⁷. One reason I was attracted to geopolitics is that the event itself is not the primary object of the analyses but rather what Lacoste calls the “the geopolitical representations of the event”, that is, the way each protagonist perceived, discussed, and ultimately remembered it. In this we can see how Geopolitics is indebted to Foucault, and from Foucault to Nietzsche⁸. Geopolitics thus provided me a model to understand the shifts in the power structure of the art worlds by analyzing the way in which the various protagonists—whether countries, institutions or individuals—constructed their own interpretations of the events, and how their own views, ambitions, and strategies wound up creating and shaping those events.

Because the goal of Geopolitical analysis has less to do with explaining events than to understanding the origins of the crises that provoked them and the motivations of the protagonists who

participated in them, Geopolitics always replaces events in the *longue durée* of history and the broad spatial expanses of geography⁹. In this we see how Geopolitics is influenced by the Annals School and Fernand Braudel's work. Having been trained in French high school and universities, the approach proposed by the Annals is actually my way of thinking art history. As I said, when I first arrived in the US, I encountered a very different way to do and think history, and it is only there that I realized how much my views were shaped by Braudel in particular and that's why geopolitics made so much sense to me.

In *The Mediterranean* (1949) Braudel organized his study in three levels of analysis, ranging from event, cycle, and *longue durée* (BRAUDEL, 1972). In the first, "*La part du milieu*", Braudel examined the geographical milieus in which history took place, from the Mediterranean mountains to its seas and its deserts. In the second part he considered the economic, political, social, and military structures in which the men of the sixteenth century were living. Only in the third part did he study events, the men involved, and their politics. Furthermore, Braudel did not offer an overview of the national history of each Mediterranean country, but rather paid attention to their encounters and interactions, thereby

providing a history of connections and combinations¹⁰.

What I can say is that, in *the Rise and Fall of American Art*, I tried to adapt a similar approach, less rigorously obviously, attempting not merely to analyze shifts of power in the art worlds—the “Fall of Paris” or the “Invasion of New York”—in the moment they happened but in the *longue durée* by tracing out the long successions of rivalries and alliances that led to those relocations.

With Braudel’s work and the geopolitical model in mind, I also try to adopt a broad geography and multilateral approach, because the shifts that occurred within it were never simply about Paris and New York, or about New York and Cologne. Far from being passive onlookers, surrounding countries such as Italy and Belgium were active participants—even more influential due to the attention they themselves brought to the “centers”. A full appreciation of the global situation of the art worlds requires detailed assessments of the position, situation, and motivations of each of the protagonists involved at different moments.

And this is where things become more complicated, because it is easier to position a king or a merchant within the 16th century Mediterranean world, than an artist or a critic within the 1960s art worlds that is existing both within the world and at a different

level, and has a geography that does not necessarily match national borders. Because the object of the art historian is not the world, but the art worlds, the analysis cannot stay at the States level, but conversely it cannot remain at the local or individual level. It constantly needs to move back and forth between the world and the art worlds, the transnational and the national, the global and the local. By exposing the polyphony of discourses on the events that took place on the Western Art worlds in the second part of the 20th century, confronting their national, regional, and individual interpretations with one another, revealing the gaps and differences, and finally identifying the instances of symbolic violence that these events helped to enact, I tried to recapture the complexity the Western Art worlds and to argue for a history of stories, because knowing just one story is so problematic. Of course, it is impossible to know all the stories involved, but we can seek out a variety of them and, to do this, work collaboratively¹¹.

NOTES

- 1.** A point made by many art historians. See for instance PIOTROWSKI (2009).
- 2.** On Conceptual art's internationalism, see CRAS (2015, pp. 167-182).
- 3.** For a discussion of the US reception of these German artists, see DOSSIN (2017, pp. 229-275).
- 4.** On the *Affichistes*, see SCHLICHT *et. al.* (2015).
- 5.** Such as "The World Goes Pop" (Tate Gallery, 2015) or "International Pop" (Walker Art Center, 2015).
- 6.** On the promotion of this story in the 1970s, see CHALUMEAU (1991).
- 7.** See LACOSTE (1988, 2003, 2006).
- 8.** On Foucault's influence on Geopolitics, see his 1976 interview in the fourth issue of *Hérodote*, the journal created and edited by Lacoste (FOUCAULT, 1980, pp. 63-77).
- 9.** For more information on the Geopolitical method, see CHAUPRADE; THUAL (1998).
- 10.** On the importance of Braudel, see the introduction I wrote with Beatrice Joyeux-Prunel and Thomas DaCosta Kaufmann for *Circulations in the Global History of Art* (KAUFMANN; DOSSIN; JOYEUX-PRUNEL, 2015, pp. 1-22).
- 11.** My engagement with Artl@s (<https://artlas.huma-num.fr/fr/>) is actually rooted in this very desire to work collectively on a more global history of the arts. Although the database and mapping interfaces are the core of Artl@s, they are only tools. The real goal for us is to decenter sources, perspectives, and narratives, by providing scholars with a greater number of sources coming from all over the world. It is also the main ambition of the *Artl@s*

Bulletin (<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/>) that we have been publishing since 2011. Taken as a whole, all the articles contribute to decentering, expanding, and rethinking common knowledge and understanding of the visual arts—in brief doing what we alone, from our limited perspectives, cannot do.

REFERENCES

ARNASON, Harvard. **History of Modern Art** / revised by Marla F. Prather. 4th ed. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998.

BAUMEISTER, Willi. **Das Unbekannte in der Kunst**. 3rd ed. Köln: DuMont, 1988.

BOURDIEU, Pierre Bourdieu. **La distinction**: critique sociale du jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

BRAUDEL, Fernand. **The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II** / trans. Siân Reynolds. New York: Harper & Row, 1972.

CHALUMEAU, Jean-Luc. Le "Triomphe" de l'expressionisme abstrait Américain: Jackson Pollock. In CHALUMEAU, Jean-Luc. *Lectures de l'art*. Paris: Editions du Chêne, 1991.

CHAUPRADE, Aymeric; THUAL, François. **Dictionnaire de géopolitique**. Paris: Ellipse, 1998.

CRAS, Sophie Cras. Global Conceptualism? Cartographies of Conceptual Art in Pursuit of Decentering. In KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN,

Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (eds.) **Circulations in the Global History of Art**. Burlington, VT: Ashgate, 2015, pp. 167-182.

DESCARGUES, Pierre. 1945 à Paris: la liberté partout?. In PERSIN, Patrick-Gilles (ed). *L'Envolée lyrique*: Paris 1945–1956. Paris: Musée du Luxembourg, 2006, p. 24.

DOSSIN, Catherine. **Rise and Fall of American Art**: A Geopolitics of Western Art Worlds. Farham: Ashgate, 2015.

DOSSIN, Catherine. Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art. In DOSSIN, Catherine (ed). **France and the Visual Arts since 1945**: Remapping European Postwar and Contemporary Art. New York: Bloomsbury, 2019, pp. 1-22.

ELKINS, James. **Stories of Art**. New York, London: Routledge, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, Michel. Questions on Geography. Interviewers: The Editors of the Journal Hérodote. In GORDON, Colin (ed). **Power/Knowledge**: Selected interview and Other Writings, 1972-1977. New York: Pantheon Books, 1980, pp. 63-77.

KAUFMANN; Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History. In KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (eds.) **Circulations in the Global History of Art**. Burlington, VT: Ashgate, 2015, pp. 1-22.

LACOSTE, Yves. **La géographie ça sert d'abord à faire la guerre**. Paris: La Découverte, 1988.

LACOSTE, Yves. **De la géopolitique aux paysages**: Dictionnaire de la Géographie. Paris: Armand Colin, 2003.

LACOSTE, Yves. **Géopolitique**: La longue histoire d'aujourd'hui. Paris: Larousse, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals** / trans. Francis Golffing. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956.

PIOTROWSKI, Piotr. **In the Shadow of Yalta**: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989. London: Reaktion, 2009.

RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred. **Kunst des 20. Jahrhunderts**. Cologne: Taschen, 2000.

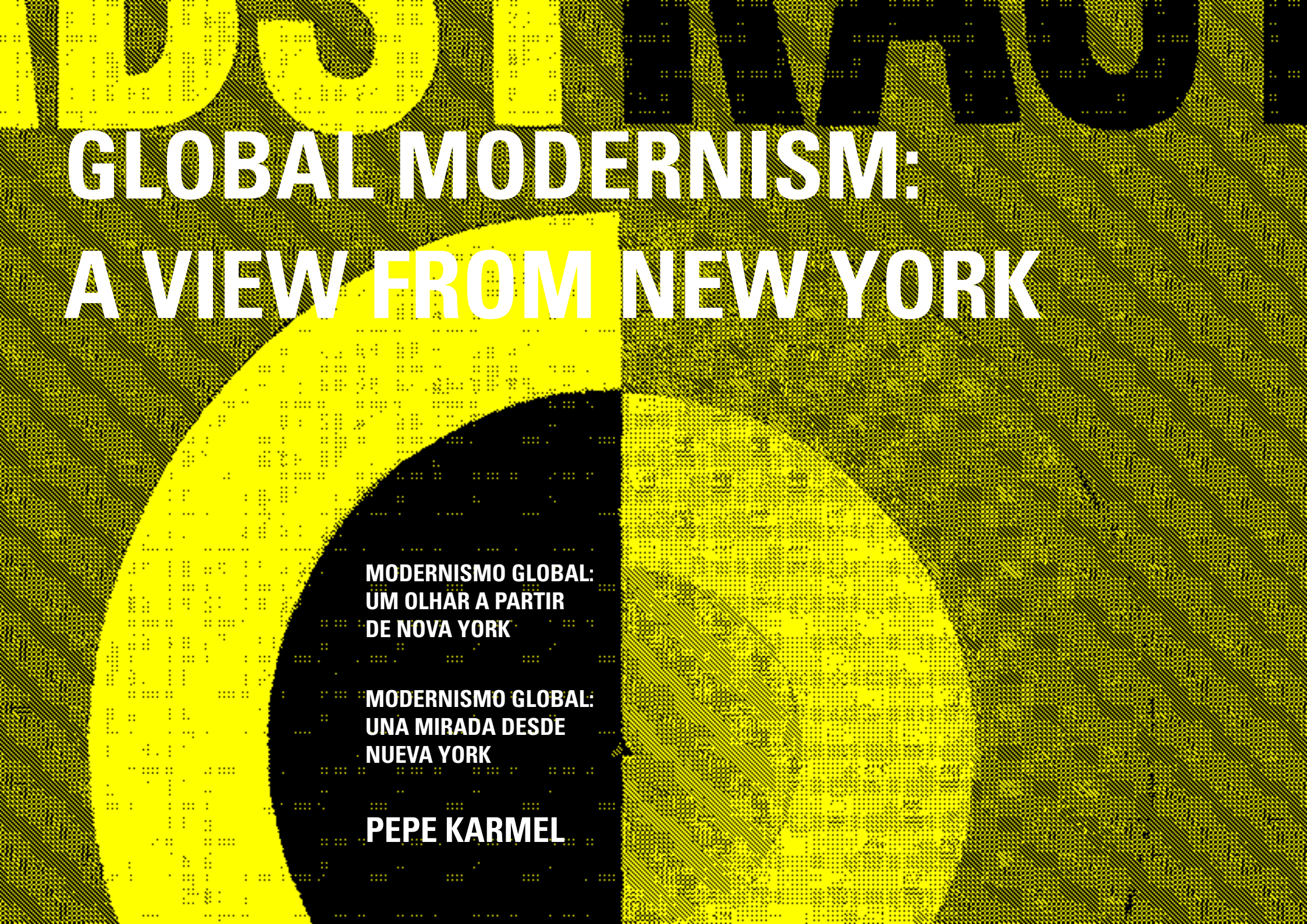
SCHLICHT, Esther; WETZEL, Roland; HOLLEIN, Max (eds.). **Poésie de la métropole**. Les affichistes. Bâle: Museum Tinguely, 2015.

SOUTIF, Daniel (ed.). **L'Art du XXème siècle**: de l'art moderne à l'art contemporain, 1939–2002. Paris: Citadelles & Mazenod, 2005.

ABOUT THE AUTHOR

Catherine Dossin is Associate Professor of Art History at Purdue University, US and serves as Editor of the *Artl@s Bulletin*. She is the author of *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds* (Routledge, 2015), the co-editor with Thomas DaCosta Kaufmann and Béatrice Joyeux-Prunel of *Circulations in the Global History of Art* (Routledge, 2015), and the editor of *France and the Visual Arts since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art* (Bloomsbury, 2018).

Article received on
December 14th, 2020
and approved on
May 24th, 2021.



GLOBAL MODERNISM: A VIEW FROM NEW YORK

**MODERNISMO GLOBAL:
UM OLHAR A PARTIR
DE NOVA YORK**

**MODERNISMO GLOBAL:
UNA MIRADA DESDE
NUEVA YORK**

PEPE KARMEL

ABSTRACT

Original Article
Pepe Karmel*

<https://orcid.org/0000-0003-4202-7482>

*New York University
(NYU), USA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186872>



As an art critic, historian, and curator whose career began in New York City in 1980, I made a long journey from the Eurocentrism of my education to the global orientation of my current writing and teaching. The shift was propelled by my engagement with contemporary art: its “postmodern” character makes it inherently more open to a postcolonial perspective. Creating a global history of modernism from 1870 to 1970 remains a challenge, however. The conventional narrative of modern art as a series of formal innovations is inescapably sited in Europe and North America. The history of global modernism needs, instead, to address modern art as a series of responses to economic, social and political change.

KEYWORDS Eurocentrism; Global; Modern; Contemporary; Postcolonial

RESUMO

Enquanto crítico de arte, historiador e curador cuja carreira iniciou-se em Nova York em 1980, eu cumpri uma longa jornada da minha formação eurocêntrica à minha atual orientação global como autor e docente. Essa mudança foi motivada pelo meu envolvimento com a arte contemporânea: seu caráter “pós-moderno” a torna inerentemente mais aberta à perspectiva pós-colonial. A criação de uma história global do modernismo de 1870 a 1970 ainda é um desafio, no entanto. A narrativa convencional da arte moderna como uma série de inovações formais está assentada de modo incontornável na Europa e América do Norte. A história do modernismo global precisa, ao invés disso, abordar a arte moderna como uma série de respostas à mudança econômica, social e política.

PALAVRAS-CHAVE Eurocentrismo; Global; Moderno; Contemporâneo; Pós-colonial

RESUMEN

En cuanto crítico de arte, historiador y curador cuya carrera empezó en Nueva York en 1980, yo cumplí una larga jornada desde mi educación eurocéntrica hasta mi actual orientación global como autor y profesor. Ese cambio fue motivado por mi involucramiento con el arte contemporáneo: su carácter “postmoderno” la vuelve inherentemente más abierta a la visada postcolonial. La creación de una historia global del modernismo de 1870 hasta 1970 sigue un desafío, no obstante. La narrativa convencional del arte moderno como una serie de innovaciones formales está ineludiblemente firmada en Europa y América del Norte. La historia del modernismo global necesita, en lugar de eso, abordar el arte moderno como una serie de respuestas a lo cambio económico, social y político.

PALABRAS-CLAVE Eurocentrismo; Global; Moderno; Contemporáneo; Postcolonial

THE PERSONAL IS THE (GEO-) POLITICAL

I began my career in the art world almost exactly forty years ago with a review of the photographer Ralph Steiner in the New York magazine *Art in America*. I knew very little about photography and even less about painting, sculpture and contemporary art. What little I thought I knew was based on the 1969 edition of H. W. Janson's *History of Art* and on Clement Greenberg's 1960 collection of essays, *Art and Culture*. Ignorance did not prevent me from having a lot of opinions, and I was soon in demand as a critic and teacher. After a few years, I began to feel guilty. If I was going to spend my life talking about art, I reflected, I should really learn something about it.

I began taking classes at the Institute of Fine Arts (IFA), New York University, attracted by the presence of an unconventional young art historian named Kirk Varnedoe, who wanted to connect the formal language of modern art to the social and historical environment that gave birth to it. Today, this is common wisdom; in 1984 it was not. At the Institute, I had the good fortune to learn the canonical history of Western art from leading exponents

such as John Pope-Hennessy, chief curator of the Department of European Painting and Sculpture at the Metropolitan Museum of Art, and William Rubin, chief curator of Painting and Sculpture at The Museum of Modern Art. Robert Rosenblum, another great professor at the IFA, was revising the narrative of art history by exposing connections between “major” and “minor” artists – for instance, between Jacques-Louis David and John Flaxman or between Pablo Picasso and Julio Romero de Torres. Years later, he was the lead curator for “1900: Art at the Crossroads” (Guggenheim Museum, 2000), a revelatory exhibition that demonstrated striking affinities among modernists, Salon painters and symbolists at the birth of the modern era. However, Rosenblum’s provocative mixture of famous, infamous and obscure artists remained limited to Europeans and North Americans.

While I was in graduate school, there occurred the now-famous scandal of the exhibition ““Primitivism” in 20th-Century Art” (MoMA, 1984) which was curated by two of my teachers, William Rubin and Kirk Varnedoe. In hindsight, the debate about this exhibition appears as a catalytic moment in the emergence of a new, global understanding of art. At the time, it seemed to generate more heat than light. The critics, such as Thomas McEvilley and

James Clifford, were clearly right in noting the disparity between the exhibition's treatment of European and North American creators as self-conscious artists and its treatment of Native American, Oceanic and African creators as gifted but anonymous artisans. On the other hand, the actual exhibition offered an extraordinary selection and presentation of Native American, Oceanic, and African art, and the multi-author catalogue included ground-breaking studies of how these works were understood and misunderstood by European and North American artists.

"Primitivism" in 20th-Century Art" provided the stimulus for Jean-Hubert Martin's "Magiciens de la Terre" (Centre Pompidou, 1989), one of the first exhibitions of global contemporary art. Martin chose the term "magicians" to erase the invidious distinction between Western artists and non-Western artisans; however, the distinction remained tacitly at work in his selection of artists. The Western participants all belonged to the tradition of "high" art; the non-Western participants were mostly "naïve" artists working in craft traditions. Non-Western artists trained in the language of Euro-American modernism were silently excluded.

I regret to say that I did not see "Magiciens" first-hand, but only read what was written about it in North American newspapers

and magazines. To be frank, it seemed like a curiosity: interesting, but of marginal importance. In 1989, I was busy assisting William Rubin in the organization of "Picasso and Braque: Pioneering Cubism" (MoMA) while organizing a second exhibition, "Robert Morris: The Felt Works" (Grey Art Gallery, New York University). Working on these two exhibitions was a wonderful experience, but it certainly reinforced my belief in the existence of a "mainstream" extending from Cubism to Post-Minimalism. That is, from Cubism to Post-Minimalism made in New York and Los Angeles. In 1989, I had never heard the names of Lygia Clark or Hélio Oiticica – a degree of ignorance that seems inconceivable today.

After finishing my doctorate in 1993, I found a part-time job teaching and resumed writing art criticism, serving as a weekly art critic for the *New York Times* in 1995-96. Bit by bit, I began to perceive that important art was being made outside of New York, London, Berlin and Milan. As it happened, the curators of the 1994 Bienal de São Paulo had invited a group of North American curators and art dealers to see that year's exhibition. After their return, three of the art dealers – Mary Sabbatino, Lori Ledis and Robert Flam – organized a multi-gallery survey of "Art Brazil in New York", which I reviewed in the *New York Times* of January 20, 1995. As I

wrote at that time, visiting these exhibitions seemed “like walking through the looking glass into an alternate version of the art world. The major developments of the last 30 years are all recognizable, but their arrangement has been altered, and their hidden faces turn out to look quite different from what one expected”. Later in the review, I noted that “Brazilian artists were actually in advance of American and European artists in their awareness of social and sexual issues”. A few months later, it occurred to me that there were a surprising number of Asian-American artists in New York, and I wrote a feature on their remarkable work.

I would like to report that, like Saul of Damascus, I had now seen the light, and was ready to preach the new gospel of global contemporary art. Not so. At this juncture, my mentor Kirk Varnedoe invited me to take up a temporary appointment as a curator at The Museum of Modern Art and to work with him on two exhibitions, "Jackson Pollock" (MoMA, 1998; Tate Gallery, 1999) and "Picasso: Masterworks from The Museum of Modern Art" (Atlanta, 1997; Ottawa, 1998; Los Angeles, 1998). Once again, I plunged into the heart of the modern canon.

In 1999, when my appointment at MoMA came to an end, I was lucky enough to find a full-time job teaching in the Department

of Art History at New York University, where I remain today. It is here, at NYU, that global modernism and global contemporary art have taken center place in my work as a teacher and scholar.

This did not happen all at once. Soon after my arrival I gave a new course on “Contemporary Art”, drawing on what I had learned as an art critic in 1995-96. I have given a version of this course every other year since then. Beginning around 2004, art from outside Europe and North America became a major part of the course. The initial impetus for this change came from the attention that New York journals were giving to Chinese art movements like Political Pop and Cynical Realism. Once my eyes had been opened to contemporary art from outside the U.S. and Europe, I began paying attention to exhibitions and surveys like:

"Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940-70s" (Los Angeles County Museum of Art, 2004)

"Africa Remix: Contemporary Art of a Continent" (Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2005)

"Edge of Desire: Recent Art in India" (Asia Society, NY, 2005)

"The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art" (Albright-Knox Gallery, Buffalo, 2005)

East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe (Afterall Books, 2006)

"La ilustración total: arte conceptual de Moscú" (Fundación Juan March, Madrid, 2008)

"Seven Sins: Ljubljana-Moscow" (Moderna galerija, Ljubljana, 2008)

"Contemporary Australia: Optimism" (Queensland Art Gallery, 2008)

Contemporary African Art since 1980 (Damiani, 2009)

"Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan" (Asia Society, NY, 2009)

New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century (Thames & Hudson, 2009)

Different Sames: New Perspectives in Contemporary Iranian Art (Thames & Hudson, 2009)

Art of the Middle East: Modern and Contemporary Art of the Arab World and Iran (Merrell, 2010)

South African Art Now (HarperCollins, 2009)

"Icons of the Desert: Early Aboriginal Paintings from Papunya" (Herbert F. Johnson Museum, Cornell University, Ithaca, 2009)

Unleashed: Contemporary Art from Turkey (Thames & Hudson, 2010)

"The Empire Strikes Back: Indian Art Today" (Saatchi Gallery, London, 2010)

"Ink Art: Past as Present in Contemporary China" (Metropolitan Museum of Art, NY, 2013)

"Contingent Beauty: Contemporary Art from Latin America" (Museum of Fine Arts, Houston, 2015)

"Global/Local, 1960-2015: Six Artists from Iran" (Grey Art Gallery, NY, 2016)

"After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of History" (Asia Society, NY, 2017)

"Art and China after 1989: Theater of the World" (Guggenheim, NY, 2017)

Some of the exhibitions listed here I was able to see firsthand; others I know only via their catalogues. (This brief list is drawn from a much larger bibliography available online [here](#).) I was also profoundly influenced by the firsthand experience of two global surveys curated by Okwui Enwezor: "All the World's Futures" (Venice Biennale, 2015) and "Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965" (Haus der Kunst, Munich, 2016). Enwezor was the greatest curator of our era, and his untimely death is an incalculable loss to art and art history. I should add that I have also learned a tremendous amount from conversations with my colleague Edward Sullivan, a great scholar of art from South America, Central America, and the Caribbean, who provided me with lists of places to visit and people to meet in Brazil, Argentina, Uruguay and Mexico.

By 2017, contemporary art from outside of Europe and North America represented more than half of my syllabus, and I changed the name of my course to "Global Contemporary Art." Meanwhile, a global perspective also began to infiltrate the other lecture courses that I regularly offer. At this point, my course on "Cubism to Surrealism" should probably be renamed "Global Art from 1900 to 1940" and "Abex to Pop" should be renamed "Global Postwar Art".

I don't want to give the impression that my research into global art has been a solitary pursuit. In addition to Edward Sullivan, my colleagues in the Department of Art History at NYU include full-time professors of African, East Asian, Islamic and South Asian art. Nonetheless, our curriculum has remained focused on the Euro-American canon, with every major required to take introductory courses in the history of Western art as a prerequisite for most advanced courses. A few years ago, the professors teaching in "non-Western" fields suggested that the time had come to reconsider this requirement. After prolonged discussion, we decided to create a new introductory course, "Foundations of Art History", which will draw on examples from multiple traditions. Beginning in fall 2021, new majors will take this course and will then be required to take advanced courses from a range of different time periods and different cultural traditions. We will continue to offer surveys of Western art, but they will be optional. A future student might fulfill the requirements for chronological distribution by taking three courses on different periods of Chinese art, and fulfill her regional distribution by taking a course on African art.

Meanwhile, in my own scholarship, I spent much of the last decade working on a new history of abstract art, organized not

around the usual succession of movements but around the themes of abstracted bodies, landscapes, cosmologies, architectures, signs, and patterns. This allowed me to include a broader range of artists than usually appear in surveys of abstraction. Kandinsky was paired with Ibrahim El-Salahi, Mondrian with Magdalena Fernández, David Smith with Gego, Ellsworth Kelly with Hélio Oiticica, Eva Hesse with Sheela Gowda, Lee Ufan with Carmela Gross. *Abstract Art: A Global History* was published in fall 2021 by Thames & Hudson.

It is on the basis of these experiences as a teacher and writer that I would like to offer some reflections on the critical problems encountered in thinking about modern and contemporary art from a global perspective. First, I want to clarify the differences among “global art history”, “global modernism” and “global contemporary art”. Then I want to examine the particular challenges to writing coherently about global modernism. Finally, I want to suggest how a history of global modernism might be written.

COLONIAL MODERN AND POSTCOLONIAL CONTEMPORARY

For art before 1870, the writing of global art history presents a practical problem but not a theoretical one. The practical problem is that it is impossible for any one person to know enough to write with insight and originality about art from East Asia, South Asia, West Asia, Oceania, Africa, Western Europe and the Americas before the arrival of Columbus. However, there is no intellectual problem because the artistic traditions of each region were independent of one another, and the inner logic of each tradition's evolution remained fundamentally self-contained. Yes, in the seventeenth century Rembrandt made drawings inspired by Mughal miniatures, and there was a long-distance interaction between Chinese and Persian art. Starting around 1750, artistic exchange became more common: *chinoiserie* was popular in eighteenth-century France, and Chinese artists and architects incorporated elements of European art. But these were discrete acts of appropriation, and the hybrid character of the results has often relegated them to the realm of the decorative arts. If a publisher assembled a textbook of *Global Art, 3,000 B.C. to 1850 A.D.*, with

a different author for each region, the resulting volume would be physically unwieldy but intellectually unproblematic.

The situation changed radically after 1870, when the Impressionists emerged as the standard-bearers of an artistic revolution. For several decades they remained marginal in terms of sales and critical acceptance, but this did not deter them from proclaiming that they represented the only valid artistic movement of their time. All other kinds of art were now out-of-date, indeed meretricious. The title of Clement Greenberg's 1939 essay "Avant-Garde and Kitsch" sums up a core belief of modernism: art was either avant-garde or kitsch. There was no middle ground. How did this affect the relationship between European and non-European art?

In the nineteenth century, avant-garde artists admired foreign art forms such as Japanese woodcuts that dispensed with European conventions like shading but remained strongly naturalistic. In the early twentieth century, however, avant-garde artists turned for inspiration to the non-naturalistic art forms of the Native American, Oceanic and African traditions surveyed in "Primitivism". Avant-garde artists were drawn to styles they associated with "tribal" societies, which they believed were in touch with the basic instincts and "pre-logical" modes of thought

supposedly repressed by European civilization. Non-European styles associated with imperial courts or bourgeois merchants were of no interest to modern artists. Thus, the colonialist assumptions latent within the idea of the “primitive” became imbedded in modernism.

Indeed, there was a striking parallel between the modernist worldview and the ideology of Euro-American colonialism. The colonizing powers justified their actions by the argument that they were more “advanced” than the peoples they conquered, and that to dominate and exploit them was somehow to help them progress toward European-style civilization. In fact, as J.A. Hobson demonstrated in his 1902 study *Imperialism*, the Europeans reserved industrial development for themselves and reduced their colonies to mere suppliers of raw materials. Hobson’s argument was summarized by V.I. Lenin in his pamphlet *Imperialism: The Highest Stage of Capitalism* (1917) and has been reiterated in more recent texts such as Walter Rodney’s *How Europe Underdeveloped Africa* (1972). The modernist avant-garde similarly positioned itself as an “advanced” form of art, for which non-European art could only provide raw material. To serve this purpose, non-European art had to be “primitive”. Sophisticated non-European

art was insufficiently raw. Modernist non-European art had to be dismissed as “derivative” or “belated” because it subverted the foundational antithesis of the avant-garde.

This was still how people thought in New York in the 1990s. Re-reading my 1995 review of "Art Brazil in New York", I remember being astonished to discover that powerful and original art was being made in places other than New York, London, Paris, Berlin and Milan. The experience made me uneasy. Brazilian art didn't fit into the history of avant-garde art as I understood it. Indeed, it threatened to disrupt the conceptual framework I relied on as a critic and an art historian.

Curiously, the emergence of global contemporary art after the turn of the century has not evoked the same sense of epistemological panic. Bit by bit, over the last twenty years, the aesthetic hegemony of Europe and North America has been replaced by a postcolonial multilateralism. No knowledgeable critic or curator believes any longer that art made in New York, London, Paris, or Berlin is inherently more “advanced” than art made elsewhere. On the contrary, it is widely perceived that the most exciting art of our time is being made in Mexico City, Sao Paulo, Beirut, Johannesburg, Tamale, Bangalore, Beijing and Seoul, and

by Black artists rather than white. The former periphery of the art world is now its leading edge.

How did this happen?

From a New York-based perspective, it seems logical to explain the global shift as a consequence of the postmodernist sensibility prevalent from 1980 to around 1992. Critics and artists of the era saw modernism as a closed chapter in the history of art. It began with impressionism and postimpressionism; divided into three branches (cubism and geometric abstraction, expressionism, dada and surrealism); ran out of steam in the late 1930s; rebooted after 1945 with abstract expressionism and neo-dada; and then came to an end with pop art and minimalism. I have already noted the inadequacy of this account, which does not include postwar abstraction in South America, the Saqqakhaneh movement in Iran, the Progressive movement in India, or the vital and diverse European art of the era. However, it offers semblance of coherence: a Hegelian narrative of thesis, antithesis, and synthesis, its first cycle unfolding in 1870-1940, its second cycle in 1945-1970.

In the last chapter of this story minimalism evolves into conceptual art, rendering traditional art obsolete. After 1972, artists continue making paintings and sculptures, but, since these

works no longer move the Hegelian narrative forward, they are inherently devoid of historical significance. Many years later, artist-critic Walter Robinson coined the phrase “zombie formalism” to condemn the work of a generation of young abstract painters. Borrowing this pithy phrase, I would say that, in the 1970s, advanced critics regarded all new painting and sculpture as forms of zombie modernism. Believing that the meaningful evolution of modern art had come to an end, major scholars published essays with titles like “The End of Painting”, “Painting: The Task of Mourning”, and “The End of the History of Art.”

What were artists to do? The postmodernist answer was that they should become visual critics, using non-art media such as photographs, text and arrangements of found objects to “deconstruct” the languages of advertising and canonical modernism. They could even return to traditional media as long as they limited themselves to pastiches of earlier art, avoiding any pretention to originality.

By the mid-1990s, however, postmodernism itself seemed quaint and old-fashioned. Artists resumed making paintings and sculptures without feeling that they needed to apologize, and critics decided that it was OK to be enthusiastic about them. Nonetheless, postmodernism left behind two valuable legacies. One was to

establish installation and documentation as mainstream vehicles for contemporary art. The other was to definitively subvert the idea of progress in art. The postmodernists had argued that, if the evolution of modernism was complete, then it was no longer possible to make important art. The post-postmodernists realized that, if the evolution of modernism was complete, then anything was possible.

Global contemporary art is linked to postmodernism by a similar liberation from the idea of progress. Critics such as Geeta Kapur and Gao Minglu reject the idea that art in India or China must follow the same evolutionary sequence as art in Europe or the United States. For instance, in those countries, postmodernist art may *precede* modernist art. Global contemporary art draws from the repertoires of both modernism and postmodernism. Every style is equally valid, and “belatedness” or “derivativeness” are meaningless terms. The question is not where an artist’s style comes from, but what he or she has accomplished with it.

It seems inadequate, however, to explain the ecumenical quality of global contemporary art simply as a consequence of postmodernism. The Euro-American art world might well have been liberated from the evolutionary model of modernism while

remaining as self-absorbed as it was before 2000. What opened its eyes to art from the rest of the world?

Here, it may be useful to look at the economic and political factors that affected the art world along with the broader society. In brief, I want to argue that the difference between the postwar art world and the contemporary art world corresponds to the difference between the global economy of the postwar era and the new global economy that developed after 1975. Indeed, I believe that the rise of global contemporary art is a result of these economic changes.

In the postwar era – the three decades after World War II – most of Europe's colonies gained their independence, some peacefully, some violently. However, political independence did not put an end to economic dependence. Europe and the United States maintained their supremacy as industrial powers, while their former colonies continued to supply commodities such as petroleum, copper, sugar, coffee, and bananas. Most attempts at economic independence ended in failure. Cuba, for instance, shook off the hegemony of the United States, but promptly fell into a neo-colonial relationship with the Soviet Union, exporting sugar in return for industrial goods.

The conventional economic wisdom of the era proposed that countries could escape from “underdevelopment” by a program of import substitution. Instead of importing manufactured goods, they would satisfy domestic demand by creating their own industries. This seemed like a logical policy, but it failed almost everywhere it was tried. There was never enough domestic demand to make the new industries profitable.

A handful of countries escaped from this trap by building new industries designed for export rather than for domestic consumption. The first was Japan, which had already industrialized before World War II. The destruction of the war provided an opportunity to rebuild using the latest technology. After the horrific suffering of the Korean War (1950-1953), South Korea embarked upon a similar program of export-led industrialization.

The United States had long regarded the automobile industry as the standard-bearer of its industrial supremacy. In 1953, Charles Wilson, the head of General Motors, became the nation’s Secretary of Defense. Asked about a potential conflict of interest, he was purported to have replied, “What’s good for General Motors is good for the country”. However, in the 1970s international crises drove up the price of gasoline. People in the United States began to buy

Japanese cars because they got better mileage than U.S.-made cars. Much to their surprise, they discovered that Japanese cars were also better made.

Over the next few decades, Japanese and South Korean manufacturers took over much of the U.S. car market and most of the market for cameras and electronic devices. The assumption of Euro-American technological and economic superiority was irrevocably shattered. After the death of Mao Zedong and the ascension to power of Deng Xiaoping, mainland China followed the same path of export-driven industrialization. In 1976, China's exports totaled \$7 billion. In 2000, they reached \$253 billion. Today, they are ten times that.

Japanese and Korean artists like Yayoi Kusama, Yoko Ono and Nam June Paik played an important role in the New York art scene in the 1960s. More recently, Takashi Murakami and Do-Ho Suh have become global "superstars", as have Chinese artists such as Wang Guangyi, Xu Bing, Huang Yong-Ping, Cai Guo-Qiang, Song Dong and Cao Fei. It is not, I think, a coincidence that Japanese, Korean and Chinese art achieved global recognition during the same decades that they achieved technological and industrial parity with Europe and North America. It should also be noted that, unlike the "non-Western" artists in "Magiciens de la Terre", these Japanese,

Korean and Chinese artists – like their counterparts from Brazil, Argentina and Mexico – work in the same range of figurative, abstract, and conceptual styles as contemporary artists in New York, London and Berlin. The expressive language of contemporary art is transnational, even if artists use it to respond to local experience and to invoke local histories. Much of the world is still divided by ethnic and national antagonisms, but global contemporary art offers a preview of a future where cultural difference leads to fruitful exchange, not conflict.

IMAGINING GLOBAL MODERNISM

Global contemporary art does not, however, offer a model of how to think about global modernism. The development of modernist art coincided with the era of economic colonialism, and the formal innovations of modernism were in effect the artistic counterpart to the industrial technology reserved for Europe and North America. How, then, is it possible to write a coherent history of global modernism – one that does not perpetuate the distinction between center and periphery, between “creative” and “derivative”, between “advanced” and “belated”?

One answer is to ignore the problem: to describe different schools of modern art wherever they appeared, without worrying about how they all fit together. This is in fact the default solution. Since 1990, numerous books and articles have been published on modern art in Brazil, Argentina, Venezuela, Mexico, Iran, Egypt, Nigeria, South Africa, India, Japan, South Korea, Australia and other nations. The pace of publications continues to quicken. Isn't this good enough?

I think not. The accumulation of these “new” histories does not, in itself, change the basic narrative of modernism in Europe and the United States. There is a parallel here to the pattern that Thomas Kuhn described in *The Structure of Scientific Revolutions* (1962). New evidence may demonstrate the inadequacy of an existing paradigm, as the Michelson-Morley experiments of the 1880s challenged the wave theory of light. But the existing paradigm continues to dominate people's thinking until the appearance of a new paradigm. The wave theory of light was discarded only after the publication of Albert Einstein's Special Theory of Relativity in 1905. Let me describe the problem in more familiar humanistic terms. Suppose we continue to teach students the canonical history of modernism in Europe and North America.

The publication of new, non-European art histories makes it possible to supplement this history with examples of modernist art from other parts of the world. But if these examples remain mere supplements, they may end up reinforcing the underlying paradigm of “the West and the rest.”

Another popular solution is to rewrite the history of art between 1870 and 1970 as a story of “multiple modernisms”. With one bold stroke, this equates Wu Jiayou’s street scenes of nineteenth-century Shanghai with Gustave Caillebotte’s *Paris Street, Rainy Day*, and Park Seo-Bo’s gestural abstractions of the late 1950s with Jackson Pollock’s drip paintings of a decade earlier. Similarly, younger scholars today often speak of “networks”, a visual model popularized by the Internet. The concept of a network makes it possible to acknowledge the similarity between two works of art while avoiding assigning priority to one of them. The problem with these solutions is that they achieve equivalence between artworks or movements by erasing their histories. Wu Jiayou’s street scenes utilized a kind of perspective imported from the West; Park Seo-Bo was inspired by Abstract Expressionism in New York and *art informel* in Paris. These are historical facts. Repressing them may help avoid facile judgments that Wu or Park were “derivative” or

“belated”, but it also makes it harder to understand what these artists intended and what they actually accomplished.

It is more productive, I think, to acknowledge that there is only one “modernism” in the visual arts, just as there is only one “industrialism”. There are factories on multiple continents, but no one speaks of “multiple industrialisms” because, wherever they are located, factories use similar technologies. Toyota and Honda did not invent a new way to make automobiles; they improved on the assembly line invented by Henry Ford.

Modernism in the visual arts proposes new technologies for creating images: unshaded color (impressionism), gestural brushwork (expressionism), geometric construction (cubism), montage (cubism and dada), surprising juxtapositions (dada), uncanny lighting plus plunging perspective (metaphysical painting), weird distortions (surrealism). These technologies were invented in Europe, and nothing is gained by pretending otherwise. Like the engineers at Toyota and Honda, artists on other continents borrowed these technologies, improved on them, and used them for new ends. The Egyptian artists surveyed in “Art et Liberté; rupture, guerre et surréalisme en Egypte” (1938-1948), seen at the Centre Pompidou in 2016, did not invent a totally new

pictorial language. They used the existing language of surrealism to oppose the new threat of fascism and the continuing oppression of English colonialism. The neo-concrete artists in Brazil were inspired by the concrete art of Max Bill, but they transformed his geometric language and used it to express a specifically Brazilian experience of modernization and social transformation.

Form and content may be seamlessly integrated in a particular work of art, but they remain distinct for purposes of critical analysis, and they suggest different ways of writing art history. Formal analysis leads back to the canonical history of modernism understood as a series of formal innovations, most of which occurred in Europe or New York. The analysis of content opens up the possibility of a different history. In this history, the formal innovations of modernism would not be ignored, but they would be subordinated to an account of how artists used the language of modernism to convey the social and political experiences of the places and times in which they lived.

Jennifer Josten's *Matthias Goeritz: Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico* (2018) offers a superb example of this type of history. Josten not only details the formal evolution of Goeritz's work, but also shows how he aligned himself with the

economic, social and political transformations of Mexico in the 1950s and '60s. Similarly, Joshua Shannon's *The Disappearance of Objects: New York Art and the Rise of the Postmodern City* (2009) links the work of Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, and Donald Judd to the changing character of New York in the same decades, when the city lost its role in trade and manufacturing, specializing instead in administration and marketing.

How might such individual case studies be woven together into a broader history of modernism as an expression of social and political change?

A first answer is already available in Béatrice Joyeux-Prunel's three-volume history of modern art: *Les avant-gardes artistique, 1848-1918: Une histoire transnationale* (2015), *Les avant-gardes artistique, 1918-1945: Une histoire transnationale* (2017) and *Naissance de l'art contemporain, 1945-1970: Une histoire mondiale* (2021). Drawing on vast archival research, Joyeux-Prunel constructs her narrative around art movements on multiple continents. This approach allows her both to trace the global diffusion of styles (above all, Surrealism in the 1930s) and to show how particular styles took on new meanings in different national contexts.

Another approach would be to use social and political history more explicitly as an armature for narrating the development of modern art. *Arnold Hauser's Social History of Art* (1951), extending from antiquity to impressionism, might provide a model here. (Much maligned at the time of publication, Hauser's book is currently enjoying a revival.) Of course, constructing this new historical armature would in itself present a challenge. Histories of "the modern world" are often as Eurocentric as histories of modern art. A valuable exception can be found in two volumes by Marxist historian Eric Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875-1914* (1987) and *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* (1994). As the title of the first volume suggests, Hobsbawm was acutely aware of how the European empires affected the world as a whole, and of how the brutal practice of imperialism shaped Europe itself. The phenomenon of "primitivism", discussed above, demonstrates that the effects of imperialism are not extraneous to the history of modern art; on the contrary, they profoundly shape the modernist worldview.

It might be argued that the history of the modern world falls into three broad chapters: the expansion of European imperialism, 1875-1914 (as described by Hobsbawm); its decay, 1914-1945; and

its violent dissolution, 1945-1975. In Europe and North America, the first, optimistic phase of modernism – from impressionism to geometric abstraction – coincides with the zenith of imperialism and with its utopian sequel in the years just after the Russian Revolution. The second, pessimistic phase – evident in dada, surrealism and the cult of the irrational – coincides with the rise of fascism, which is in effect imperialism turned inward, as Hannah Arendt argued in *The Origins of Totalitarianism* (1951). The third phase – including abstract expressionism, *art informel*, neo-dada, pop and minimalism – reflects the postwar era's strange amalgam of elation, anxiety, rage and guilt, responding to economic expansion, the Cold War, the end of empire, and the struggle against racism.

Outside of Europe and North America, these decades were experienced differently. In the 1920s and '30s, Japan absorbed Western technology, mimicked Western imperialism, and developed its own versions of avant-garde styles like cubism. The technological optimism imbedded in cubism seemed less relevant in underdeveloped regions like South Asia and Latin America, which instead developed alternative versions of realism and surrealism. After 1945, different regions took different social and artistic paths. India looked backward to the ideal of village

life, and its avant-garde plunged into expressive figuration. Brazil, Argentina and Venezuela strove for technological progress, and their avant-gardes invented new kinds of geometric abstraction. The postwar School of Paris remained a magnetic hub for artists from Latin America, the Middle East and South Asia. Artists from Japan and South Korea interacted with both Paris and New York beginning in the 1950s; elsewhere, it was only around 1965 that art from the U.S. began to exert a significant influence. In all of these instances, it is essential to evaluate how imported styles changed and acquired new meanings in their new contexts.

The time is ripe for new histories of modernism as a global phenomenon. They should survey the beauty and diversity of the art made on six continents between 1875 and 1975. And they should acknowledge the tragic epic of the hundred years in which this art was made.

ABOUT THE AUTHOR

Pepe Karmel teaches in the Department of Art History, New York University. His book, *Picasso and the Invention of Cubism*, was published by Yale University Press in 2003. He has curated or co-curated numerous exhibitions, including "Robert Morris: Felt Works" (Grey Art Gallery, 1989), "Jackson Pollock" (MoMA, 1998), "The Age of Picasso" (Fundacion Botin, 2004), "Conceptual Abstraction" (Hunter College Gallery, 2012) and "Dialogues with Picasso" (Museo Picasso Málaga, 2020-23). He has contributed to many exhibition catalogues and has written for publications including *Art in America* and *The New York Times*. His new book, *Abstract Art: A Global History*, was recently published by Thames & Hudson.

Article received
on June 5th, 2021
and accepted
on June 20th, 2021.

FAMA, ESTAMPAS Y PINCELES: CITAS VISUALES DEL *JUICIO FINAL* DE MIGUEL ÁNGEL ENTRE EUROPA Y LOS ANDES (SIGLOS XVI-XVIII)

AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO

FAMA, GRAVURA E PINCEIS:
CITAÇÕES VISUAIS DE O *JUÍZO
FINAL*, DE MICHELANGELO,
ENTRE A EUROPA E OS ANDES
(SÉCULOS XVI-XVIII)

FAME, ENGRAVING AND
BRUSHES: VISUAL CITATIONS
OF MICHELANGELO'S *LAST
JUDGMENT* BETWEEN EUROPE
AND THE ANDES (16TH-18TH
CENTURIES)

RESUMEN

Artigo inédito
Agustina Rodríguez
Romero*

https://orcid.org/0000-0003-0060-0770

* Consejo Nacional
de Investigaciones
Científicas y Técnicas
(CONICET), Universidad
Nacional de Tres de
Febrero (UNTREF),
Universidad de Buenos
Aires (UBA), Argentina

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188117>



El estudio de las estampas y sus usos como modelos para la pintura de la temprana modernidad en el cruce con la circulación global de las imágenes ha permitido reconstruir extensas redes de imágenes a partir de la apropiación de los mismos motivos en diferentes partes del globo y profundizar en el accionar concreto de los artistas que seleccionaron y combinaron los motivos de las estampas a partir de objetivos diferenciados. El presente artículo aborda la circulación de los motivos del *Juicio Final* de Miguel Ángel para destacar las citas visuales de esta obra como estrategias de los artistas para generar una intervisualidad que conecte su propia producción con un artista y una imagen célebres para sus contemporáneos.

PALABRAS CLAVE Miguel Ángel; *Juicio Final*; Virreinato del Perú; Circulación de imágenes; Citas visuales

RESUMO

O estudo das gravuras e de seus usos como modelo para a pintura da primeira modernidade, em intersecção com a circulação global de imagens, permitiu que se construísem redes extensas de imagens, a partir da apropriação dos mesmos motivos em diferentes partes do mundo, e que se aprofundasse no trabalho concreto daqueles artistas que selecionaram e combinaram os motivos das gravuras com objetivos distintos. O presente artigo aborda a circulação dos motivos de *O Juízo Final*, de Michelangelo, a fim de destacar as citações visuais a esta obra como estratégias dos artistas para gerar uma intervisualidade que conecte sua própria produção a um artista e uma imagem célebres para seus contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE Michelangelo; Juízo Final; Vice-Reino do Peru; Circulação de imagens; Citações visuais

ABSTRACT

The study of prints and its uses as a model for Early Modern paintings, in its crossings with the global circulation of images, have made it possible to build large networks of images from the appropriation of a same range of motifs in different parts of the globe and to deepen into the concrete labor of those artists who selected and combined the motifs of the prints aiming at different goals. The present article analyzes the circulation of the motifs of Michelangelo's *Last Judgement*, stressing on its visual quotations as strategies employed by the artists to produce an inter-visibility that connects their own production to both a notorious artist and image in their time.

KEYWORDS Michelangelo; Last Judgment; Viceroyalty of Peru; Circulation of Images; Visual Quotations



En el año 2006, el artista Miao Xiaochun creó un modelo digital tridimensional, producido a partir de la pintura del *Juicio Final* de Miguel Ángel (Figura 1), emplazada en la capilla Sixtina¹. Cada una de las figuras representadas al fresco – y algunas más que el artista contemporáneo añade a su propia obra, personajes que se encontrarían más allá del espacio visible en el fresco – fue reconstruida digitalmente de modo sintético. Las posturas de los cuerpos fueron replicadas y montadas en un espacio tridimensional neutro. A partir de este proyecto, intitulado *The Last Judgment in Cyberspace*, se generaron fotografías digitales y un video con la intención de dar al espectador el punto de vista de los diferentes personajes dentro del motivo. Por ejemplo, en la imagen *The Rear View*, Miao nos enseña la composición desde la perspectiva de un resucitado que, hipotéticamente, se ubicaría metros detrás de la barca de Caronte. Desde allí, si bien se visualizan a los personajes de espaldas, muchas de las posiciones son reconocibles, como aquella del que se toma la cara en señal de desesperación al meditar acerca de su destino².

FIGURA 1.
Miguel Ángel Buonarroti,
Juicio Final, 1536-1541.
Fresco, Capilla Sixtina,
Ciudad del Vaticano.



La obra de Miao constituye un claro ejemplo de apropiación de una imagen icónica y, lejos de considerar el uso del modelo de la Sixtina como una copia o un plagio, la referencia puede ser pensada como una cita visual que implica una estrategia particular: el sentido de la nueva imagen se basa en parte en el reconocimiento del modelo creado por Miguel Ángel. En este sentido, Peter Burke propone que una primera aproximación a una imagen en tanto fuente es “descubrir si una imagen dada procede de la observación directa de otra imagen”, a partir de lo cual se establece una relación de intervisualidad (BURKE, 2008, p. 33). Según el autor, una de las formas de intervisualidad es la cita visual que presupone “la familiaridad del observador con determinadas imágenes precedentes y dependen de ella para su eficacia” (Ibidem).

El estudio de las estampas y sus usos como modelos para la pintura hispanoamericana resulta una cuestión nodal de la historiografía del arte colonial y este abordaje se enriquece en la consideración de la producción de imágenes europeas para el comercio americano, del accionar de diferentes mediadores culturales involucrados en el proceso, así como de las variadas estrategias de apropiación por parte de los artistas³. Estas cuestiones se intersectan con el tema de la circulación global de las imágenes, abordaje que

ha permitido reconstruir extensas redes de imágenes a partir de la apropiación de los mismos motivos en diferentes partes del globo⁴.

Acerca del acto concreto de apropiación de los artistas de los modelos grabados, la cuestión se ha vinculado al concepto de copia aplicado a la producción de imágenes en la temprana modernidad⁵. Superada la mirada peyorativa sobre la práctica, comprendemos que el uso de estampas como modelos fue común en los talleres europeos y americanos, y su uso se detalla en los manuales artísticos de la época⁶. Más allá de la copia en el marco de la enseñanza artística, la práctica se vinculó a factores económicos, relacionados con el creciente mercado de producción de imágenes (VANDENBRINK, 2001, pp. 12-43). Así, las imágenes fueron utilizadas como punto de partida para la creación de otras imágenes, como repertorio de consulta sobre determinados asuntos iconográficos y de composiciones novedosas y eficaces. En ocasiones, las imágenes se copiaron de manera fiel. Lejos de caer en un análisis estancado en el binomio original-copia, quisiera partir de esta cuestión para abordar el accionar concreto de los artistas que seleccionaron y combinaron los motivos de las estampas a partir de objetivos diferenciados. Si gran parte de las estampas que fueron traídas a suelo americano fueron utilizadas por su carácter

catequético y devocional, quisiera considerar hoy las imágenes que podrían haber circulado por el hecho de reproducir las obras de artistas célebres para el momento.

Como consecuencia del estudio de las pinturas coloniales sobre el tema de las Postrimerías, surgió la cuestión acerca del posible impacto en Hispanoamérica de una de las imágenes más conocidas sobre el tema del Juicio Final a partir de mediados del siglo XVI: el fresco de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina. El fuerte influjo de esta imagen sobre los artistas contemporáneos puede ser probado a partir de la importante cantidad de estampas y pinturas que la reprodujeron. El fresco del *Juicio Final* fue creado para un ámbito privado, o al menos, con poca afluencia de público, a pesar de lo cual no escapó a la reproducción y al hecho de que sus motivos fueran reconocidos fuera de Italia. Según relata Bernadine Barnes, la primera copia del fresco surge del ámbito vaticano y fue creada por Marcello Venusti bajo encargo del Cardenal Gonzaga en diciembre de 1541 y con la aprobación de Miguel Ángel (BARNES, 2010, p. 99). No se conoce el paradero de este dibujo, pero contamos con una copia del *Juicio* que Venusti creó sobre lienzo para la familia Farnese, actualmente en la colección del Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles⁷.

La primera versión impresa del motivo es creada por Niccolò della Casa en 1548, a partir de un conjunto de varias láminas, editadas por Antonio Salamanca en Roma⁸. Le sucedieron las estampas de Giorgio Ghisi y de Nicolas Beatrizet, también imágenes de gran formato, generadas a partir de la unión de las láminas, hecho que provocó la desarticulación de la composición en grupos de figuras para delimitar de manera más clara los límites de las planchas (BURY, 1993). Esta modificación, de carácter técnico, se evidencia de manera particular en el grupo central en torno a Cristo, en el que las figuras se reproducen de menor tamaño en relación con el conjunto.

La conexión y fluidez entre los grupos es resuelta en torno al año 1546 por Giulio Bonasone gracias a una estampa única, creada, según se desprende de las leyendas en la imagen, a partir de la observación directa del fresco por parte del artista (BARNES, 2010, p. 108)⁹. Sin embargo, las figuras fueron representadas con menor detalle anatómico. Además de ser el primer grabado conocido con privilegio papal, la lámina tuvo un éxito considerable y su tamaño facilitó su comercialización y, por ende, su circulación (WITCOMBE, 2004, p. 160). La estampa de Giovanni Battista de'Cavalieri, de 1567 (Figura 2), también fue creada en pequeño

FIGURA 2.
 Miguel Ángel Buonarroti (inv.),
 Giovanni Battista de'Cavalieri
 (gr.), *Juicio Final en la Capilla
 Sixtina, Speculum Romanae
 Magnificentiae*, c. 1567. Grabado
 a buril, The British Museum,
 Londres. © The Trustees of the
 British Museum



formato y se vincula a la composición de Bonasone: en ambas se observa una misma resolución en torno a la posición de la barca de Caronte, cuyo extremo izquierdo es colocado sobre el eje longitudinal, encimado sobre la cueva de la que asoman demonios.

Ahora bien, la estampa de Cavalieri incorpora tres elementos diferenciales: una gran cantidad de leyendas escritas que remiten a versículos de la Biblia y que se despliegan en diferentes lugares de la imagen, la barba en la figura de Cristo – cuya ausencia, sabemos, despertó una controversia entre los comentaristas de la imagen –, y el retrato de Miguel Ángel en la enjuta central¹⁰. En este sentido, todas las estampas analizadas contienen alguna mención al artista florentino como inventor de los motivos e, incluso, el detalle de la localización del fresco. En la imagen de Cavalieri observamos un recurso más de referencialidad al artista: el pintor, barbado y con sombrero, dirige la mirada al espectador; debajo del tondo se lee la frase “*Michael angelus buonatoris Florentinus inventor*”. La inclusión del retrato del artista florentino fue retomada por grabadores posteriores como Martino Rota quien, en 1576, colocó en la enjuta de su *Juicio* un busto con características similares, pero agregó en el marco del tondo la inscripción “*Michael Angelus Bonarotus Patricius Florent. An. Agens LXXIII*”¹¹.

Rota retomó, y profundizó, la delimitación del conjunto de figuras en torno a Cristo en un círculo rodeado de haces de luz. Además, añadió nubes de humo que se elevan sobre el grupo de los condenados, zona que extendió al ubicar la barca de Caronte mucho más centrada, sobre la cueva de los demonios. Esta ubicación, encallada en tierra, aleja a la barca del agua, tal como la había representado Miguel Ángel, pero resuelve el vacío que se genera en el fresco sobre la cueva y le da mayor preponderancia al sector de los condenados. Estos detalles – incluso el retrato de Miguel Ángel con su leyenda en el tondo – indican que la estampa de Rota fue utilizada por Léonard Gaultier y Johan Wierix para la apertura de sus propias planchas sobre el fresco de la Sixtina, con la particularidad de que el francés representa a Cristo con barba¹².

Además de las estampas que reprodujeron el fresco en su totalidad, son numerosas las ediciones de ciertos grupos de figuras – como las estampas de Domenico del Barbieri –, o figuras aisladas del conjunto – como las de Giulio Bonasone o Cherubino Alberti (Figura 3)¹³. Estas figuras aisladas permiten profundizar en el estudio anatómico, tal como lo recomienda Giorgio Vasari:

Baste decir que la intención de este hombre singular no fue otra que la de pintar la perfecta y proporcionadísima composición del cuerpo

FIGURA 3. (PÁG SIGUIENTE)

Miguel Ángel Buonarotti (inv.),
Cherubino Alberti (gr.), *Uno de
los salvos dentro de una cartela*,
1591. Grabado a buril, The
British Museum, Londres. © The
Trustees of the British Museum



humano en todas sus posibles actitudes; y no sólo esto, sino también las expresiones de dolor y de alegría del alma, en lo que se ha mostrado superior a todos los demás artífices; en mostrar el camino de la gran manera y de los desnudos, superando con sabiduría las dificultades del dibujo; y, finalmente, en abrir y facilitar el camino a todo aquel quiera llegar a la meta del arte, que es el cuerpo humano. (VASARI, 1996, pp. 636-637)

El peso de los diseños de Miguel Ángel en los estudios anatómicos es comprobado por la recopilación de imágenes realizada por Jan de Bisschop, *Paradigmata Graphices Variorum Artifices*, en la que se reproduce a dos personajes en lucha (BISSCHOP, 1671, p. 243). Consideremos también la obra de Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo humano* de 1542 (AMUSCO, 1542, p. 169)¹⁴. La publicación, basada en parte en la obra de Vesalio *De humani corporis fabrica*, presenta una imagen muy renombrada: se trata de un hombre de pie que sostiene su propia piel desollada por lo que permite apreciar sus músculos. Esta imagen, creada a partir del San Bartolomé del *Juicio Final*, fue grabada por el francés Nicolás Beatrizet, a quien ya mencionamos como autor de una de las estampas sobre el motivo de la Sixtina. El dibujo en el que se basó el grabador fue realizado por Gaspar Becerra, pintor español formado en Roma y marcado por la producción de Miguel Ángel,

tal como lo demuestran sus propios dibujos a partir del *Juicio Final*¹⁵.

Hasta aquí hemos abordado los grabados creados a partir de la observación directa del fresco, así como de la copia de otras estampas. Pero la red de imágenes se amplía al considerar la relación que se establece entre las estampas y nuevas pinturas. En este sentido, además de los postulados sobre la intervisualidad, retomemos la propuesta de Baschet quien, en su *Iconografía medieval*, propone el estudio de una iconografía relacional, enfocada no sólo en las significaciones inmanentes a cada imagen pero también en los sentidos generados en el vínculo con otras imágenes, presentes o ausentes, pertenecientes a lugares y tiempos distintos (BASCHET, 2008, p. 156)¹⁶. Según el historiador, el estudio de series debe abordar un corpus de imágenes lo más exhaustivo posible, premisa que consideramos clave para el estudio de pinturas y estampas de la temprana modernidad. A partir de estas propuestas, que superan el estudio de las correspondencias entre imágenes en su dimensión formal e iconográfica, avancemos en la ampliación de estas constelaciones de imágenes.

Es a partir de la observación de las estampas mencionadas que ciertos pintores reprodujeron los motivos del fresco, como es el caso de la pequeña témpera sobre pergamino atribuida al círculo

de Giulio Clovio y basada en la estampa de Rota, aunque aquí se representa a Dios Padre y al Espíritu Santo en el lugar que ocupa el retrato del artista, tal como había propuesto Marcello Venusti en su pintura de 1549¹⁷. En otros casos, los artistas se inspiraron en la imagen en general y copiaron algunos sectores en particular, como en los casos de las pinturas sobre el *Juicio Final* de Giovan Battista Moroni o Bastianino. Moroni retomó la parte inferior del *Juicio* de la Sixtina en casi todos sus detalles, salvo por la omisión del elemento mitológico de la barca de Caronte. En su lugar, demonios alados empujan con lanzas a los condenados hacia el infierno¹⁸. Por su parte, Bastianino adaptó el motivo al ábside de la Catedral de Ferrara, a fines de la década de 1570¹⁹.

El *Juicio Final* de Pieter Pourbus (Figura 4) resulta clave para comprender la difusión de los motivos de Miguel Ángel por fuera de Italia y el modo en el que las posturas de determinadas figuras se convirtieron en una constante por su eficacia, ya sea para conmover al espectador o para establecer un vínculo con el renombrado motivo de la Sixtina. La pintura de Pourbus fue creada en 1551, fecha que indica que el artista flamenco tuvo entre sus manos alguna de las primeras estampas creadas a partir del modelo de la Sixtina²⁰. La composición, mucho más acotada en

cantidad de personajes, se divide en dos planos, el celestial y el terrenal. En el sector inferior izquierdo, correspondiente a los resucitados y salvos, encontramos las citas visuales más evidentes y el recurso a determinados personajes cuyas posturas, como veremos más adelante, fueron retomadas por numerosos artistas. Entre estas citas encontramos al hombre que sale de su sepulcro, y levanta su pierna con la rodilla a la altura del pecho; el personaje con rasgos esqueléticos que dirige su mirada al espectador, envuelto en el sudario; el individuo que es elevado desde atrás por otro que lo sujeta con sus brazos cruzados sobre el pecho; o aquel que, desde una nube, se inclina y extiende su mano hacia un alma debajo de él. Incluso la postura de las piernas de otro personaje, dando un paso en el aire, remite a los motivos del florentino.

Pourbus meditó acerca de este motivo y su composición, tal como se evidencia por el dibujo preparatorio que el artista realizó en tintas y albayalde sobre papel²¹. Si bien el resultado es similar, observamos algunas diferencias significativas. En primer lugar, el gesto de Cristo en el dibujo es similar al de Miguel Ángel, en tanto dirige una mirada reprobatoria hacia los condenados, mientras que, en la pintura, el gesto es invertido para bendecir a los salvos. Por otra parte, existen dos elementos en el boceto que

**FIGURA 4.
(PÁG SIGUIENTE)**

Pieter Jansz Pourbus,
Juicio Final, 1551.
Óleo sobre tabla,
Museo Brugge, Brujas.

**FIGURA 5.
(PÁG SIGUIENTE)**

Pieter Jansz Pourbus,
Juicio Final, c. 1551.
Pluma sobre papel,
Rijksmuseum, Ámsterdam.



el artista decide omitir en la pintura: el arcoíris sobre el cual se sienta Cristo y las ruinas en llamas detrás del grupo de almas y demonios, detalles que sí serán incorporados por otros artistas en pinturas posteriores sobre el tema. Para concluir, el artista dotó de alas a varios personajes de la pintura, algo que no se encuentra en el dibujo preparatorio y que, como sabemos, fue un elemento discutido de la imagen del Vaticano.

Otra pintura significativa en este sentido es la de Hieronymus Francken II²². Su *Juicio Final* de la Residenzgalerie de Salzburgo también presenta claras citas visuales al fresco de la Sixtina: el alma que se eleva con las palmas de las manos hacia arriba, a la altura del rostro, aquel que es tomado por las muñecas por un ángel que se inclina hacia abajo y el personaje de espaldas que se eleva a la izquierda del ángel, constituyen referencias evidentes.

Algunas de estas mismas posturas creadas por Miguel Ángel, y difundidas en Europa por medio de las estampas, fueron retomadas por el artista cretense Georgios Klontzas, activo en las últimas cuatro décadas del siglo XVI (VOCOTOPoulos, 2016). El pintor realizó numerosas pinturas sobre el tema del Juicio Final, como el ícono de la iglesia ortodoxa de la Dormición de la Virgen de Drinš, en Dalmacia, en el cual el artista representa, del lado

derecho de la imagen, la barca de Caronte, un puente por el que acceden las almas encadenadas a una construcción en llamas y, por debajo, una boca del Levitán en la que caen los condenados (SKOVRAN, 1991). También las posturas de condenados y demonios de la pintura sobre *La Segunda Venida* recuerdan a las figuras de la Sixtina. Pero es en el *Tríptico del Juicio Final* de 1565 (Figura 6) donde la relación con los motivos de Miguel Ángel resulta más evidente²³. El sector inferior de la tabla lateral derecha representa a Caronte con su barca y a los condenados que bajan de ella hacia la boca del Leviatán. Muchas de las actitudes de estos personajes – comenzando por la del barquero mitológico – son iguales a las creadas por Miguel Ángel. Incluso algunos de los personajes que luchan contra demonios sobre las fauces infernales se basan en otras figuras del fresco, como el alma del lado de los salvos que es elevada boca abajo por las piernas, mientras un demonio le jala de los cabellos hacia abajo.

La copia de los motivos del florentino es recuperada por los tratadistas, acrecentando así la fama, no solo por la apropiación de las imágenes si no también por la narración de la práctica²⁴. Claro está, el primero en puntualizar sobre esta cuestión es Giorgio Vasari quien, en relación con la pintura del *Juicio Final* señalaba,

FIGURA 6.
(PÁG SIGUIENTE)
Georgios Klontzas, *Tríptico del Juicio Final* (detalle), 1565.
Temple sobre tabla,
Istituto Ellenico di Studi, Venecia.



“No mencionaré aquí los detalles de la invención o composición de esta historia, porque numerosas son las copias y grabados que se han hecho de ella y no me parece necesario perder el tiempo en describirla” (VASARI, 1996, p. 636). Por su parte, Francisco Pacheco, en su tratado *Arte de la pintura* de 1649, desaconsejaba la copia de las imágenes del florentino:

Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de unos o de los otros hay gran diferencia: porque la del Basán y de los siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan facilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo sin mucho trabajo, y valga en prueba de esto la experiencia; mas la pintura de Micael no es así, antes en Roma prohíben el imitarla a los mancebos, porque no se pierdan en aquel Océano de su profundo Juicio, pues para imitarla es menester dibujar toda la vida, para venir a alcanzar algo de aquella manera, y para copiar una pintura apenas con mucho trabajo se llega a la suavidad, relieve y gracia que contiene en sí... (PACHECO, 1649, p. 415)

Efectivamente, muchas de las estampas y pinturas que retoman la obra de Miguel Ángel se alejan de los logros del artista, pero, más allá de estas diferencias, pinturas como las de Pourbus, Francken y Klontzas, creadas en espacios geográficos distantes, permiten comprender la fuerza y permanencia de los

motivos de Miguel Ángel, no ya como un motivo retomado por los artistas de manera íntegra para difundir una obra considerada monumental – con una estratégica mención al creador y al sitio en el que se encuentra –, pero afectando de manera definitiva la representación sobre el asunto. Así, a través de su fama, lograda gracias a la circulación de escritos e imágenes que ensalzaron al artista y a la pintura, el fresco de la Sixtina produjo un quiebre en la iconografía escatológica. Artistas como Raphael Coxie, Jacques de Backer, Ercole Ramazzani, entre otros, hicieron eco en sus obras del mayor dinamismo e interconexión entre el espacio celestial, terrenal e infernal, y plasman la resurrección y la lucha de demonios y condenados en un primer plano, utilizando los recursos del *contrapposto* y de la figura *serpentinata*, estrategias que le otorgan protagonismo y monumentalidad a las figuras.

Ahora bien, dada la fuerte repercusión de la pintura del *Juicio* de Miguel Ángel en Europa a partir, como hemos visto, de su reproducción en pinturas y estampas, surge como interrogante si estas redes de imágenes se conectan de alguna forma con aquellas redes establecidas en torno a las numerosas pinturas sobre el *Juicio Final* presentes en América colonial. En los últimos años se ha avanzado sobre el estudio de la circulación en territorio americano

de motivos grabados, utilizados como modelos para la creación de numerosas pinturas sobre el tema de las Postrimerías. Junto con Gabriela Siracusano (RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO, 2010) hemos probado una apropiación particular por parte de los artistas americanos de la estampa del francés Philippe Thomassin, *Durissimum Iudicium Gentibus Profert*, de 1606 (Figura 7).

Además de esta imagen, compuesta por la unión de ocho láminas, Thomassin editó otras dos imágenes sobre el tema del Juicio Final (BRUWAERT, 1914). La primera, en 1603, grabada por Francesco Villamena y en la que se retoman algunos de los elementos de la Sixtina, y luego, en 1620, reimprime el mencionado *Juicio Final* de Beatrizet²⁵. Al igual que otros artistas de la época, Thomassin demostró su admiración por Miguel Ángel y por el fresco de la Sixtina, así como la rentabilidad económica y simbólica obtenida por la reproducción de este motivo.

La comparación del *Juicio Final* de Thomassin con el motivo de Miguel Ángel permite observar que el francés retoma algunos aspectos clave del fresco, como la expresión dramática y el interés por la representación de la anatomía que se articula con el recurso al *contrapposto* en varios de los personajes. Por otra parte, Thomassin ordena su composición de manera más clara: la estructura de la

gloria en cuatro niveles permite distinguir a los diversos personajes, un registro intermedio que diferencia el purgatorio, la resurrección y la separación de las almas, y, por último, un infierno atestado de condenados cuyas torturas, ejercidas por demonios de todo tipo, son representadas con todo detalle. Así, “podríamos suponer que, ante la nueva dinámica formal, simbólica y espacial impuesta por Miguel Ángel, Thomassin se valió de este legado, al que le sumó un carácter eminentemente didáctico, otorgando a la imagen y a las Sagradas Escrituras el lugar que la Contrarreforma anhelaba” (RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO, 2010, p. 28).

La articulación de diversas investigaciones sobre el motivo de Thomassin permitió componer un extenso corpus de obras derivadas del mismo: un pequeño óleo presente en la ciudad de Ledesma, España; la gran pintura mural de la Catedral de Vank en Isfahan, Irán; y un lienzo sobre panel en la iglesia de San Francisco de Asís en Goa, India. En territorio americano, la estampa estuvo en manos de artistas del Virreinato de Nueva España – con una pintura en la parroquia de San Andrés de Cholula y otra en Totimehuacán, ambas en el estado de Puebla, México – y del Virreinato del Perú – con obras sobre lienzo y sobre muro en Cuzco, Urubamba, Huancané, Cabanaconde y Huaró, en el actual Perú;

Carabuco, Caquiaviri, Potosí, en territorio boliviano; y Siachoque en Colombia²⁶. De este conjunto de pinturas destaquemos la del convento de San Francisco de Cuzco, pintada por Diego Quispe Tito en 1675 (Figura 8); la de Huaro, de principios del siglo XIX y atribuida a Tadeo Escalante (Figura 9); la de Carabuco, firmada por José López de los Ríos en 1684; la anónima de Caquiaviri, de 1739 (Figura 10); y la de la iglesia de San Lorenzo de Potosí, de la mano de Melchor Pérez Holguín de 1708. Volveremos sobre estas pinturas más adelante²⁷.

Ahora bien, al trabajar sobre la iconografía escatológica, hay un artista cuya producción es considerada de manera constante como posible inspiración para los pintores de la temprana modernidad: nos referimos a Hieronymus Bosch. De manera reciente, Daan van Heesch remarcó que la relación establecida entre las pinturas sobre estos asuntos y la producción pictórica del Bosco es un hecho habitual que vincula al concepto de pseudomorfismo, es decir, aquello que, aún siendo similar, no se encuentra vinculado de manera real (VAN HEESCH, 2017). Efectivamente, resultaba necesaria una comprobación sobre la circulación de motivos vinculados al Bosco en América, y van Heesch lo logra al considerar una imagen publicada por

Hieronymus Cock en torno a 1560 y luego reimpressa por Michiel Snyders²⁸. Según el historiador, la imagen constituye un pastiche creado a partir de diferentes obras del Bosco y de sus seguidores más que la reproducción de una pintura. Se trata de una estampa que plantea un repertorio acotado de motivos del artista, por momentos a partir de grupos de personajes pero, en general, a partir de figuras no superpuestas con otras y, por lo tanto, claramente definidas en relación con el fondo.

A partir del análisis de esta imagen, van Heesch establece el recurso a ciertos detalles por parte del pintor Quispe Tito, en el ya mencionado *Juicio Final* de San Francisco de Cuzco que fuera puesto en relación con la estampa de Philippe Thomassin. Efectivamente, los personajes en torno a la construcción en llamas de la derecha – en particular el individuo boca abajo sobre la escalera –, el personaje que es cargado en la espalda de un otro y sujeto por los tobillos, la figura que vomita tomándose de la cabeza mientras un demonio lo abraza, el demonio en forma de sapo del registro inferior y el otro que se encuentra debajo y que devora a un personaje, todos provienen de la parte central de la estampa de Cock²⁹. En el registro del infierno, de acuerdo a la composición propuesta por Thomassin, la mayor parte de las torturas – como la

FIGURA 8.
 Diego Quispe Tito, *Juicio Final*
 (detalle), 1675. Óleo sobre lienzo,
 Iglesia de San Francisco, Cusco.
 Fuente: KATZEW, Ilona (ed.).
*Contested Visions in the
 Spanish Colonial World.*
 Los Ángeles: LACMA, 2011.



Fama, estampas y pinceles: citas visuales del *Juicio Final* de Miguel Ángel entre Europa y los Andes (siglos XVI-XVIII)
 Agustina Rodríguez Romero

rueda, el caldero, la ingesta obligada – fueron tomadas del “panel” izquierdo del tríptico grabado. Además de la identificación de estos motivos en el lienzo de Cuzco, van Heesch señala la presencia de los mismos personajes en las pinturas de los mencionados templos de Huancané, Caquiaviri y Huaró, imágenes cuya composición, tal como señalamos, se basa en la estampa de Thomassin.

Volvamos entonces a Miguel Ángel y a la difusión del motivo de la Sixtina. Ante la cantidad de imágenes creadas en Europa que dan cuenta de la fama alcanzada por la imagen del *Juicio Final*, ¿resulta posible pensar en la presencia de alguna de las estampas que lo reproducen en suelo americano? Nuevamente, es Quispe Tito quien nos da la respuesta: entre los motivos tomados de Thomassin y del Bosco resulta posible descubrir, además, los del florentino. En primer lugar, delante de la boca del Leviatán es figurado Caronte con su barca, en el particular *contrapposto* en el que lo representa Miguel Ángel. En la barca de Quispe Tito, se repiten los gestos y posturas del fresco de la Sixtina: el cardenal que empuja al rey que se toma la cabeza, el obispo que desliza una pierna, el que cae dentro de la boca del Leviatán de espaldas, sujetado por un personaje con un tocado, a la izquierda el demonio que lleva en andas a un condenado y muerde su pierna. Hacia

arriba, y debajo del ángel que sostiene el escudo franciscano de las cinco llagas, un grupo de cuatro personajes – el individuo boca abajo que tiene sus piernas sobre los hombros de otro, mientras un demonio los sujeta por arriba y otro tira de los pelos al primero – se corresponde con los que están encima de los que resucitan en la Sixtina. El demonio que arrastra a un alma sujetando sus piernas a horcajadas sobre su cuello, en hiato que se genera en la palabra “eternal”, se vincula con el demonio que se encuentra sobre la barca en Miguel Ángel. Por último, observamos al resucitado que sale de su tumba con una rodilla a la altura del pecho debajo de San Miguel, que también habíamos hallado en la pintura de Pourbus.

Si en el *Juicio Final* de Quispe Tito encontramos referencias a las estampas basadas en los motivos de Thomassin, el Bosco y Miguel Ángel, también en la pintura mural de la iglesia de Huaro se combinan las creaciones de estos artistas. En el *Infierno*, vemos a la barca de Caronte transformada en un caldero sobre el que un demonio incita a las almas a caer en la boca del Leviatán. Nuevamente, un cura, un obispo y un cardenal son figurados entre los condenados, con posturas tomadas del florentino. La estrecha relación entre las estrategias de la pintura de Quispe Tito y la de Huaro, atribuida a Tadeo Escalante, podría probar,

FIGURA 9.

Tadeo Escalante (atr.),
El Infierno (detalle),
pintura mural al temple
seco sobre pared de
adobe, principios siglo
XIX. Templo de San Juan
Bautista, Huaro, Cuzco.
Fuente: KATZEW, Ilona
(ed.). *Contested Visions
in the Spanish Colonial
World*. Los Ángeles:
LACMA, 2011.

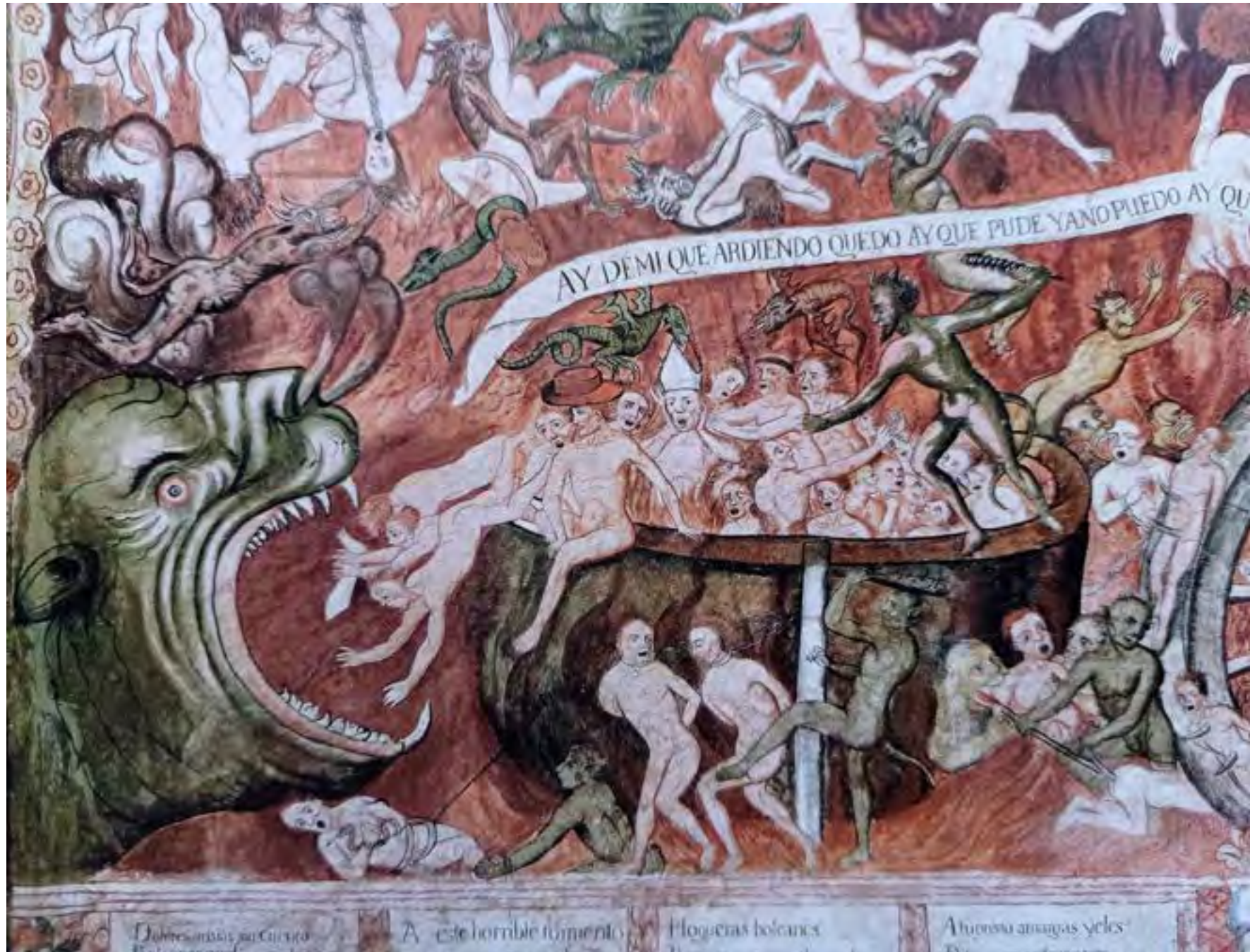


FIGURA 10.

(PÁG SIGUIENTE)

Anónimo, *Juicio final*,
1737. Óleo sobre tela,
Iglesia de Caquiaviri, La
Paz. Fuente: KATZEW,
Ilona (ed.). *Contested
Visions in the Spanish
Colonial World*. Los
Ángeles: LACMA, 2011.

This is a reproduction of a Renaissance painting, likely a detail from a larger work, depicting the Last Judgment. Christ is seated centrally on a globe, holding a red banner and gesturing towards the saved. He is surrounded by a vast assembly of saints, angels, and figures in elaborate, colorful clothing. The scene is set against a backdrop of clouds and a city of the damned visible below. The painting is highly detailed, with many figures and a rich color palette.

como sugiere van Heesch, una creación por parte de Escalante inspirada directamente en la pintura cuzqueña. Por último, Miguel Ángel también puede ser hallado en Caquiaviri: los gestos de los personajes que salen del caldero en el *Infierno*, y el demonio blanco a la derecha del *Juicio* – y que repite la postura de Caronte – y el alma que clava pie en tierra elevando la rodilla forman parte del grupo de figuras que, a la manera de imágenes agentes, hallan su lugar en las composiciones infernales (YATES, 1966).

Consideremos una última pintura sobre el *Juicio Final*. Se trata de un óleo sobre lienzo creado por Melchor Pérez de Holguín en 1708, para la iglesia de San Lorenzo de Potosí, en Bolivia. En esta obra, Pérez de Holguín hace gala de todos sus recursos como pintor en una obra que combina una gran cantidad de personajes y referencias textuales. Como hemos visto en otras pinturas sobre el tema, la acción dramática se divide en la gloria, la resurrección de los muertos y separación de las almas, con una clara distinción entre las ordenadas columnas de frailes de las órdenes y otros personajes que se dirigen al cielo, y el intrincado conjunto de demonios y condenados. Por último, el registro inferior incluye el limbo – una novedad en relación con las pinturas relevadas –, el purgatorio y el infierno. La composición general de la imagen,

así como el recurso a ciertas figuras aisladas dan la pauta de que el pintor utilizó la estampa del *Juicio Final* de Philippe Thomassin como punto de partida. Para el pecado de la ira, el pintor se basó en una estampa de Goltzius sobre el tema del *Dragón devorando a los compañeros* de Cadmus³⁰.

Sin embargo, la referencia al Bosco o a Miguel Ángel no resulta clara, aunque algunos detalles darían cuenta del conocimiento por parte del pintor potosino de los afamados motivos. El modo en que los demonios arrastran a los condenados por los tobillos y la representación de una lejana rueda de la tortura sobre fondos en llamas podrían remitir a los conocidos recursos iconográficos impuestos por el artista flamenco. En relación con el *Juicio Final* del florentino, detengámonos en el autorretrato del artista, que se encuentra debajo de la figura de San Miguel. Pérez de Holguín se retrata vestido como gentilhomme, con la mirada dirigida al espectador, apoya su cabeza en una mano mientras en la otra sostiene un compás. A la derecha, un ángel le señala la gloria, mientras que a la izquierda, un demonio pareciera argumentar por los deseos mundanos. Bajo el compás se aprecia un libro que lleva por título “Destierro de ignorancia”, escrito por Lucas Gracián en 1599 como un compendio de buenas costumbres. Como plantea

Siracusano, “La elección de Holguín nos lleva a concluir que su intención era clara: se trataba de reforzar su papel de pintor como *gentilhombre*, para ennoblecer su oficio” (SIRACUSANO, 2005, p. 166). Aun cuando no tapa su cara con el rostro, su mirada hacia el espectador nos recuerda aquella del alma de la Sixtina, en la meditación acerca de su propio destino. La magnitud de la pintura de Pérez de Holguín, sus referencias textuales y visuales, junto con la cuidada construcción del autorretrato evidencian, al igual que con Quispe Tito, las estrategias del artista para incorporarse a una historia del arte que tenía a Miguel Ángel como genio indiscutido.

Resumamos. Estamos ante imágenes creadas a partir de múltiples fuentes, acciones que no sorprende al considerar la práctica artística de los pintores de la temprana modernidad. Distinguir las diferentes apropiaciones nos permite reconstruir la circulación y alcance de determinados motivos, así como las preferencias de los artistas a la hora de elegir. Como vimos al principio de este artículo, la fama de Miguel Ángel fue construida de manera contemporánea al artista, a partir de los escritos sobre su figura y su producción, así como por la reproducción de sus obras que, en el caso de las estampas sobre el *Juicio Final*, contaban con el nombre del artista, su retrato y la localización de la obra,

entre otros datos. Similar fue la fama del Bosco, y similares fueron las estrategias que lo llevaron a tal repercusión³¹.

No cabe duda del renombre de estos dos artistas para el ámbito europeo. Pero, ¿es que su fama alcanzó suelo americano y, más particularmente, los talleres de los artistas virreinales? Veamos algunas pocas referencias escritas en textos de clara circulación global entre los siglos XVI y XVIII. En primer lugar, comprendemos que la popularidad del Bosco es tal que es mencionado por Covarrubias para su definición del término grutesco, en su *Tesoro de la lengua castellana* de 1511:

GRUTESCO se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas [...] Este género de pintura se haze con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Gerónimo Bosco. (COVARRUBIAS OROZCO, 1611, p. 914)

Veamos lo que señalaba Felipe de Guevara, en sus *Comentarios de la pintura*, redactados a mediados del siglo XVI y publicados en 1788. Más allá de esta fecha tardía, el escrito resulta revelador de aquello que se pensaba del Bosco a pocos años de su muerte:

Y pues Hyerónimo Bosco se nos ha puesto delante, razón será desengañar al vulgo, y á otros mas que vulgo de un error que de sus pinturas tienen concebido, y es, que qualquiera monstruosidad, y fuera de órden de naturaleza que ven, luego la artibuyen á Hyerónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras. No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente á un propósito que fue tratando del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables. Esto que Hyerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno; porque habiendo visto en Flandes quan accepto fuese aquel género de pintura de Hyerónimo Bosco, acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose á entender que en esto solo consistia la imitación de Bosco. (GUEVARA, 1788, pp. 41-42)

Recuperamos en esta cita la potencia de los motivos del Bosco para definir una iconografía escatológica, así como el temprano pseudomorfismo que produjeron sus motivos, consecuencia de su pregnancia en tanto imágenes agentes. En este sentido, y como señala van Heesch, “resultaría más útil conceptualizar al Bosco como un palimpsesto, tanto como un artista como un concepto artístico, alterado y expandido a través de la modernidad temprana” (VAN HEESCH, 2017, p. 352).

En relación con Miguel Ángel, los tratadistas como Pacheco, Carducho y Palomino no dudaron en destacar la importancia de la obra del artista. Particularmente, Pacheco dedica numerosas páginas al artista italiano y señala, entre otras cosas, “porque cual movimiento puede hacer un cuerpo, i en que modo se puede poner [...] que no se vea en la famosa Pintura del juicio universal de la mano del Divino Micael Angel, en la Capilla del papa en Roma” (PACHECO, 1649, p. 5).

Si bien estos tratados artísticos circularon por el globo, también existieron comentarios sobre la obra producidos en suelo americano. Abordemos el texto de Diego Dávalos Figueroa, *Miscelánea Austral*, impreso en Lima por Antonio Ricardo en 1602. Allí, el poeta español instalado en el Virreinato del Perú, da voz a dos personajes que dialogan acerca de “la curiosidad de estampas que en estos tiempos con tanta perfeccion se hazen, pues representan al vivo lo que quieren demostrar, donde se entretiene el animo, y se espacia y alegra la vista”. Uno de los personajes destaca que no se deben olvidar las estampas de Micael Angel, “particularmente la del juyzio universal” (DÁVALOS FIGUEROA, 1602, p. 228).

La estrategia de dar referencia al artista creador de los motivos de modo destacado, sumada al reconocimiento de sus

trayectorias y creaciones por medio de los tratados artísticos y otros escritos nos permite proponer que existió un interés particular por citar a estos pintores. En este sentido, la pesquisa de Amy Powell (2006) postula que ciertas imágenes fueron utilizadas como modelo, no sólo por sus cualidades estéticas, didácticas o evangelizadoras sino por el hecho de que se hicieron famosas al poco tiempo de ser creadas. En su investigación sobre el éxito del *Descendimiento* de Van der Weyden la autora propone que, si bien el motivo parecía poco propicio para una circulación masiva dadas sus cualidades técnicas, la imagen fue reconocida en la época como una obra maestra y fue reproducida en tabla, lienzo y papel. Así, la reconstrucción de la circulación de imágenes y textos resulta esencial para comprender la repercusión de estos artistas pero, también, para poner de relieve las estrategias detrás de estas citas visuales a través de las cuales otros artistas buscaron inscribirse en una historia del arte que vincula sus propias creaciones con referentes de renombre al generar una intervisualidad que los conecta, a pesar de la distancia geográfica y temporal.

NOTAS

- 1.** Miao Xiaochun, *The Last Judgment in Cyberspace*, 2005-2006, 26 de julio 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eepXmWcu9eo>. Consultado el 5 de junio de 2021.
- 2.** Miao Xiaochun, *The Last Judgment in Cyberspace*, The rear view, 2006, C-Print. Disponible en: <https://www.miaoxiaochun.com/?language=en>. Consultado el 5 de junio de 2021.
- 3.** Cfr., entre otros, DEAN (1996), CUMMINS (2011), RODRÍGUEZ ROMERO (2012).
- 4.** RODRÍGUEZ ROMERO (2015; 2010).
- 5.** Una reciente mirada sobre el estatuto de la copia y su práctica en Europa se encuentra en BELLAVITIS (2018). Cfr. también WEISSERT (2005).
- 6.** Para el uso de estampas en los talleres españoles, cfr. NAVARRETE PRIETO (1998), JIMÉNO (2000).
- 7.** Marcello Venusti, *El Juicio Final*, 1549. Óleo sobre lienzo, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.
- 8.** Este primer conjunto de estampas presenta una autoría y datación discutida por BURY (2010).
- 9.** Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Giulio Bonasone (gr.), Antonio Salamanca (ed.), *Juicio Final de la Capilla Sixtina*, 1546-50. Grabado a buril, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- 10.** Para los comentarios sobre la imagen, cfr. BARNES (2010, p. 71 y ss).
- 11.** Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Martino Rota (gr.), *Juicio Final*, 1576. Grabado a buril, National Galleries Scotland.

12. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Léonard Gaultier (gr.), Pierre Mariette I (ed.), *Juicio Final con retrato del pintor italiano*, 1600-1641. Grabado a buril, The British Museum, Londres. Johannes Wierix (gr.), Bernardino Passeri (ed.) *Juicio Final*, 1593. Grabado a buril, The British Museum, Londres. Resulta llamativo que la estampa atribuida a Johan Wierix se encuentre firmada como Johan Wirings. Los estudios sobre la imagen coinciden en que se trata de una alteración del apellido del grabador, pero esta variante del apellido solo se encuentra en esta lámina. Por otra parte, existen muchas otras versiones grabadas del *Juicio Final*, como las de Cartaro, Dupérac, Fulcaro o Brambilla; incluso hay láminas del siglo XIX, como las de Cole, Metz o Bartolozzi. Para este artículo realizamos una selección que permita reconstruir una primera difusión del motivo.

13. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Domenico del Barbieri (gr.), *Grupo de santos*, 1540-1550. Grabado a buril, The British Museum, Londres. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Giulio Bonasone (gr.), Antonio Salamanca (ed.), *Juicio Final de la Capilla Sixtina*, 1546-50. Grabado a buril, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Miguel Ángel Buonarroti (inv.), Cherubino Alberti (gr.), *Uno de los salvos dentro de una cartela*, 1591, grabado a buril, The British Museum.

14. Cfr. SZLADITS (1954).

15. Gaspar Becerra, copia parcial del *Juicio Final* de Miguel Ángel, siglo XVI. Lápiz negro sobre papel amarillento, Museo del Prado, Madrid.

16. Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO (2013).

17. Círculo de Giulio Clovio, *Juicio Final (de Miguel Ángel)*, c. 1570. Témpera sobre pergamino, Casa Buonarroti, Florencia.

18. Giovan Battista Moroni, *Juicio Final*, 1577-1580. Óleo sobre tela, Iglesia de San Pancrazio, Gorlago.

19. Bastianino, *Juicio Final*, 1577-1581. Fresco, Catedral de Ferrara.

20. Pieter Jansz Pourbus, *Juicio Final*, 1551. Óleo sobre tabla, Museo Brugge, Brujas.

- 21.** Pieter Jansz Pourbus, *Juicio Final*, c. 1551. Pluma sobre papel, Risdmuseum, Ámsterdam.
- 22.** Hieronymus Il Francken, *Juicio Final*, 1605-1610. Óleo sobre tabla, Kunsthistorisches Museum, Viena.
- 23.** Georgios Klontzas, *Tríptico del Juicio Final*, 1565. Temple sobre tabla, Istituto Ellenico di Studi, Venecia.
- 24.** Según Vasari, Miguel Ángel fue crítico de los artistas que copiaban a otros artistas de manera desmesurada: “Un pintor había pintado una historia sirviéndose de innumerables fragmentos copiados de papeles, pinturas y muchas otras cosas, y en forma tal, que todo allí era una copia. Se la muestran a Miguel Ángel, la ve, y un gran amigo suyo le pregunta qué le parece; Miguel Ángel responde de inmediato: ‘Está bien pintada. Pero no sé qué va a quedar de ella el día del Juicio Final, cuando los cuerpos tengan que recuperar todos sus miembros’. Claro consejo para todos aquellos que se dedican al arte, recomendándoles atenerse a sus propias ideas” (VASARI, 1996, p. 705).
- 25.** Villamena, a su vez, también realizó una reproducción del motivo de la Sixtina. Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010, p. 21), MÂLE (2001, p. 229).
- 26.** Se suman a estas imágenes las presentes en colecciones privadas como las del Museo de Arte de San Pablo y de la colección Thoma en Estados Unidos. Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO; SIRACUSANO (2010), GISBERT; MESA GISBERT (2010). Galería sobre el Juicio Final, PESSCA: <https://colonialart.org/archives/subjects/eschatology/the-last-judgement#c726a-726b>. Consultado el 4 de junio de 2021. Gran parte del corpus americano de pinturas sobre el tema fue relevado por Teresa Gisbert, Francisco Stasny y Santiago Sebastián. Cfr. GISBERT (2011), STASNY (1994), SEBASTIÁN (1990).
- 27.** Además de la estampa de Thomassin, otras imágenes también sirvieron de modelo para los artistas americanos, como los *Juicios Finales* de Johan Sadeler, Jan Theodor de Bry – ambas basadas en dibujos de Marteen de Vos –, y de Pieter de Jode I, esta última creada a partir de la copia de la pintura de Jean Cousin. Marteen de Vos (inv.), Johan Sadeler I (gr.), *Juicio Final*, siglo XVI, grabado. Marteen de Vos (inv.), Jan Theodor de Bry (gr.), Jakob Fischer (ed.), *Juicio Final*, 1609. Jean Cousin (inv.), Pieter de Jode I (gr.), Giul. Wittenbroot

(ed.), *Juicio Final*, 1615. Grabado a buril en doce planchas, Biblioteca Nacional de Francia, París. Ver PESSCA, 726A/726B: <https://colonialart.org/archives/subjects/eschatology/the-last-judgement#c726a-726b>. Consultado el 4 de junio de 2021.

28. Hieronymus Bosch y seguidores (invs.), Cornelis Cort (atr. gr.), Hieronymus Cock (ed.), *Tríptico del Juicio Final*, c.1560-1565. Grabado, The British Museum, Londres.

29. Si bien van Heesch vincula la construcción en llamas a la estampa de Cock, en la que se representa una construcción circular sin llamas, la representación de Quispe se vincula más a aquella que figura en el grabado de Hieronymus Wierix, *El camino al cielo y al infierno*. Aquí, además del muro almenado, se aprecian tres aberturas circulares, al igual que en la pintura cuzqueña y en la de Huaro.

30. Ver PESSCA, 2310A/2310B: <https://colonialart.org/archives/locations/bolivia/departamento-de-potosi/ciudad-de-potosi/iglesia-de-san-lorenzo#c2310a-2310b>. Consultado por última vez el 6 de junio de 2021.

31. Para las copias basadas en el Bosco y la repercusión de sus motivos, cfr. BELLAVITIS (2018, pp. 186-211).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMUSCO, Juan Valverde de. **Historia de la composición del cuerpo humano**. Roma: Imprenta de Antonio Salamanca y Antonio Lafreri, 1542.

BARNES, Bernardine. **Michelangelo in Print**: Reproductions as Response in the Sixteenth Century. Londres: Routledge, 2010.

BASCHET, Jérôme. **L'iconographie médiévale**. París: Gallimard, 2008.

BELLAVITIS, Maddalena. Following Bosch: The Impact of Hieronymus Bosch's Diableries and Their Reproduction in the 16th Century. In BELLAVITIS, Maddalena (ed.). **Making Copies in European Art 1400-1600, Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts**. Leiden/Boston: Brill, 2018, pp. 186-211.

BELLAVITIS, Maddalena (ed.). **Making Copies in European Art 1400-1600, Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts**. Leiden/Boston: Brill, 2018.

BISSCHOP, Jan de. **Paradigmata graphices variorum artificum** / [per Joh. Episcopium] ... Voor-beelden der teken-konst van verscheyde meesters, Hagae-Comitis, 1671.

BRUWAERT, Edmond. **La vie et les œuvres de Philippe Thomassin**. Troyes: P&J.L., 1914.

BURKE, Peter. Cómo interrogar a los testimonios visuales. In PALOS, Joan Lluís; CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dir.). **La historia imaginada**: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna. Madrid: Centro de Estudios Historia Hispánica, 2008, pp. 29-40.

BURY, Michael. On some engravings by Giorgio Ghisi commonly called 'reproductive'. **Print Quarterly**, vol. 10, n. 1, marzo 1993, pp. 4-19.

BURY, Michael. Niccolò della Casa's 'Last Judgement' Dissected. **Print Quarterly**, vol. 27, n. 1, marzo 2010, pp. 3-10.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Tesoro de la lengua castellana o Española**. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

CUMMINS, Thomas. The indulgent image: Prints in the New World. In KATZEW, Ilona (ed.) **Contested visions in the Spanish colonial world**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011, pp. 203-225.

DÁVALOS FIGEROA, Diego. **Miscelánea Austral**. Lima: Antonio Ricardo, 1602.

DEAN, Carolyn. Copied, carts: Spanish prints and colonial Peruvian paintings. **The Art Bulletin**, vol. 78, n. 1, marzo 1996, pp. 98-110

GISBERT, Teresa. **El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino**. GRISO-Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural: 2011, pp. 37-48.

GISBERT, Teresa; MESA GISBERT, Andrés de. Los grabados, el 'Juicio Final' y la idolatría en el mundo indígena. **Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art y PESSCA**: 2010, pp. 17-42

GUEVARA, Felipe de. **Comentarios de la pintura**. Madrid: Don G. Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.

JIMÉNO, Frédéric Jiméno. Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolaes Poussin y Claude Vignon. **Bulletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de San Jordi**, XIV, 2000, pp. 65-83.

MÂLE, Emile. **El arte religioso de la contrarreforma**. Madrid: Encuentro, 2001.

NAVARRETE PRIETO, Benito. **La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas**. Madrid: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998.

PACHECO, Francisco. **Arte de la pintura**. Sevilla: Simon Faxardo, 1649

POWELL, Amy Powell. The errant image: Rogier van der Weyden's Deposition from the Cross and its copies. **Art History**, vol. 29, n. 4, septiembre 2006, pp. 540-562.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina; SIRACUSANO, Gabriela. El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII. **Eadem Utraque Europa**, n. 10/11, 2010, pp. 9-29.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina. Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. In BALDASSARE, María Isabel; DOLINKO, Silvia (eds.). **Travesías de la imagen**, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina, Vol. 2. Buenos Aires: CAIA, 2012, pp. 29-56.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina. Redes de imágenes y reediciones de estampas: nuevas aproximaciones al estudio de la circulación de grabados en Europa y América colonial. **Las redes del arte**: Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. Buenos Aires: CAIA, 2013, pp. 39-48.

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustina; OJEDA, Almerindo. Sibilas en América y Europa: repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII. **Archivo Español de Arte**, vol. 88, n. 351, 2015, pp. 263-280.

SEBASTIÁN, Santiago. **El barroco iberoamericano**: mensaje iconográfico. Madrid: Encuentro, 1990, pp. 225-248.

SIRACUSANO, Gabriela. **El poder de los colores, de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas**. Siglos XVI-XVIII. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.

SKOVRAN, Anika. L'icône de Jugement Dernier de Drniš en Dalmatie. Oeuvre de Georges Klontzas. **Boletín de la Sociedad Arqueológica Cristiana**, n. 20, 1991, pp. 345-350.

STASNY, Francisco. **Síntomas Medievales en el "Barroco Americano"**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

SZLADITS, Lola Szladits. The Influence of Michelangelo on Some Anatomical Illustrations. **Journal of the History of Medicine and Allied Sciences**, vol. 9, n. 4, octubre 1954, pp. 420-427.

VAN DEN BRINK, Peter. L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVIe et XVIIe siècles. **L'entreprise Brueghel**. Ludion: 2001, pp. 12-43.

VAN HEESCH, Daan. Imagining Hieronymus Bosch in colonial Peru: foreign sources, indigenous responses. **Simiolus**, vol. 39, n. 4, 2017, pp. 351-369.

VASARI, Giorgio. **Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino** (selección). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

VOCOTPOULOS, Panayotis L. Renaissance Influence on Post Byzantine Panel Painting in Crete, **The Actual Problems of History and Theory of Art**, n. 6, 2016, pp. 177-184.

WEISSERT, Caecilie. The Copying of Motifs and Stylistic Imitation in Netherlandish Art and in Art Theoretical Treatises of around 1600. **Viator**, n. 36, 2005, pp. 583-602.

WITCOMBE, Christopher L. C. E. **Copyright in the Renaissance**: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome. Leiden/London: Brill, 2004.

YATES, Frances. **El arte de la memoria**: Londres: Routledge, 1966.

ACERCA DE LA AUTORA

Agustina Rodríguez Romero es doctora en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, y coordinadora del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, IIAC, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Profesora titular regular de la carrera de Artes de la UBA y profesora de posgrado de la UBA y de la Universidad de San Martín. Se especializa en pintura colonial sudamericana y en la producción y circulación de imágenes en los siglos XVII y XVIII. Fue beneficiada con becas de la Getty Foundation, de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme y del CONICET. Editora junto con Gabriela Siracusano del libro bilingüe *Materia Americana, El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)* (Eduntref, 2020).

Artículo recibido en
7 de junio de 2021
y aceptado en
16 de junio de 2021.



CÂNONE(S), GLOBALIZAÇÃO E HISTORIOGRAFIA DA ARTE

IVAIR REINALDIM

**CANON(S),
GLOBALIZATION
AND ART
HISTORIOGRAPHY**

**CANON (CÁNONES),
GLOBALIZACIÓN Y
HISTORIOGRAFÍA
DEL ARTE**

RESUMO

Artigo inédito
Ivair Reinaldim*

 <https://orcid.org/0000-0002-0415-7422>

*Escola de Belas Artes da
Universidade Federal
do Rio de Janeiro
(EBA-UFRJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741>



O texto volta-se para a noção de cânone, de modo a problematizar a narrativa historiográfica da arte e os impasses teórico-metodológicos frente à existência e à consolidação de outras histórias à margem ou incorporadas a essa narrativa. Ao aproximar-se da discussão em âmbito internacional, tendo o Ocidente como articulador de tal questionamento, seu objetivo é confrontar esses pontos com o estudo da historiografia da arte no Brasil. Em um primeiro momento, o termo “cânone” é submetido a uma revisão, para, em seguida, relacioná-lo à “história da arte global” e, por fim, levantar-se alguns pontos a serem considerados numa perspectiva *Brasil*.

PALAVRAS-CHAVE Cânone; História da arte global; Historiografia da arte no Brasil

ABSTRACT

The text turns to the notion of canon, in order to problematize the historiographical narrative of art and the theoretical-methodological impasses in face of the existence and consolidation of other histories/stories on the margins or incorporated into this narrative. When approaching the discussion at an international level, with the West as the articulator of such questioning, its objective is to confront these points with the study of the historiography of Art in Brazil. At first, the term “canon” is submitted to a review, to then relate it to the “Global Art History” and, finally, to raise some points to be considered in a *Brazil* perspective.

KEYWORDS Canon; Global Art History; Art Historiography in Brazil

RESUMEN

El texto se vuelve a la noción de canon, con los fines de problematizar la narrativa historiográfica del arte y los impasses teórico-metodológicos delante de la existencia y la consolidación de otras historias a la margen o incorporadas a esa narrativa. Al acercarse de la discusión en ámbito internacional, con el Occidente como articulador de tal cuestionamiento, su objetivo es confrontar esos puntos con el estudio de la historiografía del arte en Brasil. En un primer momento, el termo “canon” es sometido a una revisión, para después relacionarlo a la “historia del arte global” y, finalmente, levantarse algunos puntos que serán analizados en una perspectiva *Brasil*.

PALABRAS CLAVE Canon; Historia del arte global; Historiografía del arte en Brasil



Este texto parte da pesquisa “Historiografia da Arte no Brasil: textos fundamentais para *outra* prática futura”, cujas linhas gerais foram apresentadas em artigo anterior¹. Não se pretende aqui centrar a análise apenas no contexto brasileiro, mas voltar-se para a problemática do cânone, termo muitas vezes empregado em abordagens da “nova história da arte”² e da “história da arte global”, de modo a evidenciar aspectos discursivos da narrativa historiográfica produzida no âmbito da disciplina e os impasses teórico-metodológicos frente à existência e à consolidação de outras histórias à margem ou incorporadas a essa narrativa. Ao aproximar-se da discussão em âmbito internacional, tendo o Ocidente como articulador de tal questionamento, na sequência, busca-se confrontar esses pontos com o estudo da historiografia da arte no país, a partir de uma perspectiva *Brasil*³.

“Cânone” é uma palavra comum nos estudos da história da arte e no ensino artístico, articulado ao contexto das representações. O termo, que também possui acepções jurídica e religiosa,

tem sua origem na palavra grega *kánon*, que designava uma haste de junco utilizada como régua para medição. Por extensão, na variação em latim *canon*, passou a se referir a um paradigma, um princípio geral, por meio do qual inferem-se regras específicas. Norma, padrão, preceito são seus sinônimos, definindo referências modelares. Por sua vez, canonização é o processo sistêmico em que aspectos específicos se inserem no conjunto dos modelos a serem seguidos, e por meio do qual instituem-se artistas e obras compreendidas como exemplares em determinado campo (no caso da arte, abrange escolas, museus, colecionismo, mercado, produção discursiva, memória social etc.). É pertinente, então, pensar a própria narrativa da história da arte, sua historiografia, como cânone constituído.

A história da arte enquanto disciplina enraizada na história cultural ocidental – e sua influência sobre territórios colonizados – opera por meio da distinção, interpretação e legitimação da arte predominantemente localizada no Ocidente, tendendo a ignorar aquilo que é produzido no restante do mundo ou está fora de suas instituições, uma vez que procura selecionar apenas o que pode ser incluído em sua estrutura narrativa, sem que a primazia do regime estético ocidental seja verdadeiramente comprometida⁴.

Mesmo que processos de inclusão sejam cada vez mais recorrentes nas últimas décadas, objetivando assinalar e reverter as práticas de exclusão identificadas na disciplina, em geral, trata-se de uma estratégia insuficiente, que não deveria ser pensada ou realizada sem levar-se em conta aquilo que discursivamente a sustenta.

Gregor Langfeld, docente da Faculdade de Humanidades da Universidade de Amsterdam, tem se dedicado ao estudo dos cânones e dos processos de canonização na história da arte, reforçando que aquilo que se torna canônico pretende-se permanente, independentemente de sua validade em um contexto regional, espacial ou temporal. Segundo o autor,

A hierarquia institucionalizada de artistas e estilos, “repetida” e aceita como algo evidente, alimenta continuamente a sociedade. Por essa razão, é importante estarmos conscientes dos processos de canonização que levaram e ainda levam alguns artistas a serem incluídos no cânone, e assim a entrarem para a história, e outros a serem excluídos. As referências frequentes aqui a “cânone” no singular não devem, é claro, eliminar a possibilidade de que também possa haver cânones, por exemplo, de formas específicas de arte, períodos, regiões, nações ou grupos sociais particulares. Não se deve, entretanto, perder de vista o fato de que o cânone da era moderna, expresso nas coleções de grandes e influentes museus de arte, nos livros didáticos, nos preços de mercado

da arte e assim por diante, é relativamente homogêneo. Nesse sentido, há um amplo consenso sobre quais obras de arte, artistas e movimentos devem ser considerados canônicos em um determinado momento. (LANGFELD, 2018, p. 1)⁵

Segundo Langfeld, o estudo desse processo costuma evidenciar uma oposição: de um lado, a ênfase sobre a problemática da qualidade estética como princípio, constituindo-se como paradigma universal (cânone) nas análises da produção artística e de sua recepção; por outro, o entendimento de que critérios variam conforme o contexto social (temporal, geográfico, cultural), não havendo abrangência que sustente a determinação de um único cânone, uma vez que quanto mais um critério pretensamente universal se expande, abarcando diferentes produções artísticas, mais ele se altera sob influência de aspectos políticos e ideológicos. Recorrente nas duas abordagens, no entanto, é a consciência de que processos de canonização envolvem decisões específicas de indivíduos que tendem a se autolegitimar quando legitimam suas escolhas, dimensão inerente e muitas vezes escamoteada no próprio caráter sacralizante das narrativas. Sendo assim, examinando-se a canonização como processo histórico e social, é possível afirmar que: 1. o cânone, no singular, nunca foi ou é um consenso e sua maior ou menor visibilidade e

persistência depende de sua capacidade para apagar ou minimizar as divergências nos contextos em que atua; 2. historiadores e historiadoras da arte contribuíram e continuam a contribuir para a legitimação em arte e na história da arte.

Desde os anos 1970, teóricas feministas têm enfrentado e contribuído para este debate, que posteriormente se ampliou com as teorias *queer*, pós-coloniais e os estudos culturais. O esforço mais recente, do ponto de vista disciplinar, encontra-se na constituição de uma “história da arte global”, ou “transnacional”, em consonância com as grandes exposições internacionais, sobretudo Bienais e Documentas, nas quais há a presença cada vez maior de artistas provenientes de diferentes locais, em torno de um paradigma globalizante. Essa amplitude no campo contemporâneo de arte “não deve, no entanto, obscurecer o fato de que as histórias da arte global e as perspectivas transnacionais também são construções totalmente ocidentais, compreensíveis e persuasivas somente para aqueles que já estão incluídos nessa linha da história da arte do Atlântico Norte” (LANGFELD, 2018, p. 10)⁶. Ou seja, trata-se de uma abordagem ainda orientada por uma perspectiva *Ocidental*, pois é a partir dela que essa expansão se dá e, portanto, é legitimada.

O FEMINISMO E O PROBLEMA DO CÂNONE NARRATIVO

Devido a seu papel precursor na abordagem do cânone, assim como à (auto)avaliação contínua de suas premissas, cabe destacar as contribuições realizadas por historiadoras da arte feministas, sobretudo norte-americanas, que se empenharam, principalmente, na revisão do cânone masculino predominante na história da arte⁷. Ao questionarem o critério da qualidade da obra de arte, essas autoras se afastaram conscientemente de uma abordagem estética, optando pela análise social, uma vez que a canonização de certos artistas homens está relacionada aos meios pelos quais o próprio sistema altamente seletivo da arte e da história da arte se constituiu. Assim, o emprego do termo “cânone” reforça os modos pelos quais a narrativa histórica alimenta o discurso das mídias, das instituições e de seus agentes e se complementa sistemicamente com eles, contribuindo para a reprodução das hierarquias artísticas e suas assimetrias. Em muitos casos, essas historiadoras optaram por termos como “cânone múltiplos” e “contracânone”, pois, sob uma lente social, diferentes cânones coexistem na disputa pelo poder de legitimação. A estratégia, então, passou a ser a ênfase

sobre as hierarquias existentes no campo da arte, problematizando os modos como certas narrativas mestras surgem, se estabelecem e se perpetuam, frente a outras, em um processo não estático.

No texto “The Art Historical Canon: Sins of Omission”, a historiadora Nanette Salomon, docente da City University de Nova York, avalia as contribuições das análises feministas (até o início dos anos 1990) para a história da arte, afirmando:

No que diz respeito aos cânones das disciplinas acadêmicas, o cânone da história da arte está entre os mais virulentos, os mais *viril*-entos e, em última análise, os mais vulneráveis. A mais simples análise da seleção de obras incluídas na história da arte da Europa Ocidental, “no seu melhor”, revela de uma só vez a constituição com motivação ideológica dessa seleção. A omissão de categorias inteiras de arte e artistas resultou em uma noção não representativa e distorcida de quem contribuiu para as ideias “universais” expressas por meio da criatividade e do esforço estético. (SALOMON in PREZIOZI, 1998, p. 344)⁸

O cânone narrativo da história da arte, para a autora, tem sua estruturação em Giorgio Vasari (1511-1574), a partir de seu empreendimento conhecido como *Vida dos Artistas* (1ª ed., Florença, 1550), no qual apresenta a compilação das biografias dos mais “excelentes artistas”, dos séculos XIV ao XVI,

organizando-as numa sequência que caracteriza uma estrutura evolutiva, tendo o naturalismo como critério qualitativo. Essa institucionalização hierárquica produzida em contexto cultural específico (Florença e Roma, principalmente) desdobrou-se para além do espaço-tempo sobre o qual Vasari se dedicou e, mesmo nos dias de hoje, reverbera de diversos modos em diferentes geografias, temporalidades e contextos culturais.

Salomon reforça que publicações referenciais da História da Arte, como as de H. W. Janson, tendem a reafirmar o cânone histórico da arte derivado de Vasari, uma vez que o florentino estabeleceu a estrutura discursiva modelar da disciplina, centrada na predominância de um gênero particular, de uma classe social e de uma raça. A premissa principal de Vasari era a de que a grande arte é a expressão do gênio individual e que ela poderia ser explicada por meio das biografias, sobretudo daqueles homens ilustres que faziam parte de um mesmo meio social e político, embora essa dinâmica ideológica fosse obliterada pela narrativa que ele elaborou. Nesse processo, funda-se também a figura do historiador: aquele que identifica (e legitima) as grandes obras de arte, tratadas como produtos da vida de um gênio, vida esta que pode ser recuperada e se torna acessível por meio da documentação analisada e da

interpretação narrativa que se institui para ela. Em consequência, “o” historiador da arte tem a licença e a autoridade para proclamar o que tem qualidade e se identifica com o *valor* arte. Enquanto Vasari, como artista, escrevia para sua própria audiência, a emergência de não artistas contribuindo para a escrita dessa narrativa fez com que estes também assumissem a posição de julgamento das obras. Esse modelo se institucionalizou, a partir do desenvolvimento dos métodos de reprodução e da criação das Academias, expandindo-se para outros núcleos culturais na Europa e para as regiões colonizadas por esses grupos. Diagnosticado o processo de formação do cânone histórico masculino, Salomon reforça:

Feministas abriram espaços no discurso canônico para permitir a inclusão de mulheres como artistas e mulheres como críticas. Mas, nessa conjuntura, a inclusão por si só não é suficiente. A prática feminista produziu diversas estratégias para lidar com o campo acadêmico da história da arte e seu cânone. A principal delas é a escavação arqueológica das mulheres como criadoras. A segunda é o aparecimento de mulheres como críticas e intérpretes, recebendo e flexionando obras de arte de maneiras significativas para elas. (SALOMON in PREZIOZI, 1998, pp. 349-350)⁹

Segundo Salomon, a presença e atuação de mulheres na prática da história da arte é algo efetivo para essa transformação,

explicitando como a marcação de gênero – neste contexto, mulheres brancas e, em geral, de uma mesma classe social – evidencia modos outros de escrita. Porém, em relação à estratégia centrada na recuperação histórica de mulheres artistas fora do cânone, por meio da desnaturalização da narrativa mestra e da politização da prática, ela defende a necessidade de uma reavaliação, uma vez que a história cultural da Europa Ocidental, sob este foco, torna-se uma história escrita também por homens brancos de classe alta, com profundo apoio aos interesses exclusivos de gênero, e cujo modelo continua sendo operante.

A insistência das feministas em expor exclusões revela as maneiras pelas quais as obras dentro do cânone são coerentes umas com as outras em termos bastante diferentes daqueles tradicionalmente avançados. Em vez de aparecerem como exemplos paradigmáticos de valor estético ou expressão significativa, ou mesmo como representativas de grandes movimentos e eventos históricos, as obras canônicas apoiam-se umas às outras como componentes de um sistema mais amplo de relações de poder. Significado e prazer são definidos como projetados exclusivamente por meio de experiências masculinas. O simples gesto corretivo de introduzir as mulheres no cânone para criar uma imagem mais precisa do que “realmente aconteceu” e dar a elas uma voz que proclama o que é significativo e prazeroso não corrige realmente a situação. Nossa compreensão das implicações políticas do que é incluído e excluído do

repertório das obras canônicas e, mais ainda, nossa compreensão da própria escrita histórica como um ato político tornam isso, na melhor das hipóteses, uma tática com efeitos limitados. Os próprios termos da prática da história da arte, seja formalista ou contextualista, estão tão carregados de conotações ideológicas e julgamentos de valor quanto ao que vale ou não vale a pena – ou é, como foi expresso no passado, “enobrecedor” – que questões de gênero e classe são projetadas para serem irrelevantes para seu discurso. As questões cruciais não apenas parecem estar *fora* do alcance das questões históricas da arte tradicional; elas estão especificamente *fora* do assunto. (SALOMON in PREZIOZI, 1998, p. 350, grifo no original)¹⁰

Desse modo, na avaliação de Salomon, *recuperar* artistas e obras anteriormente fora do cânone, a partir das ferramentas e métodos do cânone, acaba reafirmando a onipresença do próprio cânone, caracterizado pelo *olhar* masculino como um sintoma dessa narrativa. Ou seja, o mesmo sistema e os mesmos dispositivos utilizados para sacralizar a arte de homens brancos são utilizados na expansão da história da arte, sem que marcadores sociais – gênero, raça, sexualidade, classe social etc. – produzam uma transformação mais profunda na estrutura metodológica da disciplina. A avaliação ressaltada pela autora, no início dos anos 1990, poderia então ser ampliada para as estratégias adotadas pela teoria *queer*,

pelas teorias pós-coloniais, pelos estudos culturais e, na atualidade, pelas teorias decoloniais? Para enfrentar essa problemática, para além do interesse em apresentar uma cronologia dessas teorias, salta-se para outro momento, analisando-se uma das feições atuais da disciplina: “a história da arte global”.

HISTÓRIA DA ARTE GLOBAL: “VIVA A ROUPA NOVA DO REI”

Embora autores como Hans Belting tenham desenvolvido reflexões desde os anos 1990 sobre as feições da história da arte em uma conjuntura globalizada¹¹, a repercussão do termo “história da arte global” costuma ser creditada ao livro *Is Art History Global?*, organizado por James Elkins, professor da Escola do Art Institute de Chicago, e publicado em 2006. No texto introdutório, a partir de duas indagações – 1. os métodos, conceitos e propósitos da história da arte ocidental são suscetíveis à arte produzida fora da Europa e dos Estados Unidos?; 2. a adoção de um modelo global, com múltiplas feições, manteria a forma reconhecível da disciplina história da arte? –, o autor elabora um jogo narrativo, apresentando cinco razões para o reconhecimento da multiplicidade da história da arte

e cinco razões para a compreensão da disciplina como um empreendimento mais ou menos único e coeso. No primeiro caso, a história da arte seria global porque a difusão de modelos ocidentais estaria se enfraquecendo, ao fundir-se a outras práticas locais, mesmo que ainda compartilhem o nome disciplinar. No segundo, a história da arte seria global porque há uma coerência incontestável na sua prática, independentemente dos lugares onde é produzida, uma vez que é possível reconhecer premissas metodológicas comuns, compatíveis entre si.

Para Elkins, os cinco argumentos que reforçam a história da arte global como um empreendimento múltiplo são: 1. o que conta como “história da arte” em muitos países é a crítica de arte, sem que haja uma separação nítida entre essas práticas; 2. a história da arte, como uma disciplina nomeada e um departamento específico nas universidades, é conhecida principalmente na América do Norte e na Europa Ocidental, possuindo diversas feições institucionais em outros contextos, marcados pela atuação de profissionais com diferentes formações acadêmicas; 3. a história da arte, desde suas origens, está intimamente ligada aos sentidos de identidade nacional e regional, o que é evidente tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto em outros locais; 4. a história

da arte parece estar se dissolvendo em estudos da imagem ou na área dos “estudos visuais”, caracterizada por uma sucessão de teorias; 5. existem diferentes tipos de publicações para diferentes historiadores e historiadoras da arte, o que reforça a fragmentação inerente à disciplina, mas também, em sua fase atual, a aparente perda de seu sentido como um campo homogêneo.

No segundo caso, Elkins apresenta cinco argumentos a favor da ideia de que a história da arte global é um empreendimento coeso em todo o mundo: 1. alguns dos melhores estudos no campo são feitos por escritores que tomam diferentes teorias como base, mas neles a coerência metodológica da disciplina se mantém; 2. a distinção entre história da arte e crítica de arte ainda é válida, e a adoção de critérios institucionais, contextuais e comerciais permite que se verifique a diferença entre elas; 3. a história da arte continua focada em um cânone específico de artistas, cuja importância não se alterou com a inclusão de mulheres, africanos, asiáticos, latino-americanos, indígenas, etc. em seu repertório; 4. a história da arte é guiada por uma série estável de narrativas, e ainda que as teorias feministas, *queer*, pós-coloniais etc. tenham questionado o cânone, a inclusão de artistas e suas obras depende de sua coerência frente à narrativa já constituída e reconhecida; 5. a história da arte resulta

dos esquemas conceituais ocidentais, e mesmo que as práticas recentes da disciplina possam ser variadas no que tange aos assuntos e aos locais de produção, no final das contas, historiadores e historiadoras partem de um mesmo repertório de teorias (iconografia, semiótica, psicanálise, estruturalismo, antropologia, sociologia etc.) e seus propósitos, conceitos, metodologias e formas narrativas permanecem comuns.

Para o autor, os dois casos não deixam de reforçar a existência de uma feição global para a história da arte, embora entenda que os últimos cinco argumentos sejam mais consistentes. Em geral, termos como “transnacionalidade”, “multiculturalismo” e “pós-colonialidade” podem dar a entender que existe maior liberdade e trânsito nas abordagens, mas as produções da história da arte continuam respondendo a questões ocidentais compartilhadas. Por isso, Elkins enfatiza:

Acho que se pode argumentar que não existe tradição não ocidental de história da arte, se isso significar uma tradição com suas próprias estratégias interpretativas e formas de argumentação. Os historiadores da arte em diferentes países variam no que estudam, e há uma ampla latitude nos tipos de métodos interpretativos que são empregados. (A maioria dos estudos, eu acho, ainda usa a iconografia como seu modelo principal ou padrão.) Mas não existe uma narrativa independente ou abordagem

acadêmica para a escrita da história da arte que possa ser entendida como uma história da arte. [...] Nenhum dos especialistas chineses que conheço e que ensinam em universidades ocidentais foi contratado por causa de sua capacidade de implantar métodos historiográficos indígenas; mas normalmente parte de suas qualificações estaria na capacidade de negociar com os principais métodos ocidentais, como análise formal e iconografia. (ELKINS, 2006, pp. 19-20, grifo no original)¹²

O que a conclusão de Elkins justifica, por exemplo, é a manutenção do termo “arte não ocidental” (tanto para a produção artística quanto para a produção historiográfica), em que o critério comparativo (cânone) para todas as produções artísticas fora da narrativa é o que estrutura a própria narrativa: o Ocidente. Mas o que o autor pouco considera nessa análise é a relação ambígua desta “virada global” da disciplina – vista por ele de modo afirmativo – com o processo histórico da globalização, em curso desde a década de 1980, promovendo a interligação econômica, política, social e cultural para além das fronteiras nacionais, o que implica – numa perspectiva negativa – considerar os impactos do expansionismo econômico ocidental no mundo e seu viés colonialista. Segundo Jonathan Harris, docente da Birmingham City University, a expressão “história da arte global”

[...] meramente identifica uma quantidade real de pesquisa e aponta apenas em direção às ideias muito mais significativas de “integração” e “totalidade”. Nesse sentido, “história da arte global” está em continuidade com “estudos da arte mundial” do século passado: é um subgênero reconhecível na disciplina, é ensinado e pesquisado em muitas universidades ao redor do mundo, mas não ameaça em nada o edifício da estrutura estabelecida, as prioridades e interesses da disciplina, com suas origens na *kultureschrift* da Europa Central do início do século XX. (HARRIS, 2017, p. 27)¹³

A história da arte, mesmo sob a rubrica “global”, continua sendo enunciada a partir do Ocidente, e, mesmo que vista sob uma perspectiva em rede, suas metodologias permanecem enraizadas no desenvolvimento histórico da disciplina. Ela seria então uma nova feição da história da arte e não necessariamente uma nova abordagem, pois, para que isto ocorra, é necessária a diversificação de paradigmas epistêmicos. A história da arte mundial no século XX, por exemplo, já apresentava certa abertura para *artefatos* provenientes de outras culturas, realizando análises comparativas entre diferentes geografias e desenvolvendo estudos transdisciplinares (antropologia, linguística, história das religiões etc.), embora essa tendência tenha perdido força no decorrer do tempo¹⁴. Harris continua:

A história da arte cresceu como um discurso centrado nos estilos e formas nacionais e internacionais, na era da ascensão do estado-nação e da glorificação das culturas e estilos nacionais. “Globalização” é um processo que incorpora aspectos do domínio contínuo dos interesses e forças nacionais, mas viu interesses e forças transnacionais e extranacionais cada vez mais em jogo na forma como a ordem mundial foi remodelada (por exemplo, nos mercados financeiros, nas tecnologias de mídia global, no poder de certas corporações que operam em todo o mundo, no surgimento de ideologias fundamentalistas que desafiam a legitimidade dos Estados existentes etc.). Um verdadeiro “campo global da história da arte” compreenderia uma intervenção intelectual baseada em uma crítica do poder ocidental no mundo tal como existe e é reproduzido (e desafiado) em termos culturais e artísticos, e que cria um conjunto sui generis de conceitos, hipóteses e métodos analíticos capazes de reconhecer, analisar e avaliar os novos fenômenos da cultura e da arte globais vistos desde 2000. (HARRIS, 2017, pp. 27-28)¹⁵

Assim, o emprego do termo “global” na disciplina precisa considerar como a história da arte se relaciona com as práticas globalizantes do Ocidente, a partir de uma posição crítica “de dentro”. Por outro lado, as perspectivas transnacionais não são suficientes se permitirem apenas a diversidade temática e geográfica, sendo necessária também a multiplicidade de narrativas, de narradores e

narradoras e de epistemologias. Mas como isso tem sido e pode ser pensado a partir da perspectiva *Brasil*?

O GLOBAL E O CANÔNICO NO DEBATE DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL

Em 2013, a revista *Perspective*, publicação do Institut national d'histoire de l'art – INHA, na França, organizou uma edição especial sobre a história da arte no Brasil¹⁶. No editorial, Marion Boudon-Machuel, docente da Université de Tours, parte da indagação “Por que ‘a história da arte no Brasil’?” para justificar o interesse da comunidade francesa “pelo desenvolvimento original e pelas especificidades da história da arte no Brasil”, pois “o exemplo brasileiro poderia mesmo nos levar a novas reflexões sobre a disciplina em nosso país”, alertando para o fato de que “ainda não é possível estabelecer balanços historiográficos onde a produção científica é ainda embrionária ou mesmo inexistente” (BOUDON-MACHUEL, 2014, n. p.). Numa amplitude global, é sob uma direção ocidental que as histórias locais continuam a ser analisadas.

Nessa edição, cabe o destaque para o debate “Existe uma arte brasileira?”, com textos de Luiz Marques (docente da Unicamp),

Claudia Mattos (docente da Unicamp), Mônica Zielinsky (docente da UFRGS) e Roberto Conduru (docente licenciado da Uerj, atualmente vinculado à Southern Methodist University, nos Estados Unidos). Em linhas gerais, os autores apresentam um diagnóstico do campo da história da arte no Brasil: a juventude institucional da disciplina; sua conjuntura fragmentada, sem uma feição definida, e muitas vezes amalgamada com outros gêneros, como a crítica de arte, os escritos de artistas, as crônicas etc.; a interdisciplinaridade característica da diversidade de formações universitárias de seus praticantes e de teorias adotadas; a internacionalidade decorrente tanto do fluxo cultural formativo do país quanto da atuação de historiadores e historiadoras da arte dentro e fora de suas fronteiras. Nesse diagnóstico, a palavra “cânone” aparece uma única vez, no texto de Luiz Marques, quando este se refere aos cânones clássicos da representação na avaliação da arte figurativa produzida no Brasil.

O interesse no debate não recai sobre o diagnóstico do campo, mas sobre seus sintomas, aqueles identificados e aqueles subjacentes. “Debilidade e aporias da historiografia artística brasileira”, título do texto de Luiz Marques, conduz a discussão, uma vez que os três textos subsequentes dialogam com as ideias

contidas no primeiro ensaio, sobretudo em relação ao emprego do termo “debilidade”. Marques procura apresentar um panorama, relacionando as artes figurativas no Brasil – sem considerar a produção artística no geral – e o que define como “esforços de reflexão histórica” suscitados pelas mesmas, concluindo: “Não houve no Brasil historiadores da arte que estruturaram o cenário intelectual e definiram as suas linhas de força”. A explicação não se deve apenas aos frágeis aspectos sistêmicos do campo, mas, para o autor, também

porque as artes figurativas produzidas no Brasil não mereceram, e em minha opinião com razão, a mesma atenção que outras artes, como a literatura e a música, cuja densidade atraiu a atenção mais metódica dos historiadores. [...] é provável que a maioria dos colegas brasileiros provavelmente não compartilhe esse ponto de vista. É compreensível que quem quer que se dedique à história das artes figurativas no Brasil tenda a valorizar seu objeto de estudo e a lhe atribuir uma importância histórica e estética maior. Com exceção de casos específicos (Aleijadinho, algumas obras de Amoedo, Di desenhista nos anos 20, Portinari retratista, Goeldi...), a história da arte figurativa no Brasil, e especialmente a pintura, não parece, em meu entender, exibir uma relevância segura fora do âmbito da história local. (MARQUES, 2014, n. p.)

Dos sintomas, pelo menos dois podem ser analisados aqui:

1. o enunciado de que a colonização portuguesa, e seu preconceito

em relação às artes manuais, é a responsável pela pouca importância dada às artes plásticas no Brasil, em detrimento do que ocorre com a música e a literatura, entendidas como artes liberais, o que indica uma enunciação persistente na historiografia da arte; 2. a avaliação da arte produzida no Brasil, mesmo que circunscrita à figuração, é realizada a partir do princípio narrativo europeu, tomando-se como critério comparativo o cânone da representação clássica. Em decorrência, se há debilidade constitutiva nas artes figurativas produzidas no país, também não pode haver historiografia artística consistente, uma vez que não há “uma classe média letrada e uma classe dominante visualmente educada, que reconheça no colecionismo uma estratégia de emulação e de afirmação cultural” (MARQUES, 2014, n. p.). O que esses sintomas reforçam, no caso brasileiro, é que avaliações artísticas se sustentam por enunciações de caráter sociológico, mesmo em abordagens que analisam essa produção por seus valores especificamente estéticos. Em algum momento, o veredito de “debilidade” – e pode-se considerar o emprego de tantos outros termos depreciativos na historiografia – só pode ser justificado discursivamente, considerando-se o contexto social decorrente da colonização.

Outro ponto desenvolvido por Marques, como diagnóstico e sintoma, é o problema da “identidade nacional”, que no país

impregna-se pela configuração, expansão e institucionalização de um modernismo de caráter nacionalista, herdeiro do romantismo no século XIX, e cuja persistência reverbera na historiografia da arte, uma vez que em muitos momentos há a predominância de estudos concentrados na produção artística nacional e na tradição historiográfica local, com objetivo de estruturar uma “história da arte essencialmente brasileira”. Em relação a isso, Marques afirma que:

[...] a busca da “identidade” como programa é uma tautologia, pois não se pode desejar ser o que, inevitavelmente, já se é. De onde duas aporias: (1) reivindicar uma “identidade” é *ipso facto* a confissão de sua impossibilidade, já que tal reivindicação remete a um circuito fechado, um efeito de espelhos contrapostos, de strange loops autoreferenciais [sic]; (2) reivindicá-la é também uma contradição nos termos, já que supõe mimetizar o modelo europeu (já dotado de identidade). (MARQUES, 2014, n. p.)

Se o discurso da identidade é uma herança ideológica, é com entusiasmo que Marques vê na geração da “história da arte global” a superação deste impasse, uma vez que historiadores e historiadoras da arte no Brasil apresentam maior liberdade para estudar a arte internacional, sem deter-se em fronteiras que isolam o país nas práticas locais. Ressalta ainda que o adjetivo “brasileiro” “não é uma categoria

crítica” a ser considerada nas análises da arte produzida no Brasil, uma vez que “não aporta nada à sua inteligibilidade”, pois esta emana “da rede de relações e condicionantes internacionais de que o Brasil e a arte que aqui se fez são o resultado” (MARQUES, 2014, n. p.).

O argumento acima objetiva combater uma noção essencialista de identidade. No entanto, se o adjetivo “brasileiro” não é uma categoria crítica, poderia pelo mesmo ser pensado como uma categoria histórica. O uso do sufixo “-eiro” para formar o gentílico “brasileiro” – e não “brasiliano” ou “brasiliense” – constitui um caso singular na gramática portuguesa, uma vez que costuma ser empregado para se referir a quem se dedica a uma ocupação, ofício, atividades relacionadas ao trabalho laboral (por exemplo, marceneiro, pedreiro, mineiro, ferreiro, padeiro etc.). Sua gênese histórica mostra que “brasileiros” eram aqueles que, no período colonial, trabalhavam com a extração e o comércio do pau-brasil, vistos de modo pejorativo pelos portugueses, pois este era um trabalho realizado por criminosos extraditados para a colônia e por pessoas escravizadas. Entre os séculos XVII e XVIII, o termo ganhou o significado atual, referindo-se a quem nasce no Brasil, e na primeira Constituição, em 1824, foi legalizado como gentílico oficial¹⁷. Não é incomum, mesmo hoje, encontrar opiniões de que essa origem

pejorativa do termo, relacionada ao trabalho manual, exigiria uma mudança de termos. Ou seja, volta-se ao problema social como origem de todos os males (históricos e atuais) – “um circuito fechado, um efeito de espelhos contrapostos, de *strange loops* autoreferenciais [sic]” –, como sintoma persistente da colonialidade¹⁸.

Debilidade (artística e historiográfica), por um lado, e nacionalismo (artístico e historiográfico), por outro, podem ser vistos como faces de uma mesma moeda e, de fato, suscitam discussões. Para Claudia Mattos, a “aparente debilidade da arte e da história da arte no Brasil depende diretamente da lente que usamos para avaliá-la”, uma vez que “renovados os óculos, a realidade adquire complexidade e riqueza” (MATTOS, 2014, n. p.). Se o cânone da representação clássica ocidental tende a ser o paradigma na avaliação da arte figurativa produzida no Brasil, os novos rumos internacionais da história da arte, a incorporação de novos objetos, a renovação dos princípios teóricos-metodológicos, todos esses aspectos contribuem para uma mudança de “lentes”. Roberto Conduru reforça que é recorrente no país o sentimento de inferioridade na comparação das artes plásticas com a música e a literatura, assim como de suas respectivas historiografias. Porém, a fragmentação, dispersão e pouca quantidade de estudos históricos,

“em suma, a ausência de uma tradição”, é mais “um travo para quem se dedica a refletir sobre arte no Brasil e que precisa enfrentar o peso do silêncio e dos mitos gerados pela descontinuidade crítica em um ambiente profissional rarefeito” (CONDURU, 2014, n. p.). Mais do que avaliar a historiografia da arte no Brasil a partir de valores europeus como paradigmas estáticos de julgamento – “concepções de arte e de história geográfica e historicamente fixadas” –, pode-se optar por parâmetros espaciais e temporais móveis, muitas vezes encontrados nas estratégias discursivas locais, adotadas por teóricos e artistas. Ainda, para Conduru, é fundamental que uma avaliação crítica dos processos de mundialização cultural não se fixe nem no problema do nacionalismo nem no do eurocentrismo, mas ao mesmo tempo não perca de vista esses marcos situacionais.

Mônica Zielinsky assume uma posição mais combativa, reforçando que o ensaio de Marques falha em seus pressupostos, uma vez que não é possível identificar nele uma predisposição para compreender mais profundamente a arte (figurativa) produzida no Brasil e sua historiografia:

Não há menção a dados documentais nem a metodologias de análise condizentes com os processos de construção das histórias locais e que contemplem suas implicações mais amplas e comparativas com outras

culturas. O ensaio também não considera os nexos sociais e políticos, nem o papel das migrações e as diferenças presentes na anatomia dessa arte. Na verdade, ele não aposta efetivamente no fenômeno artístico citado. Diante de uma produção historiográfica apresentada como débil e praticamente inexistente, é preciso questionar o tipo de historiografia que, de uma maneira diferente, poderia um dia vir a se constituir. (ZIELINSKY, 2014, n. p.)

Para a autora, ainda são lacunares as pesquisas centradas nas articulações da arte no Brasil com a pluralidade de outros campos (sociais, históricos, políticos, econômicos, antropológicos etc.), fundamentais no contexto de uma história da arte global, para que esta abordagem não omita as conjunturas locais que dão corpo aos fenômenos artísticos analisados. Uma história da arte global não deveria ser apenas um passaporte diplomático para o livre trânsito entre fronteiras, mas uma abordagem que explicita as tensões e estratégias decorrentes das relações entre diferentes culturas, os modos como esses processos se constituíram historicamente e continuam a se reconfigurar com a globalização. A aparência dispersa, fragmentada e mais ou menos recente da historiografia local, mais do que debilidade, abre seu campo para um porvir. Assim,

Cabe a essa historiografia da arte brasileira gerar as necessárias transformações epistemológicas e suscitar novos desafios disciplinares acadêmicos por meio de modelos relacionais de diversidade adaptados à história dessa cultura e dessa arte. Ela poderia, assim, permitir o florescimento de um pensamento construído a partir de seus limites, um pensamento de borda e que provém do “habitar a borda”. [...] Para que a arte brasileira seja reconhecida no contexto geopolítico mundial, é preciso que ela circule de forma efetiva na rede global da arte contemporânea – mas isso não é suficiente. A constituição de uma historiografia crítica e atualizada que acompanhe, discuta e amplie essa produção e os seus processos de inserção é imprescindível à própria natureza da chamada arte “brasileira”. Como uma “identidade em ação”, essa historiografia, em seu modo específico de fazer a contemporaneidade, exige que os marcos locais sejam ultrapassados e que uma nova cartografia da arte no país seja criada. Em uma perspectiva jamais monolítica, mas por meio dos referidos modelos de alteridade, essa historiografia deve articular as confluências e as influências dessa arte em meio às culturas que a constituem e que com ela se associam. Longe de ser marcada pela fragilidade, a arte desenvolvida no Brasil deve se identificar com uma historiografia em processo, a que marcará suas diferenças e será sem dúvida politicamente inovadora, ao reconhecer assim o seu devido lugar na cultura mundial. (ZIELINSKY, 2014, n. p.).

Embora não se refira explicitamente a “cânone” (narrativo e metodológico), Zielinsky fricciona certas visões cristalizadas e

reforça a importância da perspectiva local em diálogo com outras perspectivas, a partir de um “habitar a borda”, em referência a Walter Mignolo e ao debate decolonial¹⁹. Analisando-se a historiografia local – e sua relação com o cânone historiográfico ocidental –, quais seriam os paradigmas canônicos próprios dessa narrativa? Em suma, a partir dos pressupostos apresentados, também eles localizados – a mudança de “lentes”, a adoção de parâmetros dinâmicos e muitas vezes provenientes das estratégias locais, a adoção de um pensamento de borda –, é possível pensar e habitar uma historiografia da arte no Brasil que não seja apenas a renovação do cânone narrativo ocidental – e de seu poder de expansão –, problematizando-se também seus cânones próprios e mantendo a consciência das tensões inerentes a esse processo? Uma historiografia da arte que, ao reconhecer a dinâmica cultural global, não abdique de uma posição crítica frente a esta conjuntura, entendendo as redes de relações históricas e atuais que lhe constituem, a partir de um conjunto diverso de pontos de vista dos quais se olha o mundo. Ou seja: considerando-se que *um* Brasil é também uma estrutura narrativa canônica, ao produzir um senso de homogeneidade para um local múltiplo e carregado de tensões próprias²⁰. Desse modo, uma historiografia consciente de que estes pontos de vista não devem ser fixos

em sua posição e em sua ocupação, mas dinâmicos nas suas práticas e também diversamente habitados, a partir de marcadores sociais plurais (gênero, raça, sexualidade, classe social etc.). Enquanto um pensamento de borda pode ser metodologicamente adotado, há também uma “prática de borda”, crescendo e ganhando maior visibilidade, debatendo essas e outras questões tanto nos ambientes acadêmicos e instituições de arte quanto fora desses espaços legitimados, em constante disputa discursiva. Aliás, não só recentemente, mas há muito tempo.

Por mais singulares e dinâmicas que sejam essas relações, a colonialidade precisa ser considerada mais profundamente por esta historiografia (em confronto com a globalização), podendo assumir diferentes prefixos (pós-, des-, de-, anti-, etc). Entre essas abordagens, as práticas decoloniais se referem ao “giro” epistêmico como importante fator para se recolocar o problema da(s) perspectiva(s). Ao girar, mesmo que a partir de um mesmo *lugar*, pode-se ampliar e variar os horizontes.

1. O projeto de pesquisa, iniciado no segundo semestre de 2020, está cadastrado na Escola de Belas Artes da UFRJ e conta, no momento, com a participação de um bolsista de iniciação científica – PIBIC. No 40º Colóquio do CBHA, realizado em 2020, a investigação em andamento foi apresentada e o texto estará disponível nos Anais do evento. Durante a comunicação, Roberto Conduru, a quem agradeço, me fez algumas importantes observações e provocações, que serviram como disparadores para a continuidade das reflexões.

2. O termo “nova história da arte” (e seu contexto) foi analisado por Rafael Cardoso. Cf.: CARDOSO (2009).

3. Em referência ao texto “Brasil/Brasis”, de Paulo Herkenhoff, no qual o autor evidencia que “Um ‘Brasil’ acaba sendo um ponto de vista, do qual se olha o mundo” (HERKENHOFF, 2001, p. 359).

4. Arthur C. Danto analisa como o conceito “arte” se modificou no decorrer do tempo, incorporando aquilo que estava fora de sua abrangência, sem excluir o que já estava dentro. Cf.: DANTO (2006).

5. Tradução livre do original: “The institutionalised hierarchy of artists and styles is continually fed to society; it is ‘parroted’ out and accepted as something self-evident. For that reason alone, it is important to remain conscious of the canonisation processes that led and still lead to some artists being included in the canon and entering history and others being excluded. The frequent references here to ‘canon’ in the singular should not, of course, rule out the possibility that there can also be canons, for example, of specific forms of art, periods, regions, nations or particular social groups. One should not, however, lose sight of the fact that the canon of the modern era, as expressed in the collections of large, influential art museums, in textbooks, in market prices for art and so on, is relatively homogenous. In this sense, there is largely agreement about which works of art, artists and movements should be regarded as canonical at a given point in time.”

6. Tradução livre do original: “An increase in geographical inclusion should not, however, obscure the fact that global art histories and transnational perspectives, too, are thoroughly Western constructs that are only comprehensible and persuasive to those who are already well within this vein of North Atlantic art history.”

7. Pode-se citar as contribuições realizadas por Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Abigail Solomon-Godeau, Amelia Jones, Nanette Salomon, entre outras autoras.

8. Tradução livre do original: “As canons within academic disciplines go, the art historical canon is among the most virulent, the most virulent, and ultimately the most vulnerable. The simplest analysis of the selection of works included in the history of western European art ‘at its best’ at once reveals that selection’s ideologically motivated constitution. The omission of whole categories of art and artists has resulted in an unrepresentative and distorting notion of who has contributed to ‘universal’ ideas expressed through creativity and aesthetic effort.”

9. Tradução livre do original: “Feminists have opened places within canonical discourse to allow for the inclusion of women as artists and women as critics. But at this juncture, inclusion alone is not enough. Feminist practice has produced several strategies for dealing with the academic field of art history and its canon. Primary among these is the archeological excavation of women as creators. The second is the appearance of women as critics and interpreters, receiving and inflecting works of art in ways meaningful for them.”

10. Tradução livre do original: “Feminists’ insistence on exposing exclusions reveals the ways in which works within the canon cohere with one another in terms quite different from those traditionally advanced. Rather than appearing as paradigmatic examples of aesthetic value or meaningful expression, or even as representative of major historical movements and events, canonical works support one another as component in a larger system of power relations. Significance and pleasure are defined as projected exclusively through male experiences. The simple corrective gesture of introducing women into the canon to create a more accurate picture of what ‘really happened’ and to give them a share of the voice that proclaims what is significant and pleasurable does not really rectify the situation. Our understanding of the political implications of what is included and excluded from the repertoire of canonical works and, even more, our understanding of historical writing itself as a political act render this, at best, a tactic with limited effects. The terms of art historical

practice themselves, whether formalist or contextualist, are so laden with ideological overtones and value judgments as to what is or is not worthwhile – or, as it was expressed in the past, ‘ennobling’ – that questions of gender and class are designed to be irrelevant to its discourse. The crucial questions not only seem to be beside the point of traditional art historical questions; they are specifically *outside* the point.”

11. Em 1995, Hans Belting publicou em alemão o livro *O fim da história da arte*. Uma seleção de alguns capítulos deste livro, com o título *Art History after Modernism*, foi publicada no Estados Unidos em 2003. Cf. BELTING (2006).

12. Tradução livre do original: “I think it can be argued that there is no non-Western tradition of art history, if by that is meant a tradition with its own interpretive strategies and forms of argument. Art historians in different countries vary in what they study, and there is a wide latitude in the kinds of interpretive methods that are employed. (Most scholarship, I think, still takes iconography as its principal or default model.) But there is no such thing as an independent narrative or scholarly approach to the writing of the history of art that can be understood as a history of art. [...] None of the Chinese specialists I know who teach in Western universities were hired because of their ability to deploy indigenous historiographic methods; but part of their qualifications would normally be the ability to negotiate the principal Western methods such as formal analysis and iconography.”

13. Tradução livre do original: “It [‘global field’ in Art History] merely identifies an actual quantity of research and only gestures toward the much more significant ideas of ‘integration’ and ‘totality.’ In this sense ‘global art history’ is in continuity with ‘world art studies’ of the last century: it is a recognizable subgenre in the discipline, it is taught and researched in many universities around the world, but threatens nothing in the edifice of the discipline’s established structure, priorities and interests, with its origins in middle-European *kultureschrift* of the early twentieth century.”

14. Um exemplo dessa abordagem é a publicação *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-1954), de André Malraux.

15. Tradução livre do original: “Art history grew up as a discourse focused on national and international styles and forms, in the era of the rise of the nation-state and the glorification

of national cultures and styles. 'Globalization' is a process which incorporates aspects of the continuing dominance of national interests and forces, yet has seen transnational and extra-national interests and forces increasingly at play in the way the world order has been reshaped (e.g. in the financial markets, in global media technologies, in the power of certain corporations operating across the globe, in the rise of fundamentalist ideologies challenging the legitimacy of existing states, etc.). A truly 'global field of art history' would comprise an intellectual intervention premised on a critique of western power in the world as it exists and is reproduced (and challenged) in cultural and artistic terms, and which creates a *sui generis* set of concepts, hypotheses and analytic methods able to recognize, analyze and evaluate the new phenomena of global culture and art seen since 2000."

16. Até o momento, os países que contaram com edições especiais da revista foram: Suíça (2006), Grã-Bretanha (2007), Canadá (2008), Espanha (2009), Holanda (2011), Brasil (2013), Estados Unidos (2015), Marrocos, Argélia e Tunísia (2017), Países Nórdicos (2019) e Japão (2020).

17. Esta observação me foi feita por Anderson Pinto Arêas, a quem agradeço. Embora no período colonial os adjetivos "brasiliano", "brasiliense" e "brasílico" também tenham sido utilizados, há pelo menos duas vertentes para a gênese do uso do termo "brasileiro" como gentílico: segundo o filólogo Silveira Bueno, em *Crônica da Custódia do Brasil* (1617), de Frei Vicente do Salvador, e, de acordo com o Dicionário Houaiss, pelo português José Soares da Silva, em 1706. Estas vertentes ainda precisam ser verificadas.

18. Colonialidade é um conceito desenvolvido pelo peruano Anibal Quijano, no final dos anos 1980, chave para a teorias decoloniais e recorrente nos ensaios do argentino Walter Mignolo. Cf. MIGNOLO (2007, pp. 1-18).

19. Zielinsky faz referência ao livro *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, de Walter D. Mignolo, publicado em 2000.

20. Para Paulo Herkenhoff, *um* Brasil é uma estrutura discursiva que produz o sentimento de unidade (nacional), *apesar* da multiplicidade constitutiva do país. À tensão dialética entre o Brasil homogêneo, no singular, e o Brasil heterogêneo, no plural, há ainda outra, dicotômica: "*Há dois Brasis*. São separados por um abismo, opostos. Rural e industrial. [...] Miserável e

rico, ou dividido entre o 'bom selvagem' e o 'capitalismo selvagem'. Há um Brasil formado por um encontro de culturas e há um Brasil que ainda hoje projeta as consequências da escravidão. A rígida estrutura de classes e a imobilidade social no Brasil não se alteraram com a queda do muro de Berlim e o ocaso do império soviético... Há um Brasil sem pontos cardeais, que pouco sabe de diálogos Leste/Oeste ou Norte/Sul. [...] Há um Brasil que se lembra do mundo e outro Brasil que se esquece de si mesmo. [...] O Brasil é também um sistema de arte de equidistância: a mesma distância política que separa os grandes centros brasileiros de arte dos centros hegemônicos europeus e norte-americanos parece separar os centros regionais e periféricos brasileiros dos centros hegemônicos do país (São Paulo e Rio de Janeiro). Em outras palavras: o (neo/pós) colonialismo das relações internacionais se reproduz como um (neo/pós) colonialismo interno." (HERKENHOFF in BASBAUM, 2001, pp. 362-363)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOUDON-MACHUEL, Marion. Porque «a história da arte no Brasil»? **Perspective**, l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris, vol. 2, 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/3930>. Acesso em: 20 abr. 2021.

CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. **Cultura Visual**, n. 12, Salvador, EDUFBA, out. 2009, pp. 105-113. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/viewFile/3393/2680>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus: Edusp, 2006.

ELKINS, James. Art History as a Global Discipline. In ELKINS, James. **Is Art History Global?** Nova York: Routledge, 2006, pp. 3-23.

HARRIS, Jonathan. Art History and the Global Challenge: A Critical Perspective. **Artl@s Bulletin**, vol. 6, n. 1, 2017, pp. 26-31. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss1/5/>. Acesso em: 14 abr. 2021.

HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis [1997]. In BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro. Rios Ambiciosos, 2001, pp. 359-370.

LANGFELD, Gregor. The Canon in Art History: Concepts and Approaches. **Journal of Art Historiography**, n. 19, dec. 2018, pp. 1-18. Disponível em: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2018/11/langfeld.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2021.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira?. **Perspective**, INHA, Paris, vol. 2, 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5543>. Acesso em: 20 abr. 2021.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 32, n. 94, jul. 2007, pp. 1-18. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 14 mai. 2021.

SALOMON, Nanette. The Art Historical Canon: Sins of Omission [1991]. In PREZIOSI, Donald (ed.). **The Art of Art History: A Critical Anthology**. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 344-355.

SOBRE O AUTOR

Ivair Reinaldim é Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ). Docente do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA-UFRJ. Desenvolve pesquisas na área de historiografia, teoria e crítica da arte, estudos curatoriais e história das exposições.

Artigo recebido em
7 de junho de 2021 e aceito
em 14 de junho de 2021.



CUIDAR DE BORBOLETAS: UMA ORIGEM TERAPÊUTICA PARA A PRÁTICA DA HISTÓRIA DA ARTE

KAIRA M. CABAÑAS

**CARING FOR
BUTTERFLIES: A
THERAPEUTIC ORIGIN
FOR ART HISTORICAL
PRACTICE**

**CUIDAR DE
MARIPOSAS:
UN ORIGEN
TERAPÉUTICO PARA
LA PRÁCTICA DE LA
HISTORIA DEL ARTE**

RESUMO

Artigo inédito*
Kaira M. Cabañas**

Tradução
Pedro Taam***

<https://orcid.org/0000-0002-6631-0285>

<https://orcid.org/0000-0003-4715-8860>

**Universidade da Flórida,
Estados Unidos

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188464>

***Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo

*Dedico este artigo à
minha querida amiga
Sonja Boos. As traduções
do alemão para o inglês
foram feitas por Clemens
Ottenhausen, a quem
agradeço o cuidadoso
trabalho de assistente de
pesquisa na preparação
deste ensaio.



O presente artigo propõe uma maneira alternativa de mapear a história da arte, uma maneira que acolhe as histórias adjacentes frequentemente consideradas exteriores à linha “apropriada” de pesquisa nesse campo. Para tal cartografia alternativa, me volto para uma figura fundadora da história da arte ocidental, Aby Warburg. Para isso, trato do caso clínico de Warburg e busco, com isso, pôr em relevo as interseções do crítico e do clínico no cerne de sua vida e de sua prática intelectual, bem como as sobrevivências de cada uma dessas atividades. Ao fazê-lo, proponho uma resposta possível para a pergunta: será que a prática da história da arte poderia ter efeitos terapêuticos?

PALAVRAS-CHAVE Aby Warburg; Ludwig Binswanger; Terapia ocupacional; Metodologia em História da Arte

ABSTRACT

This article proposes an alternative way of mapping the history of art, one that embraces the adjacent histories that are often taken to be external to the discipline's “proper” line of inquiry. For this alternative cartography, I turn to a foundational figure in Western art history, Aby Warburg. Yet by also turning to the history of Warburg's clinical case, I aim to cast in relief the intersections of the critical and clinical at the heart of his life, scholarly practice, and their afterlives. In so doing, I offer one possible answer to the following question: Could practicing art history be conceived as having positive therapeutic effects?

KEYWORDS Aby Warburg; Ludwig Binswanger; Occupational Therapy; Art History Methodology

RESUMEN

Este artículo propone una manera alternativa de mapear la historia del arte, una manera que acoge las historias adyacentes a menudo consideradas externas a la línea “apropiada” de investigación en ese campo. Para tal cartografía alternativa, me vuelvo a una figura fundadora de la historia del arte occidental, Aby Warburg. Para eso, trato del caso clínico de Warburg y intento, con eso, poner de relieve las intersecciones de lo crítico y de lo clínico en su vida y su práctica intelectual, así como las sobrevivencias de cada una de esas actividades. De esa manera, propongo una respuesta posible para la pregunta: ¿podría la práctica de la historia del arte tener efectos terapéuticos?

PALABRAS CLAVE Aby Warburg; Ludwig Binswanger; Terapia ocupacional; Metodología en Historia del Arte



*Será que a história da arte é capaz de reconhecer até o fim a posição
[fundadora
de alguém [...]] que “falava com borboletas” durante horas?*
Georges Didi-Huberman

Eu gostaria de tratar, neste volume da *Ars* dedicado às “Histórias da arte sem lugar”, de um caminho alternativo para se mapear a história da arte, um caminho que acolhe as histórias adjacentes que por vezes são consideradas estranhas à maneira “apropriada” de investigação nesse campo. Eu me volto, nessa cartografia alternativa, para uma figura central na história da arte ocidental, Aby Warburg. Meu interesse em Warburg despertou não como resultado de seu envolvimento com a história da arte europeia, mas pela minha pesquisa anterior sobre a história da arte no Brasil. Em meu livro *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*, de 2018, eu propus uma abordagem teórica e histórica para a arte feita em diálogo com o trabalho criador de pacientes psiquiátricos. O trabalho artístico

desses pacientes, longe de ser *outro* em relação às instituições da arte moderna no Brasil, foi tratado como arte e exibido em espaços da arte desde pelo menos 1933, de maneira que a história do trabalho desses pacientes é antes um dentro constitutivo do modernismo do que seu “fora”. Ao tratar das convergências entre o modernismo e sua relação com a psiquiatria no Brasil, fui impelida a repensar o papel fundador de Aby Warburg na história da arte. E ao me voltar para a história de seu caso clínico, a interseção do crítico e do clínico no cerne de sua vida e de sua prática acadêmica ganhou contornos mais nítidos. Assim, eu começo este ensaio com uma questão provocativa: é concebível que a prática da história da arte traga consigo efeitos terapêuticos?



Nos anos 1920, quando outros historiadores da arte se ocupavam das obras-primas do cânone, Warburg se voltou para áreas excêntricas como a magia, o animismo e a astrologia. Mas sua prática de historiador da arte que busca conexões através do tempo e do espaço se deve também à sua experiência crônica de

sofrimento psíquico¹, embora sua internação psiquiátrica, ocorrida entre 1918-1924, seja pouco tratada na literatura especializada². Mesmo sua biografia intelectual, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, escrita por Gombrich e primeiramente publicada em edição limitada em 1970, evita tocar no assunto de sua psicose. Ao longo do volume, o historiador da arte emerge como psicólogo da cultura. Para Gombrich, o objetivo primeiro do livro era introduzir o leitor às ideias de Warburg e tornar disponíveis muitos de seus escritos até então inéditos. Ele identifica como a reinterpretação de Warburg do Renascimento tomou parte num deslocamento epistemológico mais amplo de pesquisadores que se voltavam para o papel da magia e da superstição na Grécia antiga. Gombrich também oferece nuances significativas em sua tradução de conceitos caros a Warburg, como quando discute de que maneira o *Nachleben* da antiguidade poderia ser traduzido por “sobrevivência”, mas talvez seja melhor traduzido por “revivência”, capturando assim “o reaparecimento, no Renascimento italiano, de formas artísticas e estados psicológicos derivados do mundo antigo” (GOMBRICH, 1986, p. 16)³, algo que estava no cerne da pesquisa de Warburg. (Outros, como Didi-Huberman, traduzem *Nachleben* como *sobrevivência*.)

A biografia é um feito inegável, especialmente quando confrontada com a acumulação de escritos de Warburg. Gombrich revela como ele “nunca jogou fora um pedaço de papel” e como “uma grande parte de seus escritos remanescentes se revelaram esboços, pequenas anotações, formulações e fragmentos abandonados no caminho da obra acabada” (GOMBRICH, 1986, p. 3), uma condição de incompletude que caracteriza não só seus escritos, mas também seu “atlas” de imagens. Mesmo que o foco, no título do livro, seja o *intelecto*, leitores contemporâneos descobrem vários detalhes da vida e da personalidade de Warburg que transbordam a narrativa de um percurso exclusivamente intelectual. Gombrich, que foi diretor e professor de tradição clássica no Instituto Warburg de 1959 a 1976, o descreve como um homem “de baixa estatura” e “de olhos escuros”. Ele era bom de imitações, nota Gombrich, e exibia “uma sagacidade aforismática”; gostava de anedotas e era dotado de um “brilhantismo na conversa” (Ibidem, p. 7). O autor também nota que Warburg vinha de uma família de banqueiros, o que explica como conseguiu angariar uma imensa biblioteca e fazer viagens internacionais. Hoje um biógrafo poderia apontar esses fatores e denominá-lo economicamente privilegiado. Ao mesmo tempo, Warburg era cidadão alemão e judeu, e presenciou

a ascensão da supremacia prussiana e da discriminação contra sua identidade étnica, o que explica em parte sua aliança cultural com culturas oprimidas e experiências marginalizadas⁴.

Mas o *intelecto* identificado no título de Gombrich assinala também como ele evitou a psicose do biografado, isto é, Warburg enquanto caso clínico. Warburg foi admitido na Bellevue Klinik, em Kreuzlingen, pequena cidade no noroeste da Suíça, e esteve sob os cuidados de Ludwig Binswanger de 1921 a 1924. A respeito do sofrimento psíquico de Warburg, Gombrich sustenta que “não se encontra no escopo ou na competência deste estudo descrever a agonia mental dos anos psicóticos de Warburg” (GOMBRICH, 1986, p. 215). Apesar de sua própria intenção positivista, que traça o desenvolvimento do pensamento “racional” de Warburg e efetivamente apaga os anos de interrupção intelectual e internação psiquiátrica, Gombrich descreve como Warburg “foi vítima de depressões, angústias e obsessões”, e avalia como sua “grandeza e suas limitações vêm do fato de que era praticamente impossível para ele publicar quaisquer descobertas que não tivessem um significado pessoal e geral” (Ibidem, pp. 11, 18). Depois de criticar a “seletividade deliberada” dos exemplos artísticos e de história cultural de que Warburg deriva seus estudos, Gombrich inconscientemente dá seu

próprio diagnóstico psiquiátrico. Comentando o tamanho da biblioteca de Warburg, ele diz que “quase parece que a gama de livros que ele adquiriu com infalível intuição para a relevância de múltiplos campos de pesquisa se destinava a compensá-lo pela estreiteza obsessiva de seu objeto de estudo por tantos anos de sua atividade” (GOMBRICH, 1986, p. 18). Ele nota ainda como Warburg era acometido por “terríveis ataques e fobias, obsessões e delírios”, que levaram a sua internação, para então pontuar como “a emergência da enfermidade mental de Warburg coincidiu com o colapso militar da Alemanha em outubro de 1918” (Ibidem, pp. 215-216). Fazendo isso, Gombrich inadvertidamente aponta como “a história tem um papel na etiologia do delírio”, sugerindo de que maneira a loucura pode revelar também algo sobre a história da política⁵.



Mas e quanto ao caso clínico de Warburg e o contexto terapêutico de seu retorno à prática da história da arte e da cultura? No tempo em que esteve na clínica de Bellevue, as terapias mais frequentes consistiam em sedativos e repouso, além de insulina,

para sua diabetes. Sua hérnia o impedia de fazer atividades físicas, e ele sempre usava uma bandagem de compressão sob medida. Era frequentemente submetido a hidroterapia e massagem. Especialmente durante as primeiras semanas de sua internação, Warburg permaneceu continuamente sedado (BINSWANGER; WARBURG, 2007, pp. 37-40)⁶: davam-lhe sedativos a cada três ou quatro dias (Ibidem, p. 74); quando os médicos ou cuidadores queriam acalmá-lo, davam-lhe barbitúricos como barbitol, carbomal ou soníferos, e ele às vezes tinha que ser forçado a tomá-los (Ibidem, pp. 37, 59, 61, 66, 68-69, 73, 75, 81-85); em algumas ocasiões, davam-lhe opiáceos – por exemplo, uma preparação de Pantopon com 50% de morfina – para induzi-lo diretamente a um estado inconsciente (Ibidem, pp. 38-39, 54). Segundo o diagnóstico e as orientações de Emil Kraepelin, a chamada cura pelo ópio foi administrada de 6 de fevereiro a 18 de março de 1923 (Ibidem, pp. 75-78, 265).

A correspondência de Binswanger com Freud revela como, nos anos que antecedem a hoje célebre “Conferência sobre o Ritual da Serpente” de Warburg, Binswanger viu pouca perspectiva de seu paciente retornar à vida intelectual⁷. Quando perguntado a esse respeito, o psiquiatra suíço respondeu que “ele está ainda tão dominado por seus medos e precauções, que claramente são

limítrofes com a compulsão e o delírio, a tal ponto que, embora sua capacidade lógica esteja intacta, não há qualquer perspectiva de que retome sua atividade de pesquisa” (BINSWANGER [1921], in FICHTNER, 2003, p. 155). Permanece pouco claro se a decisão de Warburg de dar uma conferência de história da arte como “prova” de sua cura foi iniciativa sua ou recomendação de Binswanger, que havia detectado uma melhora na condição de Warburg em dezembro de 1922 e então o encorajado a retornar a seu trabalho acadêmico. Dados os aspectos humanitários e comunitários do método psiquiátrico de Binswanger, uma conferência dada diante de uma plateia informada e crítica seria um teste valioso para se aferir a recuperação de um paciente (BINSWANGER; WARBURG, 2007, p. 8).

Embora eu não possa, dado o escopo e a intenção deste ensaio, entrar em mais detalhes sobre a conferência do “Ritual da Serpente”, que aconteceu em 21 de abril de 1923, a reação contraditória de Binswanger à própria cena da conferência merece ser considerada. No dia seguinte à conferência, ele escreve:

A conferência em si foi mais uma conversa informal que se seguiu ao material fotográfico [foram exibidas 47 imagens em um retroprojeto], desenvolvendo uma imensa variedade de conhecimentos, mas de uma maneira ligeiramente desordenada, os tópicos principais eram por demais

revestidos de acessórios, aspectos significativos eram implicados apenas de passagem, ao mesmo tempo em que eram feitas alusões arqueológicas profundas que apenas pouquíssimos de nós conseguiam entender. A isso some-se o fato que o órgão do professor [a voz de Warburg] encontra-se danificado e pouco claro.

Dito isso, a conferência, que durou uma hora, foi uma façanha de grande dinamismo. Seu comando intelectual foi surpreendente, apesar de incidentes menores em sua performance. O abundante reconhecimento recebido encheu o paciente de satisfação. (BINSWANGER; WARBURG, 2007, p. 79)

Ao mesmo tempo que elogia o comando intelectual do paciente, Binswanger também registra a desorganização e os conhecimentos “acessórios” que Warburg apresenta (provavelmente uma referência às descrições hiperdetalhadas dos vários rituais de dança dos indígenas do sudoeste dos Estados Unidos). Para Binswanger, é como se os detalhes – as roupas, o simbolismo e os movimentos dos corpos –, tão caros e persistentes na prática acadêmica de Warburg, ofuscassem sua teoria principal, que versava sobre como a magia e o *logos* subentendem o pensamento simbólico nas comunidades indígenas que ele havia estudado cerca de 28 anos antes.

Em contraste, Warburg estava certo de que a conferência desencadeou sua recuperação. Em carta a seu irmão Max, datada de 16 de abril de 1924, ele diz:

Estou absolutamente convencido que, desde 21 de abril de 1923 (conferência) até a visita de Cassirer em 10 de abril de 1924, um poder emergente de liberação da enfermidade mental se faz presente. Para mim, meu envolvimento com minha pesquisa acadêmica é claramente um sintoma de que minha natureza quer uma vez mais trabalhar para sair desse pântano (WARBURG [1924], *apud* BINSWANGER; WARBURG, 2007, p. 24).

Mas o historiador da arte havia se deparado com sinais ambíguos: por um lado, Binswanger enfatizou a importância de seu retorno ao trabalho acadêmico como um caminho para a recuperação; por outro, a equipe de médicos que cuidava diariamente do paciente parecia considerar a *atividade* de dar uma conferência como algo suficiente em si, ao passo que Warburg sentia que eles ignoravam o *conteúdo* de tal conferência, de importância crítica (WARBURG [1924], *apud* BINSWANGER; WARBURG, 2007, p. 114; SAXL [1922], *apud* ibidem, p. 121).



Muitos pesquisadores comentaram o aporte da pesquisa de Warburg para a história da arte e seu legado na iconologia de Erwin

Panofsky. Menos numerosos foram os que identificaram a conferência do “Ritual da Serpente” como prova de sua recuperação e de seu retorno à prática de historiador da arte, e ainda menos numerosos os que identificaram o contexto de terapia ocupacional em que foi proferida. Em sua leitura detalhada e devidamente familiarizada com os arquivos pertinentes, o historiador Michael Steinberg afirma que a conferência sobre o “Ritual da Serpente” representa “o momento de uma façanha intelectual mas também terapêutica” (STEINBERG, 1995, p. 105). Quanto a seu conteúdo, ele observa de maneira notável que

Não há síntese aqui: ele não reconciliou o primitivo e o moderno, o caótico e o racional [...] Mas, por meio de um ato de erudição e crítica, colocou ambos diante dos olhos e tomou perspectiva da ambiguidade e da ambivalência de um em relação ao outro. Na medida em que esses elementos faziam parte dele, ele foi capaz de olhar para si mesmo (Ibidem, p. 105).

Steinberg também identifica como a atividade de escrever foi importante, embora ele se detenha a um passo de chamar o ato de escrever de “terapêutico” e não trate da terapia ocupacional como forma de tratamento psiquiátrico naquela época⁸. De minha parte, ao insistir no ato da escrita, na escrita como trabalho, na capacida-

de de instrumento e veículo do trabalho de pesquisa, como o próprio canal pelo qual fluem as energias psíquicas e de investigação, eu pretendo situar o trabalho de Warburg mais profundamente na rede terapêutica e, portanto, na *cena* de sua conferência. Faço isso não para patologizar Warburg ou para fazer uma leitura sintomatológica de sua escrita, mas para pôr em relevo a maneira como o trabalho desempenhado dentro de um paradigma de terapia ocupacional é crucial para o meu argumento, de maneira a situar criticamente, ao mesmo tempo, a produção intelectual de Warburg como uma forma de terapia e como parte da comunidade terapêutica de Bellevue. Fazer isso é sugerir uma possível origem terapêutica para um método moderno de história da arte.

Em uma publicação de 1957, Binswanger sumariza a história de Bellevue, usando as designações “asilo” (1857-1880), “sanatório” (1880-1890) e “clínica” – respectivamente *Asyl*, *Kuranstalt* e *Klinik* – para, por um lado, significar os estágios de relação com o paciente e, por outro, os estágios do desenvolvimento e implementação da psiquiatria em Bellevue. Enquanto os deslocamentos de asilo a sanatório e de sanatório a clínica dizem respeito ao desenvolvimento da instituição em termos de terapia e dos casos clínicos admitidos (de viciados em cocaína a alcoólatras, de casos leves a graves de

psicose), tais deslocamentos não tanto apresentam uma evolução progressiva, mas antes testemunham a sobreposição de diferentes terapias e paradigmas: terapia ocupacional, cura pela fala, hidroterapia, eletrochoque e tratamentos farmacológicos, sempre priorizando o repouso e as terapias ocupacionais (BINSWANGER, 1995, p. 53). A persistência do trabalho e da “ocupação” ao longo de toda sua história de cuidado terapêutico, de atividades recreativas a atividades artesanais, testemunha um paradigma clínico que seguia apoiando a *atividade*, a *ocupação* e o *trabalho* (*Tätigkeit*, *Beschäftigung*, *Arbeit*)⁹ frente à patologia anatômica que, como ciência positivista, buscava localizar a enfermidade mental (e portanto sua cura) nos tecidos e órgãos do corpo.

Conduzidos por Hertha Binswanger, esposa do psiquiatra, os pacientes graves de Bellevue eram mantidos sistematicamente ocupados com oficinas de tecelagem, tricô e “depois encadernação de livros, junto com todos os tipos de ocupações artísticas e artesanais” (Ibidem, p. 52). Um conselho de médicos e cuidadores decidia que tipo de atividade um paciente deveria desempenhar como parte de seu tratamento. Dada a existência de uma comunidade terapêutica e da terapia ocupacional, a meu ver, a “recuperação” clínica de Warburg se fez entendível e legível em grande medida devido ao

próprio paradigma e prática da terapia ocupacional então em voga em Bellevue. “Ocupação” aqui deve ser compreendido amplamente, como algo que permite e suporta não apenas o movimento de atividade física atrelada ao trabalho criador (tecelagem, tricô, pintura), mas também como o próprio movimento e atividade do pensamento¹⁰.

O que significaria dizer que a conferência de Warburg – isto é, a prática da história da arte como forma de terapia – é também a condição de possibilidade para pensarmos, por sua vez, a pesquisa e os resultados acadêmicos da interpretação da história da arte como terapêuticos, em vez de meramente estetizantes? Sua própria maneira de exercer essa pesquisa, epitomizada no *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929; daqui em diante simplesmente *Atlas*), rejeita a apresentação da história da arte como uma simples acumulação de fatos, à maneira de uma enciclopédia, ou como um sistema fechado de classificação, à maneira de um dicionário. Sendo assim, poderia a história da arte, como prática, ser concebida como uma forma de cuidado terapêutico – recusando, portanto, a falsa premissa de fechamentos epistemológicos e “curas” positivistas? Começar a pensar a história da arte nesses termos, tanto no conteúdo que abarca como na rede de relações que procura traçar, é oferecer uma possível resposta à questão proposta por Didi-Huberman em 1998, quase

trinta anos depois da biografia de Gombrich: “será que a história da arte é capaz de reconhecer até o fim a posição *fundadora* de alguém que passou quase cinco anos num asilo psiquiátrico, entre ‘inibições de medo’ e ‘agitação psicomotora’? De alguém que ‘falava com borboletas’ durante horas e cujo médico – que não era outro senão Ludwig Binswanger – pareceu perder qualquer esperança de cura?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22, grifos no original).

Assumir que a conferência que Warburg proferiu em 1923, enquanto estava em Bellevue, foi ao mesmo tempo uma cena terapêutica e a origem de um método em história da arte, que encontraria sua expressão máxima em seu *Atlas*, fornece uma oportunidade de entender tal conferência e sua inserção naquela comunidade terapêutica como uma alternativa para pensar cuidadosamente diversas questões na história da arte hoje. Nessa toada, ao mesmo tempo que trata da psicose de Warburg, Didi-Huberman caracteriza seu método como um “gaio saber inquieto”, um título inspirado por Friedrich Nietzsche, ao passo que Giorgio Agamben, enfatizando a tentativa de Warburg de ir além da história da arte, reclamou para seu método o estatuto de uma “ciência sem nome”¹¹. O que Didi-Huberman e Agamben têm em comum é o compromisso de pensar em profundidade

como Warburg nos desafia a reconsiderar os tipos de objetos aos quais nos voltamos, e a colocar no proscênio “a vida das imagens” (AGAMBEN, 2012, p. 35). Além de imagens trata-se, para mim, de que ligações e relações produzimos, ou que outras maneiras de conhecer a história ou a história da arte podem vir à luz e oferecer diferentes relações a serem exercidas e reveladas, caso conduzamos nossa pesquisa mantendo o olhar sempre atento à maneira com que cuidamos dos sujeitos e objetos de nosso estudo.

Didi-Huberman tem, talvez mais do que qualquer outro historiador da arte, trabalhado para ressuscitar o método de Warburg. Seus livros, incluindo *A Imagem sobrevivente* (2002) e *Atlas ou A Gaia Ciência inquieta* (2011), e sua célebre exposição “Atlas - Como levar o mundo nas costas?”, contemplam artistas que, assim como Warburg com seu *Atlas*, performaram a remontagem do que pensamos que sabemos¹². Em seu *Atlas*, Warburg dispôs imagens – incluindo aí gestos de amor e de combate, o movimento do desejo e o terror, entre outras paixões e classificações – num fundo preto monocromático, unindo-as com presilhas ao longo de múltiplos painéis. Na ocasião de sua morte, em 1929, 63 painéis com 971 imagens haviam sido montados em sua biblioteca em Hamburgo¹³. No centro da coleção de imagens de Warburg estava

o que ele chamou de *Pathosformeln* ou “fórmulas do *pathos*”, os gestos fundamentais que identificou como tendo sido transmitidos da antiguidade e transformados no decorrer do tempo. Ao rastrear a transmissão e a transformação – quer dizer, a sobrevivência – desses gestos, Warburg introduziu uma “dimensão sensível” no conhecimento, indelevelmente ligada ao “múltiplo, ao diverso, à hibridez de qualquer montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 5).

O *Atlas* também exhibe a fragilidade fundamental, um desejo epistêmico que, como condição de possibilidade do próprio conhecimento, inadvertidamente desempenha o papel de um conhecimento provisório ou condicional. Por necessidade, tratava-se de uma empreitada aberta, sujeita a múltiplas reorganizações e exibições, sempre em mutação. Por trás dos diversos painéis, o *Atlas* superdimensionado era um homem trabalhando com sua imaginação e tentando entender “as imagens e seu destino”, um homem sustentando o peso de seus pensamentos – se não, como o *Atlas* da mitologia grega, o peso dos céus (Idem, 2018, p. 91)¹⁴. Embora a imagem que venha à mente para a figura mitológica seja uma de imenso peso e sofrimento físico, o peso que Warburg – esse “homenzinho de bigode negro que às vezes conta histórias no dialeto local” – sustentou tem mais a ver com a vulnerabilida-

de de um “tênue saber” (o termo original, *thin knowing*, é de Darby English, inspirado em um poema de Kay Ryan) e do “jeito com que sabemos quando um sujeito e um objeto se conectam apenas de maneira imaginária, mas com uma força que achamos convincente” (ENGLISH, 2019, p. 14, grifo no original). No caso de Warburg, entretanto, as conexões não eram apenas imaginárias; eram conexões advindas de *relações* entre fatos empíricos de imagens e a vida que elas continuaram a ter uma vez passados seu contexto original e suas origens.



Didi-Huberman, ao descrever como o *Atlas* de Warburg é disruptivo para os sistemas tradicionais de conhecimento, o aparenta à disrupção dos suportes clássicos do conhecimento e das obras de arte protagonizada pelos *Disparates* de Francisco Goya, da “mesa de [Jorge Luis] Borges” e da “heterotopia” de Michel Foucault (DIDI-HUBERMAN, 2018, especialmente pp. 73-77). Dado como o *Atlas* transforma o conhecimento em seu suporte, *display* e, portanto, modo de apresentação, Didi-Huberman o relaciona à

ideia de platô, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 78): “toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma”¹⁵. Nesse contexto, o que me interessa é a fugaz evocação que Didi-Huberman faz a Fernand Deligny e à maneira com que se pode reconhecer, “no nível das migrações de culturas, tanto na curta como na longa duração”, um “método Warburg” de criar mapas móveis para as imagens de gestos das emoções humanas (Ibidem, p. 79).

Ao contrário de Warburg, que recolhia imagens de formas simbólicas, Deligny buscava uma linguagem descritiva que resistisse à domesticação simbólica, valendo-se do corpo e do traço. Em 1969, no contexto da rede de apoio que ele fundou para crianças autistas na região de Cévennes, na França, Deligny desenvolveu a noção de “linhas erráticas” para designar os movimentos e gestos de crianças autistas de acordo com a maneira como foram transcritos pelos adultos que as acompanhavam. Esses desenhos incluíam folhas de papel transparente, que mapeavam os percursos dos adultos e das crianças em diferentes cores e de diferentes modos. Uma outra folha geralmente ficava embaixo da folha transparente, revelando um mapa de fundo que representava o espaço físico

do terreno percorrido. Em relação a esse procedimento, Deligny escreveu que “respeitar o ser autista não é respeitar o ser que ele seria na condição de outro; é fazer o necessário para que a rede se trame” (DELIGNY, 2015, p. 109)¹⁶. O filósofo Peter Pál Pelbart acrescenta ainda que “nada pior do que isolar o autista da rede para focá-lo como uma ‘pessoa’, um ‘sujeito’, a quem faltaria, por exemplo, a linguagem” (PELBART, 2016, p. 263, trecho adaptado). O que está em jogo é como documentar uma linguagem não verbal e como afastar-se do entendimento do sujeito como definido pela linguagem e por concepções unificadoras de si¹⁷.

As linhas erráticas e a rede de apoio que as trouxeram à existência me trazem, agora, de volta à questão de como situar o retorno de Warburg à história da arte, dado o fato de que sua conferência sobre o “Ritual da Serpente” foi proferida nas circunstâncias de uma comunidade terapêutica em Bellevue. Em carta à esposa de Warburg, Binswanger destacou a melhora de seu paciente, afirmando: “Faremos de tudo para que o Sr. Professor possa realizar sua conferência sobre os índios, esperamos que seja uma distração” (BINSWANGER [1922], *apud* BINSWANGER; WARBURG, 2007, 8n.8). A menção à “distração” traz o trabalho de Binswanger para o domínio dos métodos terapêuticos modernos, inaugurados por

Philippe Pinel, que recomendava aos médicos “adotar um tom benevolente para consolar o paciente, [...] prescrever uma dieta balanceada, longas caminhadas e, acima de tudo, trabalho diário no campo, todos os dias”¹⁸. Nesse paradigma, o trabalho físico era tido como benéfico porque distrairia o paciente de um foco exclusivo em seu delírio, além de permitir que o médico classificasse a enfermidade por meio da observação e da transcrição. É crucial, aqui, que o trabalho de Warburg tenha sido intelectual em vez de físico¹⁹.

A invocação que Didi-Huberman faz a Deligny, embora se relacione com Warburg e seu método, não trata do quanto as linhas erráticas de Deligny não podem ser reduzidas à questão do conhecimento em seu suporte, sua forma de exposição e seu arranjo (como no *Atlas* de Warburg). Os desenhos são traços de relação nascidos de uma rede em cujo cerne estão as relações de cuidado: os adultos que acompanham e registram os movimentos da criança. Os desenhos, então, quebram dualismos há muito estabelecidos e, ao mesmo tempo, deslocam a busca pelo conhecimento dialético, da qual depende o entendimento de Didi-Huberman do *Atlas* de Warburg (por exemplo, a maneira pela qual ele estabelece as afinidades do *Atlas* com a imagem dialética de Walter Benjamin e com a montagem, ao mesmo tempo que lê o *Atlas*

por meio de uma série de dualismos não sintetizados, como razão e desrazão, mente e corpo)²⁰. As linhas erráticas de Deligny não estão atreladas à criança ou ao adulto, mas são imanentes à rede pela qual cada um deles age em seu ambiente. No centro de cada folha traçada, então, está uma ausência fundamental: a criança e o adulto entram numa relação de produção, mas o que se expressa no que é produzido não é a identidade de nenhum sujeito²¹. Sendo assim, o que acarretaria pensar o trabalho da história da arte como o mapeamento de tais redes relacionais, as linhas erráticas que deslocam o discurso logocêntrico e as concepções tradicionais de representação artística? Tal princípio cartográfico carregaria consigo o cuidado e a atenção às relações sociais passadas e futuras, que é o que torna as histórias da arte possíveis.

Ao indisciplinar a história da arte, com sua ênfase em mestres, estilos e formalismos, e abraçar o elemento dramático da expressão cultural, incluindo aí a sua própria, Warburg coloca verdade e loucura, razão e imaginação, a si e ao outro no centro de sua análise da cultura ocidental, abarcando inclusive sua origem “impura” pela via das migrações²². Mas Warburg, como caso clínico, fazia parte de uma rede, de uma comunidade terapêutica cujo cuidado se estendia à produção de seu pensamento,

ao mesmo tempo que se efetuava por meio dela. Sua conferência foi uma cena terapêutica na qual estava em ação o cuidado terapêutico da comunidade de Bellevue. Esse cuidado envolve sua produção intelectual e se estende aos que o assistiram – médicos, pacientes e convidados –, permitindo que seu pensamento tivesse uma sobrevivência que ultrapassa os muros daquela instituição sob a forma de palestras, publicações e seu *Atlas*. Mapear essa rede é – daí minha insistência ferrenha na conferência de Warburg como cena terapêutica – ir contra o desejo de coisificar, classificar, arquivar e isolar a arte das histórias adjacentes. Seguindo a trama da rede, sentimo-nos impelidos a fazer outras perguntas na história da arte: Quem é reconhecido como objeto da arte ou da pesquisa acadêmica? O que é reconhecido como arte ou história da arte, por quem e em que condições? Da mesma maneira que Warburg, às vezes intencionalmente e às vezes inadvertidamente, ao seguir as linhas erráticas (se Warburg tivesse tratado delas, as teria chamado de “detalhes”), podemos desafiar o que é entendido por “história da arte” e sugerir o que esse campo de conhecimento pode se tornar se olharmos para a arte e suas histórias como sendo produzidas sob diferentes condições institucionais, culturais, coloniais e psíquicas. No caso de Warburg, isso significa

também reconhecer seu sofrimento psíquico e uma comunidade terapêutica – que incluía uma fazenda, oficinas de arte, música e esportes, além de um jardim com borboletas que às vezes servia de sua caixa de ressonância – na qual ele voltou a fazer história da arte. Implicar-se na história da arte como forma de cuidado é abraçar essa rede de relações e, no limite, a vulnerabilidade constitutiva do conhecimento, o “tênue saber”. Uma tal forma de conhecimento, que acontece pela via do cuidado, abarca igualmente o prazer – e também a mágica, ou a loucura – de conversar com as borboletas.

1. A psicose de Warburg e sua “recuperação” – que decorre da apresentação de uma conferência de história da arte num contexto psiquiátrico – é o ponto de partida do meu próximo livro, *Deviant Histories: Radical Psychiatry and Art as Creative Care*, que tratará do papel constitutivo da arte e dos artistas no chamado pela reforma psiquiátrica no século XX. Não se trata de um trabalho de arte *outsider* ou do que Jean Dubuffet chamou *art brut*. Os praticantes do que eu chamo de “cuidado criador” (*creative care*) instauram um deslocamento em relação à visualidade modernista e em direção à experimentação estética como chave para as dimensões terapêuticas do tratamento psiquiátrico.

2. Christopher S. Wood, por exemplo, explica como “a origem da arte na experiência traumática se tornou a grande tópica de Warburg”, mas nunca aborda diretamente o próprio sofrimento psíquico de Warburg. Ver WOOD (2019, p. 284).

3. Exceto quando indicado, todas as traduções de fontes em inglês foram feitas pelo tradutor deste artigo.

4. Ver discussão em STEINBERG (1995, p. 104).

5. Cf. MURAT (2014, pp. 2-9).

6. Warburg esteve sob os cuidados de Binswanger de 16 de abril de 1921 a 21 de agosto de 1924. Antes, ele fora tratado em Hamburgo (2 nov. 1918-17 jul. 1919) e Jena (9 out. 1920-15 abr. 1921). Cf. BINSWANGER; WARBURG (2007, pp. 213, 221 e 252-253). Sobre seu caso de hérnia, ver páginas 55, 57 e 60; sobre hidroterapia, ver página 59.

7. A transcrição original da conferência foi intitulada “Recordações de uma viagem à terra dos *pueblos*” (1923) e publicada pela primeira vez em 1938, nove anos após a morte de Warburg, sob o título de “Conferência sobre o Ritual da Serpente” no *Journal of the Warburg Institute*, n. 2, 1938-1939 (pp. 277-292). No presente artigo, as citações provêm de WARBURG (2013). Dado que o texto é mais comumente referenciado como o “Ritual da Serpente”,

optamos por manter o título da publicação de 1938 neste ensaio (doravante, portanto, “Ritual da Serpente”).

8. Steinberg explica como “O ato de escrever não é de forma alguma um elemento secundário nesse processo; ele é a conjunção de uma vida inteira das energias psicológicas e eruditas de Warburg”. Cf. STEINBERG (1995, p. 71, grifo no original).

9. Apesar de ultrapassar o escopo deste ensaio, centrado em mostrar como a ocupação e o trabalho criador eram direcionados, à época da internação de Warburg em Bellevue, à reabilitação e cuidado de pessoas em sofrimento psíquico extremo, o paradigma da terapia ocupacional (traduzida como *Arbeitstherapie* ou *Beschäftigungstherapie*) foi totalmente apropriado e pervertido pelos nazistas, que adotaram uma política de aniquilação-pelo-trabalho nos campos de concentração. Além disso, pela primeira vez na história, psiquiatras nazistas buscaram exterminar pacientes, desenvolvendo um programa de esterilização e eutanásia dos portadores de enfermidades físicas e mentais.

10. Tal movimento também pressupõe a análise de Philippe-Alain Michaud, que aborda Warburg e as imagens da fotografia e dos primórdios do cinema em *Aby Warburg et l’image en mouvement*, o primeiro livro sobre Warburg em língua francesa, publicado em 1998. Para versão brasileira, cf. MICHAUD (2013). Didi-Huberman descreve, no prefácio, como a “movimentação constituiu uma parte essencial de seu [Warburg] referido ‘método’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19, grifo no original), assim como, por meio da rejeição a esquemas teleológicos, um “saber-montagem” (Ibidem, p. 21, grifo no original), que se liga na obra de Michaud a saltos, cortes e montagens, parte da história das imagens e sua reprodutibilidade.

11. Cf. DIDI-HUBERMAN (2018) e AGAMBEN (2015).

12. Cf. DIDI-HUBERMAN (2011). A obra de Warburg também inspirou curadores de arte contemporânea a incluir trabalhos de pacientes psiquiátricos em exposições. Cf. PÉREZ-ORAMAS (2012).

13. Quatro anos após sua morte, a biblioteca de Warburg foi levada clandestinamente da Alemanha nazista para Londres. Em 2020, os curadores Roberto Ohrt e Axel Heil apresentaram a exposição “Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne”, que restaurou pela primeira vez a

última versão documentada do *Atlas* de Warburg. A exposição esteve em cartaz na Haus der Kulturen der Welt, em Berlim. Ver <https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby-warburg/mehr.php>. Acesso em: 6 jun. 2021.

14. Cf. também DIDI-HUBERMAN, (2018, pp. 91-117).

15. Citação original em português: DELEUZE; GUATTARI (2011, p. 44).

16. Original francês: DELIGNY (2008, p. 95).

17. Dado que eles “estão expostos, expostos ao Fora, detectando por vezes aquilo que de Nós escapa, aquilo justamente que não *vemos* porque *falamos*, e que eles *enxergam* porque *não falam*”, a obrigação ética permanece sendo a de não apropriar seu modo de ser em “nossa” linguagem de sujeito. (PELBART, 2016, p. 305)

18. Cf. MURAT (2014, p. 42). Para uma excelente história da psiquiatria francesa no século XIX, cf. GOLDSTEIN (1987).

19. A primeira menção à conferência “Ritual da Serpente” no prontuário do paciente se dá por ocasião da visita do filho de Warburg, em 19 de dezembro de 1922: “Hoje está mais calmo porque os objetos que desejava puderam cruzar a fronteira [objetos de valor tinham que passar pela alfândega ao chegar à Suíça], conversou muito educadamente com seu filho a respeito de seus planos para a conferência sobre os índios etc.” Cf. BINSWANGER; WARBURG (2007, p. 72).

20. Didi-Huberman explica como o *Atlas* tem “a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – logo, sem síntese – entre razão e desrazão” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 29). Sobre a relação da imagem dialética de Benjamin com Warburg, cf. *ibidem* (pp. 171-175).

21. Minha análise aqui deve à de AGAMBEN (2007, pp. 62-63).

22. Cf. DIDI-HUBERMAN (2018, pp. 33-35.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In AGAMBEN, Giorgio. **Profanações** / trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas** / trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências** / trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 111-131.

BINSWANGER, Ludwig. [Correspondência]. Destinatário: May Warburg. 8n.8. UAT [University Archive Tübingen] 441/3782, II.6, 6 dezembro de 1922. In BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby M. **Die Unendliche Heilung: Aby Warburgs Krankengeschichte** / eds. Chantal Marazia e Davide Stimilli. Zurique: Diaphanes, 2007.

BINSWANGER, Ludwig. **Ludwig Binswanger und die Chronik der Klinik "Bellevue" in Kreuzlingen: Eine Psychiatrie in Lebensbildern** / HERZOG, Max (ed.). Berlim: Quintessenz, 1995.

BINSWANGER, Ludwig. [Correspondência]. Destinatário: Sigmund Freud. 8 nov. 1921. In FICHTNER, Gerhard (ed.). **The Sigmund Freud–Ludwig Binswanger Correspondence 1908–1938**. Nova York: Other Press, 2003, pp. 155-157.

BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby M. **Die Unendliche Heilung**: Aby Warburgs Krankengeschichte / eds. Chantal Marazia e Davide Stimilli. Zurique: Diaphanes, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** / trad. Aurélio Guerra Neto. Vol. 1. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011, pp. 17-49.

DELIGNY, Fernand. **L'Arachnéen et autres textes**. Paris: L'Arachnéen, 2008.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos** / trad. Lara de Malimpensa. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: How to Carry the World on One's Back?** Catálogo de exibição. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O saber-movimento (O homem que falava com borboletas). In MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento** / trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, pp. 17-28.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O gaio saber inquieto: O olho da história III** / trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ENGLISH, Darby. **To Describe a Life**: Notes from the Intersection of Art and Race Terror. New Haven: Yale University Press, 2019.

GOLDSTEIN, Jan. **Console and Classify**: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1987.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**: An Intellectual Biography. 2nd ed. Londres: Warburg Institute, University of London, 1986.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento** / trad. Vera Ribeiro, prefácio de Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MURAT, Laure. **The Man Who Thought He Was Napoleon**: Toward a Political History of Madness / trad. Deke Dusinberre. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

PELBART, Peter Pál. Linhas erráticas. In PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: Cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016, pp. 299-333.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. A iminência das poéticas (Ensaio polifônico a três ou mais vozes). In CATÁLOGO da 30ª Bienal de São Paulo: **A iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

SAXL, Fritz. [Correspondência]. Setembro de 1922. In BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby M. **Die Unendliche Heilung**: Aby Warburgs Krankengeschichte / eds. Chantal Marazia e Davide Stimilli. Zurique: Diaphanes, 2007, p. 121.

STEINBERG, Michael P. Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading. In WARBURG, Aby M. **Images from the Region of the Pueblo Indians of North America** / trad. Michael P. Steinberg. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995, pp. 59-109.

WARBURG, Aby. Recordações de uma viagem à terra dos pueblos. In MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento** / trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, pp. 251-286.

WARBURG, Aby. Aby Warburg a Max Warburg. [Correspondência]. 16 abr 1924. In BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby M. **Die Unendliche Heilung: Aby Warburgs Krankengeschichte** / eds. Chantal Marazia e Davide Stimilli. Zurique: Diaphanes, 2007, pp. 114-115.

WOOD, Christopher S. **A History of Art History**. Princeton: Princeton University Press, 2019.

SOBRE A AUTORA

Kaira M. Cabañas é bacharel em Estudos comparados (1995, Duke University), mestre em História da Arte (2000, Yale) e doutora em História da Arte (2007, Princeton). Atualmente, é professora de História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade da Flórida, em Gainesville, Estados Unidos. É autora, entre outros livros, de *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (University of Chicago Press, 2018) e *Immanent Vitalities: Matter and Meaning in Modern and Contemporary Art* (University of California Press, 2021), e organizadora de vários volumes, dos quais o mais recente é *No silêncio que as palavras guardam*, de Lula Wanderley (n-1 edições, 2021). Em 2012, foi curadora e organizadora do catálogo da exposição "Espectros de Artaud: Lenguaje y el arte en los años cincuenta" no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, Espanha.

Artigo recebido em
31 de maio de 2021 e aceito
em 7 de junho de 2021.



O LUGAR DA HISTÓRIA DA ARTE E A CRISE DA CONFERÊNCIA

MARIA BERBARA

THE PLACE OF ART
HISTORY AND THE
CRISIS OF THE
CONFERENCE

EL LUGAR DE LA
HISTORIA DEL ARTE
Y LA CRISIS DE LA
CONFERENCIA

RESUMO

Artigo inédito
Maria Berbara*

 <https://orcid.org/0000-0002-4087-4699>

*Universidade do Estado
do Rio de Janeiro (UERJ),
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186662>



Este ensaio propõe uma reflexão sobre o modo como a Covid-19 acelerou a crise da conferência – aqui entendida, genericamente, como uma reunião científico-acadêmica. A pandemia acrescentou uma nova dimensão – a epidemiológica – a críticas de ordem econômica, social e ecológica que já vinham sendo formuladas em relação a esse tipo de evento. Por outro lado, conferências tiveram, desde o século XIX, papel fulcral na criação de uma rede global de desenvolvimento e cooperação acadêmica. Com o recente recrudescimento de posturas negacionistas e xenófobas em distintas partes do mundo, cumpre preservar e mesmo expandir esses espaços supranacionais de intercâmbio. Neste ensaio busca-se rascunhar algumas possíveis alternativas ao formato tradicional da conferência, prestando especial atenção ao campo das artes e história da arte.

PALAVRAS-CHAVE Globalismo; Covid-19; História da conferência; Arte e História da Arte

ABSTRACT

This essay considers the ways in which Covid-19 has accelerated the crisis of the conference – for our purposes generally understood as a scientific-academic meeting. The pandemic has added a new dimension – the epidemiological – to economic, social and ecological criticisms that were already being formulated with regard to this type of event. On the other hand, conferences had, since the 19th century, a central role in the creation of a global network of academic development and cooperation. With the recent upsurge of denialist and xenophobic positions worldwide, it is imperative to preserve and even expand supranational interchanges. This essay seeks to draft possible alternatives to the traditional format of conferences, paying special attention to the fields of art and art history.

KEYWORDS Globalism; Covid-19; History of the Conference; Art and Art History

RESUMEN

Este ensayo propone una reflexión sobre como la Covid-19 aceleró la crisis de la conferencia – aquí entendida genéricamente como reunión científico-académica. La pandemia acreció una nueva dimensión – la epidemiológica – a críticas de orden económico, social y ecológico que venían siendo formuladas respecto a ese tipo de evento. Por otro lado, conferencias tuvieron, desde el siglo XIX, rol central en la creación de una red global de desarrollo y cooperación académica. Con el reciente incremento de posiciones negacionistas y xenófobas en distintas partes del mundo, cumple preservar e incluso expandir esos espacios supranacionales de intercambio. En este ensayo se intenta esbozar algunas alternativas posibles al formato tradicional de conferencia, concediendo especial atención al campo del arte e historia del arte.

PALABRAS CLAVE Globalismo; Covid-19; Historia de la conferencia; Arte e Historia del Arte



Em 11 março de 2020, o então diretor-geral da Organização Mundial de Saúde (OMS), Tedros Adhanom, declarou que a Covid-19 havia se tornado uma pandemia¹. Seguiram-se medidas adaptativas em escolas, locais de trabalho, áreas de lazer, espaços de cultura, meios de transporte e universidades, entre outras esferas da vida social. No âmbito acadêmico, atividades presenciais vinculadas ao ensino superior e à pesquisa foram suspensas em praticamente todo o mundo; mais de um ano depois, em junho de 2021, grande parte dessas suspensões ainda vigorava.

Neste ensaio, procurarei examinar um aspecto específico do impacto da Covid-19 no meio acadêmico, prestando especial atenção ao campo das artes e da história da arte: o cancelamento de congressos, conferências, simpósios e outras formas de reuniões científico-acadêmicas. Para fins de simplificação e clareza, doravante essas diferentes modalidades de evento serão genericamente referidas como “conferência”.

A conferência pode ser caracterizada como um encontro de ordem regional, nacional ou internacional entre pesquisadores atuantes em uma determinada área do conhecimento. Tal como o conhecemos contemporaneamente, esse tipo de evento prosperou a partir da segunda metade do século XIX, paralelamente ao surgimento de associações e sociedades em distintas áreas do conhecimento que promoviam eventos científicos anuais em diferentes sedes. Cite-se, a título de exemplo, a British Science Association (1831), de natureza geral, ou sociedades especializadas como a Deutsche Physikalische Gesellschaft (1845), American Chemical Society (1876) ou a Société Française de Physique (1873). No campo específico da história da arte, o Comité international d'histoire de l'art (CIHA), considerado a mais antiga instituição histórico-artística do mundo, foi constituído em Viena em 1873². Desde então, a conferência revelou-se fundamental para o intercâmbio acadêmico, o estabelecimento de relações profissionais supranacionais e a divulgação científica. Seu princípio fundamental é o compartilhamento de pesquisas realizadas em diferentes espaços e, nesse sentido, ela foi crucial para o estabelecimento de redes científicas internacionais que, muitas vezes, serviram como contrapeso para o nacionalismo em momentos históricos tão delicados quanto, por exemplo, a guerra fria.

Nas primeiras décadas do século XXI, a quantidade de conferências realizadas mundialmente aumentou exponencialmente³. Paralelamente a esse crescimento, porém, cresceram também as críticas a esse tipo de evento. Essas críticas estruturam-se, fundamentalmente, em três eixos:

1) Conferências multiplicaram-se a tal ponto que se tornaram banais. Não era incomum, antes da pandemia de Covid-19, que pesquisadores viajassem diversas vezes ao ano para participar de eventos científicos na qualidade de comunicadores. Sob um ponto de vista acadêmico, porém, não parece plausível que uma mesma pessoa possa apresentar pesquisas novas a cada viagem; reciclar apresentações tornou-se prática comum e aceitável. Estudos anteriores à pandemia, de fato, já vinham demonstrando que não existe relação direta mensurável entre quantidade de viagens acadêmicas e produtividade (WYNES, 2019);

2) Apesar de esforços pontuais por parte de certas agências e organizações, conferências internacionais não refletem um equilíbrio geográfico, mas econômico, contando

predominantemente com participantes oriundos de países ricos. A falta de inclusividade vem sendo apontada também no tocante ao gênero e à raça dos participantes. Pais e mães de menores e pessoas responsáveis pelo cuidado de familiares idosos, assim como pesquisadores com algum tipo de deficiência, com frequência veem-se totalmente impossibilitados de viajar e, conseqüentemente, de participar de conferências⁴. Vistos de viagem – e seus custos – são obstáculos igualmente intransponíveis para alguns cientistas. A escolha de locais para sediar conferências, por fim, tende a favorecer destinos turísticos estabelecidos, deixando em segundo plano cidades com menos infraestrutura e atrativos;

3) Conferências não são ecologicamente sustentáveis. Diversas pesquisas realizadas ao longo do século XXI dedicaram-se a apontar o custo ambiental desse tipo de evento, indicando, entre outros fatores, a enormidade das emissões de carbono resultantes das viagens realizadas pelos seus participantes⁵. Um cálculo publicado em julho de 2020 a partir de um estudo de caso, por exemplo, indicou que participantes do encontro anual da American Geophysical Union (AGU)

em 2019 emitiram nada menos que o equivalente a 80.000 toneladas de CO₂ (tCO₂e) para deslocar-se de suas casas ao local da conferência (KLÖWER, 2020). Além das emissões de carbono, note-se que somente uma minoria das conferências procura criar estratégias ecológicas – como, por exemplo, reciclagem de materiais, pôsteres eletrônicos, oferta gratuita de água potável, de modo a reduzir o descarte de garrafas plásticas – em sua organização⁶.

A pandemia de Covid-19, portanto, não fez senão acelerar radicalmente um processo em marcha. Às críticas já vigentes somou-se uma quarta, incontornável, de ordem epidemiológica: não é sanitariamente responsável promover nenhum tipo de aglomeração, muito menos quando esta inclui pessoas oriundas de diferentes países. Já em março de 2020, de fato, a revista *Nature* publicou um artigo ponderando que aquele seria “o ano em que cientistas pararam de ir a conferências” (VIGLIONE, 2020). À época, diversos acadêmicos sugeriam que a Covid-19 seria o golpe de misericórdia em um formato incompatível com o *Zeitgeist* que anima a academia contemporânea.

Face a esse novo quadro, rapidamente universidades e centros de pesquisa procuraram encontrar alternativas, sendo

a mais imediata e evidente a transição para um modelo virtual de conferências (KALIA, 2020). Um ano mais tarde, porém, esse modelo apresenta suas próprias dificuldades. Estudos realizados, sobretudo, na área da neurolinguística, demonstraram que a pura e simples transformação da conferência tradicional em um evento *online* é ineficiente. A diminuição do engajamento intelectual, aumento do cansaço e a dispersão são mensuráveis e têm sido objeto de diversos estudos na área de linguística, neurociência e educação, entre outras⁷. Além disso, eventos *online* não permitem – a princípio – aquele que vinha sendo considerado como um dos principais subprodutos da conferência, isto é, o “*networking*”, as conversas de corredor, as ideias trocadas em *coffee breaks* – atividades que criam, certamente, combustível para importantes intercâmbios acadêmicos e novos projetos de colaboração.

Isso posto, estamos, parece-me, diante de uma realidade inescapável: em um mundo pós-Covid 19 – e esse cenário de superação habita ainda um horizonte longínquo –, conferências presenciais serão tão política e ecologicamente incorretas quanto o consumo de cigarros ou carne bovina. É muito provável que as gerações mais jovens – já anteriormente críticas em relação a uma maquinaria da qual se sentiam excluídas – rejeitem definitivamente

um formato que, poder-se-ia pensar, colabora para empobrecer e ameaçar ecologicamente o mundo no qual precisam construir sua vida. O princípio segundo o qual conferências servem para gerar mais conferências corre o risco de afinar-se perigosamente com a estrutura de acumulação capitalista, e seu custo econômico e ecológico parece extravagante em um mundo iminentemente ameaçado pelo colapso ambiental.

De acordo com os resultados de uma ampla pesquisa publicada recentemente pela revista *Nature*, 74% dos acadêmicos entrevistados considera que, em um mundo pós-pandêmico, conferências devem continuar sendo inteira ou parcialmente virtuais. Segundo essa mesma pesquisa, as principais vantagens de encontros virtuais são, em ordem decrescente de importância, maior acessibilidade, diminuição das emissões de carbono e custos mais baixos. A maioria, por outro lado (69%), considerou que a grande desvantagem desse tipo de eventos é a perda das oportunidades de *networking*⁸.

Mas se os encontros remotos não substituem, em termos de eficácia e produtividade, os presenciais, e se, por outro lado, eventos científicos presenciais tornaram-se ecológica e epidemiologicamente inviáveis (ao menos no ritmo pré-2019), quais são as alternativas? A saída, muito possivelmente, encontra-se em uma

ação combinada que reduza drasticamente o número de conferências realizadas por ano – resgatando o sentido original de uma apresentação de resultados acadêmicos novos – e, paralelamente, invista em viagens mais longas e preparadas.

É factível pensar que um pesquisador ou pesquisadora apresente duas pesquisas novas por ano – ou, ao menos, duas novas etapas de pesquisas em andamento –, mas não dez. Além da diminuição das emissões de carbono associadas a essas viagens, esse tipo de redução responde ao primeiro eixo crítico formulado acima, ou seja, a ideia de que as conferências se tornaram meros palcos onde pesquisadores encenam apresentar resultados inéditos. Por outro lado, as conferências podem ser amparadas por processos remotos como, por exemplo, pré-conferências ou intercâmbio antecipado de bibliografia e rascunhos, de modo a tornar-se não um evento isolado, mas o momento culminante de um processo de investigação e colaboração mais longo. Paralelamente, poder-se-ia pensar em aumentar o investimento em intercâmbios acadêmicos nos quais pesquisadores e estudantes possam permanecer em uma instituição diferente da sua por períodos de semanas, ou mesmo meses.

O campo específico das artes e história da arte beneficia-se enormemente da possibilidade de encontro entre o pesquisador ou

pesquisadora e seu objeto de estudo. A *internet* certamente contribuiu, e de modo decisivo, para a democratização da área – de fato, a partir dos anos 2000, a história da arte cresceu de modo extraordinário no Brasil e no mundo⁹ –, mas ela não substituiu inteiramente o potencial produtivo da pesquisa *in situ*. Instituições como Bibliotheca Hertziana, em Roma, Institut national d'histoire de l'art (INHA/Paris), Villa I Tatti, em Florença, ou Getty Foundation, em Los Angeles, entre outras, investiram e seguem investindo no financiamento de bolsas de viagem para que – sobretudo jovens – pesquisadores e pesquisadoras possam beneficiar-se de sua infraestrutura de pesquisa e, também, da oferta artístico-cultural das cidades que as sediam. As residências artísticas, que possuíam um papel de internacionalização e inclusão fundamentais, foram profundamente impactadas pela pandemia; uma pesquisa publicada pela *Res Artis* e University College London em setembro de 2020, de fato, indicou – a partir de 1.132 respostas de 774 artistas e 358 instituições localizadas em todo o mundo – o cancelamento ou adiamento de mais de 70% delas¹⁰. Neste setor, como indica a pesquisa, a relutância em substituir a residência presencial pela virtual é marcadamente maior que em outros; por outro lado, artistas também têm sugerido que algumas das suas atividades poderiam, complementarmente, ocorrer de modo remoto.

Um caminho frutífero, no futuro, seria o de investir em centros de pesquisa e criação artística locais que pudessem receber pesquisadores e pesquisadoras em zonas consideradas “periféricas” do ponto de vista da produção acadêmica. Organizações como a alemã DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), por exemplo, promovem tanto o financiamento de estudantes estrangeiros na Alemanha quanto de alemães em instituições estrangeiras; esse tipo de estratégia concebe a internacionalização do sistema acadêmico como uma via de mão dupla apta a estabelecer pontes sustentáveis entre – neste caso – a Alemanha e o mundo.

Em resumo, a era do “turismo acadêmico”¹¹ foi definitivamente enterrada pela Covid-19. A viagem para fins de participação em eventos científicos pode e deve continuar existindo, mas forçosamente precisa repensar-se e tornar-se muito menos superficial.

Uma saída possível – além da diminuição quantitativa desse tipo de evento, a qual deve caminhar *pari passu* com um maior investimento, por parte dos comunicadores e organizadores, na qualidade e inovação de cada pesquisa apresentada – é o incremento de residências, intercâmbios e cursos de curta duração em detrimento de conferências. O programa Erasmus de intercâmbio acadêmico, por exemplo, propõe-se a criar estratégias sustentáveis

de internacionalização estudantil através – entre outras medidas – da diminuição das distâncias percorridas por seus bolsistas, de modo a poder privilegiar a utilização do transporte terrestre ao invés do aéreo¹². No que diz respeito, mais especificamente, a conferências, a organização de projetos híbridos – isto é, envolvendo tanto atividades presenciais quanto remotas – de longa duração poderia, ainda, responder a quase todos os eixos críticos tradicionalmente vinculados a conferências tradicionais: menos emissões de gás carbono, menor risco epidemiológico, maior profundidade de interação entre acadêmicos visitantes e anfitriões.

Aquela que foi apontada, segundo a pesquisa de opinião da revista *Nature* citada acima, como a maior desvantagem de eventos *online* – isso é, a perda do *networking* e do contato pessoal em corredores e eventos sociais que acompanham as conferências – poderia ser minorada através de técnicas organizacionais que permitam interações individuais ou em grupos menores, assim como pela criação de eventos sociais *online*. Já em 2019, de fato, começaram a ser criados eventos experimentais que procuravam recriar virtualmente essa dimensão social¹³.

A ideia do *scholar* como um “cidadão do mundo” – isto é, um cosmopolita culturalmente adaptável e preparado para interagir

com pessoas de diferentes culturas – permanece crucial em uma conjuntura global abalada pelo retrocesso nacionalista. O conceito de “república das letras”, de um espaço à margem de entidades políticas no qual pessoas de diferentes regiões do globo compartilham experiências e saberes, é uma salvaguarda e um contrapeso necessário ao sequestro do conhecimento e ao desmonte da ciência por parte de forças negacionistas e xenófobas. Que a pesquisa e a ciência transcendem limitações geográficas é uma noção tão antiga quanto o próprio conceito de conferência que herdamos do século XIX. Este conceito, certamente, teve um papel fulcral na criação desta rede global de desenvolvimento e cooperação acadêmica que tanto prezamos e que devemos, com unhas e dentes, defender. As circunstâncias físicas do planeta, porém, sofreram alterações drásticas, e urge estabelecer alternativas sustentáveis e inclusivas a esse modelo.

NOTAS

1. Para o pronunciamento de Adhanom, cf. <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>. Acesso em: 12 mai. 2021.

2. Cf. DUFRENE (2007).

3. A partir do seu surgimento, em meados do século XIX, e até 2017, estima-se que tenham sido realizadas 170.000 conferências internacionais. Ver <https://heranet.info/projects/public-spaces-culture-and-integration-in-europe/the-scientific-conference-a-social-cultural-and-political-history/>. Acesso em: 28 abr 2021. Dados sobre a realização mundial de conferências internacionais a partir de 1851 são reunidos pela UIA, Union of International Associations. Disponível em: <https://uia.org/calendar>. Acesso em: 13 jun. 2021.

4. Cf. SARABIPOUR (2020).

5. Ver, por exemplo, LE QUÉRÉ (2015).

6. Cf. SARABIPOUR (2021).

7. Os estudos dos impactos negativos da interação virtual sobre a atenção são numerosos; ver, por exemplo, <https://www.psychiatrictimes.com/view/psychological-exploration-zoom-fatigue>. Acesso em: 28 abr. 2021.

8. REMMEL (2021, pp. 185-186).

9. No Brasil foram criados, desde o início do século XXI, dois programas específicos de pós-graduação (Uerj e Unifesp) e cinco cursos de graduação (Uerj, UnB, Unifesp, UFRGS e UFRJ) em história da arte vinculados a universidades públicas. O CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – expandiu notavelmente suas atividades ao longo das últimas duas décadas, e a cidade de São Paulo teria sediado o 35º Congresso Mundial de História

da Arte em setembro de 2020 se não tivesse sido pela Covid-19. O congresso foi adiado para janeiro de 2022. Cf. <<http://www.ciha.org/content/ciha-s%C3%A3o-paulo-motion-migrationspostponed-january-2022>>. Acesso em: 12 mai. 2021.

10. Ver o relatório em: https://resartis.org/wp-content/uploads/2020/09/Res-Artis_UCL_first-survey-report_COVID-19-impact-on-arts-residencies.pdf. Acesso em: 26 abr. 2021.

11. A mobilidade acadêmica tem sido considerada, tecnicamente, como uma forma de turismo, uma vez que ela atende a parâmetros estabelecidos nesse campo. Cf. STEYN (2015).

12. Ver o site do projeto “Erasmus Goes Green”, o qual, em 26 de abril de 2021, é acessível em: <http://www.egg-project-eu.uvsq.fr/>

13. ABBOTT (2020, p. 13).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOTT, Alison. Low-carbon, Virtual Science Conference Tries to Recreate Social Buzz. **Nature**, vol. 577, 2 jan 2020, p. 13. Disponível em: <https://media.nature.com/original/magazine-assets/d41586-019-03899-1/d41586-019-03899-1.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2021.

DUFRENE, Thierry. **A Short History of CIHA**, 2007, pp. 1-5. Disponível em: [http://www.ciha.org/sites/default/files/files/Short History of CIHA\(1\).pdf](http://www.ciha.org/sites/default/files/files/Short%20History%20of%20CIHA(1).pdf). Acesso em: 10 abr. 2021.

KALIA, Vivek *et al.* Adapting Scientific Conferences to the Realities Imposed by Covid-19. **Radiology: Imaging Cancer**, jun. 2020. Disponível em: <https://pubs.rsna.org/doi/10.1148/rycan.2020204020>. Acesso em: 26 abr. 2021.

KLÖWER, Milan. An Analysis of Ways to Decarbonize Conference Travel After Covid-19. **Nature**, vol. 583, jul. 2020. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d41586-020-02057-2>. Acesso em: 24 abr. 2021.

LE QUÉRÉ, Corinne *et al.* Towards a Culture of Low-carbon Research for the 21st Century. **Tyndall Centre for Climate Change Research**, working paper 61, mar. 2015. Disponível em: <https://tyndall.ac.uk/sites/default/files/publications/twp161.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2021.

REMMEL, Ariana. Scientists Want Virtual Meetings to Stay After the COVID Pandemic. **Nature**, vol. 591, 2 mar. 2021, pp. 185-186. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d41586-021-00513-1>. Acesso em: 24 abr. 2021.

SARABIPOUR, Sarvenaz. Research Culture: Virtual Conferences Raise Standards for Accessibility and Interactions. **eLife**, nov. 2020. Disponível em: <https://elifesciences.org/articles/62668>. Acesso em: 26 abr. 2021.

SARABIPOUR, Sarvenaz *et al.* Changing Scientific Meetings for the Better. **Nature Human Behaviour**, vol. 5, mar. 2021, pp. 296-300. Disponível em: https://www.nature.com/articles/s41562-021-01067-y.epdf?sharing_token=0c0BZrxE3eW3XGmPS6FkmtRgN0jAjWel9jnR3ZoTv0Pt7ybQ1UFuM-38giyMkdwcW7Clhzrv85kmzuTdEh31AGW2ayLIZ-yoDSuyMcNsj1RqaqxCyCGmhkkQV2h8XSqHbQF8ARzjrc4rKWeD_oL1SgvGk4KzIZmMeNwFv9XGzjc%3D. Acesso em: 28 abr. 2021.

STEYN, Renier. Academic Tourism from and Equity Theory Perspective. **African Journal of Hospitality, Tourism and Leisure**, vol. 4, n. 2, 2015. Disponível em: [http://www.ajhtl.com/uploads/7/1/6/3/7163688/article23vol4\(2\)july-nov2015.pdf](http://www.ajhtl.com/uploads/7/1/6/3/7163688/article23vol4(2)july-nov2015.pdf). Acesso em: 12 mai. 2021.

VIGLIONE, Giuliana. A Year Without Conferences? How the Coronavirus Pandemic Could Change Research. **Nature**, vol. 579, mar. 2020, pp. 327-330.

Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d41586-020-00786-y>. Acesso em: 24 abr. 2021.

WYNES, Seth *et al.* Academic Air Travel Has a Limited Influence on Professional Success. **Journal of Cleaner Production**, vol. 226, jul. 2019, pp. 959-967.

SOBRE A AUTORA

Maria Berbara é professora de história da arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Especializou-se em arte italiana e ibérica produzida entre os séculos XV e XVII, assim como em história cultural, globalismo na primeira época moderna e intercâmbios intelectuais no mundo atlântico. Atualmente, pesquisa a história da França Antártica, a imagem global dos Tupinambá e a relação entre arte, doenças e processos de conversão no mundo atlântico durante a primeira modernidade.

Artigo recebido em
7 de junho de 2021 e aceito
em 18 de junho de 2021.

ÁFRICA, BRASIL E ARTE – PERSISTENTES DESAFIOS

ROBERTO CONDURU

AFRICA, BRAZIL AND ART –
PERSISTING CHALLENGES

ÁFRICA, BRASIL Y ARTE –
PERSISTENTES DESAFÍOS

OKE OKE OKE OKE

RESUMO

Artigo inédito
Roberto Conduru*

 <https://orcid.org/0000-0003-0197-0300>

*Southern Methodist
University (SMU), EUA

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187482>

Analizando obras de Abdias do Nascimento, Clarival do Prado Valladares, Marianno Carneiro da Cunha e Emanuel Araujo, entre outros autores, o artigo discute limites e impasses da concepção inclusiva de “arte negra”, delineada a partir da década de 1950, e de “arte afro-brasileira”, consolidada a partir dos anos 1980, bem como problemas postos à historiografia pela persistência desse modelo generalizante e pelo caráter excludente do circuito de arte no Brasil, que as trajetórias e obras de Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) e de Hélio Oiticica continuam desafiando.

PALAVRAS-CHAVE Arte negra; Arte afro-brasileira; Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos); Hélio Oiticica; Abdias do Nascimento

ABSTRACT

Analyzing works by Abdias do Nascimento, Clarival do Prado Valladares, Marianno Carneiro da Cunha, and Emanuel Araujo, among other authors, the article discusses limits and stalemates of the inclusive conception of “black art”, delineated from the 1950s, and of “Afro-Brazilian art”, consolidated from the 1980s, as well as problems posed to art historiography by the persistence of this generalizing model and the excluding character of the art circuit in Brazil, which the trajectories and works of Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) and Hélio Oiticica keep challenging.

KEYWORDS Black Art; Afro-Brazilian Art; Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos); Hélio Oiticica; Abdias do Nascimento

RESUMEN

Analizando obras de Abdias do Nascimento, Clarival do Prado Valladares, Marianno Carneiro da Cunha y Emanuel Araujo, entre otros autores, el artículo discute los límites y impases de la concepción inclusiva de “arte negro”, delineada desde la década de 1950, y de “arte afrobrasileño”, consolidada desde los años 1980, así como problemas planteados a la historiografía por la persistencia de ese modelo generalista y por el carácter excluyente del circuito de arte en Brasil, que las trayectorias y las obras de Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) y de Hélio Oiticica siguen a desafiar.

PALABRAS CLAVE Arte negra; Arte afrobrasileño; Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos); Hélio Oiticica; Abdias do Nascimento



OUTRA ARTE

Quando criaram a G4, no Rio de Janeiro, o fotógrafo David Drew Zingg e o arquiteto Sérgio Bernardes queriam “conduzir a galeria de maneira a torná-la o núcleo mais atuante de nossas manifestações vanguardistas” (DANTAS, 1966, p. 1). Zingg já disse que a G4 “apresentava ‘novos artistas’” (GUARIGLIA; ZINGG, 1999), e as aspas por ele usadas indicam que ali se entendia a arte e o novo de modo amplo. Com efeito, a galeria foi inaugurada em 22 de abril de 1966 com um *happening* promovido por Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman (DANTAS, op. cit), um grupo que inclui artistas de diferentes gerações mas cujas trajetórias profissionais haviam iniciado recentemente. Ainda naquele ano, o espaço projetado por Bernardes abrigou a produção de dois “novos artistas” com trajetórias completamente distintas até então. Em junho, Hélio Oiticica, que atuava no meio de arte havia mais de uma década, realizou na G4 a sua primeira mostra individual, apresentando a *Manifestação Ambiental No. 1*: “a fusão ambiental de Núcleos e Bólides, acrescidos de elementos como os Relevos que antecedem

aos Núcleos e que poderiam ser Bólides pelo seu sentido de cor” (OITICICA, 1966). Em dezembro, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, que começara a publicar livros de contos no início da década, apresentou “Arte Sacra Afro-Baiana”, sua terceira mostra solo, a segunda no Rio de Janeiro, voltando a exhibir os emblemas de orixás que fabricava havia ao menos 30 anos, mas que começara a expor como obras de arte apenas em 1964 (ELBEIN DOS SANTOS, 1997).

Essas mostras de Hélio Oiticica e de Mestre Didi na G4 são indícios de como outras relações entre arte e africanismo se amplificaram no meio cultural brasileiro na década de 1960.

Segundo Jayme Maurício, em “Arte Sacra Afro-Baiana”, “Didi [expôs] seus objetos montados [...]: palha de dendê, búzios, contas, couro, costuras, que aprendeu com o babalorixá Martiniano Bonfim, que, por sua vez, foi buscar na África, com os africanos, os ensinamentos dessa arte” (MAURICIO, 1966b, p. 2). Mestre Didi exibiu então obras nas quais reelaborou criativamente conhecimentos artísticos provenientes da Baía do Benim, que vinham sendo levados e preservados em terreiros de candomblé na Bahia, ao menos desde o século 19 (CONDURU, 2021). Saber que ele aprimorava ao fabricar emblemas dos orixás Nanã, Obaluaê, Ossãe

e Oxumarê, uma de suas missões desde quando se tornara *Assògbá*, sacerdote máximo do culto de Obaluaê, no Ilê Axé Opó Afonjá, em Salvador, em 1936 (SODRÉ, 2006, pp. 250-251). Trinta anos depois, Maurício qualificou as obras apresentadas na G4 como

Objetos de rara beleza de forma e cor, de uma fantasia e uma plasticidade que deixam o simplesmente popular para alcançar planos bem mais elevados, eruditos mesmo. E um parentesco ou uma coincidência expressiva com um certo ângulo das assemblages do Pop, que também se socorre do folclore urbano dos EUA, enquanto em Didi o folclore é afro-brasileiro[,] quem sabe um caminho para os nossos pop-artistas potenciais? (MAURICIO, 1966a, p. 2)

Um caminho que já vinha sendo trilhado. Uma foto da exposição de Oiticica na G4 mostra Mosquito da Mangueira experimentando um *Relevo Espacial* de 1959. Essa imagem não é uma exceção. Naquele período, Oiticica registrava sua produção em fotografias nas quais as obras eram percebidas, manipuladas, vestidas e animadas por seus amigos da Mangueira, quando não fotografadas na própria favela, indicando outro tipo de estímulo, colaboração, público, ambiente e fruição para seu trabalho, em particular, mas talvez também para a arte, de maneira geral (CONDURU, 2020). Essa atração pelos afrodescendentes, seus espaços, coisas e

práticas culturais se manifestara em sua obra de modo estrutural, não apenas icônico, ao menos desde 1963, quando se explicitou no título *B3 Bólide caixa 3 “Africana”*. Em “Bases Fundamentais para uma definição de ‘Parangolé’”, texto do ano seguinte, Oiticica aproxima, para diferenciar, “o fato cubista [...] da descoberta da arte negra como fonte riquíssima formal-expressiva” e o Parangolé, “um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura da gênese objetiva das formas”, e seu “interesse pela primitividade construtiva popular que sói acontecer nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido, uma totalidade” (OITICICA, 1964). Além dos elementos plásticos-materiais, que podem ser relacionados a fantasias de carnaval, trajes de Egunguns e vestimentas de pessoas transitando ou vivendo nas ruas, entre outras referências, obras dessa série como o *Parangolé Capa 31* e o *P15 Parangolé Capa 11* incluem elementos plástico-verbais – “estou possuído” e “incorporo a revolta”, respectivamente – que remetem ao universo cultural afro-brasileiro, articulando manifestações festivas, religiosas e políticas.

Nessa definição de Oiticica, persiste a dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, com a vinculação da última ao

primitivismo, como é característico do modernismo novecentista. O que também é observável em texto da mesma época no qual Mário Pedrosa compara universos supostamente apartados, os polarizando com categorias como contemporâneo e atemporal, branco e negro, ao defender que “o artista exige hoje [...] uma equivalência entre sua atitude, seu trabalho e a atitude e o trabalho do artista negro”, e ao indicar consonâncias entre artistas nos diferentes campos – “O artista primitivo cria um objeto ‘que participa’. O artista de hoje, com algo de desespero dentro dele ou dela, chama os outros para dar participação ao seu objeto” (PEDROSA, 1975, pp. 221-225).

Não é difícil qualificar como erudito e contemporâneo o conhecimento dominado por Mestre Didi a partir de um processo formativo que envolveu a transmissão intergeracional e intercontinental de saberes restritos a indivíduos ou pequenos grupos de religiosos. E um artista como Agnaldo Manoel dos Santos estava longe de ser um ingênuo, um primitivo em quem uma adormecida África ancestral e imutável – ao mesmo tempo, irreal e mítica, em suma – teria sido descoberta e reavivada por agentes do mundo ilustrado. Ao contrário, em sua breve trajetória como artista, entre 1953 e 1962, ele soube ser mediado e mediador a partir do meio de arte baiano, pois procurou, experimentou e escolheu meios, matérias,

técnicas, temas, referências, mestres e discípulos (BEVILACQUA, 2021; CONDURU, no prelo).

O universo cultural afro-brasileiro, sobretudo suas religiões – ideário, terminologia, imaginário, cultura material, espacialidade e ritualística –, ultrapassou os limites historicamente impostos pelo colonialismo e o racismo. Entre as reações que gerou está a apropriação de modo literal ou mediado, a incorporação figurativa ou estrutural, nas artes plásticas, bem como em outras artes e domínios sociais. Além de Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim, Mestre Didi e Hélio Oiticica, cabe mencionar Lygia Pape, Lygia Clark, Antônio Manoel, Carlos Vergara, José Roberto Aguilar, Regina Vater, Cildo Meireles, Artur Barrio e Luiz Alphonsus, entre outros, cujas obras resultaram ou foram percebidas a partir de experiências em favelas e terreiros, ruas e outros espaços de cidades no Brasil nos quais o africanismo é um elemento intrínseco (CONDURU, 2020). Nesse sentido, cabe retomar o nome dado pelo crítico Francisco Bittencourt, em 1970, a artistas dedicados “ao desmantelamento de todos os cânones que regem as artes plásticas tradicionais”: “geração tranca-ruas” (BITTENCOURT, 1970). Vale e me parece possível estender a outros artistas essa aproximação ao universo sociocultural afro-brasileiro

por meio de Exu Tranca Ruas, a entidade da umbanda cuja sabedoria esperta e bem humorada serviria de referência para a subversão da conjuntura crescentemente opressora da ditadura civil-militar imposta a partir de 1964. Nesse sentido, a macumba¹ pode ser entendida como um dos sistemas de trocas socioculturais com os quais artistas lidavam durante aquele período².

A representação de afrodescendentes e suas práticas culturais não era algo propriamente novo àquela altura. Ao contrário, era a continuidade de uma regra da arte produzida a partir do Brasil desde Albert Eckhout e Zacharias Wagenaer, no início do século XVII, passando por Carlos Julião, Jean Baptiste-Debret, Modesto Brocos y Gómez e Carybé (Hector Julio Páride Bernabó), entre outros, nos séculos seguintes, a qual continua vigente. Sobre a diferença observável na produção artística a partir da década de 1950, vale retomar um lamento de Odorico Tavares em 1951:

Pena que os artistas brasileiros somente tivessem tomado conhecimento da arte negra com atraso, por intermédio de Paris, tantos anos depois de lá ter feito furor e ter influenciado todo um período de suas artes plásticas e a literatura. Pois tal material não nos faltou como não nos faltou quem para ele chamasse atenção. (TAVARES, 1951, p. 64)

Diferentemente da predominante figuração mais ou menos exótica do outro, alguns artistas da “geração tranca-ruas” pareciam interessados em incorporar elementos do universo cultural afro-brasileiro às suas obras, à estrutura plástico-significante e/ou ao processo de produção.

Uma experiência que já vinha sendo empreendida por artistas afro-brasileiros que não se limitaram às referências africanas em suas criações. Desde 1953, Agnaldo Manoel dos Santos foi conhecendo e se apropriando de variadas referências ao configurar suas obras: esculturas modernistas, máscaras e estátuas de diferentes proveniências africanas, esculturas usadas no candomblé, imagens de santos católicos e ex-votos, carrancas de embarcações do rio São Francisco. Também a partir dos anos 1950, Rubem Valentim foi articulando estruturas plásticas de produção de sentido no candomblé e na umbanda – artefatos simbólicos de orixás, pontos riscados, pejis e gongás – com a linguagem plástica do construtivismo para constituir seus emblemas pictóricos e objetais. Em 1964, quando decidiu expor em galerias de arte os cetros que fabricava para serem portados por pessoas manifestando em transe religioso os orixás do panteão da Terra, Mestre Didi passou a lidar com as regras e a incorporar elementos da arte de matriz europeia, para tornar suas peças

perenes, autônomas, autossustentáveis e capazes de serem exibidas estática e independentemente sobre suportes físicos com vistas à percepção corporal distanciada, sobretudo visual, por pessoas no ritual artístico.

OUTRA CRÍTICA

As produções de Agnaldo Manoel dos Santos, de Rubem Valentim e, especialmente, de Mestre Didi desafiaram o modo como a cultura material das religiões afro-brasileiras vinha sendo entendida e enquadrada institucionalmente no Brasil. Com abordagens e ênfases diversas, eles incorporaram estruturalmente a suas obras um imaginário plástico que vivia à margem.

Quando não eram socialmente ignorados, os objetos fabricados e usados em seus rituais eram destruídos ou apreendidos por agentes estatais durante batidas policiais, para serem utilizados como provas criminais em julgamentos instruídos pela legislação discriminatória vigente entre 1890 e 1940, em um processo de desvalorização, cerceamento, marginalização, perseguição e extermínio dessas religiões e de seus praticantes que persistiu à mudança

na legislação e recentemente recrudescu. Em meio à violência, sua cultura material foi colecionada e preservada de modo assistemático e negligente, embora também parcial e problematicamente celebrada como um dos símbolos da nação brasileira³. Apesar dos textos de Raimundo Nina Rodrigues (1904), Manuel Querino (1916), Mário Barata (1941; 1957) e Arthur Ramos (1949) que propuseram entender parte desses artefatos como obras de arte, e embora alguns desses objetos tenham sido por vezes representados por artistas tão diversos como Cecília Meireles, Dimitri Ismailovitch, Fernando Correia Dias e Oswaldo Goeldi, a cultura material das religiões afro-brasileiras ainda não era reconhecida como arte (CONDURU, 2019) quando Didi passou a exibir seus emblemas de orixás em galerias de arte, em 1964.

A dificuldade para enquadrar os trabalhos de Didi foi logo detectada por Antônio Olinto, que bem observou como eles “fogem a uma classificação rígida” (OLINTO, 1964, p. 8). Embora estivessem sendo exibidos na Bonino, uma prestigiada galeria de arte contemporânea, Jayme Maurício os entendeu como “objetos folclóricos” (MAURICIO, 1964, p. 2), em 1964, e manteve esse juízo ao afirmar que eram “Objetos de rara beleza de forma e cor, [...] eruditos mesmo”, mas ainda associados ao folclore (Idem,

1966a), dois anos depois, quando os experimentou na G4, idealizada como um bastião da vanguarda. De modo similar, Romero Brest qualificou Didi como um “primitivo”, afirmando que seus “objetos tanto podem ser esculturas como matéria de decoração” (*apud* OLINTO, 1965, p. 2). E um texto não assinado publicado no *Jornal do Brasil* resumiu o autor e a mostra “Arte Sacra Afro-Baiana” de maneira semelhante: “Didi, o folclore na G-4” (DIDI, 1966, p. 3).

O próprio Didi parecia ter dificuldades para enquadrar suas obras naquele momento, pois embora já as apresentasse em galerias de arte, as inscreveu na seção de Artes Decorativas da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966 (LAUS, 1966, p. 2). A transferência de suas obras para a seção de Escultura pelo júri de seleção (PANORAMA das artes plásticas, 1966, p. 4) e a premiação delas como “Arte Decorativa Estadual”⁴ são outros indícios da ruptura que causavam.

Quando passou a mostrar suas obras plásticas em galerias comerciais de arte e centros culturais, Mestre Didi desafiou o enquadramento social da cultura material das religiões afro-brasileiras, que não era entendida como arte por agentes e instituições artísticas e, quando analisada criticamente, era segregada.

Em seus textos, embora reconheçam e proponham parte da cultura material das religiões afro-brasileiras como arte, Nina Rodrigues, Barata e Ramos a mantêm restrita ao universo afro-brasileiro. Sem a articularem à totalidade do cânone artístico brasileiro, eles reforçam, por meio da crítica de arte, a persistente marginalização e desvalorização de africanos e afrodescendentes no Brasil.

Também na crítica de Manuel Querino, a cultura material das religiões afro-brasileiras é apenas parcialmente reconhecida como arte e mantida apartada da produção artística socialmente consagrada. Nos livros que publicou em 1909, *Artistas baianos e as artes na Bahia*, ele enfeixa trajetórias e realizações de artistas nascidos ou não na Bahia, respectivamente, evitando caracterizações raciais e incluindo trabalhadores técnicos e manuais – uma visão que deriva das diferenças entre “artes maiores” e “artes menores” próprias ao sistema de arte europeu, mas também de seu ativismo social⁵. Ausente nesses livros, a cultura material do candomblé é por ele tratada no ensaio “A raça africana e seus costumes na Bahia” (QUERINO, 1916), que apresentou em 1912 e publicou quatro anos depois, no qual aborda, entre outros tópicos, como pessoas africanas e afrodescendentes criavam e

transformavam lugares, coisas e corpos nos rituais religiosos. A aparente contradição, ou ambiguidade, de apresentar a culinária na Bahia como *arte* em outro texto de 1916 (publicado postumamente) (QUERINO, 1928) e observar a tendência para as artes liberais exclusivamente na escultura de “símbolos fetichistas”, não em outros artefatos, ou em espaços, sujeitos e rituais religiosos, talvez também derive dos critérios assimilados por Querino em sua formação artística e acadêmica.

A identificação do artístico quase exclusivamente com o escultórico é um traço comum às visadas críticas desses autores. Podem ser antiacadêmicas ou não, mas todas estão em acordo com as categorias dominantes do sistema artístico europeu e com a valorização da escultura, particularmente das figurações em madeira, em detrimento de outros tipos de produção artística africana, no sistema de arte ocidental no século 20. O que limita a compreensão da cultura material das religiões afro-brasileiras, ao desconsiderar as dimensões estética e artística que perpassam esse universo cultural. Se esse entendimento favorece, embora também distorça, a percepção da obra de Agnaldo Manoel dos Santos, cria problemas para o enquadramento das obras de Rubem Valentim e, sobretudo, de Mestre Didi.

Ainda assim, a luta contra as desigualdades da sociedade brasileira, a produção artística de afrodescendentes como Agnaldo, Valentim e Didi, e até a crítica de Nina Rodrigues, Querino, Barata e Ramos fomentaram outros modos de articular africanismo e arte no Brasil.

Mário Barata apresentou “A escultura de origem negra no Brasil” (BARATA, 1957) no I Congresso do Negro Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro, em 1950, pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), que fora criado e dirigido por Abdias dos Nascimento em 1944. Publicado em 1957, o texto de Barata foi um dos estímulos para Nascimento criar o Museu de Arte Negra (MAN). Embora nesse texto Barata limite a “escultura de origem negra” à produção sacra afro-brasileira, Nascimento não restringe a “arte negra” ao domínio do sagrado, nem apenas a autores afrodescendentes.

O acervo do MAN foi constituído a partir de aquisições, trocas e colaborações, de ações do TEN como o concurso do “Cristo Negro”, realizado por ocasião do 36º Congresso Eucarístico Internacional, que ocorreu no Rio de Janeiro em 1955, e do acervo pessoal de Nascimento. Incluindo obras de variados tipos e tendências produzidas por artistas de diversas nacionalidades, gerações, gêneros, marcações étnicas e raciais, o MAN delineou um entendimento

ampliado de “arte negra” que se tornou público a partir de sua primeira apresentação, em 1968, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Visão que é corroborada em textos e entrevistas de Nascimento sobre o Museu. Em “Cultura e estética no Museu de Arte negra”, ele afirma: “Nosso museu abriga obras de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades. Importam aqueles valores estéticos que só a raça ou a vivência dos valores da raça negra conferem à obra” (NASCIMENTO, 1968, p. 21). Ao *Correio da Manhã*, ele disse que o museu recolheria “também a obra de artistas não negros – de qualquer origem racial, procedências culturais e nacionais – onde o negro ou sua cultura estejam representados, exerçam influência ou desempenhem papel inspirador” (NASCIMENTO *apud* ACERVO de Arte Negra para Museu, 1968, p. 2).

De modo similar, ao pensar “o negro nas artes plásticas brasileiras” também em 1968, Clarival do Prado Valladares inclui variados tipos de obra de arte, produzidas por artistas com diversas origens étnicas e enquadramentos raciais, elencando a produção de negros, mulatos, pardos e brancos, para diferenciar arte branca, entre aspas, e negra, com ou sem realce em itálicas (VALLADARES, 1968). Assim, cita desde Antônio Francisco Lisboa

e outros artistas com ascendência africana que atuaram no período da colonização portuguesa até Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim, Mestre Didi e outros “raros [...] mestiços ou negros, de formação cultural expressiva, vinculados à temática e a valorização de origem, que se mantêm e se realizam por *fé sólida*, encontrada nas motivações” (VALLADARES, 1968, p. 107), mas também artistas afrodescendentes tão diversos como Estevão Silva e Almir Mavignier, entre outros, em cujas obras “ninguém poderá identificar genuinidade ou remanescência de cultura negra” (Ibidem, p. 106). Inclui ainda “artistas de raça branca, brasileiros ou não, [que] têm firmado obra de enaltecimento da figura negra e mulata, sem implicações ao fundamento religioso, africano, porém com profunda afeição ao tipo racial, aos costumes e valores culturais afro-brasileiros”, seja de modo eventual ou persistente (Ibidem, p. 109).

Entre meados dos anos 1950 e 1968, o modo de equacionar africanismo e arte no Brasil mudou de modo radical. Em vez de circunscrever quase exclusivamente a arte sacra das religiões afro-brasileiras com autoria africana ou afrodescendente, a “arte negra” passou a ser configurada também por obras não religiosas e autores com ascendências outras além das africanas. Vale observar que Nascimento não destaca particularmente a produção relacio-

nada ao mundo religioso, mas cita Ivan Serpa e Bruno Giorgi entre os “artistas influenciados pela presença do negro” (NASCIMENTO, 1968, p. 21), enquanto Valladares menciona “raros exemplos de obras de continuidade temática da cultura africana implicada aos rituais do candomblé” (VALLADARES, 1968, p. 104), mas parece não ter percebido ou não reconhecer os primeiros diálogos da “geração tranca-ruas” com o universo sociocultural afro-brasileiro. Se no caso do primeiro a adesão à luta contra o racismo e as desigualdades sociais parece ser o principal critério para inclusão de artistas sem ascendência africana, o último destaca o elogio a africanos, afro-descendentes e suas práticas culturais nos desdobramentos recentes da tradição multissecular de representação artística dos mesmos por outrem no Brasil. Diferenças no modo de entender “arte negra” que aproximam Nascimento e distanciam Valladares das “manifestações vanguardistas” de Oiticica, de Mestre Didi e dos artistas reunidos na G4, entre outros então.

DE “NEGRA” A “AFRO-BRASILEIRA”

Independentemente das inovações processadas entre meados dos anos 1950 e o final da década seguinte, logo essa

arte ganhou outro nome. Em 1969, no início de seu autoexílio nos Estados Unidos durante a ditadura civil-militar no Brasil, Nascimento (1969; 1976) passou a usar a designação “Afro-Brazilian art” (arte afro-brasileira) para se referir à sua produção artística e às de outrem. Em vez da marcação étnica a partir de um fenótipo, as cores de pele dos autores das obras, a ênfase recaiu na ascendência africana dos autores e/ou no africanismo dos temas das obras.

Entretanto, essa designação e esse entendimento inclusivo passaram a prevalecer efetivamente no Brasil apenas a partir da década de 1980, na crítica, em exposições, museus, universidades e outras instituições. Duas realizações o explicitaram publicamente, sinalizando a mudança. O marco crítico é “Arte afro-brasileira”, o capítulo publicado por Marianno Carneiro da Cunha no livro *História geral da arte no Brasil*, organizada por Walter Zanini em 1983 (CARNEIRO DA CUNHA, 1983). Expositivamente, o marco é “A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica”, a mostra e seus respectivos catálogos (ARAUJO, 1988), organizados por Emanuel Araujo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1988.

Embora a adote, Carneiro da Cunha entende que “a qualificação afro-brasileira permanece ambígua e provisória. Trata-se de

um termo que, na realidade, já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se têm submetido os elementos culturais africanos no Brasil” (CARNEIRO DA CUNHA, 1983, p. 1026). Sua visão parece restrita, de início, quando afirma que “arte afro-brasileira é uma expressão convencionalizada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto” (Ibidem, 1983, p. 994). Mas logo se pode perceber a amplitude de sua análise, seja ao tratar da “apropriação de símbolos novos por essas religiões”, seja ao ultrapassar o âmbito das religiões afro-brasileiras para abordar dois tópicos: a “continuidade provável de convenções formais africanas ligadas à representação naturalista na arte brasileira” e a “emergência de artistas e temas negros a partir das décadas de 1930 e 40”, mais o apêndice com verbetes sobre “artes corporais e decorativas”, nos quais analisa trajes, joias e outros objetos de uso pessoal, desafiando categorias dominantes na história da arte ocidental. No primeiro tópico, Carneiro da Cunha analisa o africanismo na produção de Antônio Francisco Lisboa, o dito Aleijadinho, usando princípios, convenções e formas artísticas da África e da “arte popular” no Brasil, enquanto no segundo tópico, ele indica que a “arte afro-brasileira” pode ter autoria não afrodescendente:

Dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros. Poderíamos subdividi-los portanto em quatro grupos, ou seja: aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente; os que o fazem de modo sistemático e consciente; os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas, e, não raro, inconscientemente; finalmente os artistas rituais. Os três primeiros grupos definiriam o termo afro-brasileiro em seu sentido lato e o último grupo em sentido estrito. (CARNEIRO DA CUNHA, 1983, p. 1023)

Carneiro da Cunha silencia sobre os “pintores negros do oitocentos” (TEIXEIRA LEITE, 1988), considerando que “dos meados do século XIX em diante a presença de artistas negros faz-se mais rara e só ressurge de modo mais significativo em torno dos anos 40 do século XX” (CARNEIRO DA CUNHA, op. cit., p. 1022), talvez por não perceber “temas negros” em obras de Estevão Silva, Arthur Timóteo da Costa e outros. Já Araujo não tem hesitado em contrapor obras de africanos e afrodescendentes, mais quase todo tipo de representação dos mesmos, desde o início da escravidão no Brasil até hoje. Embora ele tenha focado a produção artística de afrodescendentes em “A mão afro-brasileira”, não limitou a autoria artística e crítica à ascendência africana. Em suas muitas realizações curatoriais e editoriais posteriores, ele reforçou o foco, mas sem abandonar o

entendimento inclusivo da “arte afro-brasileira”. Vide exposições e publicações como *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro* (ARAUJO, 1995), *Negro de corpo e alma* (AGUILAR, 2000) e *Para nunca mais esquecer: negras memórias, memórias de negros* (ARAUJO, 2002), entre outras. Vide o acervo, as mostras de longa e curta duração, bem como outras atividades do Museu Afro Brasil, por ele criado em São Paulo em 2004.

Desde a década de 1980, em muitas exposições, publicações e ações de outros agentes e instituições, esse entendimento ampliado de “arte afro-brasileira” tem sido adotado, embora não seja exclusivo. Como bem sintetizou Hélio Menezes:

a expressão tem sido historicamente utilizada tanto num sentido restrito, para circunscrever um conjunto exclusivo de artistas afro-brasileiros, quanto aberto, definido não pelo fenótipo dos produtores, mas pelo “conteúdo afro-brasileiro” dos produtos, de modo a incluir artistas de outras procedências raciais. (MENEZES, 2017, p. 222)

Expressão e entendimento encontrados ainda em um marco recente das transformações em curso no modo de relacionar África, Brasil e arte: a exposição “Histórias afro-atlânticas”, realizada no Museu de Arte de São Paulo e no Instituto Tomie Ohtake, em 2018 (PEDROSA; OLIVA, 2018).

RENITENTES DESAFIOS

A partir da década de 1950, não foi alterada apenas a terminologia, de “arte negra” para “arte afro-brasileira”, mas também os tipos de obra e de autoria que essas designações abarcam, passando a incluir mais do que arte sacra e não apenas autores afrodescendentes. Um escopo não isento de limites e desafios.

Seu principal problema é a dimensão excludente do que é proposto como inclusivo. Apesar dessa conceituação abrangente ter sido delineada a partir dos anos 1950, explicitada em crítica em 1968, cristalizada de modo historiográfico em 1983, difundida expositivamente em 1988 e institucionalizada em museu a partir de 2004, o meio de arte brasileiro continuou a hierarquizar, desvalorizar e excluir afrodescendentes. As poucas e esporádicas exceções confirmam a perversa regra do racismo à brasileira: embora presentes e fundamentais, os afrodescendentes seguem sendo marginalizados. Nesse sentido, configurar “arte negra” ou “arte afro-brasileira” como um campo é, por um lado, destacar o que tem sido socialmente ocultado, mas, por outro, não deixa de reincidir no gueto.

A esse respeito, vale retomar um dos marcos iniciais da historiografia da arte no Brasil, o artigo que Manuel de Araújo Porto-Alegre publicou em 1841, no qual cita um alemão, um filho de italianos e um ex-escravo entre os oito artistas que constituem a escola fluminense de pintura (PORTO-ALEGRE, 1841). Assim, ele esboça uma história da arte nacional brasileira com uma produção cuja autoria é irrestrita a pessoas nascidas no território brasileiro e inclui um artista africano ou afrodescendente. Em que pese essa virtual amplitude, esse esboço não foi consolidado em história escrita, colecionada ou exibida, pois a maioria dos artistas africanos e afrodescendentes têm sido desde então relegados às margens, quando não literalmente esquecidos na história da arte no Brasil, salvo raras recentes exceções. À medida que as artes plásticas foram ganhando proeminência cultural e passaram a ser modos de distinção social e econômica no país, eles foram marginalizados, quando não excluídos, do campo artístico. A relativa proeminência arduamente conquistada por Agnaldo Manoel dos Santos, Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim, Mestre Didi e outros poucos artistas afrodescendentes é parte da luta antirracista no Brasil.

Uma reação recente ao racismo foi a série de performances *Presença negra* (MARTÍ, 2015), realizadas a partir de 2014 e nas quais

Moisés Patrício e Peter de Brito mobilizaram afrodescendentes para intervir corporalmente em eventos artísticos e assim expor, desnaturalizar e arruinar a transecular exclusão da negritude. Outra intervenção nessa peleja foi o gesto curatorial de Hélio Menezes ao desfraldar *Bandeiras*, do coletivo Frente 3 de Fevereiro, nas fachadas do Instituto Tomie Ohtake e do Museu de Arte de São Paulo, durante a exposição “Histórias afro-atlânticas”, em 2018, e do Centro Cultural São Paulo, na exposição “Abre-caminhos”, em 2020 – no primeiro caso, inquiria cidadãos de São Paulo, do Brasil, do mundo: “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” (ROCHA, 2018); no segundo, os conclamava a celebrar, lutando, um novo tempo: “BRASIL NEGRO SALVE” (ABRE-CAMINHOS, n.d.). Se, no final da década de 1960, mediadores como Oiticica propunham com obras, ações e imagens outro tipo de inclusão dos afrodescendentes, nos anos 2010 foram os próprios afrodescendentes a demandar, configurar e conquistar outros modos de participação e, conseqüentemente, outro circuito de arte.

Araújo, combatente nessa guerra havia muito tempo, continuava fomentando e anunciou a nova onda ativista com a mostra “A nova mão afro-brasileira” (ARAÚJO, 2013), realizada no Museu Afro Brasil em 2013, na qual apresentou artistas

afrodescendentes de diferentes gerações, entre os quais alguns que vinham transformando o meio de arte brasileiro com suas obras há algumas décadas. Um movimento que tem se intensificado desde então. Refletindo sobre “fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019”, Alexandre Araújo Bispo afirma que “a sensibilidade em torno da importância das artes negras cresceu, como mostram alguns exemplos de exposições e ações culturais realizadas principalmente em São Paulo” (BISPO, 2020). Com efeito, na década de 2010, sobretudo nessa cidade, a partir do ativismo social, das trajetórias de artistas como Ayrson Heráclito, Eustáquio Neves, Jorge dos Anjos e Rosana Paulino, e em resposta à atuação institucional de Emanuel Araujo, se adensaram os modos de relacionar África, Brasil e arte.

Acúmulo e intensidade que também são observáveis na crítica. Em 1968, Nascimento já propusera que “A raça negra no Brasil, assim como tem produzido tantos criadores, precisa contar também com seus próprios analistas e teóricos para elaborar o juízo crítico do acervo que os africanos nos deixaram” (NASCIMENTO, 1980, p. 139). As diferenças produzidas pelo ativismo em mais de 40 anos podem ser percebidas no mapeamento recentemente feito com o objetivo de “saber quem são os curadores negros, negras e indígenas brasileiros, e, posteriormente, como tais atuações colaboram com o

campo curatorial nacional” (RIBEIRO, 2020). Sem dúvida, um dos desafios atuais do circuito de arte brasileiro é ampliar e consolidar a integração, com igualdade de condições e possibilidades, de afro-descendentes como artistas, críticos, curadores, historiadores, professores e espectadores-participantes, entre outros tipos de atuação.

Ao usar “abundância” entre aspas e “vulnerabilidade” sem aspas no título de seu texto antes citado, Bispo sinaliza os limites desse dinamismo recente. A seu ver,

Apesar dessa quantidade de produções culturais, bem como a entrada de pessoas negras em instituições como artistas e curadorxs, o aumento de pesquisas que tomaram por objeto esse segmento da arte brasileira, o surgimento de colecionadorxs interessadx – quantos delxs são negrxs? – isso só não basta. É preciso ainda muito empenho para sair da zona de vulnerabilidade a que estão expostxs artistxs, curadorxs, críticxs, pesquisadorxs e a própria obra artística. (BISPO, 2020, n. p.)

Nas últimas citações, pode-se perceber como as designações “afro-brasileira” e “afro” vêm sendo alternadas com “negra”, “preta” e suas derivações. *A mão afro-brasileira*, de 1988 (ARAUJO, 1988), e *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro*, de 1995 (Idem, 1995), são apenas dois entre muitos exemplos de como Araujo tem explorado esses termos de modo quase indiferenciado. Nesse sentido,

a “Mostra do Redescobrimento”, realizada em São Paulo, em 2000, com as exposições “Arte afro-brasileira” (AGUILAR, 2000a) e “Negro de corpo e alma” (Idem, 2000b), entre outras, é mais um indício de relatividade no uso da terminologia referente à arte vinculada à África no Brasil.

Em *Black Art in Brazil*, livro de 2013, Kimberly Cleveland propõe o retorno à expressão “*black art*”, mas evitando “uma retomada de seus sentidos negativos originais”, pois sugere manter “o padrão brasileiro de privilegiar o tema em vez da raça”. Em defesa desse renovado uso, ela afirma que, “apesar de curadores e acadêmicos brancos brasileiros procurarem empregar o termo *arte afro-brasileira* em uma tentativa inócua de acomodar a frequente inclusão do termo no discurso nacional desde 1988, o termo ainda não se difundiu no pensamento e no discurso popular” (CLEVELAND, 2013, p. 17, tradução minha).

É possível argumentar que “afro-brasileira” e suas derivações são expressões que, desde os anos 1980, vêm sendo adotadas por agentes com diversas ascendências étnicas e marcações raciais, estando difundidas em vários contextos sociais no Brasil. Mas é necessário ressaltar que a cor da pele e outros traços fenotípicos continuam sendo usados, de modo decisivo, nos processos de

identificação e de exclusão social de afrodescendentes, entre outras práticas que mantêm as disparidades que caracterizam a sociedade brasileira. O que ajuda a entender por que a questão da negritude, da cor da pele como marcador social e signo de distinção e de pertença cultural, voltou a ser priorizada recentemente.

Assim, a variação recente na nomeação me parece estar vinculada menos à temática e mais à autoria. Mesmo que se entenda quão problemática é a fixação taxonômica no campo artístico, assim como os riscos de reforçar a racialização e seus deletérios efeitos, o retorno às designações “arte preta”, “arte negra” e suas derivações pode ajudar a enfrentar a heterogeneidade fragilmente limitada das concepções de arte “negra” ou “afro-brasileira” delineadas desde os anos 1950, na qual a possibilidade de inclusão sem balizas precisas tem como par o risco da generalidade, além da já observada prática excludente.

É certo que a experiência do mundo está aberta a todos e é feita por cada pessoa a partir de sua condição individual e social. E que, não existindo Brasil sem África, mesmo quem se imagina desvinculado da cultura africana está a ela de alguma maneira associado ao falar português e viver em cidades brasileiras. Entretanto, além das representações baseadas no exotismo e visando à exploração do

outro, a falta de critérios mínimos para configurar esse campo é problemática também por validar *a priori* a representação dos afrodescendentes pelos outros, sob pena de preservar a norma vigente durante a escravidão, quando os africanos e seus descendentes quase sempre eram objetos e muito raramente sujeitos da (auto)representação, o que infelizmente ainda persiste no país.

O que me faz retornar a Oiticica e a Mestre Didi, com os quais eu comecei esse breve ensaio. Em 1968, suas obras foram tomadas por Bernardes e Zingg como “manifestações vanguardistas”. Qual é o entendimento atual dessa vanguarda e suas relações com o universo cultural afro no Brasil?

Sem sombra de dúvida, a obra de Oiticica tem se expandido globalmente. Mas os diálogos que ele plasmou com o universo socio-cultural afro-brasileiro não têm suscitado leituras em volume minimamente proporcional⁶. A meu ver, a crítica de suas obras, assim como as de Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, José Medeiros, Carybé e Pierre Verger, entre outros, pode ajudar a estabelecer parâmetros com os quais pensar os modos como artistas e outros agentes artísticos não afrodescendentes ou não vistos racialmente como negros dialogaram e dialogam com o africanismo no Brasil. E, não custa lembrar, além dos cruciais adjetivos, é preciso atentar para o substantivo e

pensar a dimensão propriamente artística do que é proposto como arte “preta”, “negra” ou “afro-brasileira”, entre outras qualificações.

Embora tenha se lançado como artista plástico há quase 60 anos e tenha seu nome relativamente consolidado no meio de arte, Mestre Didi continua sendo uma exceção que confirma a regra de exclusão dos artistas afrodescendentes e da arte proveniente do campo religioso afro-brasileiro. Sua obra é pouco apresentada e discutida além de mostras e publicações com foco no africanismo, sendo raramente considerada como obra de um sujeito que refletia sobre o mundo e se expressava artisticamente com o imaginário, a linguagem e a técnica que ele elegeu de modo consciente, entre outras possibilidades, assim como fizeram e fazem outros tantos artistas⁷. E a arte sacra afro-brasileira, que antes caracterizava quase exclusivamente a “arte negra”, agora segue sendo negligenciada⁸. Reduzindo esse subcampo a Mestre Didi, ao mesmo tempo que limitam seu trabalho à dimensão sacra, agentes e instituições artísticas se eximem de pensar outros artistas e suas obras, bem como as dimensões estética e artística da macumba.

Aproximados na galeria G4 em 1966, Hélio Oiticica e Mestre Didi podem ser vistos como um instigante par cujas trajetórias e obras persistem desafiando o campo artístico e sua história, no Brasil e além.

NOTAS

- 1.** Aqui se usa o termo não em seus sentidos específicos, mas em sua acepção generalizante das religiões afro-brasileiras, seus rituais e parte de sua cultura material, para reverter a visão pejorativa. A esse respeito, ver: PRANDI (1990).
- 2.** Sobre o uso dos sistemas cartográfico, monetário e de comunicação jornalística e televisiva por artistas brasileiros então, ver: SHTROMBERG (2016).
- 3.** Sobre esse processo, ver: MAGGIE (1992), CORRÊA (2006), CONDURU (2008), RAFAEL (2012), VALLE (2018; 2020), ALMEIDA (2020).
- 4.** BIENAL (1966, p. 10), LAUS (1967). O júri de premiação foi composto por Clarival do Prado Valladares, Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Riolan Coutinho e Wilson Martins.
- 5.** Sobre Manuel Querino, ver: LEAL (2009).
- 6.** Sobre esses diálogos, ver: BASBAUM; COIMBRA, (2002, pp. 58-59), CONDURU (2007, p. 83; 2020), CROCKETT (2020).
- 7.** Entre as exceções, destaco *Mestre Didi*, sala especial com curadoria de Emanuel Araujo, na 23ª Bienal Internacional de São Paulo, com curadoria de Nelson Aguilar, em 1996, e sua participação no 29º Panorama da Arte Brasileira, realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Felipe Chaimovich, em 2005.
- 8.** Além das exposições curadas por Emanuel Araujo, é possível destacar alguns estudos: MOURÃO (2012), MENEZES (2015), ALMEIDA (2016), VIEIRA ANDRADE (2017).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRE-CAMINHOS. **C& América Latina**, n.d. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/abre-caminhos/> Acesso em: 3 jun. 2021.

ACERVO de Arte Negra para Museu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 14 jan. 1968, p. 2.

AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento**: arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000a.

AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento**: negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000b.

ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. Artefatos do “Quebra”: indumentária étnica, história e estética da Coleção Perseverança. **Odeere**, Jequié, v. 1, n. 1, jan.-jun. 2016, pp. 188-212.

ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. Nas cinzas da Coleção Perverança, a memória arde. **A mão afro-alagoana além da Quebra de Xangô**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

ARAUJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAUJO, Emanuel (org.). **Os herdeiros da noite**: fragmentos do imaginário negro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.

ARAUJO, Emanuel (org.). **Para nunca esquecer: negras memórias / memórias de negros**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2002.

ARAUJO, Emanuel (org.). **A nova mão afro-brasileira**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

BARATA, Mário. Arte negra. **Revista da Semana**, n. 34, 1941, pp. 16-17.

BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n. 9, 1957, pp. 51-56.

BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo (orgs.). Afro-américas. **Item: Revista de Arte**, Rio de Janeiro, Espaço Agora/Capacete, n. 5, 2002, pp. 58-59.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Agnaldo Manoel dos Santos ou la subversion de la modernité consentie. **Brésil(s)**, 19, 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/bresils/9234> . Acesso em: 1 jun. 2021.

BIENAL da Bahia foi mais importante fato artístico do ano, segundo Gershman, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1966, p. 10.

BISPO, Alexandre Araújo. “Abundância” e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019. **O Menelick 2º Ato**, jun. 2020. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019>. Acesso em: 3 jun. 2021.

BITTENCOURT, Francisco. A geração tranca-ruas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1970.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. Arte Afro-Brasileira. In ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, pp. 974-1032.

CLEVELAND, Kimberly L. **Black Art in Brazil**. Gainesville: University Press of Florida, 2013.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONDURU, Roberto (org.). **Relicário multicolor**. A Coleção de Cultos Afro-Brasileiros do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Municipal José Bonifácio, 2008.

CONDURU, Roberto. Esse ‘troço’ é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. **Modos**, v. 3, n. 3, 2019, pp. 98-114.

CONDURU, Roberto. Índices afro na arte no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. In AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia (orgs.). **Arte não-Europeia**: conexões historiográficas a partir do Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 2020, pp. 143-152.

CONDURU, Roberto. Formações transatlânticas – Mestre Didi, Martiniano do Bonfim e a arte da África no Brasil desde os oitocentos. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, jan.-jun. 2021. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/rc_transatlantico.htm. Acesso em: 29 mar. 2021.

CONDURU, Roberto. Carving Primitivism – Agnaldo Manoel dos Santos and the Brazilian Art-World in Mid-Twentieth Century. In PHILLIPS, Ruth; VORANO, Norman (orgs.). **Mediating Modernism**: Artists and Mentors in Colonial and Indigenous Art Worlds. Durham: Duke University Press, no prelo.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. **Museu mefistotélico**: significado cultural da Coleção de Magia Negra do Rio de Janeiro, primeiro Patrimônio Etnográfico do Brasil (1938). Rio de Janeiro: CNPq; UFRJ, 2006.

CROCKETT, Vivian A. War Heroes: Toward a Poethics of Blackness in Hélio Oiticica. In PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). **Hélio Oiticica**: Dance in My Experience. São Paulo: MASP, 2020, pp. 132-145.

DANTAS, Carlos. Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte na frente do público. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 22 abr. 1966, p. 1.

DIDI, o folclore na G-4. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, 15 dez. 1966, p. 3.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana (org.). Ancestralidade africana no Brasil. **Mestre Didi**: 80 Anos. Salvador: Secneb, 1997.

GUARIGLIA, Ana Maria; ZINGG, David Drew. David Zingg vê o Brasil e seus brasileiros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 mai. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18059910.htm>. Acesso em: 29 mar. 2021.

LAUS, Harry. Concluída seleção da Bienal da Bahia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, 17 nov. 1966, p. 2.

LAUS, Harry. Premiação da Bienal da Bahia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, 5 jan. 1967, p. 2.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **Manuel Querino entre letras e lutas – Bahia: 1851-1923**. São Paulo: Annablume, 2009.

MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço**: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MARTÍ, Silas. Em 'rolezinhos' da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 fev. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vaio-em-grupo-a-vernissages.shtml> . Acesso em: 08 jun. 2017.

MAURICIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 5 dez. 1964, p. 2.

MAURICIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 10 dez. 1966a, p. 2.

MAURICIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 16 dez. 1966b, p. 2.

MENEZES, Hélio. Atravessando fronteiras: uma releitura da antropologia da arte proposta por Alfred Gell a partir de um ibiri de Mestre Didi. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1-2, jan./dez. 2015, pp. 104-123.

MENEZES, Hélio. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de Arte Afro-Brasileira. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

MOURÃO, Tadeu. **Encruzilhada da cultura**: imagens de Exu e Pombagira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

NASCIMENTO, Abdias do. Cultura e estética no Museu de Arte Negra. **GAM: Galeria de Arte Moderna**, Rio de Janeiro, n. 14, 1968, pp. 21-22.

NASCIMENTO, Abdias do. **The Orixás**: Afro-Brazilian Paintings and Texts. Middleton: Malcom X House, 1969.

NASCIMENTO, Abdias do. Afro-Brazilian art: a liberating spirit. **Black Art**, n. 1, 1976, pp. 54-62.

NASCIMENTO, Abdias do. A arte negra: museu voltado para o futuro. In NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980, pp. 133-140.

NINA RODRIGUES, Raimundo. As Bellas-Artes dos Colonos Pretos do Brasil – a escultura. **Kosmos, Revista Artística, Científica e Literária**, n. 8, 1904, pp. 11-16.

OITICICA, Hélio. Base Fundamentais para um Definição do ‘Parangolé’ [1964]. Documento 0471/64. **Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural**. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=222&tipo=2. Acesso em: 29 mar. 2021.

OITICICA, Hélio. A Manifestação Ambiental n.1 [1966]. Documento 0247/66. **Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural**. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=222&tipo=2. Acesso em: 29 mar. 2021.

OLINTO, Antônio. Porta de Livraria. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1964, p. 8.

OLINTO, Antônio. Importante em Arte é o exercício da Liberdade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1965, p. 2.

PANORAMA das artes plásticas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, 6 dez. 1966, p. 4.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018.

PEDROSA, Mário. Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje (1968). In AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 221-225.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 3, 1841, pp. 547-557.

PRANDI, Reginaldo. Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 1, 1º sem. 1990, pp. 49-74.

QUERINO, Manuel. A raça africana e os seus costumes na Bahia. **Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1916.

QUERINO, Manuel. **A arte da culinária na Bahia**. Bahia: Papelaria Brasileira, 1928.

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô rezado baixo. Religião e política na primeira república**. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: Edufal, 2012.

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. **Cultura**, n. 2, jan.-abr. 1949, pp. 189-212.

ROCHA, Gessyca. Faixa no Masp promove reflexão sobre a participação dos negros na arte. 24 jul. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/07/24/faixa-no-masp-promove-reflexao-sobre-a-participacao-dos-negros-na-arte.ghtml>. Acesso em: 3 jun. 2021.

RIBEIRO, Luciara. Em Disputa: Quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros? **Projeto Afro**, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>. Acesso em: 3 jun. 2021.

SHTROMBERG, Elena. **Art Systems: Brazil and the 1970s**. Austin: The University of Texas Press, 2016.

SODRÉ, Jaime. **A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi**. Salvador: EDUFBA, 2006.

TAVARES, Odorico. A escultura afro-brasileira na Bahia. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 64, 14 abr. 1951, pp. 59-62, 64.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Pintores negros do oitocentos**. São Paulo: Mwn Knorr, 1988.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. **Cadernos Brasileiros**, v. X, n. 47, mai.-jun. 1968, pp. 97-109.

VALLE, Arthur. Transe ameaçado: Cultura visual religiosa afrobrasileira e repressão policial durante as primeiras décadas do século XX. **Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe**. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2018, pp. 196-206.

VALLE, Arthur. Religiões Afro-brasileiras, Cultura Visual e Iconoclastia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, jan. 2020, pp. 140-162. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/46808/33806>. Acesso em: 30 mai. 2021.

VIEIRA ANDRADE, Renan. **Como Fazer Santas e Sereias**: imaginária de Umbanda, Design e Sociedade. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2017.

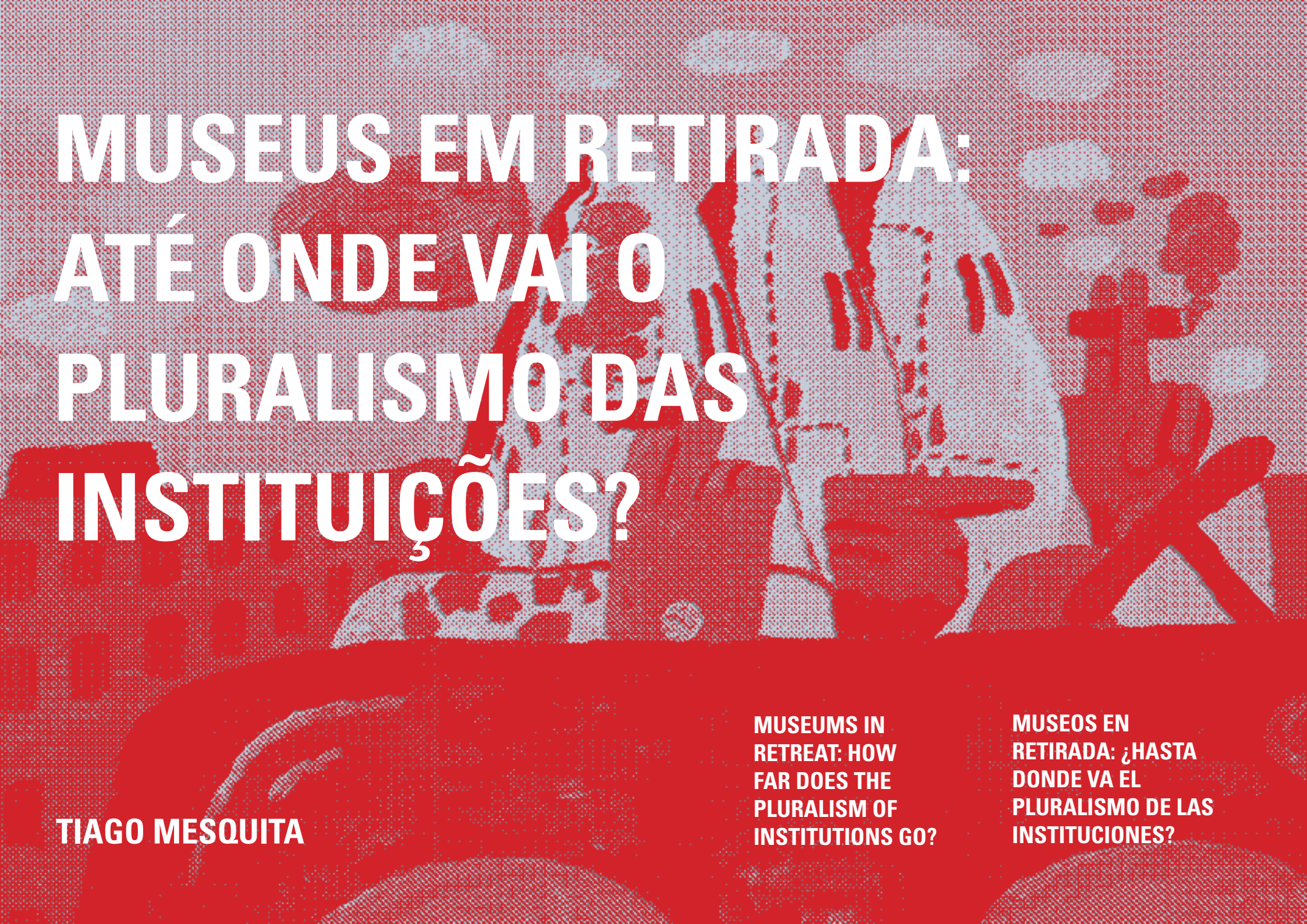
SOBRE O AUTOR

Roberto Conduru é historiador da arte e professor na Southern Methodist University, nos Estados Unidos.

Artigo recebido em
10 de junho de 2021
e aceito em
21 de junho de 2021.

África, Brasil e arte – persistentes desafios
Roberto Conduru

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar



MUSEUS EM RETIRADA: ATÉ ONDE VAI O PLURALISMO DAS INSTITUIÇÕES?

TIAGO MESQUITA

MUSEUMS IN
RETREAT: HOW
FAR DOES THE
PLURALISM OF
INSTITUTIONS GO?

MUSEOS EN
RETIRADA: ¿HASTA
DONDE VA EL
PLURALISMO DE LAS
INSTITUCIONES?

RESUMO

Em 21 de setembro de 2020, a exposição itinerante “Philip Guston Now” foi adiada nos Estados Unidos e na Inglaterra. O artigo tenta entender as razões da reação e a dificuldade das instituições de enfrentar as contradições apontadas pelos novos movimentos sociais.

PALAVRAS-CHAVE Philip Guston; Black Lives Matter; Museus

Artigo inédito
Tiago Mesquita*

<https://orcid.org/0000-0003-2247-5480>

*Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188126>

ABSTRACT

On September 21st, 2020, the travelling exhibition “Philip Guston Now” was postponed in the United States and England. This article tries to understand the reasons behind this reaction and the struggle faced by institutions in order to deal with the contradictions presented by new social movements.

KEYWORDS Philip Guston; Black Lives Matter; Museums

RESUMEN

En el 21 de septiembre de 2020, la exhibición itinerante “Philip Guston Now” fue postergada en los Estados Unidos y en la Inglaterra. El artículo intenta comprender las razones de la reacción y la dificultad de las instituciones de enfrentar las contradicciones señaladas por los nuevos movimientos sociales.

PALABRAS CLAVE Philip Guston; Black Lives Matter; Museos



A exposição “Philip Guston Now” iniciaria sua longa itine-
rância por três museus norte-americanos e um inglês: Museum
of Fine Arts de Boston, Tate Modern, de Londres, National Gal-
lery of Art de Washington e Museum of Fine Arts de Houston,
a partir do dia 7 de junho de 2020. A retrospectiva do pintor, or-
ganizada pelos curadores Harry Cooper, Alison de Lima Greene,
Kate Nesin e Mark Godfrey, procurava aproximar a produção de
Philip Guston a questões quentes do presente. A exposição, por
exemplo, relacionaria as imagens que Guston fez entre 1968 e
1971¹, durante a ascensão da era Nixon, com as atrocidades da era
Trump. Naquelas pinturas e desenhos, personagens encapuza-
dos, vestidos de branco, como os integrantes da Ku Klux Klan,
eram retratados de forma caricata, patética, levando uma vida
rotineira, pacata, carregados de objetos, mercadorias, alheios a
corpos empilhados que se fundiam a uma massa pastosa, rosada,
com marcas de outras cores que se misturavam. O modo de vida
das classes médias suburbanas brancas americanas era identificado

com a indiferença e a naturalização da violência extrema da sociedade dos Estados Unidos em anos de guerra, repressão, assassinato político e desilusão.

O catálogo, bastante interessante, chegou a ser publicado. Nele os curadores tinham o interesse de trazer Guston para pensar os dias que se passavam no Atlântico Norte. Relacionando o tom pessimista dos trabalhos com o recrudescimento do autoritarismo do governo Trump. Além disso, sua obra era aproximada à de artistas contemporâneos como Glenn Ligon, Art Spiegelman, Tacita Dean, Rirkrit Tiravanija e Trenton Doyle Hancock. Embora não houvesse grandes revisões históricas² e os autores continuassem a pensar o artista relacionado ao seu círculo nova-iorquino, a ideia era pensar o que Guston nos falava sobre o presente.

Ainda que não evitasse totalmente o tom de eulogia típico de textos de catálogo, havia a relativização de suas concepções de abstração, uma leitura mais ambígua de sua relação com os conflitos políticos e raciais, a importância de seu convívio com escritores e uma problematização mais cuidadosa da relação do artista com as histórias em quadrinhos³. Acho que os textos falham ao estabelecer relação com outros artistas que pensavam o conflito racial e social daquela época, sobretudo os artistas afro-americanos

contemporâneos a ele, mas tentam remediar o colocando em fricção com a produção recente.

Com a pandemia do novo coronavírus, a data de abertura da itinerância ficou em suspenso. Em 21 de setembro de 2020, os diretores das quatro instituições que receberiam a exposição comunicaram que ela não estrearia antes do ano de 2024. A decisão surpreendeu o meio de arte nos Estados Unidos, já que a justificativa não estava mais ligada à pandemia, mas sim às manifestações resultantes do assassinato de George Floyd.

Sem que ninguém pedisse, os gestores diziam que, diante dos protestos contra o racismo estrutural e a política de extermínio da população negra pelas forças de segurança, as pinturas dos encapuzados, sobretudo, precisariam ser recontextualizadas. Na nota, afirma-se textualmente: “Estamos adiando a exposição até um momento em que pensemos que a poderosa mensagem de justiça social e racial que está no centro da obra de Philip Guston possa ser interpretada com mais clareza”. A decisão foi reforçada em pronunciamentos da diretora da National Gallery de Washington, Kaywin Feldman, e pelo seu conselho, na figura do presidente da Ford Foundation, Darren Walker⁴. Nessas declarações posteriores, a posição é ainda mais vacilante.

Ou seja, eles achavam que essa imagem tinha se tornado inapreensível, sabe-se lá por quem, diante de um acirramento dos conflitos e esperariam a poeira baixar. Assim, lideraram um movimento institucional que tirava o time de campo à espera de um momento em que todos concordassem com uma interpretação consensual, acima de críticas, disputas e controvérsias. Isso não parecia estar à altura da exposição e menos ainda dos desafios que um novo movimento negro coloca para as instituições culturais e a história da arte.

É verdadeira a questão sobre a necessidade de se repensar a obra de Guston à luz de conflitos atuais e da explicitação de formas de opressão e silenciamento dos não brancos em todos os países afetados pela colonização. Embora os curadores mostrem preocupação genuína com tais questões no catálogo, tais questionamentos estão aquém dos problemas levantados pelos movimentos sociais.

Há um interessante e plural debate a respeito do caráter excludente dos cânones artísticos e mesmo dos métodos de leitura crítica de arte. A história da arte é, sem dúvida, uma das disciplinas mais eurocêntricas das ciências humanas. A resposta do museu foi insatisfatória. Pior que isso, contraproducente. O

conselho e os diretores das instituições parecem esperar o dia em que a exposição, as instituições de arte, as obras não sejam controversas. Como se um ponto pacífico alardeado fosse possível de ser atingido. O que movimentos como o Black Lives Matter (BLM) tem nos mostrado é o contrário: não há ponto pacífico visível em uma sociedade de desigualdades crescentes.

Tal comunicado foi retificado, e tudo indica que a mostra será aberta ainda em 2022⁵. A discussão em torno de tal adiamento nos faz pensar em como as instituições, a crítica e a arte têm lidado com os conflitos sociais recentes. Mostra uma dificuldade de se entender o que há de inerentemente contraditório na produção artística, nas instituições, na especificidade das obras. O problema parece ser maior que o dos países de língua inglesa e parece falar da realidade brasileira, entre outras. Talvez, olhar com atenção para este episódio, e outras reações de outras instituições, nos ajude a entender os limites de certo pluralismo liberal, que fala em nome de uma ideia difusa de representatividade, que evita debates espinhosos, à espera por certo ponto de convergência, que não parece se apresentar no horizonte.

II.

Tais contradições são maiores e mais graves que a arte. Dessa vez, quem as explicitou foi o movimento Black Lives Matter. No dia 25 de maio de 2020, em Mineápolis, nos Estados Unidos, o policial branco Derek Chauvin sufocou até a morte George Floyd. O assassinato foi filmado e exibido no mundo todo. É horrível. Enquanto Floyd, indefeso, clama pela vida, o assassino parece pressionar o seu joelho com mais força sobre o pescoço da vítima. O sadismo e a brutalidade da imagem a transformaram em um símbolo da violência policial contra as populações negras dos Estados Unidos e de diversos outros lugares no mundo. A resposta foi catártica. Os protestos convocados pelo BLM em todo os Estados Unidos tiveram adesão massiva e persistente, mesmo durante a pandemia.

As consequências dos atos foram decisivas para a vitória de Joe Biden, contra Donald Trump, nas eleições presidenciais americanas daquele ano. O movimento se espalhou para além das fronteiras americanas. Chegou a vários países, em diversos continentes. No Brasil, o movimento negro, já em uma crescente de influência na sociedade, na cultura, nas artes e na política,

ampliou a sua presença no debate nacional. Dando visibilidade maior a questões de uma nova geração de militantes, artistas e intelectuais. Tornou-se impossível contornar a importância dessas diversas formas de reflexão no debate contemporâneo.

O Black Lives Matter foi criado como resposta à indiferença da justiça diante do assassinato do adolescente Trayvon Martin por um segurança, na cidade de Sanford, no estado da Flórida. Formado em 2013 por feministas negras, como Alicia Graza, Opal Tometi e Patrice Cullors⁶, ele surge primeiro como uma *hashtag*⁷ nas redes sociais e depois amplia sua presença nas ações de rua. Tor-na-se um movimento organizado pela *internet* que incorporava a militância de diversas lutas pregressas, como: o movimento contra o encarceramento em massa, contra a pena de morte, o movimento de solidariedade e reivindicação de direitos para as vítimas do furacão Katrina, as lutas contra a homofobia e transfobia, as articulações contra a Guerra no Iraque, no Afeganistão, Occupy Wall Street e a tortura oficializada na base militar de Guantánamo. Aliás, o movimento é um dos primeiros a adotar a ideia de interseccionalidade como um princípio de organização. A luta contra o racismo também precisaria ser pensada do ponto de vista de gênero, de sexualidade e de classe.

Uma novidade do movimento é a sua descrença absoluta no que a sociologia vai chamar de religião civil americana (*American Civil Religion*) (ALEXANDER, 2017, p. 237): a ideia de que a possibilidade de prosperidade está aberta a todos os americanos que se esforcem de maneira responsável (TAYLOR, 2020). O BLM é resultado, entre outras coisas, da desilusão com a política de enfrentamento ao racismo do governo Obama. A promessa de que todo americano poderia chegar lá, representada pela eleição de Barack Obama, é desmentida por todos os fatos que BLM encena. Segundo Keeanga-Yamahitta Taylor, o movimento se torna a expressão da percepção de que a chamada “sociedade pós-racial” era tão verdadeira para os afro-americanos como a promessa do sonho americano.

Para a autora, as forças da ordem “além de racistas, [...] eram a tropa de choque pronta para proteger o *status quo* e os guarda-costas dos membros pertencentes ao 1%” (Ibidem). Sendo assim, o movimento, além de reivindicar direitos elementares, como o direito à vida, é um movimento que expõe e encena conflitos intransponíveis pela estrutura social americana. As cenas de abuso, assassinato, exploração da população negra são associadas à estabilidade de um respeitável e inatacável *status quo*.

A denúncia não é ao racismo praticado por indivíduos, mas à racialização como forma de dominação na sociedade. Segundo Jeffrey C. Alexander: “Os protestos de rua do BLM não pretendiam tomar o poder; a maior parte deles sequer tinha demandas concretas. Sua ambição era, antes, comunicativa, consistia em criar performances dramáticas que provocassem empatia pelo sofrimento de outros da subclasse, gerando uma catexia emocional que ampliaria a identificação cultural, colocando ‘pessoas comuns’ (brancos, principalmente) na posição de oprimidos, fazendo-as ‘vivenciar o que vivemos diariamente’” (ALEXANDER, 2017, p. 233).

Por isso, os termos da reflexão também são estéticos. É importante pensar o caráter racial das maneiras de representação. Uma das consequências do movimento foi a problematização das representações visuais feitas pelos brancos. Diferentes movimentos sociais, intelectuais e artistas nos ajudam a desfazer certa áurea de universalidade da representação que os brancos fazem dos negros. Há artistas que entram nessa disputa, construindo um debate repleto de posições diferentes e conflitantes. Penso na produção de nomes como Arthur Jafa, Lorna Simpson, Fred Wilson, Leslie Hewitt e Ellen Gallagher, só para ficarmos nos Estados Unidos.

III.

Em 2020, várias manifestações de movimentos afins ao Black Lives Matter se ativeram ao caráter racista e colonialista de diversos monumentos do mundo. Foi um bota-abaixo de estátuas que não se via desde o fim da União Soviética. Ativistas se organizaram para protestar contra monumentos que homenageavam notórios racistas, genocidas e escravistas em diferentes países. A idolatria branca a figuras de diferentes momentos do passado colonial foi colocada à prova. Estátuas de Edward Colston, Robert E. Lee, Cristóvão Colombo, Cecil Rhodes, Rei Leopoldo, entre outros, foram revistas⁸. A associação da imagem heroica com o extermínio e a pilhagem nos permitiu entender como os marcos históricos eram estabelecidos. O espaço das ruas era disputado, assim como as representações da história.

Isso não era novo, artistas e intelectuais de países colonizados, especialmente de origem africana e asiática, já debatiam o caráter racializado da representação eurocêntrica dos não brancos⁹. A novidade foi a discussão sair da teoria, da universidade, das galerias de arte, museus e tomar a ação política. É a problematização feita por movimentos afinados ao BLM que dá sentido histórico a

esses monumentos, não sua presença solene e morta em praças e avenidas. Ela que nos faz pensar o significado que a permanência daquelas praças e estátuas tem para a vida atual. Diferentes protestos e problematizações do acervo dos museus, da sobrevivência de cacoetes racistas, paternalistas têm produzido debates ricos, com múltiplas posições.

Claro que existem posições mais moralistas, justificação, tudo. Isso joga água no moinho de quem, como os burocratas de museu, de patrocínio, quer evitar a discussão. Mas tenho a impressão, sem grandes convicções, de que o debate piora na medida em que o trabalho é pior¹⁰. O importante é que independentemente, goste ou não goste dos protestos, eles têm nos ensinado uma nova forma de olhar para a arte e sugerido questões antes impensadas¹¹. Muito do que tem se produzido de melhor e mais questionador vem dessas abordagens de revisão dissidente dos cânones da arte e da história da arte. Além disso, parte do que existe de mais radical na produção artística, nos Estados Unidos e no Brasil, vem de artistas negras e negros. Acredito que esses diferentes contrapontos críticos vieram para ficar. Temo que a resistência a esse dissenso também. O recuo dos museus diante da exposição de Philip Guston é um mal sinal, neste sentido.

IV.

Os trabalhos de Guston que causaram tal controvérsia também foram um momento crítico na produção do artista. Na época, ele havia se retirado em definitivo do meio artístico nova-iorquino, se dissociando de quase todos do grupo de pintores do expressionismo abstrato. Incomodava-o, sobretudo, a interpretação que críticos e curadores, como Clement Greenberg e William Rubin, faziam daquela produção tão diversa. A sua associação com a especificidade dos meios e de sua consequente pureza reflexiva parecia insuficiente. A ideia da construção complexa da superfície, naquele momento, parecia mais incômoda do que produtiva a Guston. Ele, mais do que nunca, passa a buscar uma aproximação maior dos acontecimentos do presente.

Segundo Robert Storr:

A impaciência de Guston com “toda aquela pureza” era uma reação ao clima social e estético do fim dos anos 1960. No fim da década, o otimismo liberal da era Kennedy deu lugar a assassinatos, protestos, violência policial, ao cinismo do governo Nixon e ao desespero diante da guerra do Vietnã. Assim, enquanto os Estados Unidos experimentavam o conflito civil mais severo desde a Grande Depressão, a pintura de vanguarda

passava por uma de suas fases mais rarefeitas e autorreferenciais. Guston estava ciente da ironia da situação: “Eu me sentia dividido, esquizofrênico: a guerra, o que acontecia no país, a brutalidade do mundo. Que tipo de homem eu era? Sentado em casa, lendo revistas, furiosamente frustrado com tudo – e então, ia para o meu estúdio ajustar o azul ao vermelho. Achei que devia fazer algo a respeito. Sabia que havia uma estrada incipiente e bruta à minha frente”. (STORR, 1986, p. 53)

Sua resposta, curiosamente, também foi autorreflexiva. Nas pinturas em que figura personagens com os capuzes da Ku Klux Klan, o artista problematiza a sociedade de sua época, mas também a pintura que ele fazia anteriormente¹² e algumas interpretações sobre o expressionismo abstrato¹³.

Os encapuzados eram um tema que ele abandonara na juventude, quando fazia quadros politizados, animados pelo movimento socialista, sindical e a arte mural mexicana. Judeu, de uma família de imigrantes ucranianos, Guston se preocupou com o supremacismo branco estadunidense desde muito cedo (MAYER, 2020, p. 7). As representações que fez da KKK e a sua participação no clube comunista John Reed Club o tornaram um alvo de grupos de extrema direita da Califórnia, como a Klan, os Legionários Americanos e a polícia de Los Angeles. Embora a obra do artista

não fosse sempre politizada, ela sempre esteve ciente de sua judaicidade¹⁴ e do caráter supremacista branco da extrema direita dos Estados Unidos.

Nos anos 1930, a representação que Guston fez dos genocidas da Ku Klux Klan era a representação do inimigo a ser derrotado. São imagens chocantes, de vilania e assassinato. Já no trabalho feito entre 1968 e 1972, a imagem dos *klansmen* não é mais uma representação do outro. Guston representa a si mesmo e os seus pares da afluyente e próspera classe média das áreas suburbanas¹⁵. A Klan não é só o grupo de extermínio, mas as pessoas que deixam que tudo aconteça. A crueldade ganha outras facetas.

Os encapuzados, pintados de maneira caricata, com o molde influenciado por cartunistas como George Herriman, Bud Fisher e Billy DeBeck¹⁶, percorrem a cidade em carros, ficam diante da tela no ateliê, fumam, comem, bebem, visitam exposições. Mesmo quando levantam seus cassetetes para bater em alguém ou alguma coisa, são mais patetas do que ameaçadores. Olham ao longe, indiferentes, em um cenário metafísico em que pés mutilados, pernas deitadas, objetos velhos, pinceladas, tudo parece largado e lambuzado pelo empasto grosso de tinta. É tudo abandonado, tudo destroçado, mas os encapuzados seguem a sua vida, como as

túnicas manchadas de vermelho, como respingos de sangue, mas sem grandes percalços.

Levam a vida alheios à desgraça melecada ao seu redor. A violência povoa as ruas, as casas, suja as roupas e tinge até a luz com aquele rosa encarnado, que parece uma ferida. Mesmo assim, os personagens permanecem inabaláveis. A cor, que nas pinturas abstratas dos anos 1950 era o espaço indistinto, do qual as pinceladas curtas tentavam se distinguir, se dissolvendo do centro para as bordas, nas pinturas dos encapuzados torna-se um ambiente risivelmente ameaçador¹⁷. Talvez por isso seja possível dizer que o artista nesses trabalhos pensa o seu papel como artista e o sentido do trabalho que ele fazia anteriormente. A contemplação da fatura bem cuidada passa a ser associada a um escapismo alienante.

Olhando para a superfície bem pintada das telas dos personagens da Klan, revelamos a nossa indiferença. Aliás, os personagens também fingem que nada daquilo seja tão grave. Fazem palhaçadas em meio à catástrofe. Transformam aquele cenário desolado, de tortura e perseguição, em uma atmosfera cruelmente cômica¹⁸, ou como melhor definiu o crítico inglês Lawrence Alloway: “ubuesca” (*apud* STORR, 1986, p. 53).

Em uma das melhores pinturas de Guston, *Entrance* (1979), da coleção do Philadelphia Museum of Art, ele nos faz ver um muro, por detrás de uma porta rosa aberta. Saindo do interior para o exterior, vemos que o que nos separa da paisagem, e nos impede de enxergá-la, são pilhas de pernas mortas, inspiradas nas imagens dos campos de concentração nazistas. Sobre elas, a luz do céu é avermelhada, ao mesmo tempo uma luz difusa e sanguínea. Tudo é feito com pinceladas curtas, empastadas. O artista constrói essa parede caricatural para que não encontremos a pintura, ou melhor, para que a encontremos por detrás e através daqueles corpos mortos. Contemplar as qualidades plásticas é fazer vista grossa para o massacre, tentar ignorá-lo. Aliás, o tom cômico nos deixa prontos para tal situação ridícula.

Como Theodor W. Adorno logo após o holocausto, o artista também parece ver o ato de lirismo como um ato bárbaro¹⁹, quando não patético. Aquele era um tempo de repressão e desilusão para quem havia esperado a promessa de liberdade e igualdade do estilo de vida americano. Já se sabia que o prêmio não era para todos, mas aqui é diferente. Guston associa a imersão em relações visuais complexas com o alheamento em relação à violência social desmedida e constituinte do sonho americano. Concentrar-se

na especificidade dos meios, para Guston, tornara-se uma forma de indiferença, talvez de cumplicidade. Esse olhar desajeitado cria uma situação persecutória. Aliás, as pinturas de Guston tem um importante componente de paranoia. A sensação é de que todos ao nosso redor são colaboracionistas do supremacismo branco²⁰.

V.

Tal ponto de vista é socialmente, sexualmente e racialmente marcado, como foi amplamente comentado durante os debates sobre o adiamento da exposição²¹. Sua denúncia vem de alguém com uma posição confortável na sociedade afluyente dos Estados Unidos. É a voz das classes médias dominantes. Aí está o seu limite e um dos seus interesses.

Cauleen Smith diz que, nessa produção feita entre 1968 e 1972, Guston trata “da culpabilidade dos brancos na violência sancionada contra não brancos” (SCHWABSKY, 2020). Assim, não se trata de um branco “explicar o racismo”, como afirmou a diretora da National Gallery, Kaywin Feldman (Ibidem). As pinturas de Guston são crípticas, não explicam nada. Ali, o que é representado é a apatia absoluta diante da catástrofe.

A posição de Guston, não obstante, não está livre de embaraços. Na época em que ele pintou aqueles quadros, já existia uma boa iconografia de temas associados à violência organizada de grupos supremacistas brancos. Quase dez anos antes de Guston, em plena ascensão do movimento pelos direitos civis, Norman Lewis, pintor expressionista abstrato, também pintou a Ku Klux Klan.

Em telas como *America the Beautiful* (1960) e *Alabama* (1960), Lewis faz pequenas marcas brancas, com pincel seco, sobre um fundo monocromático preto. As pinceladas sugerem figuras encapuzadas, crucifixos, forcas. É difícil definir, mas aquelas manchas brancas, em meio à escuridão, revelam um ritual macabro da Ku Klux Klan. Mal conseguimos distingui-los de pontos luminosos na escuridão, mas eles estão lá. Lewis pede que prestemos mais atenção; o repertório caligráfico de formas abstratas visto de outra maneira ganha um sentido ameaçador. É preciso perceber o racismo inerente em gestos mínimos. O que nos mostra um tratamento bastante diferente da melancolia de Guston. Da perspectiva de um artista negro, há muito o que fazer contra a persistência racista, precisamos estar atentos. Nas pinturas de Guston, todos sabem o que acontece, mas fingimos não ver.

Tal perspectiva resignada de Guston é problematizada por Robert Slifkin (2021) em seu excelente ensaio “Ugly Feelings: Philip Guston and White Privilege”, publicado na revista *Artforum*²². Segundo Slifkin:

Vergonha, culpa, remorso, indecisão: as pinturas de Guston trafegam nos sentimentos horríveis (*ugly feelings*) do liberalismo americano na era pós-direitos civis. [...] Embora a saída de Guston desse impasse político e existencial fosse renunciar à abstração, ele foi um expressionista até o fim. E como a maioria dos expressionistas, ele media o mundo por meio de si mesmo, acreditando que os outros seriam capazes de compreender seus gestos de autorrecriação. Mas é claro que sua autocomiseração se baseava em sua posição de privilégio. Agora, conforme os limites e pontos cegos de conceitos como "arte moderna" e "liberdade" se tornam mais permeáveis e visíveis, a arte de Guston novamente cutuca uma ferida que, como o artista poderia ter dito, foi coberta, mas nunca fechada (Ibidem).

Guston, portanto, não tinha uma posição exatamente politizada. Era um ponto de vista estético, que se deparava com os limites de suas promessas. Ali, a ideia do gesto estético, como liberdade sem limites, não era para todos. O artista, no conforto do lar, rodeado por outros como ele, via as contradições de sua sociedade se exacerbarem. A vida seguia a mesma. Sua forma fala de como

uma produção sofisticada e autoconsciente dos Estados Unidos era alheia aos conflitos diante de sua porta.

Tal limite não torna o trabalho de Guston, e de outros artistas brancos do expressionismo abstrato, menos interessante, pelo contrário, por meio desses limites, passamos a ver a história da arte de modo menos ingênuo, mais complexo, heterogêneo. Só a melhor arte nos faz perceber tais contradições e complexidades.

Algumas críticas ao catálogo são verdadeiras. De fato, a apresentação, embora muito competente, relaciona a produção do artista com um círculo restrito de artistas. Ainda se vê a produção dos artistas do expressionismo abstrato de Nova York como algo fechado em si mesmo. Os artistas discutem entre si, sem maiores permeabilidades, ou como preferiria Guston, impurezas. É o caso de entender tal produção em um panorama mais complexo²³. Mas tudo fica difícil de avaliar sem ver a exposição.

Uma exposição como essa seria uma ótima oportunidade para se discutir novas perspectivas de interpretação desse trabalho. A disputa crítica só pode ser feita a partir daí. Mesmo que os curadores não trouxessem esses problemas à tona, a ferida aberta apareceria. A despeito dos protestos do Black Lives Matter, as instituições continuam a postergar esse debate. Elas e os seus mante-

nedores adiam o encontro com contradições sociais, continuam a tapar a tal ferida com esparadrapo.

VI.

Embora os museus tenham, corretamente, pensado na ausência de curadores não brancos na mostra, a reflexão para por aí. É quase como se eles se perguntassem se os seus empregados não poderiam ser mais diversos, contudo, a pergunta não é feita para os empregadores. O centro de poder, os modos de patrocínio e formulação continuam os mesmos. Por mais que no jogo se mudem as peças, os jogadores, o tabuleiro são os mesmos.

Isso, talvez, mostre o limite de certa posição pluralista, liberal, muito bem-intencionada das instituições culturais. Diante das novas formulações de movimentos sociais, como, entre outros, os movimentos negros, os movimentos feministas, os movimentos contra a desigualdade de renda e os inúmeros movimentos abrigados sob a sigla LGBTQIA+, eles recuam. Parecem fazer isso para não aprofundar as próprias contradições.

Tais movimentos populares já tiveram grande influência na produção cultural e no funcionamento das instituições mundo

afora. Muitos avanços foram alcançados. No Brasil, onde as contradições parecem ainda mais gritantes, e a população negra é a maioria, a transformação é sensível. Hoje, a homogeneidade racial das narrativas de história da arte é percebida. O papel subalterno atribuído aos afro-brasileiros nessas reflexões é criticado, a homogeneidade das coleções é revista.

Exposições de grandes instituições como o MAR, o MASP e a Pinacoteca do Estado de São Paulo são muito importantes nesse sentido. A produção de artistas não brancos, periféricos, muitas vezes de sexualidade e gênero dissidentes, tem o mais alto compromisso crítico na produção recente. Acredito que tanto as obras quanto as ideias desses artistas e intelectuais têm sido paulatinamente incorporadas nesse debate. Algo ainda não mudou.

Algumas grandes exposições do MASP, por exemplo, trazem fortes elementos para renovarmos as nossas categorias de interpretação e classificação das obras. As exposições não separam, necessariamente, as obras por período histórico, técnicas ou temáticas. Os curadores procuram outras aproximações e contrapon-tos entre o que está exposto. Os conflitos sociais e contradições dos artistas que participam das exposições nos ajudam a reorganizar a obra. Por vezes, vemos o incômodo em lidar com elas. Mesmo assim, eles são expostos, e tal gesto é da maior importância.

Em alguns textos de parede e de catálogo, por exemplo nos catálogos de Tarsila do Amaral, *Tarsila popular* (2019), e de Edgard Degas (2021), as posições sociais e as convicções abomináveis dos artistas são vistas como uma maneira de contaminar a obra, como na metáfora cristã da maçã podre. Embora tal ponto de vista me pareça exagerado, acho importante considerar os pontos de vista do artista, os conflitos em que ele se meteu, os crimes que cometeu, os juízos que fez.

Tais visões são constituintes da elaboração artística, minha discordância é certo moralismo que trata tais problemas definitivos do que é a obra. É inegável a tentativa de repensar as obras à luz dos conflitos, o que é positivo. Tais conflitos internos da criação tornam a nossa apreciação mais complexa. Nos pedem uma revisão de posições. A obra não é isso. Ela é uma soma de índices que, muitas vezes traem as convicções do artista. Para além de procurar boas ou más convicções, é importante entender como o material estético é organizado: como se pensa pelo uso de artifícios plásticos, sensoriais, de significação. Justiça seja feita, não é demais dizer que o museu tem contribuído, e muito, para provocar essa reflexão, independentemente de se concordar ou não com suas proposições. O risco é renunciar às ambiguidades. Tal tentativa

de se entender as obras a partir de questões morais parece indicar essa resistência a posições ambíguas. É difícil mesmo atuar no interior de instituições forjadas na violência social brasileira. Contudo, como refazê-las, senão enfrentando as suas contradições?

Os limites dessa posição não estão no trabalho propriamente artístico e curatorial, residem na estrutura de comando e financiamento dessas grandes instituições. Em 2017, quando diversas instituições e obras de arte brasileiras foram atacadas por grupos de extrema-direita, eles apareceram de maneira mais nítida. Já em plena escalada reacionária, que levaria à eleição de Jair Bolsonaro, depois da deposição da presidenta Dilma Rousseff, a milícia do Movimento Brasil Livre (MBL) promoveu um *Blitzkrieg* contra a programação cultural.

Alguns desses episódios e interpretações animadas por eles foram compilados em 2018 em um livro organizado por Luísa Duarte. Segundo a jornalista Suzana Velasco (2019), foram ao menos oito ocorrências em todo Brasil. O abre-alas foi o cancelamento da exposição “Queermuseum”, no Santander Cultural de Porto Alegre. Diante do protesto moralista renitente de uma das milícias, o espaço de exposição, submisso a um banco, cedeu e mandou fechar a mostra. O movimento partiu para a próxima. Tentaram

processar criminalmente artistas, chegaram a prender o *performer* Maikon K, em Brasília, e encerrar outras exposições no MAM de São Paulo e no Palácio das Artes em Belo Horizonte, para citar dois casos.

O MBL, e outros movimentos de extrema-direita, havia decidido que era a vez de atacar a cultura. O MASP, na iminência do ataque de tais maltas à sua mostra “Histórias da Sexualidade”, recua. Passa a restringir o acesso à exposição aos menores de 18 anos. Quando a poeira baixa, o museu volta atrás. Caberia entender por que os museus são tão permeáveis a esse tipo de pressão. Parece ser muito mais fácil mandar fechar uma exposição do que aumentar a presença de membros da sociedade civil dentro dos conselhos, por exemplo.

A crítica de arte acaba sofrendo um efeito colateral menor de tais ações. Mas tais atos também foram muito ruins para a nossa disciplina. Diante da interdição de exposições, fica impossível pensar sobre a produção lá mostrada. Ficamos presos a uma questão superficial, que diria respeito às intenções do artista, para avaliar o trabalho. Mais uma vez, precisamos pensar mais a imanência da construção da obra, para além das suas intenções. A obra de arte não é só as convicções de seja lá quem for, mas o que é feito com isso, a despeito das intenções dos artistas.

Como no caso Guston, a discussão que poderia ser feita é travada. Repensar os limites sociais daquela experiência estética está interdito. A pergunta que fica é: onde estavam os conselheiros do museu quando isso aconteceu? O MBL e outras dessas forças foram financiadas e animadas por pessoas, entre outras, que estão nos conselhos de instituições culturais. É público e notório o envolvimento de Flávio Rocha, proprietário da cadeia de lojas multimarcas Riachuelo, com essas organizações extremistas, como o MBL. Ele estava no conselho do museu. Por que não vocalizou descontentamento diante de tais ações?

Os conselhos de notáveis, magnatas, do setor financeiro ou do entesouramento financeiro, não compraram a briga em nenhum lugar. A covardia institucional, em diversos lugares, foi o ponto de partida para a escalada. Com isso, fica claro a quem servem as instituições e, em última instância, os seus limites. Em alguns momentos, o risco é abrir mão de uma crítica mais frontal para se pensar a partir de conveniências publicitárias. Pensar a partir da lógica do anunciante de que é melhor não comprar briga com ninguém.

Os limites da ação cultural, assim como na política, são o interesse miúdo desses agentes empresariais. Eles topam ajustes

na planície, para reduzir ou amenizar a desigualdade, contudo, acertos na colina, como uma mudança nas relações de poder das instituições de interesse público, estão fora de questão. Era preciso levar um tanto da planície, um pouco de espaço público para as decisões dos museus. Caso contrário, restaremos no mesmo lugar em que aqueles personagens de Guston: com um olho só, sem boca, de pele esfolada, esperando que algo aconteça, sem que nada venha. Do jeito como está, não virá.

NOTAS

- 1.** Cf. MAYER (2020, p. 61), GODFREY (2020, p. 197).
- 2.** Como no livro de Robert Slifkin (2013) *Out of time: Philip Guston and the Refiguration of Postwar*.
- 3.** Feita por um dos maiores quadrinistas de todos os tempos: Art Spiegelman.
- 4.** Cf. “Delay of Philip Guston Retrospective Divides the Art World”, *The New York Times*, 25 set. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/09/25/arts/design/philip-guston-exhibition-delayed-criticism.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>. Acesso em: 20 jun. 2021; e “Philip Guston Now - Statement from the Directors”. Disponível em: <https://www.nga.gov/press/exh/5235.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- 5.** De acordo com edição do *The New York Times* do dia 28 de outubro de 2020 <https://www.nytimes.com/2020/10/28/arts/design/philip-guston-retrospective-date.html> e comunicado da National Gallery of Art de Washington de 21 de setembro de 2020. (<https://www.nga.gov/press/exh/5235.html>).
- 6.** Cf. <https://blacklivesmatter.com/herstory/>.
- 7.** “Há, evidentemente, uma certa sobreposição entre #Blacklivesmatter e Black Lives Matter: os membros da organização (e muitas outras pessoas) usam a hashtag, o que, por sua vez, provavelmente leva potenciais membros para a organização. Ao mesmo tempo, os dois termos são usados, às vezes, com referência a uma terceira ideia: o conjunto de todas as organizações, indivíduos, protestos e espaços digitais dedicados a promover a conscientização e pôr fim à brutalidade policial contra afro-americanos”. (FREELON; MCILWAIN, 2016 apud ALEXANDER, 2017, p. 228)
- 8.** Cf. GREENBERGER (2020).

9. Para citar apenas três livros muito conhecidos: Valentim Mudimbe (2019), *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*; Edward W. Said (2007), *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, e a coleção monumental de Henry Louis Gates, Jr., *The Image of the Black in Western Art* (2010).

10. Penso na controvérsia em torno da pintura de Dana Schutz *Open Casket* (2016). A discussão em torno do trabalho acaba se reduzindo ao direito de se reproduzir ou não determinado assunto. Talvez pelos limites do quadro, não se discute as escolhas da artista. Cf. KENNEDY (2017) e TOMKINS (2017).

11. Quem faz um bom apanhado crítico das ações de artistas e militantes antirracistas nos museus dos Estados Unidos é D'SOUZA (2018).

12. Mais tarde, abordarei a “renúncia ao expressionismo abstrato”. Acho a ideia verdadeira, mas é preciso matizá-la historicamente. Uma boa definição do termo aparece no texto “Philip Guston”, de Ross Posnock (2019).

13. Há uma discussão sobre uma recusa total da pintura abstrata pelo artista. As generalizações por vezes aparecem em seus textos e declarações, como lembra Rodrigo Naves (2021). Parece-me, contudo, prudente entender o que ele chamava de “pintura abstrata” naquele contexto. Tenho a impressão de que o que o incomodava era a ideia da pureza autorreferente.

14. Cf. GODFREY (2020); NADEL (2021).

15. Guston define *The Studio* (1969) como um autorretrato. Cf. BURNETT (2014, p. 7).

16. Cf. STORR (1986, p. 52).

17. Neste sentido, estou de acordo com David Reed, quando ele diz que a interpretação de Guston que opunha figuração a abstração parece pouco convincente. Na verdade, o trabalho parece colocar uma coisa com a outra para dar outro sentido à atividade do artista. Segundo Reed: “Figuration or abstraction can merge, or arrange an alliance, or contradict each other but still coexist. There can be interactions of unexpected complication

and possibility – abstraction can become an image, as can the photographic or cinematic” (REED, 2020, p. 93).

18. Cf. STORR (2015), WARE (2018).

19. “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 2001, p. 26)

20. Tal sensação parece recorrente em momentos de ascensão fascista, acredito que foi um sentimento presente em setores da sociedade brasileira durante a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. A autoimagem da Ku Klux Klan ajudou em tal percepção paranoica das pinturas de Guston. A organização se chamava de Invisible Empire. Como se fosse uma organização presente em todos os lados de maneira imperceptível. Cf. BARAT; ENGLISH (2019, p. 222).

21. Penso na importante análise de Robert Slifkin (2021), mas também nos depoimentos da artista Cauleen Smith em SCHWABSKY (2020) e da crítica de arte Aruna D’Souza em GREENBERGER (2020).

22. O texto, muito contrário às justificativas do adiamento, pretendia ser uma resposta ao tom laudatório da carta de protesto contra o adiamento. Aparentemente, a carta foi escrita pelo crítico de arte Barry Schwabsky e a artista Adrian Piper. Cf. “Open Letter: On Philip Guston Now”, em *The Brooklyn Rail*, 30 de setembro de 2020. Disponível em: <https://brooklynrail.org/projects/on-philip-guston-now/>. Acesso em: 20 de junho de 2021; SCHWABSKY (2020).

23. Tal crítica é apresentada pela artista Cauleen Smith em SCHWABSKY (2020).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Crítica Cultural e Sociedade. In ADORNO, Theodor. **Prismas** / trad. Agustin Wernet e Jorge Matos de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 2001.

ALEXANDER, Jeffrey C. A tomada do palco: performances sociais de Mao Tsé-Tung a Martin Luther King, e a Black Lives Matter hoje. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 19, n. 44, jan-abr 2017, pp. 198-264.

BARAT, Charlotte; ENGLISH, Darby. **Among Others**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2019.

BURNETT, Craig. **Philip Guston: The Studio**. Londres: Afterall Books, 2014.

D'SOUZA, Aruna. **Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts**. Nova York: Badlands Unlimited, 2018.

FRELON, Deen; McILWAIN, Charlton D.; CLARK, Meredith D. Beyond the Hashtags: #Ferguson, #Blacklivesmatter, and the Online Struggle for Offline Justice. **Center for Media and Social Impact, School of Communication, American University, Washington D.C.**, 29 fev. 2016. Disponível em: http://www.cmsimpact.org/sites/default/files/beyond_the_hashtags_2016.pdf. Acesso em: 17 jul. 2016.

GATES, JR., Henry Louis. **The Image of the Black in Western Art**. Cambridge: Belknap Press, (2010).

GODFREY, Mark. Jewish Image Maker. In GUSTON, Phillip. **Philip Guston Now**. Nova York: Distributed Art Publishers, 2020, pp. 193-203.

GREENBERGER, Alex. Controversial Philip Guston Show Postponement Met with Shock and Anger from Art Community. **Artnews**, 28 set. 2020. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/monuments-black-lives-matter-guide-1202690845/>. Acesso em: 24 jun. 2021.

KENNEDY, Randy. White Artist's Painting of Emmett till at Whitney Biennial Draws Protests. **The New York Times**, 21 mar. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/03/21/arts/design/painting-of-emmett-till-at-whitney-biennial-draws-protests.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MAYER, Musa. **Philip Guston**. Londres: Lawrence King Publishing, 2020.

MUDIMBE, Valentim. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento / trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

NADEL, Dan. Now you see me. **Artforum**, vol. 59, n. 04, jan.-fev. 2021.

NAVES, Rodrigo. Philip Guston Now – O pintor e a Ku Klux Kan. **São Paulo Review**, jan. 2021. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/philp-guston-now-o-pintor-e-a-ku-klux-kan/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

POSNOCK, Ross. Philip Guston. In BARAT, Charlotte; ENGLISH, Darby. **Among Others**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2019.

REED, David. Setting Fire. In GUSTON, Phillip. **Philip Guston Now**. Nova York, Distributed Art Publishers, 2020.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente / trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWABSKY, Barry. Don't Hide the Art of Philip Guston: We Should Be Able to Distinguish Racist Imagery from Imagery Depicting Racists. **The Nation**, 16 a 23 nov. 2020. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/culture/guston-national-gallery/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SLIFKIN, Robert. **Out of Time**: Philip Guston and the Refiguration of Postwar American Art. Berkeley: University of California Press, 2013.

SLIFKIN, Robert. Ugly Feelings: Philip Guston and white privilege. **Artforum**, vol. 59, n. 4, jan.-fev. 2021.

STORR, Robert. **Philip Guston (Modern Masters Series)**. Nova York: Cross River Press, 1986.

STORR, Robert. Philip Guston: Hilarious and Horrifying. **The New York Review**, 8 mar. 2015. Disponível em: <https://www.nybooks.com/daily/2015/03/08/guston-hilarious-and-horrifying/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. **#VidasNegrasImportam e libertação negra**. E-book. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

TOMKINS, Calvin. Troubling Pictures: Why Dana Schutz Painted Emmett Till. **The New Yorker**, 10 abr. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/10/why-dana-schutz-painted-emmett-till>. Acesso em: 20 jun. 2021.

VELASCO, Suzana. Ameaças à criação artística e à democracia. In DUARTE, Luísa (org.). **Arte, censura, liberdade**: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

WARE, Chris. Caricature: Or Guston's Graphic Novel. **The New York Review**, 6 fev. 2018. Disponível em: <https://www.nybooks.com/daily/2018/02/06/caricature-or-gustons-graphic-novel/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SOBRE O AUTOR

Tiago Mesquita é crítico de arte e professor de história da arte. Doutor em Filosofia pela Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), já publicou em periódicos como *Novos Estudos Cebrap*, *Revista Fevereiro*, *Folha de S. Paulo* e *O Público* (Lisboa). É autor dos livros *Rodrigo Andrade: Resistência da matéria* e *Paulo Monteiro*. Atualmente é professor temporário no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Artigo recebido em
29 de junho de 2021
e aceito em
5 de julho de 2021.

Museus em retirada: até onde vai o pluralismo das instituições?
Tiago Mesquita

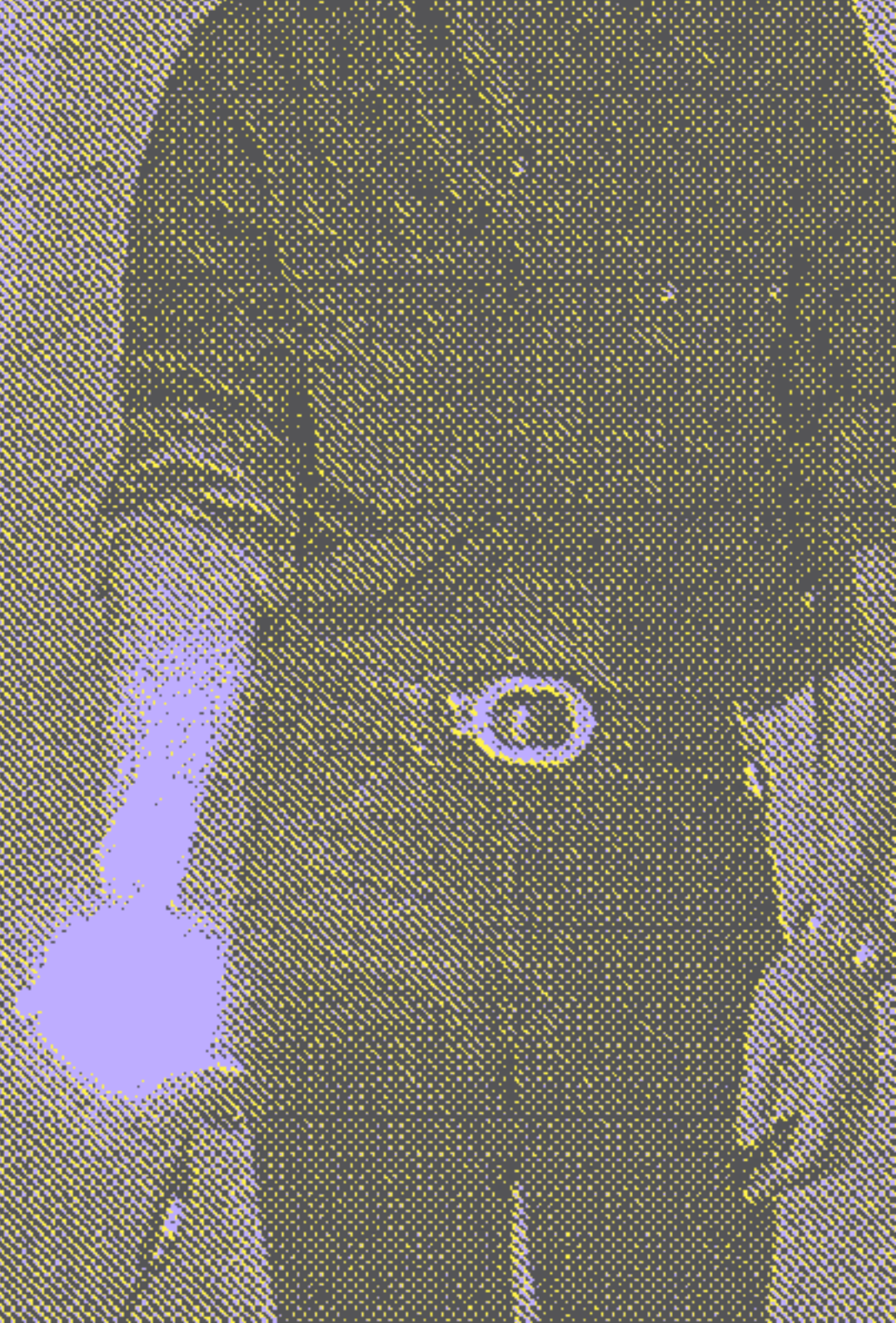
ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

ARTE COMO PROJETO, PROJETO COMO ARTE

ART AS PROJECT,
PROJECT AS ART

ARTE COMO
PROYECTO,
PROYECTO
COMO ARTE

SÉRGIO MARTINS



RESUMO

Artigo inédito*
Sérgio Martins**

 <https://orcid.org/0000-0001-7062-2663>

**Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(Puc-Rio), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186699>

*O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Pela bolsa CAPES/Humboldt, agradeço ainda à fundação Alexander von Humboldt. A escrita do presente trabalho também não teria sido possível sem o apoio da FAPERJ, através da bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado (processo: E-26/202.691/2018). Por fim, agradeço ao Getty Research Institute, através do Getty Library Grant.



A partir do intenso questionamento sofrido por Giulio Carlo Argan no início da década de 1960, o artigo discute a crise da noção de projeto em seu pensamento e a relaciona historicamente com a emergência do projeto como subgênero da arte conceitual. Por um lado, a relação é articulada através do exame de duas tendências defendidas por Argan, a arte programada e a pintura analítica. Por outro, é pensada contra o pano de fundo da consolidação do mercado de arte no período em questão. Por fim, o exame da parte da obra de Antonio Dias nesse contexto histórico visa descrever com mais clareza o laço dialético entre as duas categorias em questão, *arte como projeto* e *projeto como arte*.

PALAVRAS-CHAVE Projeto; Pintura; Arte conceitual; *Pop*; Antonio Dias

ABSTRACT

Departing from the intense questioning of Giulio Carlo Argan in the beginning of the 1960s, this article discusses the crisis of the concept of project in his thought and relates it historically with the emergence of the project as a subgenre in Conceptual Art. On the one hand, this relation is articulated through the exam of two tendencies endorsed by Argan: Programmed Art and *pittura analitica*. On the other hand, it is conceived against the background of consolidation of the art market in the referred period. Finally, the analysis of Antonio Dias' work during this historical context aims to describe more clearly the dialectical tie between both the categories in question: *art as project* and *project as art*.

KEYWORDS Project; Painting; Conceptual Art; Pop; Antonio Dias

RESUMEN

Partiendo del intenso cuestionamiento enderezado a Giulio Carlo Argan en el principio de los años 1960, el artículo discute la crisis de la noción de "proyecto" en su pensamiento y la relaciona históricamente con la emergencia de proyectos como subgénero del arte conceptual. Por uno lado, la relación es articulada por el examen de dos tendencias defendidas por Argan, el arte programado y la *pittura analítica*. Por otro, es pensada contra el telón de fondo de la consolidación del mercado del arte en aquello periodo. Finalmente, el examen de la obra de Antonio Dias en ese contexto histórico intenta describir con mayor claridad el lazo dialectico entre las dos categorías en cuestión, *arte como proyecto* y *proyecto como arte*.

PALABRAS CLAVE Proyecto; Pintura; Arte conceitual; *Pop*; Antonio Dias



A certa altura de seu artigo “*La solitudine del critico*”, publicado no final de 1963, a jovem crítica de arte italiana Carla Lonzi escreve:

Na medida em que o crítico, habituado ao privilégio institucional, se ilude de [possuir] uma clarividência e uma particular faculdade de coordenação dos dados da realidade, que o isentam da contínua perda de controle da situação e que até lhe permitem programar os termos de uma superação da produção artística em curso, ele realiza um gesto angustiado e angustiante. (LONZI, 1963, n.p.)¹

O crítico em questão era ninguém menos do que Giulio Carlo Argan. Vindo de uma longa trajetória junto ao serviço público – que culminaria, em 1976, com sua eleição para prefeito de Roma –, Argan passara a ocupar, em 1959, a eminente cátedra de história da arte da Universidade de Roma “La Sapienza”. Na década de 1960, em que publica vários de seus mais importantes escritos teóricos e historiográficos, era reconhecidamente o crítico de arte mais influente do país. Tal alcance público e estatura institucional

contribuíram para que ele entrasse em rota de colisão com artistas e com críticos de uma geração mais jovem, descontentes com o que lhes parecia um desmedido exercício de poder.

Os pontos de divergência iam de sua avaliação do panorama das correntes artísticas sessentistas em geral à sua defesa de tendências específicas, mas era sobretudo o seu modelo de crítica que estava em questão. Lonzi era partidária de uma postura mais pessoal e rente à figura do artista; não por acaso, grande parte de sua carreira crítica (que ela abandonaria em 1970 ao fundar o importante coletivo feminista *Rivolta Femminile*) foi dedicada a viagens, visitas a ateliês e à tomada de entrevistas. Ela desconfiava do aparente distanciamento com que Argan situava obras e poéticas de artistas diversos ao longo do eixo coeso de uma história da cultura e da técnica; a seu ver, o que de fato se dava ali era um idealismo propenso a “dispensar benesses civis e morais” a partir de uma posição demasiado predeterminada, e por isso mesmo incapaz de reconhecer a vitalidade inerente às contradições do presente e nelas mergulhar (LONZI, 1963, n.p.). A prosa “cadenciada e discreta”, sem “costura à mostra”, que Rodrigo Naves (1992, p. XII) elogia em Argan era precisamente, para Lonzi, um sintoma desse idealismo. Não por acaso, seu livro *Autoritratto*, publicado em 1969, resulta abertamente de

uma costura: através da edição de entrevistas realizadas ao longo dos anos, Lonzi monta uma conversa contínua envolvendo catorze artistas diversos, pontuada por fotografias das mais variadas, como num diário pessoal. Negando uma vez mais o “poder do crítico” e seu “controle repressivo sobre a arte e o artista”, declara-se movida por uma compreensão da arte como “possibilidade do encontro” (LONZI, 2010, pp. 3-4)². Ademais, se as entrevistas originais já destoavam do habitual formato de pergunta e resposta e soavam mais como uma conversa casual repleta de lapsos e interjeições, em *Auto-ritratto*, Lonzi suprime grande parte de suas intervenções de modo a dispersar a sua escrita e a sua própria posição – é um autorretrato, afinal – em meio à polifonia de vozes de artistas³. Nada poderia destoar mais do historicismo racionalista, da altivez humanista e do tenor cívico, por vezes épico – vide o título de seu livro sobre a abstração informal, *Salvezza e caduta nell’arte moderna* –, com que Argan narrava a história da arte, descrevendo o pós-guerra em particular como palco de uma derradeira crise da arte enquanto fenômeno histórico em relação autônoma e consequente com outras esferas da atividade social, sobretudo a da técnica.

A genealogia e os limites do pensamento de Argan já são bem discutidos no Brasil, provavelmente mais do que em qualquer

outro país fora a Itália, e não cabe repisá-los aqui⁴. Para compreender o ponto nevrálgico dessa querela – e compreendê-la para além do embate imediato entre esses dois críticos de extração antitética –, melhor é atentar para um mote específico e central da crítica arganiana, o da *arte como projeto*, e avaliar a sua própria crise àquela altura⁵. Como bem resume a historiadora da arte Carlotta Sylos Calò, Argan enxergava o “diálogo entre arte e sociedade” como dependente de “certas premissas precisas e indispensáveis: deve haver um projeto, inclusive educacional, assim como uma racionalidade básica na estética e na própria estrutura da obra de arte” (CALÒ, 2013, p. 201). Tal mirada racionalista o leva a ver o seu momento presente, o pós-guerra, numa encruzilhada: por um lado, havia a perspectiva cada vez mais remota de retomar a linhagem histórica do “projeto”, cujo ápice recente fora a Bauhaus de Walter Gropius, e com isso recuperar alguma possibilidade de valoração do fazer técnico pela via da arte; por outro, tudo indicava um “destino” nada promissor em que essa possibilidade de valoração pela arte seria escanteada de vez pelo primado de uma técnica voltada exclusivamente para o fomento e a reprodução da lógica do consumo. Como veremos mais adiante, essa situação crítica terá reflexos profundos na própria constituição dos objetos, o que inclui, claro, as obras de arte.

Mas antes, e tendo em mente que é desse ponto de vista que a grande historiografia de Argan é escrita, vejamos como que se pode pensar o projeto como espinha dorsal da historicidade da arte na modernidade em sentido ampliado, isto é, no período que se estende do *quattrocento* renascentista à crise do modernismo no segundo pós-guerra. Se “o mito europeu de Gropius não é a música ou a poesia, mas a razão”, e se a Bauhaus era “a última carta que se joga, sabendo perder” (ARGAN, 1951, p. 27), é na visada retro-ativa sobre outro arquiteto, Brunelleschi, que o jogo, em seu momento inicial e mais promissor, se deixa entrever⁶. Difícil pensar num exemplo mais sintético e cristalino disso do que a breve análise da cúpula da catedral florentina de Santa Maria del Fiori em sua *História da Arte Italiana*, publicada em 1968, mas já elaborada em estudos prévios⁷. Segundo Argan, a construção apresentava um triplo desafio – “técnico”, “estético” e “ideológico-urbanístico” – que já não poderia ser resolvido “com os velhos procedimentos construtivos, com a experiência de canteiro do mestre de obras: agora o arquiteto é o único responsável pelo projeto” (Idem, 2003, pp. 141-143). Munido dessa perspectiva intelectual superior e unificada – do *disegno* que “era já, institucionalmente, projeto”, como Argan (2000, p. 55) escreve em *Projeto e Destino* –, o arquiteto “não

se aterá ao modelo antigo e não se renderá à moda, mas construirá uma forma plena de significado atual sobre o fundamento *histórico* da construção arnolfiana” (ARGAN, 2003, p. 141, grifos no original). O que o historiador da arte sublinha aqui é a dimensão *crítica* do projeto artístico: o “significado atual” só pode advir de uma avaliação histórica – “a análise e a crítica do existente”, como o autor a define em outra ocasião – conjugada a uma perspectiva de imaginação do futuro, ou seja, da busca por “realizar [uma ideia de] valor dentro do horizonte da existência” (Idem, 1993, pp. 156-170).

É igualmente importante observar que a solução do problema “técnico” – erguer uma cúpula monumental com os meios então disponíveis, sem cimbres, que leva Brunelleschi a calcular uma forma da estrutura sustentar seu próprio peso durante a construção – não se dá de forma inteiramente autônoma, mas atrelada à solução das dimensões “estética” e “ideológico-urbanística” do problema, isto é, à necessidade de conferir ao prédio uma proporcionalidade capaz de representar o momento histórico da comunidade florentina, bem como uma escala e presença formal remetidas ao sentido de capitalidade que Florença então adquiria em relação à Toscana. Tal centralidade do projeto representa

o rompimento com uma relação entre arte e artesanato em que se “revelava no objeto a estrutura imóvel do mundo objetivo”; é justamente no quadro diverso de uma “estrutura móvel da existência” – de uma existência conscientemente histórica, portanto – que a historicidade articulada pelo projeto se torna tão fundamental (ARGAN, 2000, p. 58). Ao superar o vínculo com o artesanato, enfim,

a arte não reduzia, mas alargava seu próprio campo; entrava em contato com outras atividades culturais; tornava-se partícipe de um conjunto de atividades superiores do qual se fazia depender a produção econômica. Não fornecia mais modelos de técnica, mas modelos de cultura; e assim foi até a técnica industrial, que substituiu o artesanato, rejeitar aqueles modelos e se declarar auto-suficiente. (Ibidem, p. 55)

Em suma, se essa “estrutura móvel” de relação com a técnica permitiu que a arte se estabelecesse no campo da cultura como componente crítico e valorativo por excelência, ela também abriu caminho para a crise que ameaçava revogar esse lugar recém-adquirido e com isso encerrar o próprio ciclo histórico da arte – o que nada mais é do que uma forma de falar em “fim da arte”. A “Arte Moderna,” observa Naves, “*é a própria história dessa crise*” (NAVES, 1992, p. XXI, grifo no original). À medida que a crescente autonomia

da indústria enfraquece a relação entre arte e técnica industrial, “o interesse moral, e com ele a realidade dramática da história, é excluído do ciclo já apenas econômico da produção” (ARGAN, 2000, p. 57). É claro que o projeto permanece no cerne da técnica industrial, contudo, desprovido de um “componente crítico”, ele se reduz a “um cálculo preventivo” cujo resultado “é, mais que uma proposta, uma dedução”; autocentrado (mas não autônomo) e incapaz de postular valores por si só, tem em vista apenas “o progresso do produto ou da técnica que o produz” (Ibidem, pp. 55-56). A situação de crise é confirmada no pós-guerra, que falha em trilhar o caminho apontado pela Bauhaus de Gropius e testemunha, ao contrário, a ascensão da sociedade de consumo. Cético quanto à pintura informal, em que vê o fazer se desvincular de qualquer perspectiva histórica, Argan adentra a década de 1960 envolto em pessimismo, mas joga ele próprio a sua última carta. É no contexto do intenso debate italiano sobre o legado da informalismo que ele vai condenar com veemência as “poéticas do objeto” de cunho neodadaísta – em especial a arte *pop* – e defender, em contraponto a estas, o que chamava de “correntes gestálticas” – mais conhecidas pelo resto da crítica italiana como “arte programada” [*arte programmata*] –, cujos principais representantes eram grupos artísticos

como o GRAV, na França, o Equipo 57, na Espanha, os grupos T e N, na Itália, e o Zero, na Alemanha, bem como a Escola de Ulm, de Max Bill⁸.

Pois bem: em 1963, atuando como presidente do júri da IV Bienal de San Marino, Argan valeu-se de sua influência para garantir a premiação dos grupos N e Zero (GALIMBERTI, 2017, pp. 152-153). Em paralelo, entre agosto e outubro, ele escreve uma série de cinco artigos em que discute algumas das principais características e do sentido histórico da “arte gestáltica”, contrapondo-a frontalmente às ditas “poéticas do objeto”. O fato de os artigos terem sido publicados no *Il Messaggero*, o jornal mais popular de Roma, deixa claro que, para Argan, não se tratava de uma questão de interesse estritamente acadêmico, mas de uma intervenção nos rumos da cultura em um momento decisivo, e que por isso demandava a mobilização de todos os recursos institucionais a seu dispor. E foi justamente por isso que sua atuação suscitou tamanha reação. A querela veio a público no *Convegno Internazionale di Artisti, Critici, Studiosi d’Arte*, realizado em Verucchio também no segundo semestre de 1963 e também sob a presidência de Argan. Diversos artistas de Roma – até então próximos ao historiador da arte – co-assinaram uma carta aberta acusando-o de querer

“intervir no cerne da arte no exato momento em que ela está sendo elaborada ou planejada [*progettarsi*], a fim de delinear esquemas apressados e até mesmo impor diretrizes e programas” (ACCARDI, CONSAGRA, CORPORA *et. al.*, 1963, p. 27). Durante o *Convegno*, outros artistas manifestaram-se contra tal favorecimento da arte programada, e até mesmo integrantes desses grupos chegaram a questionar os termos com os quais Argan os encampava (GALIMBERTI, 2017, pp. 155-156).

Nos artigos do *Il Messaggero*, o historiador da arte argumenta que as “poéticas do objeto” ou da “*reportage* social”, como a *pop*, recuperam o objeto “na fase final do consumo”, como um “objeto expirado, um pós-objeto”; desprovidas de uma “técnica própria”, elas apenas isolam um “objeto-signo” arbitrariamente em meio a uma série de equivalentes e o alçam à condição de “um símbolo, ou apenas um sintoma, de uma situação” (ARGAN, 1963a, p. 3). Já as “correntes gestálticas” retornam ao âmbito psicológico da “intencionalidade” na busca por realizar uma “demonstração de operabilidade” radicalmente abstrata que tampouco conduz ao objeto, restringindo-se à “hipótese de objeto, a um pré-objeto, à descrição de um comportamento produtivo” (Ibidem, p. 3). Apesar de diametralmente opostas, as duas correntes têm ligação umbilical,

pois respondem com sinais invertidos a um mesmo quadro: escanteadas da “vida funcional e da existência social do objeto”, ambas são evidências de que a sociedade moderna chegou ao ponto de excluir “a arte da fase adulta de sua existência” (ARGAN, 1963a, p. 3). Ou, como lemos em *Projeto e Destino*, resta “[d]e um lado, o projeto que não faz coisas; do outro, coisas feitas sem projeto: ordem sem realidade, realidade sem ordem” (Idem, 2000, p. 42).

Um dos pontos centrais da oposição entre “poéticas do objeto” e “arte gestáltica” é o estatuto da imagem: segundo Argan, a publicidade e os *mass media* colocam em circulação “imagens-objeto” que se caracterizam por serem como um sinal que “se repete insistentemente, inscrevendo-se no ritmo da nossa existência” (ARGAN, op. cit., p. 3). Não há margem aqui para “objetivar e julgar”, até por se tratar de um regime que visa a “condicionar os processos mentais”, habituando-os a uma sucessão de objetos determinada não por atos ou escolhas crítica, mas pela permutabilidade imediata de um equivalente por outro, isto é, pela lógica do consumo (Ibidem). A crítica específica ao papel da arte *pop* se assemelha àquela feita mais ou menos na mesma época, no Brasil, por nomes como Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Antonio Dias: suas imagens são meras reafirmações da alienação oriunda do consumo e

reforçada pelos *mass media* (“eles constatam um hambúrguer”, desdenha Dias em uma famosa entrevista dada em conjunto com Rubens Gerchman e Ferreira Gullar, “e daí?”) (DIAS, 1966/1967, p. 177). Argan argumenta, ainda, que mesmo quando uma constatação dessa ordem se dá com “ironia” ou “náusea”, o resultado não é uma postura efetivamente crítica, pois não há “atribuição de valor na operação”; em outras palavras, a imagem *pop* não logra projetar um destino alternativo para o objeto (como poderia ser diferente, se ela não projeta absolutamente nada?) e, portanto, para a relação entre arte e técnica (ARGAN, 1963b, p. 3). A “arte gestáltica” é novamente situada no polo oposto: ao reduzir o projeto a um esquematismo abstrato desvinculado de objeto, mas alojado no inconsciente do sujeito moderno feito uma “pulsão” virtualmente universal – um “*pattern*” que é “resultado de experiências remotas, frequentemente comuns a toda uma civilização” –, ela solicita as faculdades do espectador de modo antitético ao da passividade característica do consumo em série, embora esse mínimo de resistência tampouco seja capaz de informar o regime industrial e a produção de objetos, mas apenas de demonstrar que “o mundo da imagem não é totalmente privado de estrutura e de direção” (Idem, 2000, pp. 35-36). Na melhor das hipóteses, o que a arte gestáltica

oferece é um recuo estratégico, uma última trincheira da projetualidade – alojada tanto na ética coletivista dos grupos quanto nos estímulos perceptivos e na abertura semântica de suas obras – a partir da qual, quem sabe, um novo vínculo projetivo entre arte e cultura poderia vir a se estabelecer; pessimista, Argan reconhece que essa perspectiva se funda mais numa “torcida” do que num “juízo” (ARGAN, 2000, p. 43)⁹.

II.

Na esteira desse que foi seu “*annus horribilis*”, Argan toma crescente distância da crítica militante (já em 1964, o ensaio-título de *Projeto e Destino* retoma com maior distanciamento vários dos argumentos apresentados nos artigos do *Il Messaggero*) (DANTINI, 2014, p. 97, nota 20). Em todo o caso, o fato é que esse debate deixaria marcas duradouras na cena italiana; basta lembrar, por exemplo, que os jovens Giulio Paolini e Luciano Fabro, artistas posteriormente arrolados por Germano Celant em torno da arte povera e centrais

para a convergência desta com a arte conceitual, eram pessoalmente próximos de Lonzi e alinharam-se, em grande medida, a suas posições. No entanto, quando essa geração italiana começa a se integrar à nova geografia artística desenhada pela emergência do conceitualismo na Europa, a própria ideia de projeto volta ganhar destaque, mas agora em sentido muito diverso daquele pensado por Argan. Tomemos, por exemplo, as exposições "Op Losse Schroeven", "Live in Your Head: When Attitudes Become Form" e "Pläne und Projekte als Kunst", realizadas no mesmo ano de 1969: um ponto comum entre elas é a proeminência do projeto como arte. O curador Harald Szeemann concebeu "Pläne und Projekte als Kunst", inclusive, como um desdobramento de "When Attitudes Become Form", visando enfatizar prioritariamente a exibição de “projetos, planos e conceitos” – propostas ainda irrealizadas ou mesmo irrealizáveis e que, no mais das vezes, eram a única versão apresentada de um determinado trabalho. Não se buscava uma alternativa apenas a objetos e obras prontas, mas também ao tipo de experiência por estas proporcionada: “Quanto menos realizáveis estes projetos forem, maiores as exigências que eles colocam ao espectador”, escreve Zdenek Felix, o assistente de Szeemann que levou a mostra adiante após a renúncia deste do Kunsthalle Bern (FELIX, 1969, p. 1). Noves fora

o ecletismo com que era trabalhada nessa e em diversas outras mostras naquele momento, o fato é que a categoria de *projeto* começa a se firmar como um dos principais subgêneros da arte conceitual que então emergia no circuito da Europa continental.

De um lado, fundamento ontológico da historicidade da arte, do outro, subgênero de uma vertente artística específica; a diferença entre essas duas concepções do projeto não poderia ser maior. Ainda assim, ambas respondem a um mesmo problema: a espetacular onda de mercantilização da arte norte-americana nos anos 1960. No caso de Argan, como vimos, o problema passava diretamente pela ascensão da arte *pop* e pelo desconforto que o consumismo à americana promovido pelo Plano Marshall causava em círculos intelectuais europeus; some-se a isso, na Itália, o processo de mercantilização do *design*, que o reduzia a um objeto de luxo esvaziado de perspectiva utópica (ou mesmo reformista). Já o caso da arte conceitual toca na promoção retroativa que o destaque conferido à *pop* pelos galeristas Leo Castelli e Ileana Sonnabend projetou também sobre outras alas da pintura norte-americana recente, incluindo o expressionismo abstrato e a abstração pós-pictórica¹⁰. Não custa lembrar a desilusão do crítico inglês Charles Harrison ao visitar Nova Iorque pela primeira vez em 1969 e ver as pinturas de Mor-

ris Louis, que ele tanto admirava, na galeria André Emmerich, cuja ambiência refinada e cuidadosamente iluminada conspirava para envolvê-las numa aura de preciosidade: “eu não conseguia vê-las em absoluto como arte. Longe de servirem como veículos e expressões da sensibilidade [*of feeling*], seu aspecto era de papel-moeda de parede [*wallpapered money*]” (HARRISON, 2009, p. 130). É sintomática a mudança de rumo de Harrison, até então um jovem entusiasta da crítica de Clement Greenberg no além-mar, que ainda em 1969 organizou a versão londrina de "When Attitudes Become Form" e posteriormente se associou ao coletivo conceitual Art & Language.

Entretanto, a oposição conceitualista à mercantilização da arte também esbarra em limites sérios, sobretudo por conta do equívoco oriundo de um certo materialismo vulgar que tende a reduzir a mercadoria, no âmbito artístico, ao objeto de luxo necessariamente tangível e convencional – pintura e escultura, sobretudo. Em retrospecto, soa deveras ingênua a tranquilidade com que Lucy Lippard e John Chandler, em seu clássico ensaio de 1968 sobre a “desmaterialização da arte”, afirmam que, como “negociantes não podem vender arte-como-ideia, o materialismo econômico é negado junto com o materialismo físico” (LIPPARD, CHANDLER, 2013, p. 160). E nem é preciso tanto retrospecto assim: já em 1975,

analisando um contexto em que o mercado era muito mais incipiente, o crítico Ronaldo Brito (1975, p. 6) foi capaz de observar que “[p]ode-se vender tudo, inclusive os xeroxes dos conceituais”. Mas cabe ir ainda além e notar que a investida conceitual contra a mercadoria artística naquela aceção convencional terminou, ironicamente, por propiciar condições para a vertiginosa aceleração e expansão global do mercado de arte nas décadas seguintes. Como argumenta o historiador da arte Thomas Crow, no momento em que o “objeto único, artesanal” deu lugar a “substitutos discursivos”, tais como “instruções textuais, descrições secas, fórmulas gráficas, documentos fotográficos, definições de dicionário, apresentações performáticas”, ganhou força “um princípio de equivalência, trazendo a prática artística mais para perto da permutabilidade fluida que caracteriza a verdadeira mercadoria. A relativa falta de peso do artefato conceitualista eliminou os gargalos de fricção e produção do sistema” (CROW, 2008, n.p.).

O projeto como arte evidentemente integra esse rol de “substitutos discursivos”. Além disso, o mesmo processo de eliminação de gargalos se verifica também do ponto de vista do trabalho artístico, cuja reorganização em torno dessa nova realidade antecipa alguns aspectos do quadro que o operaísta italiano Maurizio Lazza-

rato descreveria em 1996 sob a rubrica do “trabalho imaterial.” Não pretendo propor aqui um paralelo imediato entre essas duas supostas desmaterializações – da obra e do trabalho –, cujo alcance e validade teórica são inclusive questionáveis¹¹. Mas é interessante que essa tentativa de descrever uma realidade do trabalho marcada pela mobilidade, pela articulação de equipes e pela lida com canais de comunicação em constante fluxo acabe valendo também para o artista contemporâneo, que cada vez mais assemelha-se a um empreendedor de si próprio, realiza obras efêmeras, *site-specifics* e projetos especiais em residências e bienais mundo afora; a (oni)presença do artista nesse *jet set* não deixa de servir também como lastro de valor (o mesmo se dá com o protocolar *tour* de escritores que dão palestras no circuito de feiras literárias ao lançar livros).

Em todo caso, falar em desmaterialização já não nos leva muito adiante; o problema central aqui é o da progressiva descrença na objetividade da obra, isto é, em seu valor imanente e relativamente autônomo. A hipótese talvez soe duvidosa à luz das “maiores exigências” que Felix via os projetos colocarem aos espectadores, ou então da “maior participação do espectador” demandada, segundo Lippard e Chandler, por “uma arte altamente conceitual” (LIPPARD, CHANDLER, 2013, p. 164). Mas essas posições são no

mínimo ambivalentes: ainda segundo Felix, numa frase que poderia ter sido escrita por Lonzi, somente “o comprometimento [*Engagement*], próximo àquele pessoal do artista, pode permitir a comunicação com estes projetos” (FELIX, 1969, p. 2). Lippard e Chandler (2013, p. 164) são mais peremptórios: “Se o objeto se torna obsoleto, a distância objetiva se torna obsoleta. Em um futuro próximo, pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor”. O fato é que a subjetividade do artista – e, com ela, a sua palavra – foi fortemente valorizada naquele momento, fosse por prometer uma abertura para uma experiência mais vital da arte, fosse por oferecer um antídoto contra a estagnação da crítica (a conclamação de Felix ao “comprometimento” vem logo após longas citações de textos explicativos de três artistas). De fato, não são poucos os exemplos de artistas cuja escrita, transitando no limite entre a crítica e a prática artística – vide um Robert Smithson –, investiram com vigor contra preconceitos e esquematismos da crítica profissional (Lonzi, como vimos, fez o mesmo pela via inversa, isto é, levando sua escrita ao limiar da condição de obra). Tudo isso fazia sentido num contexto de efetiva disputa pelos meios de circulação de obras e palavras. No entanto, com a progressiva subsunção desses meios à lógica do capital, passa a importar cada vez menos

a discussão sobre o sentido imanente da obra; sua consistência objetiva torna-se secundária, quando não um mero empecilho que a inflação da presença, do discurso e da circulação do artista convenientemente substituem, fornecendo uma autenticação de sentido – portanto, de valor de uso – tão ou mais garantida do que o aval do crítico para efeito do que importa: convencer o potencial comprador acerca do valor daquilo que ele está prestes a adquirir¹².

Dito isso, cabe ressaltar que a dialética da reorganização do mercado de arte frente à emergência do conceitualismo pode ter sido um processo hegemônico, mas certamente não foi homogêneo, e que tampouco esse esvaziamento da objetividade da obra procedeu sem arestas. Pensemos, por exemplo, no ensaio “Contra a interpretação”, de Susan Sontag, com sua veloz repercussão internacional (datado de 1964, teve sua tradução para o italiano já em 1967). Por mais que sua contundente polêmica contra tradições interpretativas dadas a assimilar a arte a grandes narrativas ou diagnósticos culturais pudesse corroborar o incômodo com um projeto crítico como o de Ar-
gan, e por mais que sua conclusão – “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23) – de fato soasse como um manifesto em favor da experiência vital e presente da arte, o ensaio tem nuances que passam longe de autorizar o

primado inquestionável da palavra do artista, ou mesmo a “cumplicidade” da “crítica acrítica” que Germano Celant (1970, pp. 29-30) propõe a partir de sua leitura. Basta atentar para a máxima de D.H. Lawrence citada por Sontag (1990, p. 9): “*Never trust the teller, trust the tale*” (ou, ainda mais inequivocamente, para a frase seguinte de Lawrence, que a autora não chega a citar: “a função propriamente dita do crítico é salvar a história do artista que a criou”)¹³.

No Brasil, por sua vez, vale retornar à já citada intervenção de Ronaldo Brito, cujo juízo acerca da crítica tradicional não era menos severo que o de seus pares internacionais. No entanto, sua resposta não se deu através da valorização imediata, em contrapeso, da subjetividade do artista; pelo contrário, Brito advertiu contra a “mítica personalização” de sua figura, tomada como meio do mercado dividir para conquistar, e propôs a “reorganização dos artistas contemporâneos em torno de um programa comum de ação dentro do circuito” que necessitava, como fundamentação, a “formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira” (BRITO, 1975, p. 6). Dito de outra forma, propôs que a proximidade entre artista e crítico resultasse não em lances de cumplicidade e inflação subjetiva, mas na busca por um lugar no interior do “ambiente cultural” a partir do qual a relação com outras esferas – inclusive a do mercado – pudesse

se estabelecer de forma relativamente autônoma; um lugar demarcado pelo esforço de pensar objetivamente suas fundações críticas e historiográficas. Não era outro, claro, o projeto dos artistas e críticos reunidos em torno da revista *Malasartes* – “[a]lgo bem diferente da *Pólen*, como dá pra ver”, escreve Brito em carta para Antonio Dias, mencionando a publicação que este co-organizara, “[u]m veículo de objetivação, não de curtições subjetivas” (BRITO, 1974, n.p.).

A essa altura do campeonato, já há de estar evidente que *arte como projeto* e *projeto como arte* devem ser entendidos não como contrários, mas como um par dialético. Se tomados isoladamente, eles apontam para soluções insatisfatórias: recuo nostálgico, no caso do primeiro, e subjetivismo acrítico, no limite do segundo (posições que sobrevivem no cenário contemporâneo ainda mais esvaziadas, mas devidamente amparadas por seus nichos de mercado correspondentes). Mas tampouco há ganho em satisfazer-se com a pincelada larga de uma condenação histórica retroativa e sem restos; por isso, e à guisa de conclusão, quero trazer à baila mais uma aresta, por assim dizer; dessa vez, o caso de um artista que me parece não só acompanhar o movimento dessa dialética, mas extrair dela força poética, o que faz com que seu trabalho abra uma perspectiva privilegiada sobre as questões levantadas por esses debates e suas implicações para a arte contemporânea que se formaria a partir dali.

Já em 1968, ano de sua mudança para Milão, Antonio Dias percebe que o projeto como arte está em voga. Ele começa a trabalhar em seu *Project-book: Ten Plans for Open Projects*, que, no entanto, jamais publica (ou melhor, que publica com formato, suporte e diagramação bastante modificados, quase dez anos mais tarde, com um novo título: *Trama*). Em 1969, escreve para o curador Harald Szeemann, que o incluía previamente na mostra "Science Fiction" (1967), dando notícias de sua ida para a Itália e das mudanças em seu trabalho. "Caro Szeemann", inicia a carta:

Na casa de um amigo, vi o catálogo da exposição Anti-Form, que você realiza no Kunsthalle nesse momento. [...] Estou morando na Itália há 9 meses. [...] Depois de 1967, meu trabalho evoluiu num sentido deveras próximo daquele da exposição Anti-Form, acredito. [...] Envio para você os catálogos de minhas mais recentes exposições individuais. (DIAS, 1969, n.p.)

Não obstante a confusão acerca do título, não há dúvida de que a referida exposição é "When Attitudes Become Form". O contato parece ter rendido frutos: convidado para participar de

"Pläne und Projekte als Kunst", o artista expõe cinco fotocópias, todas datadas de 1969: *Reality: Project for an Artistic Attitude*, *Sun Photo as Self-portrait*, *Paradox Project: Find an Island Called Oasis*, *Project for The Hard Life* e *Air Destroying Gorgeous Monuments* (FELIX, 1969, p. 2). Se projetos como esses de fato colocam “maiores exigências” aos espectadores, isso se dá sobretudo por conta seu caráter *enigmático* – sublinhado em primeira mão por observadores diversos como Mário Barata, Tommaso Trini e Hélio Oiticica¹⁴ –, que opera ali como índice de objetividade da obra (nesse mesmo momento, também o filósofo Theodor Adorno (2008, pp. 138-143) tratou do “caráter enigmático” da obra de arte moderna em geral como índice de irredutibilidade da lógica formal da obra à razão empírica, isto é, como aquilo que desafia o crítico ou espectador a “mimetizar” a logicidade própria da obra na experiência, sob pena de incompreensão). Some-se a isso a notória aversão de Dias a teorizar ou interpretar seus próprios trabalhos; longe de funcionar como “substituto discursivo”, a linguagem era incorporada, no interior de suas obras, à dinâmica do enigma, o que significa dizer aqui, da sua lógica formal. Que a maioria desses e de outros projetos seus, inclusive os do *Project-book*, tenha ganhado versão pictórica – enfaticamente pictórica, aliás, como demonstram os

dois por três metros de *Project for an Artistic Attitude*, de 1970 – é consistente com a exploração desse caráter enigmático, já que seus quadros amarram os fios da linguagem, da imagem e do suporte físico da obra num nó apertado que efetivamente demanda uma atenção a um só tempo redobrada e difusa – o “estrabismo” de que fala Paulo Sergio Duarte (1978, p. 21). Nesse ponto, o artista se diferencia tanto das vertentes conceituais informadas por certo determinismo tecnológico (que valoriza meios de reprodução técnica, como o próprio *xerox* e o *photostat*, em oposição aos tradicionais) quanto da ênfase ambiental de um interlocutor importante como Hélio Oiticica, que assina o texto de apresentação (jamaís publicado) do *Project-book* tratando os “desenhos como projetos mesmo para algo, e não desenhos em si”, e exorta Dias a radicalizar essa ideia, “não fazendo concessão à ideia de desenho ou quadro” – sem sucesso, como bem se sabe (OITICICA, 1969b, n.p.).

Vale enfatizar que tal recurso à pintura não era nem nostálgico, nem extemporâneo: no início dos anos 1970, ganha proeminência na Itália uma tendência conhecida como pintura analítica, pintura fria, nova pintura ou *pittura pittura*, entre outras alcunhas. Em linhas gerais – com a ressalva de que não se tratava de um movimento coeso ou programático, e tampouco organiza-

do em grupos, como fora a arte programada –, seu traço distintivo era a produção de pinturas que dissecavam a própria prática da pintura, enfocando diversos de seus fundamentos materiais, processuais e convencionais: a moldura, a tela, o formato, a cor, a linha, a pincelada, a colocação, e por aí vai⁴⁵. Por um lado, a pintura analítica tinha olhos para a vertente do expressionismo abstrato representada por Mark Rothko e Barnett Newman, para expoentes da abstração pós-pictórica e do minimalismo, como Morris Louis, Ellsworth Kelly e Frank Stella, para os franceses do grupo Supports/Surfaces e também para Giulio Paolini, considerado um precursor da reflexão fria sobre o suporte e as convenções pictóricas na Itália. Por outro, tinha plena consciência da arte conceitual e a ela respondia (o que corroborava a importância de Paolini). Nas palavras de Filiberto Menna (*apud* BELLONI, 2015, p. 29), um dos críticos mais atentos àquela tendência, se a arte conceitual questionava o “sistema da arte”, “a nova pintura questionava o sistema (ou subsistema) da pintura”. Já Argan, ao contribuir para a publicação comemorativa dos dez anos da Studio Marconi – galeria de Dias em Milão –, em 1975, toma partido da pintura analítica e a situa como tendência mais “consciente” daquele momento, sublinhando que, ao invés de transpor os limites “intoleráveis” da arte,

esses pintores “reconhecem o seu perímetro caminhando sobre ele como sobre uma corda bamba, e [...] fazem pintura analisando a estrutura de suas operações e evitando perguntar-se se, ao se fazer pintura, se faz arte” (ARGAN, 1976)¹⁶. A crise da noção de projeto segue preocupando-o: a nova pintura “projeta em sentido inverso [ao do *design*], através de uma rigorosa operação de desmontagem”. A “redução a zero”, continua Argan, “é [...] a redução à pintura pura, entendida em si mesma, e não como um conjunto de significantes cuja existência é condicionada por significados” – em suma, e assim como a projetualidade pura e sem objeto da arte gestáltica, o que esse “grau zero” recusa é o “condicionamento por significados” que já não poderiam escapar, num mundo pós-*pop*, à determinação pela lógica da imagem consumida em série.

Por coincidência ou não, um dos primeiros trabalhos que Dias intitula *The Illustration of Art*, de 1972 – justamente o ano em que a pintura analítica desponta, com a exposição “Per pura pittura”, em Trieste –, pode ser lido como uma espécie de ponte entre a arte gestáltica e essa “redução a zero”. Num vídeo que reconstitui o fazer do trabalho, vemos o artista traçar, com o auxílio de uma longa ripa, linhas ortogonais e diagonais, numa demarcação inicial que se assemelha às do *Disegno Geometrico* (1960), de Paolini, e

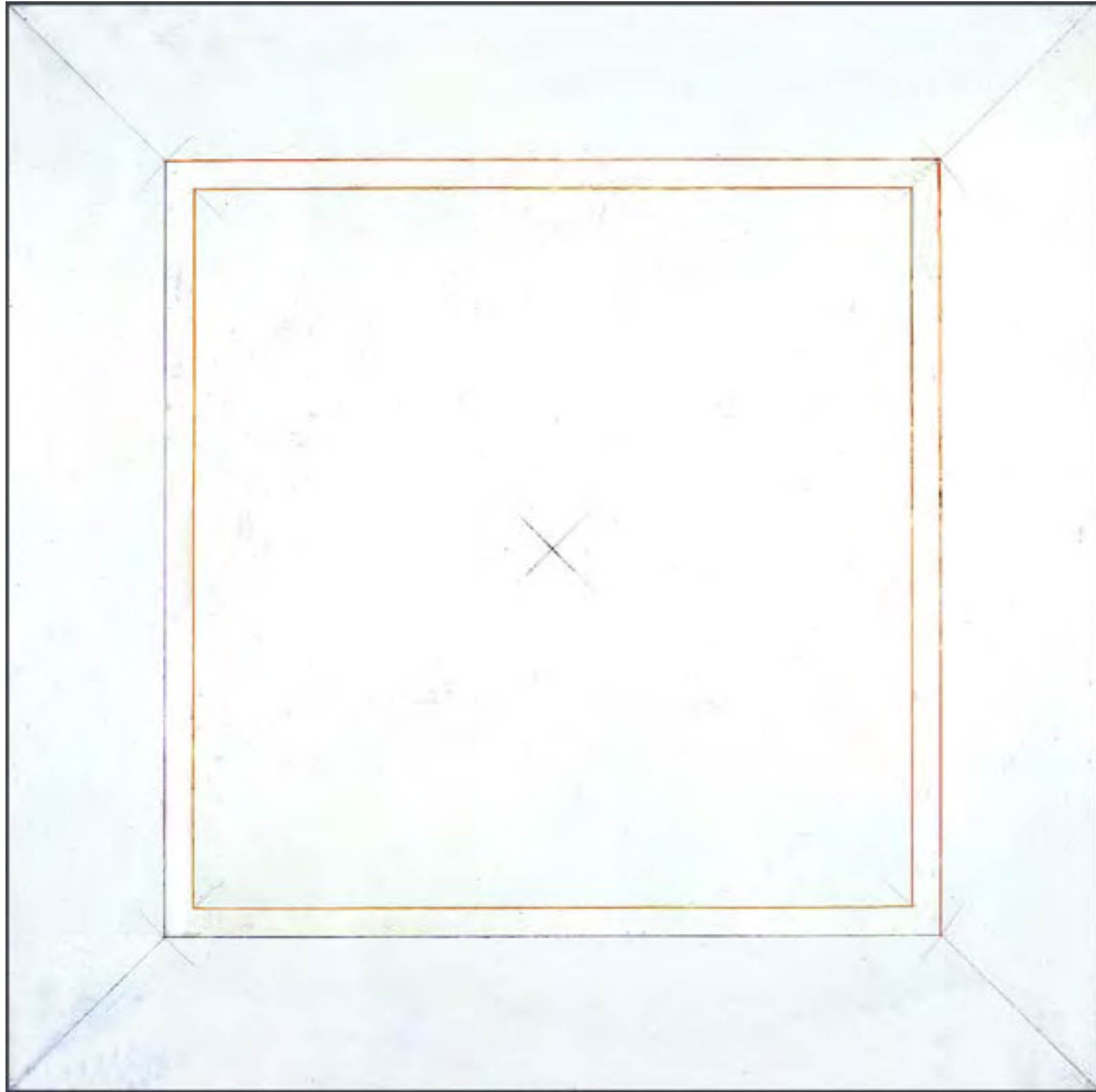


FIGURA 1.
Claudio Verna, *Ommagio a P.*,
1970. Acrílica sobre tela,
150 x 150 cm.

de *Ommagio a P.* (1970), com que o analítico Claudio Verna homenageia o próprio Paolini (Figura 1)¹⁷. Mas o brasileiro, vindo de um contexto marcado por gestos fundadores de um modernismo cujo *ethos* utópico já vinha se tornando menos crível, ou mesmo fracassado (vide Brasília, que em poucos anos passa de concretização máxima da utopia modernista a sede de um poder ditatorial tecnocrático, e que também teve, num cruzamento de perpendiculares, sua demarcação simbólica inaugural), lança mão da ironia para recalibrar o sentido e o alcance desse tipo de gesto. Traçadas as perpendiculares iniciais, ele acrescenta diagonais até perfazer uma espécie de rosa-dos-ventos composta por doze ou mais linhas que se cruzam no mesmo ponto central¹⁸. Em seguida, remove um papel quadrado da parede branca, fazendo com que as extremidades das linhas demarquem negativamente – num efeito tipicamente gestáltico – a sua forma ausente. Apesar de sua extrema simplicidade, a operação resulta numa radical inversão qualitativa: por um lado, é impossível não lembrar mais um gesto inaugural particularmente caro às vanguardas brasileiras, o quadrado branco de Malevich, agora reduzido, para além mesmo da tela – ou seja, para além do seu convencional grau zero –, à condição de parede sobre parede (a referência fica explícita no início do livro de

artista *Some Artists Do Some Not*, no qual uma foto do trabalho é contraposta a uma página toda preta com um quadrado em branco do mesmo tamanho e na mesma altura, como se eles tivessem sido decalcados um do outro). Por outro lado, o gesto inaugural das perpendiculares dá lugar a uma imagem oriunda do extremo oposto do espectro estético-ideológico, o da vulgaridade, já que os traços em torno do quadrado vazio remetem a um *splash* publicitário ou uma aura comumente usada na linguagem dos quadrinhos para conotar brilho ou novidade (Dias brinca com essa conotação numa foto tirada em frente ao trabalho, em que ele se encontra circundado pela “aura” enquanto segura uma lâmpada acesa da qual vemos apenas o brilho luminoso, mas não os contornos do objeto, ofuscados pela exposição excessiva) (figura 2). Como aquilo que essa aura delineia é um quadrado vazio, este pode ser tomado como representação tanto de um valioso quadro ausente quanto do plano pictórico em sua abstração absoluta, mas fundamental enquanto esteio do sensível; ou ainda, na falta de termo melhor, como o nada de uma fraude do tipo “o rei está nu” (não por acaso, há um quê de *trickster* no jeito com que o artista se deixa ou se faz representar em imagens e trabalhos desse período – e a foto com a lâmpada não é exceção –, em contraposição

FIGURA 2.
Antonio Dias em frente a *The
Illustration of Art*, 1972.
Fotografia: Gabriele Basilico.



tanto à persona intelectualizada do artista conceitual quanto ao xamã beuysiano).

Eu falei em ponte, mas, a rigor, é da relação dialética que assinaei previamente que se trata aqui. A súbita aparição do registro da imagem, simultaneamente em positivo e negativo, ali onde se poderia esperar uma afirmação do laço histórico entre arte programada e pintura analítica, marca uma distância irônica em relação a essas tendências, assim como seu recurso aparentemente idiossincrático à pintura marca distância frente à doxa conceitualista. Além disso, a metafísica modernista subjacente aos gestos de redução ao grau zero é questionada também naquilo que pressupõe uma concepção temporal linear e positivista da ontologia pictórica. Em outras palavras, *The Illustration of Art* questiona o pressuposto de que seria possível uma volta a um estado mais puro de pintura pela via da redução e de que esse retorno ao manancial da pintura “ela mesma” seria condição *sine qua non* para a sua continuidade histórica. “A pureza é um mito,” reza a máxima de Oiticica, que Dias aqui reinterpreta como uma subversão daquela ontologia em que, um pouco como na psicanálise, a busca por pureza ou origem acaba desaguando, sintomaticamente, na falta, no retorno e na repetição (o quadrado ausente, repito,

é isso: um repentino deslocamento, uma irrupção da imagem que vem perturbar uma linguagem geométrica instrumentalizada em prol da ideologia da pureza). Já se antevê aqui a lógica econômica que a série *The Illustration of Art* desenvolverá ao longo dos anos seguintes. Assim, em meio a uma conjuntura turva em que o ocaso do vanguardismo se cruza com a consolidação cultural do capitalismo tardio, Dias dá um passo para além da lógica daquele para melhor se posicionar criticamente diante deste.

NOTAS

- 1.** Todas as traduções são do autor deste texto, exceto quando indicado o contrário.
- 2.** As transformações da crítica italiana nos anos 1960 e a relevância do debate Lonzi-Argan são objeto de ampla discussão na Itália. Ver, por exemplo: CONTE (2011, pp. 87-109) e DANTINI (2010, pp. 262-307; 2014, pp. 87-103).
- 3.** Minha compreensão de *Autoritratto* deve muito a Teresa Kittler, que trata o livro sobretudo como uma obra e o situa em meio à problemática italiana da moradia e do habitar. Cf. KITTLER (2014, pp. 199-242).
- 4.** Para introduções rigorosas às coordenadas teóricas e historiográficas de Argan, ver NAVES (1992) e MAMMÌ (2003, pp. 9-18).
- 5.** Num livro curto, mas sugestivo, Guilherme Bueno (2007) também se debruça sobre a categoria de projeto ao tratar do pensamento de Argan, mas para traçar um paralelo com a visada da crítica norte-americana sobre o modernismo no pós-guerra.
- 6.** Para uma discussão sobre a centralidade de Gropius para Argan com ênfase na questão do projeto, ver LORBER (2014, pp. 155-164).
- 7.** A leitura que se segue se alinha fundamentalmente à feita por Lorenzo Mammi, que ressalta o *status* paradigmático da cúpula para Argan. Cf. MAMMÌ (op. cit., pp. 11-12).
- 8.** É interessante observar que, ao contrário do Brasil – onde, via escola de Ulm, o concretismo e o neoconcretismo se remetem diretamente às vanguardas construtivas históricas –, as vertentes neoconstrutivas italianas são entendidas como herdeiras do informalismo. Para uma discussão sobre a semântica do termo com ênfase nesse parentesco com o *informel*, ver GALIMBERTI (2017, p. 143).
- 9.** A origem da arte programada se cruza com a do famoso conceito de obra aberta, de Umberto Eco, que contribuiu para o catálogo da mostra "Arte programmata: Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta" (1962). Fortemente politizados, mas críticos também da

estética realista favorecida pelo Partido Comunista Italiano, os praticantes e defensores da arte programada viam produção e recepção caminhando juntos em prol da democratização do sentido: por um lado, a opção por se organizar em grupos minaria a individualidade artística (inflada pela pintura informal) e, com isso, a autoria; por outro, o acaso e a indeterminação formal então contribuiriam para cultivar uma fruição semanticamente aberta e mesmo criativa por parte do espectador. Para uma discussão aprofundada sobre esse cruzamento (e suas contradições), ver CAPLAN (2018, pp. 54-81).

10. Cf. CROW (2008).

11. Em seu texto de apresentação da conferência “Art and Immaterial Labour”, o filósofo Peter Osborne (2008, p. 17) já reconhece que o paralelo entre essas duas “desmaterializações” não é banal. Talvez o paralelo mais plausível seja negativo: numa resenha crítica dessa mesma conferência, David Graeber (2008, n.p.) aponta para um materialismo vulgar, na base do conceito de trabalho imaterial, que de fato se assemelha muito ao do texto de Lippard e Chandler.

12. Sobre o problema do neovanguardismo frente à “subsunção real” pelo capital, ver BROWN (2012).

13. A citação em inglês é a que consta no original em inglês de Sontag, com uma imprecisão – a troca de *artist* por *teller* – que a torna aliterativa. Eis a passagem original de Lawrence (2004, p. 14): “Never trust the artist. Trust the tale. The proper function of the critic is to save the tale from the artist”.

14. Cf. BARATA (1969), TRINI (1969) e OITICICA (1969).

15. Sobre a pintura analítica, ver BELLONI (2015, pp. 16-71).

16. As citações seguintes nesse parágrafo são do mesmo texto.

17. Cf. *Território Liberdade - a arte de Antonio Dias* (2004), Roberto Cecato, Brasil. DVD (48 minutos).

18. No documentário de 2004, Dias traça 20 linhas ao invés das 12 mais comumente vistas em registros fotográficos dos anos 1970.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCARDI, Carla; CONSAGRA, Pietro; CORPORA, Antonio et. al. Le tentazione della critica. **Il Marcatré**: notiziario di cultura contemporanea, Milão, n. 1, nov. 1963, pp. 27-28.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética** / trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e la Bauhaus**. Turim: Einaudi, 1951.

ARGAN, Giulio Carlo. La ricerca gestaltica. **Il Messaggero**, Roma, 24 de agosto de 1963a, p. 3.

ARGAN, Giulio Carlo. Le ragioni de grupo. **Il Messaggero**, Roma, 12 de setembro de 1963b, p. 3.

ARGAN, Giulio Carlo. Arti Visive. In **1966/76 Dieci Anni in Italia**. Milão: Edizioni Studio Marconi, 1976, pp. 3-6.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **A História na Metodologia do Projeto** / trad. José Eduardo Areias. Revista Caramelo, São Paulo, n. 6, 1993, pp. 156-170.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino** / trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana** - volume 2: de Giotto a Leonardo / trad. Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BARATA, Mário. Antonio Dias em Milão. **Jornal do Comércio**, 30 de dezembro de 1969, n.p.

BELLONI, Fabio. Un'idea di pittura: astrazione analitica in Italia, 1972-1976. In BELLONI, Fabio; GRANSNIGH, Vania (orgs). **Un'idea di pittura**: astrazione analitica in Italia, 1972-1976. Udine: Civici Musei Udine, 2015, pp. 16-71.

BRITO, Ronaldo Brito. [Correspondência]. Destintário: Antonio Dias. 21 de maio de 1974. Arquivo: Antonio Dias, Milão.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. **Malasartes**, v. 1, setembro/novembro de 1975, p.

BROWN, Nicholas. The Work of Art in the Age of its Real Subsumption. **Nonsite.org**, 13 de março de 2012. Disponível em: <https://nonsite.org/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**: Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CALÒ, Carlotta Sylos. Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione. In GRISOLIA, Francesco (org.). **Horti Hesperidum**: Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica. Roma: UniversItalia, 2013, pp. 199-227.

CAPLAN, Lindsay. From Collective Creation to Creating Collectives: Arte Programatta and the Open Work. 1962. **Grey Room**, n. 73, outono de 2018, pp. 54-81.

CELANT, Germano. Per una critica acritica. **NAC**, Milão, n. 1, outubro de 1970, pp. 29-30.

CONTE, Lara. 'La critica è potere'. Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta. In CONTE, Lara; FIORINO, Vinzia; MARTINI, Vanessa (eds.). **Carla Lonzi: la duplice radicalità**. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta. Pisa: Edizioni ETS, 2011, pp. 87-109.

CROW, Thomas. Historical Returns. **Artforum**, v. 46, n. 8, abril de 2008. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200804/historical-returns-19745#>. Acesso em: 5 abr. 2021.

DANTINI, Michele. *Ytalia subjecta. Narrazione identitarie e critica d'arte*, 1963-2009. In GUERCIO, Gabrielle e MATTIROLLO, Anna (eds.). **Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2000**. Milão: Mondadori Electa, 2010, pp. 262-307.

DANTINI, Michele. Una polemica situata e da situare. 1963: Lonzi vs. Argan. **Predella**: journal of visual arts, n. 36, 2014, pp. 87-103.

DIAS, Antonio. [Correspondência]. Destinatário: Harald Szeemann. Abril de 1969. Arquivo: Harald Szeemann Papers, Correspondence: D, 1960-1979, Getty Research Library, Los Angeles.

DIAS, Antonio *et. al.* Entrevista de Antônio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11 e 12, dezembro de 1966/março de 1967, pp. 170-180.

DUARTE, Paulo Sergio. A trilha da trama. In **Antonio Dias**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, pp. 19-28.

FELIX, Zdenek. **Pläne und Projekte als Kunst/Plans and Projects as Art**. Catálogo de exposição. Berna: Kunsthalle Bern, 1969.

GALIMBERTI, Jacopo. **Individuals against Individualism: Art Collectives in Western Europe (1956-1969)**. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

GRAEBER, David. The Sadness of Post-Workerism: or 'Art And Immaterial Labour' Conference: A Sort of Review. Relato da conferência realizada na Tate Britain, Londres, em 19 de janeiro de 2008. **The Commoner**, 2008. Disponível em: https://libcom.org/files/graeber_sadness.pdf. Acesso em: 20 abr. 2021.

HARRISON, Charles. **Art Since 1950: Art and its Criticism**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2009.

KITTLER, Teresa. **Living Art and the Art of Living: Remaking Home in Italy in the 1960s**. 2014. Tese de doutorado em História da Arte - Londres, University College London, pp. 199-242.

LAWRENCE, D. H.. **The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte / trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade. **Arte & ensaios**, n. 25, maio de 2013, pp. 151-165.

LONZI, Carla. La solitudine del critico. **L'Avanti!**, Roma, 13 de dezembro de 1963, n.p.

LONZI, Carla. **Autoritratto**. Milão: et al./ edizioni, 2010.

LORBER, Maurizio. Il fallimento del progetto e il disordine del destino: Giulio Carlo Argan, il Bauhaus e la crisi della ragione. **AFAT**, Trieste, n. 33, 2014, pp. 155-164.

MAMMÌ, Lorenzo. Prefácio à edição brasileira. In ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana** - volume 2: de Giotto a Leonardo / trad. Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 9-18.

NAVES, Rodrigo. Prefácio. In ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. XI-XXIV.

OITICICA, Hélio. **Special for Antonio Dias's Project-Book**. Arquivo: projeto Hélio Oiticica, documento n. 0306.69, 1969a, pp. 1-2.

OITICICA, Hélio. [Correspondência]. Destinatário: Antonio Dias. 4 de agosto de 1969b. Arquivo: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, documento n. 1048.69.

OSBORNE, Peter. Art and Immaterial Labour. **Radical Philosophy**, n. 149, maio/junho de 2008, p. 17.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação** / trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation, and other Essays**. Nova Iorque: Anchor Books, 1990.

TRINI, Tommaso. Sem título. In **Antonio Dias**. Folheto de exposição. Milão: Studio Marconi, 1969, n. p.

FILMES

Território Liberdade - a arte de Antonio Dias (2004), Roberto Cecato, Brasil. DVD (48 minutos).

SOBRE O AUTOR

Sérgio Martins é crítico de arte, professor do departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e autor do livro *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949* (MIT Press, 2013). Publicou artigos em periódicos como *October*, *Novos Estudos*, *ARTMargins*, *Modose Third Text*, e ensaios em catálogos de exposições como "Cildo Meireles" (Reina Sofia e Serralves, 2013), "Alexander Calder: Performing Sculpture" (Tate Modern, 2015), "Hélio Oiticica: to Organize Delirium" (Carnegie, Art Institute of Chicago e Whitney, 2016), "Lygia Clark: uma retrospectiva" (Itaú Cultural, 2014), "Lygia Pape: a Multitude of Forms" (The Metropolitan Museum of Art, 2017) e "Anna Maria Maiolino" (MoCA, Los Angeles, 2017). Seu próximo livro, sobre a trajetória de Antonio Dias nos anos 1960 e 1970, conta com financiamento das bolsas Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ) e CAPES/Humboldt.

Artigo recebido em 30 de
abril de 2021 e aceito
em 10 de maio de 2021.



ENTRE A RUÍNA E O CANTEIRO: JOSÉ RESENDE NA MOOCA

PATRICIA CORRÊA

**BETWEEN THE
RUIN AND THE
CONSTRUCTION SITE:
JOSÉ RESENDE
IN MOOCA**

**ENTRE LA RUINA
Y EL SITIO DE
CONSTRUCCIÓN:
JOSÉ RESENDE EN
MOOCA**

RESUMO

Artigo inédito
Patricia Corrêa*

<https://orcid.org/0000-0003-2788-024X>

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro
(UFRJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187436>

Em 2012, o artista José Resende, em colaboração com o filósofo Nelson Brissac e a engenheira Heloísa Maringoni, propôs uma intervenção no bairro da Mooca, no centro da cidade de São Paulo, em pleno processo de reestruturação urbana e gentrificação. Porém, sua proposta *Canteiro de Operações* não pôde se realizar e levou a duas outras propostas de intervenções que se realizaram sob o mesmo nome. Este texto assume a tarefa de contar a história do que aconteceu e do que não aconteceu, elaborando a sua trama de tempos entre fracassos e potencialidades, experiências e expectativas, ou entre a reivindicação crítica de um passado e a imaginação de possibilidades de futuro. Ou, ainda, entre a ruína e o canteiro.

PALAVRAS-CHAVE José Resende; Intervenção urbana; Mooca; Arte contemporânea; Espaço público

ABSTRACT

In 2012, artist José Resende, in collaboration with philosopher Nelson Brissac and engineer Heloísa Maringoni, proposed an intervention in the Mooca neighborhood, São Paulo downtown, in the midst of a process of urban restructuring and gentrification. However, his proposal *Operations Site* could not be carried out and led to two other proposals for interventions that took place under the same name. This essay assumes the task of telling the story of what happened and what did not happen, elaborating its web of times between failures and potentials, experiences and expectations, or between the critical claim of a past and the imagination of future possibilities. Or, still, between the ruin and the construction site.

KEYWORDS José Resende; Urban Intervention; Mooca; Contemporary Art; Public Space

RESUMEN

En 2012, el artista José Resende, en colaboración con el filósofo Nelson Brissac y la ingeniera Heloísa Maringoni, propuso una intervención en el barrio de Mooca, en el centro de la ciudad de São Paulo, en medio a un proceso de reestructuración urbana y gentrificación. Sin embargo, su propuesta *Sitio de Operaciones* no pudo llevarse a cabo y dio lugar a dos otras propuestas de intervenciones que se llevaron a cabo bajo el mismo nombre. Este texto asume la tarea de contar la historia de lo que se pasó y de lo que no se pasó, elaborando su trama de tiempos entre fracasos y potencialidades, experiencias y expectativas, o entre la reivindicación crítica de un pasado y la imaginación de posibilidades de futuro. O, además, entre la ruina y el sitio de construcción.

PALABRAS CLAVE José Resende; Intervención urbana; Mooca; Arte contemporáneo; Espacio público





A imagem no título deste ensaio procura condensar as intrincadas relações temporais espacializadas na construção e destruição ininterruptas de uma cidade como São Paulo. Ruínas e canteiros de obras falam-nos de processos materiais abertos, contínuas acumulações horizontais e verticais, perdas e acréscimos, lentidão e rapidez. Em suas justaposições de vestígios e projeções, ruínas e canteiros configuram articulações mais ou menos explícitas entre passado e futuro, são formas do tempo histórico – esse entrelaçado de tempos da ação social e política¹ –, como no passado presente nos escombros e o futuro presente nas áreas em construção. Mas a complexa historicidade desses processos decepciona qualquer ilusão de progresso linear: às vezes uma construção se arruína antes de realizar seu prognóstico, às vezes estruturas degradadas são ativadas em projetos e às vezes as duas coisas se misturam na vertigem das transformações urbanas. Visitante da São Paulo de 1935, Claude Lévi-Strauss sintetizou a compulsão da cidade pelo novo, raiz de sua precoce deterioração, caracterizando seu

centro como “a meio caminho entre o canteiro de obras e a ruína” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 93). O antropólogo descrevia o que lhe parecia uma síndrome das cidades americanas: a aceleração entre o viço e a decrepitude, sem tempo para a experiência dos vestígios; a impaciência das demolições e do crescimento; a ausência de densidade histórica e coerência visual.

Passadas muitas décadas, São Paulo segue prodigiosa nesse tipo de vertigem, palimpsesto esgarçado de espaços e tempos desiguais, pois assim como vai rapidamente do canteiro à ruína, vai também da ruína ao canteiro. É essa imagem, invertendo a fórmula de Lévi-Strauss, que elegemos para pensar um trabalho do artista José Resende, que fez da cidade campo de indagação, experimentação e intervenção. Concentramo-nos em uma intervenção urbana que Resende concebeu em 2012 em colaboração com o filósofo Nelson Brissac e a engenheira Heloísa Maringoni: o projeto *Canteiro de Operações*, que teve como ponto de partida a paisagem arruinada da orla ferroviária da Mooca, bairro do centro de São Paulo. Esse é um projeto que, no entanto, não aconteceu. Queremos pensar na trama inconclusiva de temporalidades de sua suspensão ou fracasso, trama das expectativas não cumpridas que envolvem tanto a cidade, com seus porvires sequestrados por

interesses corporativos, quanto a proposta de ação cancelada, que pode encontrar neste relato um modo de existência histórica. Trata-se de elaborar algo que não aconteceu. E o como e o porquê de não ter acontecido. De que modo contar essas experiências poderá abrir nosso horizonte² sobre as possibilidades de uma ação crítica na cidade, suas ilusões, entraves e atritos? De que modo ao interpelarmos o irrealizado podemos deslocar a narração para uma sondagem de nossos futuros perdidos?

Se as figuras do fracasso, da rejeição ou do erro estão muito presentes nas estratégias de trabalho ou nas reflexões dos artistas, elas são mais raras como motivação da produção crítica e histórica da arte. Mesmo quando críticos e historiadores abordam o tema já tradicional do artista fracassado em vida, fazem-no em geral para a construção do sucesso sob novas condições históricas (LE FEUVRE, 2010). Mas o estudo de trabalhos que foram especificamente impedidos ou inviabilizados tem lançado questões fundamentais sobre as relações antagônicas entre arte e sociedade a partir da modernidade, como nos casos muito documentados e analisados do *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tatlin, e do *Arco Inclinado*, de Richard Serra³. Esses estudos mostram a potência histórica dos projetos interrompidos – como as expectativas e

experiências que neles se chocaram ainda podem ressoar. A ideia aqui é abrir esse caminho de reflexão sobre o projeto inviabilizado de Resende e assim levantar sua trama aberta de tempos.

Começamos pela paisagem arruinada submetida ao projeto na Mooca. Este é um dos bairros mais antigos de São Paulo, essa metrópole que é fusão truncada da riqueza e da precariedade brasileiras, onde todos os problemas urbanos se manifestam em níveis extremos. Com seu vocabulário industrial, a intervenção de Resende colocava em jogo a história recente da cidade, as forças que operam seus fluxos de capital e informação, os vetores de poder que pautam seus processos de requalificação e especulação territorial e os próprios limites da arte em embate com tudo isso. A Mooca, em especial, apresenta situações características dessa mistura voraz entre decadência, renovação e devastação, e desde o início deste século tem sido campo de disputas de um *boom* imobiliário que impõe massiva verticalização com estratégias de maquiagem preservacionista e higiene social.

Historicamente ligada ao início da industrialização brasileira, a Mooca se converteu em um importante núcleo fabril nas primeiras décadas do século XX, com a concentração de galpões industriais ao longo dos ramais da antiga Rede Ferroviária Federal,

que tinham uma relevância estratégica no transporte de carga para o Porto de Santos. Com a desindustrialização do centro de São Paulo na segunda metade do mesmo século, essa estrutura fabril entrou em declínio e obsolescência, evidentes na presença de muitas construções vazias e terrenos deteriorados, com escombros ou ocupações irregulares. Artigos publicados à época do projeto de Resende revelam um debate então corrente sobre o destino dessas áreas e de seu patrimônio industrial e ferroviário. Discutindo a atuação dos órgãos de preservação em São Paulo e suas relações conflituosas com agentes imobiliários, Silvia Zanirato (2011) recupera dados e várias notícias da imprensa que davam conta do abandono de estruturas e edifícios protegidos, o que se mostrava uma estratégia frequentemente bem-sucedida para sua demolição. Em 2009, 94% dos imóveis tombados na Zona Leste da cidade estavam abandonados ou degradados, inclusive galpões da Mooca tombados entre 2007 e 2009. Em 2010, um conjunto de casas operárias, edifícios e galpões da antiga Indústria de Tecidos Labor foi demolido: “os moradores do bairro chegaram a enviar diversas reclamações para a Subprefeitura da Mooca, pedindo o embargo da demolição, mas a fiscalização não conseguiu evitar a destruição do patrimônio histórico” (Ibidem, p. 199). Em 2011,

ficava clara a relação entre as demolições irregulares no bairro e projetos de revitalização da prefeitura de São Paulo, o que indicava um descompasso entre a urgência dos interesses imobiliários e a relativa morosidade, ou omissão, dos agentes públicos na coordenação e administração legal do processo de requalificação urbana. Outro artigo, publicado por Ivan Fortunato em 2012, denuncia a flagrante tendência à gentrificação do bairro, com a perda de traços tradicionais de sua ocupação residencial, de origem migrante e operária, em favor de grandes condomínios fechados de padrão social mais elevado, enquanto vestígios do passado industrial desapareciam (FORTUNATO, 2012). A chaminé isolada, único elemento preservado da antiga fábrica União, fazendo as vezes de pseudo salvaguarda da memória ou monumento, é uma imagem que pode resumir a intensa disputa de discursos e ações sobre a Mooca no ano em que se propôs o *Canteiro de Operações*.

Esse contexto mais próximo ao projeto de Resende reflete, ainda, o quadro mais amplo das chamadas Operações Urbanas Consorciadas, que são instrumentos da política municipal para intervenção em dinâmicas territoriais de setores urbanos específicos das cidades. Amparados no Estatuto da Cidade, lei federal de 2001, e no Plano Diretor Estratégico de São Paulo, desde a versão de 2002, esses instrumentos têm estabelecido diretrizes para

transformações estruturais visando a ordenação de funções sociais e da propriedade, a preservação do patrimônio e a requalificação de áreas consideradas degradadas ou disfuncionais da cidade (TOURINHO, 2017). Aspecto fundamental dessas operações é a arrecadação de recursos pela prefeitura por meio da venda de títulos imobiliários que permitem alterações nos padrões de uso e ocupação do solo pela iniciativa privada, o que está diretamente ligado ao incremento da especulação e da gentrificação nessas áreas. A Mooca, em particular, está sob o foco desses instrumentos desde 2002, quando foi incluída na Operação Urbana Diagonal Sul, depois modificada e renomeada em 2010 para Operação Urbana Consorciada Mooca-Vila Carioca⁴.

É real a possibilidade de se alcançarem amplos benefícios sociais pela reabilitação do tecido urbano, a partir dos mecanismos democráticos previstos no Plano Diretor e no próprio desenho conceitual das Operações Urbanas. Porém, a concretização dessa possibilidade é tortuosa e na verdade rara, fortemente atravessada por interesses de maximização da rentabilidade das novas construções. O debate é complexo⁵ e extrapola o alcance deste ensaio, mas deve ser considerado como parte do campo em que se davam as proposições de *Canteiro de Operações*. A seu modo, o projeto

também indagava o sentido coletivo das possíveis intervenções na Mooca, a visibilidade das disputas em torno de seu patrimônio e de seus potenciais nexos temporais e históricos. Nesse espaço em transformação, como as forças se compunham e qual a viabilidade de sua reorientação?

O projeto teve como ponto de partida uma convocatória intitulada Arte na Cidade lançada em junho de 2011 pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, cujo objetivo era “estimular artistas e curadores a promover intervenções criativas no espaço urbano (edificações, parques e praças), ao ar livre. Trata-se de estimular a percepção da cidade pelos seus habitantes, assim como ampliar a noção de espaço público” (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2011). Foram selecionadas sete propostas, implementadas a partir de setembro de 2011. O projeto de Resende, Brissac e Maringoni foi movido pela ideia de constituir-se como ação de natureza mais reflexiva e crítica do que propriamente, e em sentido mais restrito, produtiva. Ao invés de buscar resultados sob a forma de um objeto de arte permanente ou efêmero, mais próximo a uma lógica escultórica, propunha a exploração aberta de uma situação, criando uma espécie de laboratório de processos artísticos e técnicos em escala urbana. Seria uma ação dirigida a uma renovação

das possibilidades de debate e experiência de uma área particular da cidade, mas cujos desafios buscavam abarcar conceitualmente uma área bem mais ampla e pouco acessível, a grande extensão de estruturas desativadas na cidade, bem como o campo simbólico e discursivo das revitalizações ou operações urbanas.

A situação eleita para a proposta foi um trecho do ramal ferroviário que atravessa o bairro, especificamente o que se estende entre as estações Ipiranga e Mooca, onde havia muitas peças e sobras de maquinário industrial deteriorado, depósitos de areia e grande quantidade de vagões cargueiros sucateados sobre trilhos inoperantes, ao largo de linhas que servem predominantemente ao transporte de passageiros. O acúmulo de metal e outros resíduos sólidos na região colocava em questão sua sustentabilidade ambiental e as dificuldades de agentes públicos e privados com o equacionamento de sua destinação e reaproveitamento.

Canteiro de Operações nasce da intenção de “pensar o que é possível ser feito com os resíduos urbanos” (RESENDE *apud* ZASSO, 2012). A intervenção buscava, portanto, chamar atenção para essa situação na Mooca, que é apenas um exemplo da deterioração ferroviária nacional. Os vagões parados nesse trecho eram parte do espólio da Rede Ferroviária Federal, desestatizada no final da

década de 1990 e dissolvida entre empresas concessionárias para a exploração de sua malha em todo o território brasileiro. Na Mooca, os ramais são de responsabilidade da empresa MRS Logística. Estimava-se, em 2012, que só no estado de São Paulo existiam 40 mil vagões abandonados, estagnados nessa espécie de limbo entre os poderes público e privado, sobre os quais se mostrava necessário

apontar uma discussão a ser feita, buscando tirá-la do senso comum ao ampliar o repertório de questões a serem pensadas, onde se associam as possibilidades que as técnicas podem abrir de transformação, remoção ou sucateamento, às implicações urbanísticas de ocupação. (RESENDE *apud* ARTEREF, 2012)

Desnaturalizar a degradação e tornar estranhas a perda e a inoperância eram possibilidades no horizonte de ação do projeto. Porque era evidente para Resende que o problema desses vagões em muito residia na sua invisibilidade. Para quem passava diariamente por ali nos trens de passageiros ou pelas avenidas e viadutos da região, os vagões enferrujados se camuflavam, quase desapareciam em meio a um panorama de escombros. Para o resto da cidade, eram basicamente inexistentes. No entanto, para agentes políticos e econômicos talvez eles fossem bem visíveis. O desafio

de intervir na Mooca trazia o desejo de abrir essas diferenças à percepção e à reelaboração coletivas, por isso as ações propostas buscavam desfazer a situação de nulidade visual e deflagrar um debate sobre a orientação social de seu valor. No início do projeto, veio a conhecimento de Resende que a siderúrgica Gerdau, responsável pelo maior programa de reciclagem de sucata industrial para produção de aço no Brasil, pretendia comprar os vagões deteriorados do espólio da Rede Ferroviária Federal. Surgiu então a ideia de transformar o aproveitamento desse material em um processo de provocação visual e experimentação artística, assim descrito:

O trabalho consiste em cortar e suspender segmentos dos vagões, placas de aço muito pesadas, utilizando grandes caçambas cheias de areia e sobras de metal como contrapeso. Cerca de 30 vagões de carga serão desmembrados com equipamento industrial de corte, por uma equipe da siderúrgica Gerdau. As chapas de aço que constituem a estrutura dos vagões serão soltas dos eixos, que então poderão ser movidos, constituindo diferentes pontos de alavancagem. As caçambas, colocadas numa das extremidades das chapas, farão com que elas se elevem, como planos inclinados. Os vagões poderão ser aproximados, cada um servindo de contrapeso para erguer o seguinte, formando um mecanismo em série, um movimento encadeado ao longo de centenas de metros do ramal. As placas de aço e caçambas terão seu posicionamento reiteradamente alterado, com o auxílio de guindastes. Será então possível experimentar

diferentes modos de estruturação do material, no limite do equilíbrio.
(RESENDE, 2012, n.p.)

Pela descrição publicada em um dos impressos que acompanharam o projeto, percebe-se a amplitude das forças convocadas. As dimensões, as cargas e o maquinário envolvidos implicavam certa conversão de técnicas industriais e construtivas a uma prática de experimentação quase lúdica, submetida a condições críticas de pressão e tensão mas ao mesmo tempo aberta à sondagem de limites entre o controle e a surpresa, o cálculo e a contingência. Nos dizeres de Heloísa Maringoni, sua participação no projeto seria “fazer des-engenharia”, pois não havia obra a ser calculada e executada, mas um convite para a exploração de uma “sintaxe” de desequilíbrios:

O equilíbrio das cargas num vagão vem do fato de que toda a carga só pode ser posicionada entre os eixos. A primeira subversão vem então do deslocamento dos pontos de apoio, trazer um dos eixos para o ponto intermediário de forma a desbalancear o posicionamento da carga. As cargas a serem usadas como contrapeso na busca de um novo equilíbrio devem contrabalancear o peso próprio do vagão, cujo centro de gravidade só pode ser deslocado através do corte e retirada de materiais [...] se parte deles for cortada e colocada nas caçambas, serão elas próprias contrapeso e mudança do centro de gravidade do vagão. (MARINGONI, 2012, n.p.)

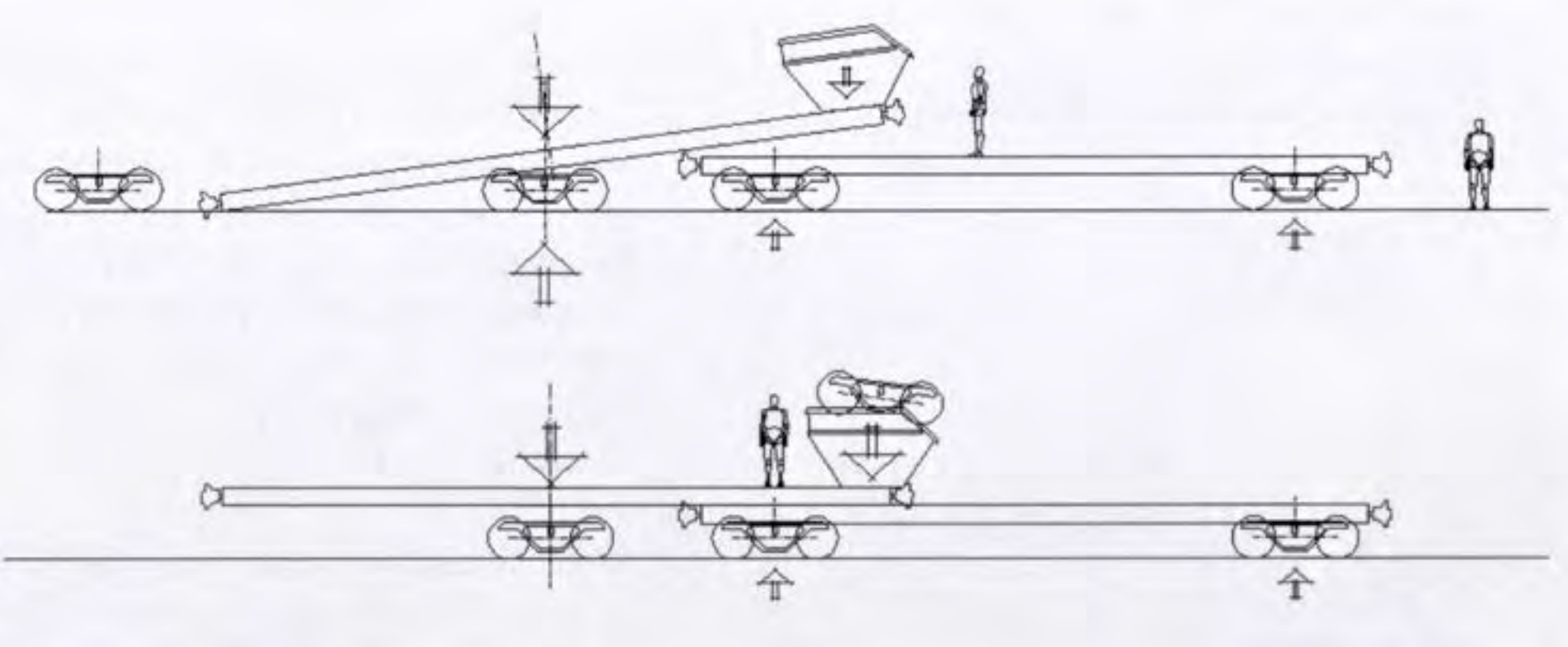


FIGURA 1.
Heloísa Maringoni. Sem título,
estudos para manipulação
de vagões no *Canteiro de
Operações*, 2012. Imagem
gerada por computador,
dimensões variáveis.

A participação de uma engenheira no projeto não respon-
dia apenas ao necessário gerenciamento de riscos dadas as gran-
des dimensões e massas envolvidas, mas era parte fundamental
da concepção colaborativa do projeto: Maringoni definiu princí-
pios e um vocabulário estrutural básico para o trabalho. Ela, Re-
sende e Brissac imaginaram essas absurdas “máquinas de levan-
tar e abaixar peso” (BRISSAC, 2012, n.p.) inseridas em uma com-
plexa rede colaborativa, articulada em negociações com agentes

governamentais e corporativos cujo apoio material e logístico era determinante para sua viabilização, como a prefeitura de São Paulo e a Companhia Paulista de Trens Metropolitanos, ligada ao governo do estado de São Paulo, além da Gerdau, responsável pelo corte e remoção dos vagões, e a MRS Logística, administradora do patrimônio ferroviário e da venda da sucata para a Gerdau. Além disso, nessa rede também estariam implicadas interações especulativas e criativas com grupos de estudantes e professores de cursos de artes, engenharia, arquitetura e urbanismo, oriundos da Universidade de São Paulo, da Universidade de Campinas e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A convite do artista, esses grupos acompanhariam o processo no local, analisando, debatendo e propondo os diversos momentos e possíveis sentidos da intervenção, podendo observá-la a partir de um dos galpões nas proximidades, onde seriam disponibilizadas “informações sobre a região e o desenvolvimento dos trabalhos no canteiro, a realização de workshops técnicos e artísticos e de encontros com o público” (RESENDE, 2012, n.p.). Um canteiro-laboratório sobre um problema específico, mas visando provocações mais amplas sobre as possibilidades de ação, imaginação e intervenção na cidade, seus sentidos coletivos, memórias e destinos.

Foram previstos modos de corte e desmembramento dos vagões, sistemas de sobreposição, apoio e alavancagem, e também quedas e deslizamentos. Ao longo de um mês, as transformações perturbariam a invisibilidade dos acúmulos e abandonos de uma paisagem que é cotidiana para milhares de pessoas que transitam por ali, sobretudo nos trens. As transformações aconteceriam até a remoção completa dos 30 vagões. Porém, nada disso aconteceu. Apesar de todos os agentes corporativos e institucionais envolvidos, a concessionária MRS Logística acabou inviabilizando a manipulação e retirada dos vagões nos termos propostos por Resende, mesmo com o decisivo apoio da Gerdau, que já os havia comprado para reciclagem. Dificuldades operacional-administrativas? Desacordo com o potencial interesse do público pela situação? Desinteresse ou intransigência com os meios prático-reflexivos da arte? Não houve clara exposição de uma justificativa, mas o fato é que a proposta não se realizou, ficando até hoje suspensa entre um passado feito futuro e um futuro feito passado.

Mas, assim como o sucesso, o fracasso é rico em significados. Comentando à época os obstáculos enfrentados para a realização do projeto, Nelson Brissac sugeriu que ele acabara chamando atenção

para um debate necessário sobre o valor e o sentido daquelas estruturas e seu uso social, estruturas no entanto atoladas na ineficiência e no conflito de interesses – o que teria gerado um problema político maior do que a decisão, também política, de se promover arte na cidade (BRISSAC *apud* BENEDETTI, n.d.). Ao mexer com velhos vagões, o projeto colocava sua inércia (física, social, política) em contraste com a grande energia performativa convocada.

Esse tipo de debate já caracterizava, àquela altura, um longo diálogo entre Brissac e Resende, constituído em colaborações para o *Arte/Cidade*, projeto coordenado por Brissac e realizado em São Paulo entre 1994 e 2002. Resende participou de duas edições desse projeto, a primeira e a última. É bom ressaltar que a intervenção na Mooca em 2012 não era, portanto, parte do *Arte/Cidade*, então já encerrado, mas respondia a um edital da prefeitura com nome parecido. A energia performativa do *Canteiro de Operações*, seu jogo entre des-engenharia, risco e estranhamento, foram objetos de constante reflexão e proposição ao longo das experiências do *Arte/Cidade*, que se definiu por intervenções em “áreas críticas da cidade diretamente relacionadas com processos de reestruturação e projetos de redesenvolvimento, visando identificar seus agentes e linhas de força e ativar sua dinâmica e diversidade” (ARTE/

CIDADE, n.d.). Ao realizar um balanço dessas experiências em 2006, Brissac assinalou seus objetivos:

Provocar rearticulações entre as diversas situações, amplificando seu significado e impacto urbano, cultural e social e intensificando a percepção, por parte da população, desses processos. Ao contrário dos dispositivos expositivos convencionais, *Arte/Cidade* assume um alto grau de experimentação, lidando com fatores e variáveis que escapam à previsão e ao controle; componentes que dizem respeito ao jogo dos atores no espaço urbano, uma indeterminação que é própria da cidade. Intervenções em megacidades colocam a questão da percepção de grandes áreas urbanas, que escapam por completo ao mapa mental de seus habitantes, aos parâmetros estabelecidos pelo urbanismo e à gramática da arte para espaços públicos. (BRISSAC, 2006, p. 88)

Havia uma concepção clara da intervenção como crítica contundente ao viés mercantil dos conceitos de valorização ou revitalização de espaços degradados e como contestação dos falsos sentidos públicos, muitas vezes implícitos em propostas de “arte para espaços públicos”. Estas tendem a apoiar estratégias de refuncionalização urbana conferindo ao espaço reestruturado efeitos de coerência, valor ou monumentalidade que reforçam sua requalificação social e ajudam a desenhar ordens artificiais que

negam ou ocultam seus conflitos constitutivos. *Arte/Cidade* atuava contra a instrumentalização da arte para uma encenação de vida pública e contra a formatação da cidade por interesses corporativos, afirmando, ao contrário, um potencial crítico e produtivo nas experiências de indeterminação, instabilidade e contínua rearticulação da cidade viva (BRISSAC, n.d.). Por isso, as intervenções eram concebidas como capazes de “proporcionar um repertório crítico e experimental que a prática do planejamento não possui” (Ibidem), logo, não pretendiam resolver ou apaziguar conflitos urbanos, mas extrair de sua própria trama conflitiva situações de experiência abertas à reflexão e à reelaboração do porvir – ambição que sustentava uma arte propositiva diante dos escombros à margem de vários planejamentos e seus futuros vencidos. Na Mooca, dez anos depois da última colaboração de Resende e Brissac no *Arte/Cidade*, uma área em reestruturação voltava a ser horizonte de intervenção, horizonte que, no entanto, em seguida se converteu em limite.

Mas arte tem a ver com a transformação de limites em horizontes. Diante da inviabilização da proposta original de *Canteiro de Operações*, foi necessário repensá-la. Desse impasse surgiram as duas ações que de fato aconteceram em 2012. O mesmo trecho do ramal ferroviário entre as estações Mooca e Ipiranga foi o local

de uma delas, enquanto a outra ação se deu na área livre do Memorial da América Latina, no bairro Barra Funda, ainda na região central de São Paulo. A proposta anterior se desdobrou em duas ações com estruturas intrinsecamente ligadas ao vocabulário dos fluxos urbanos e que armavam entre si uma conversa possível sobre o que não aconteceu.



FIGURAS 2, 3, 4.
(PÁG. ANTERIOR E AO LADO)

José Resende, Nelson Brissac
e Heloísa Maringoni. *Canteiro
de Operações*, 2012. Instalação
temporária com vagões de
trem e tela plástica, dimensões
variáveis, São Paulo. Fotografias:
Christiana Carvalho.



Na Mooca, entre 11 e 30 de setembro, os mesmos 30 vagões abandonados, já destinados ao corte e aproveitamento pela Gerdau mas ainda parados sobre os trilhos, foram recobertos por tela plástica branca, do tipo empregado para proteção de edifícios em construção. O volume branco se estendeu por mais de um quilômetro, talvez anunciando que ali algo ainda podia se transformar, como um casulo de temporalidades, entre apagamentos e reaparições, ou, um pouco à maneira dos embrulhos de Christo e Jeanne-Claude, tornando estranhas presenças de outro modo dissolvidas na pragmática cegueira do dia a dia. Era uma inversão sensorial: em vez de grandes forças e desafios à estabilidade, Resende propôs ali uma meditação sobre a inércia e o esquecimento. Vista pelos passageiros dos trens circulantes, a mancha luminosa e dinâmica perturbava a acomodação visual ao óbvio e ao alheio, insistindo em manter o horizonte suscetível à ativação e à invenção.

Quase ao mesmo tempo, entre 11 e 16 de setembro, a segunda ação ocorreu na chamada Praça Cívica, que é parte do conjunto arquitetônico projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer para a Fundação Memorial da América Latina, um centro cultural inaugurado em 1989. A praça, um amplo vazio concebido para ser vivamente ocupado por manifestações culturais e artísticas, também está



próxima à linha de trem, não muito longe da Mooca. Sua própria construção foi parte do lento processo de reestruturação metropolitana e requalificação da orla ferroviária no centro de São Paulo, envolvendo a mesma problemática de sua destinação pública ou privada e a preservação do horizonte na cidade ou sua verticalização. Em diálogo com o projeto e as opções de Niemeyer por um espaço aberto e disponível, uma atividade muito peculiar aconteceu no piso da praça: durante seis dias, cinco *containers* de 12 metros de comprimento foram empilhados em sucessivas variações de disposição e apoio. Ao todo, foram 18 combinações realizadas por um guindaste que elevava e reposicionava os *containers* três vezes por dia, produzindo uma montagem contínua que podia ser vista pelos visitantes e por quem passava pela linha de trem, avenidas ou passarelas próximas à estação Barra Funda.

A conversa armada entre as duas ações que afinal constituíram o *Canteiro de Operações* era sobre o movimento da cidade, forças contrastantes que incluem as posições e ações das pessoas, mas quase sempre as sobrepassam, e também sobre a rearticulação constante entre memórias e prognósticos da cidade, trama que implica coletividades, mas frequentemente as atropela. Os *containers* movimentados pelo guindaste remetiam aos vagões

**FIGURAS 5, 6, 7.
(PÁG. ANTERIOR)**

José Resende, Nelson Brissac
e Heloísa Maringoni.
Canteiro de Operações,
2012. Instalação temporária
com *containers* e guindaste,
dimensões variáveis, São Paulo.
Fotografias: Christiana Carvalho.

**FIGURA 8.
(PÁG. SEGUINTE)**

José Resende. Sem título,
projeto *Arte/Cidade*, 2002.
Instalação temporária
com vagões de trem e
cabo de aço, São Paulo.
Fotografia: Christiana Carvalho.

inertes recobertos de tela, cumprindo em parte as ações previstas no projeto inicial. E a tensão entre as duas situações concomitantes falava sobre o que não aconteceu na Mooca, transformações e deslocamentos frustrados, retidos na imaginação.

A afinidade entre *containers* e vagões remete, ainda, a outros trabalhos na longa trajetória de Resende, desde cedo interessado na intervenção da arte no meio urbano. Retrospectivamente, a ação no Memorial retomava uma proposta já nômade, concebida para a região portuária do Rio de Janeiro, porém realizada para a 11ª Bienal de Sydney, em 1998. Durante 10 dias, sete *containers* articulados por suas extremidades foram deslocados em um contexto relacionado ao transporte marítimo, às margens da Baía de Sidney. Isso nos leva a um trabalho ainda anterior, que foi sua primeira participação no projeto *Arte/Cidade* em 1994, que ocupou o edifício desativado de um antigo matadouro municipal. Nesse edifício, Resende encontrou grandes blocos de granito abandonados e fez com que fossem empilhados e reempilhados por um guindaste durante dez dias consecutivos, formando uma série de muros provisórios e precários. O que também nos leva a sua participação no *Arte/Cidade* de 2002, quando se deu uma marcante experiência com vagões abandonados. Na ampla área de manobra de trens



perto de uma avenida extremamente movimentada na Zona Leste de São Paulo, foram inclinados seis vagões por meio da tração de cabos de aço presos aos trilhos, o que resultou numa estrutura impressionante, muito visível para quem passava por essa região que é análoga, em muitos aspectos, à Mooca.

Podemos relacionar o *Canteiro de Operações* a essas experiências anteriores com vagões, *containers* e movimentação de grandes volumes, bem como a outros trabalhos de um artista atraído pela apropriação, pelo deslocamento e transformação de repertórios técnicos e visuais do universo das serralherias e fábricas, da construção civil e da engenharia. Empenhado em torcer as coordenadas estáveis da relação cotidiana com a cidade, Resende sempre se viu envolvido na articulação de situações díspares e presenças insólitas, paradoxalmente feitas de componentes banais (CORRÊA, 2004). No entanto, um traço distintivo da proposta original para a Mooca se sobressai: seu processo colaborativo, que era o motor de sua realização. Em setembro de 2011, começando o contato com as universidades, Resende apresentou a proposta como uma negação da autoria, pois o trabalho se construía na expectativa da participação de estudantes, artistas, arquitetos e engenheiros no desdobramento de um canteiro aberto, para o

qual não haveria “um esboço sequer” (RESENDE *apud* SERVIÇO DE APOIO AO ESTUDANTE, 2011) como planejamento. Mesmo os gráficos dos estudos de Maringoni não sondavam movimentos ou configurações resultantes, mas apenas procedimentos viáveis e suas consequências físicas. Esse processo exploratório e colaborativo foi o que não pôde acontecer. Por isso devemos contar o que aconteceu e o que não aconteceu, para não deixar que as fotografias traíam o *Canteiro de Operações* que ficou em potência.

Porque é sobre potência a imagem do trabalho entre a ruína e o canteiro. Ao invés de um olhar nostálgico para o passado, que o considere fixo e restaurável, essa imagem se move pela necessidade de reelaboração crítica e criativa de seus escombros, postos a serviço de um porvir mais aberto, transformável. Ao comentar a ausência de edifícios antigos e veneráveis na São Paulo de 1935, Lévi-Strauss sabia que a história brasileira e sua modernidade predatória eram indissociáveis de um contínuo acúmulo de escombros. Tanto tempo depois – e os escombros nunca pararam –, um olhar reflexivo para as ruínas dessa modernidade implica o desejo de ativá-las em novas tramas de presente e futuro, de transformá-las em canteiro. Como escreveu Svetlana Boym a respeito da Rússia pós-soviética, com seus inúmeros projetos de estruturas

grandiosas e edifícios abandonados ou incompletos, “cabe a nós decidir se esta é uma paisagem de ruínas ou um canteiro de obras utópico, e se devemos pensá-la no pretérito imperfeito ou no futuro perfeito” (BOYM, 2008, p. 4). Foi surpreendente descobrir que Boym usou os mesmos termos da frase de Lévi-Strauss, e também invertidos, possivelmente sem sabê-lo, ao falar sobre a torre irrealizada de Tatlin, suspensa na reserva imaginária “ruínas/canteiros de obras” (Ibidem, p. 37)⁶. Desse espaço “entre o passado e o futuro, em que várias versões da história russa puderam coexistir e se chocar” (Ibidem, p. 17), a torre assombrou e catalisou o trabalho de muitos artistas russos desde o colapso da URSS, “como um espectro de oportunidades perdidas” (Ibidem, p. 36).

O olhar reflexivo desses artistas para os destroços e fracassos da Rússia soviética se opunha a qualquer tipo de nostalgia restauradora, antes almejava reelaborar a ousadia e energia da imaginação revolucionária, quando o futuro parecia totalmente disponível, convocado com uma confiança absoluta e quase delirante na engenharia experimental e coletiva do *Monumento à Terceira Internacional* e na absurda máquina de voar *Letatlin*, com suas “tecnologias encantadas” (Ibidem, p. 12). Reimaginar os laços entre o futuro que foi concebido no passado e o futuro que se gesta no agora, quando

se reivindica criticamente um passado, seria uma resposta da arte contemporânea à percepção de “um futuro potencial sem futuro” (HUYSEN, 2014, p. 90)⁷. Andreas Huyssen também identifica um interesse da arte pelos escombros e ruínas de estruturas industriais, cujas mensagens modernizadoras puderam a seu tempo integrar projetos coletivos de desenvolvimento e liberdade. Soterrados pelo triunfalismo do progresso que pavimentou caminhos de catástrofes e violências, tais projetos devem ser revirados se quisermos “imaginar um futuro para além das falsas promessas do neoliberalismo empresarial e do shopping globalizado” (Ibidem, p. 113). Enquanto na própria tríade capitalista produção-obsolescência-descarte reside uma conexão profunda entre futuro e destruição, os artistas procuram intervir em seus destroços no esforço de romper a opacidade do porvir.

Desde os anos 1970, Resende tem criado sua própria reserva imaginária “ruínas/canteiros de obras”. Sua primeira escultura instalada em espaço urbano, em 1979, foi uma placa de concreto pigmentado com quatro metros de altura, 14 metros de largura e 30 centímetros de espessura, suspensa por pesados perfis e parafusos de aço na Praça da Sé, centro de São Paulo. Ela conspirava a seu modo contra o autoritarismo e a censura que faziam ruína da vida

política brasileira, fixando na praça cercada de edifícios simbólicos uma imensa tarja preta que poderia servir de lousa para desenhos e mensagens dos passantes. Depois, as intervenções no *Arte/Cidade* ampliaram essa reserva, mas a possibilidade de tramá-la colaborativamente nunca foi colocada em jogo de modo tão explícito quanto no projeto inicial do *Canteiro de Operações*. Sua concretização apostava na coexistência e no choque de diversas experiências e expectativas da Mooca, oportunizando uma vivência coletiva da cidade como questão política. Se o país do futuro teme olhar seu passado, o projeto ali era reivindicar um passado como campo de debates, trocas e dissensos. Sem pretender dar soluções – o que seriam 30 vagões entre os quase 40 mil abandonados só no estado de São Paulo, e cuja reciclagem já estava prevista pela Gerdau mesmo sem qualquer intervenção artística? –, o trabalho buscava nos escombros da Mooca um motor para a exploração coletiva de possíveis futuros.

Sua impossibilidade revela um risco intrínseco à interação da arte com a construção social, que é em geral e cada vez mais regida por dinâmicas de poder e controle alheias ao movimento reflexivo e crítico da arte. *Canteiro de Operações* assumiu esse risco, mais do que se expor a essas dinâmicas, as incluiu em seu jogo como condições básicas de sua realização. E seu fracasso mostra

algo que caracteriza as áreas em processo de reestruturação urbana em São Paulo: que apesar do endosso e declarado interesse de agentes públicos pelo projeto, a força orientadora dos usos do espaço é privada. Portanto, se esse fracasso nos permite pensar na difícil lida com as ruínas de nossa modernidade, também nos deixa vislumbrar a operação mais profunda que ele ensejava: um experimento colaborativo de uso do espaço feito de “conflitos e diferenças resistentes ao poder regulatório” (DEUTSCHE, 1996, p. 267). Essas palavras de Rosalyn Deutsche procuram definir o espaço público democrático em sua revisão crítica do processo de retirada da escultura de Serra da Federal Plaza de Nova York em 1989. Mesmo que em condições e contextos muito distintos, a expulsão do *Arco Inclinado* ajuda a iluminar esse aspecto importante da intervenção impedida de Resende.

Ainda segundo Deutsche, todo o processo de denúncia e defesa do *Arco Inclinado* em audiências, ações legais e publicações obliterou a questão central do conceito de espaço público, que ambos os lados operaram a partir da crença em alguma base de unidade social que deveria orientar a concepção dos trabalhos de arte. Se, de um lado, a administração federal argumentava que o *Arco Inclinado* obstruía e colocava em risco o livre usufruto

e a segurança da praça pública, por outro lado, a defesa de Serra insistia no papel da arte em qualificar o espaço pelo gesto autoral e fundador de uma nova articulação estética e simbólica entre a praça e o público. No entanto, o espaço público democrático só pode emergir do abandono daquela crença, pois ele nasce de incertezas e embates sociais, “onde, na ausência de uma fundação absoluta, o significado de povo é simultaneamente constituído e posto em risco” (DEUTSCHE, 1996, p. 268). Renunciar à posição de autoria ou de algum ponto de vista privilegiado, externo aos debates e riscos sociais, é condição de um espaço realmente público.

A natureza colaborativa do projeto *Canteiro de Operações* colocava-o no campo arriscado das interações de agentes públicos e privados com grupos da sociedade civil brasileira, onde a produção do espaço público e da democracia é frequentemente impedida ou recalcada pela ingerência impositiva, mesmo que muitas vezes obscura, de ordem e controle por alguns desses agentes. Resende já concebia a arte como deflagradora desses riscos pelo menos desde alguns anos antes da implantação da placa na Praça da Sé, época de articulações políticas sombrias. Em 1976, ele publicou um texto na revista *Mala-sartes* em que refletia sobre os limites e condições de uma presença efetiva – visual, cultural, política – da escultura no espaço urbano.

Tal presença dependeria de sua capacidade de acirrar as contradições constitutivas desse espaço, não tentar apaziguá-las com monumentos e símbolos integradores (RESENDE, 1976). Farto em fotografias, o texto de saída trazia uma em que apareciam, lado a lado, o *Monumento a Estácio de Sá* e um conjunto de bate-estacas e guindastes trabalhando no Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro. A provocação estava no contraste entre a pirâmide-obelisco de pedra, projeto de Lúcio Costa construído entre 1969 e 1973, com todas as suas reverberações de poder e estabilidade, e a perturbação das máquinas, que, no entanto, reuniam muita gente atraída pela transformação em curso. Caso claro em que o canteiro de obras sobrepujava o monumento deserto que espelhava, a seu modo moderno, ruínas solenes.

Ocorre-nos pensar que os vagões recobertos de tela branca, que afinal ocuparam os trilhos na Mooca, possam funcionar como um tipo de “espectro de oportunidades perdidas”, segundo a imagem proposta por Boym. Se for assim, podemos retomar o fracasso como feito. A história tem dessas coisas: possibilidades imensas, mas sempre sob risco, de resignificação do passado e de seus futuros. Essa trama de tempos, à qual se acrescenta este ensaio, nos permite considerar a potência histórica dos projetos interrompidos – da arte colocada em horizonte aberto.

NOTAS

1. Dessa forma, Reinhart Koselleck diferencia o tempo histórico de um tempo único, natural e mensurável. O tempo das ações sociais e políticas e de suas instituições, ao contrário, só pode ser múltiplo, cultural e ter formas e ritmos variados, que se ancoram em modos específicos de conexão entre o passado conhecido e o futuro esperado (KOSELLECK, 2006).

2. Neste ensaio, o conceito de horizonte remete às categorias históricas propostas por Koselleck: o futuro é um “horizonte de expectativa” que se articula ao “espaço de experiência” do passado na produção da temporalidade histórica. Mas horizonte, aqui, é também uma referência ao limite entre o céu e a terra, cuja visibilidade, em uma cidade como São Paulo, torna-se rara, objeto de disputa e privilégios, e permite inúmeras metáforas (Ibidem, pp. 305-327).

3. Os dois trabalhos compõem inúmeras análises e genealogias da arte dos séculos XX e XXI. Mas interessam aqui dois estudos específicos sobre suas rejeições, inviabilidades e temporalidades: BOYM (2008), DEUTSCHE (1996).

4. Esse era seu nome na época do projeto de Resende, mas em 2014 se tornou Operação Urbana Consorciada Bairros do Tamanduateí, nome atual do instrumento que, pelo menos até setembro de 2020, ainda tramitava como Projeto de Lei 723/2015 (CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 2020).

5. Como referências para a amplitude desse debate, dois artigos que mostram diferentes aspectos e posições políticas sobre as Operações Urbanas que atingem a Mooca, sendo o primeiro uma apresentação conceitual de sua proposta inicial, e o segundo, uma leitura crítica de seus desdobramentos 10 anos depois: SALES (2005), TAVOLARI; ROLNIK (2015).

6. Análoga à relação entre o canteiro e a ruína de Lévi-Strauss é a de Robert Smithson (guardadas as muitas diferenças), essa sim conhecida por Boym. Cf. SMITHSON (2009).

7. Uma das referências de Huyssen para a reflexão contemporânea sobre as categorias históricas de futuro e passado é a mesma obra de Reinhart Koselleck antes mencionada. Ver nota 1 e nota 2.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTEREF. José Resende apresenta Canteiro de Operações. **Arteref**, 11 set. 2012. Disponível em: <https://arteref.com/instalacao/jose-resende-apresenta-canteiro-de-operacoes/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

ARTE/CIDADE. S/t. **Arte/Cidade**, São Paulo, n.d. Disponível em: <http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>. Acesso em: 16 abr. 2021

BENEDETTI, Livia. Arte Contemporânea: disciplina e antidisciplina. **Fórum Permanente**, São Paulo, n.d. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio30abienal/relatos/arte-contemporanea-disciplina-e-antidisciplina-por-livia-benedetti. Acesso em: 16 abr. 2021.

BOYM, Svetlana. **Architecture of the Off-Modern**. New York: The Temple Hoyne Buell Center/Princeton Architectural Press, 2008.

BRISSAC, Nelson. Arte/cidade - um balanço. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, 2006, pp. 84-88. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2964>. Acesso em: 16 abr. 2021.

BRISSAC, Nelson. Como intervir em grande escala? **Arte/Cidade**. São Paulo: PUC, n.d. Disponível em: https://www.pucsp.br/artecidade/novo/urbanismo_all.htm. Acesso em: 16 abr. 2021.

BRISSAC, Nelson. S/t. **Canteiro de Operações**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, n.p.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Operação Urbana Consorciada Bairros do Tamanduateí é discutida em audiência da Comissão de Política Urbana. **Notícias**, São Paulo, 15 set. 2020. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/operacao-urbana-consorciada-bairros-do-tamanduatei-e-discutida-em-audiencia-da-comissao-de-politica-urbana/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

CORRÊA, Patricia. **José Resende**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DEUTSCHE, Rosalyn. Tilted Arc and the uses of democracy. In DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 257-268.

FORTUNATO, Ivan. Mooca, ou como a verticalização devora a paisagem e a memória de um bairro. **Arquitextos**, São Paulo, Vitruvius, ano 12, n. 140.05, jan. 2012. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.140/4189>. Acesso em: 10 abr. 2021.

HUYSEN, Andrea. **Culturas do passado-presente**. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.

LE FEUVRE, Lisa (org.). **Failure**. Whitechapel Documents of Contemporary Art. Cambridge: MIT Press, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARINGONI, Heloísa. S/t. **Canteiro de Operações**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, n.p.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Arte na Cidade. **Notícias**, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 12 set. 2011. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=9429>. Acesso em: 30 mar. 2021.

RESENDE, José. Ausência da escultura. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 3, abr./mai./jun. 1976, pp. 4-8.

RESENDE, José. S/t. **Canteiro de Operações**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, n.p.

SALES, Pedro Rivaben de. Operações Urbanas em São Paulo: crítica, plano e projetos. Parte 5 – Operação Urbana Diagonal Sul. **Arquitextos**, São Paulo, Vitruvius, ano 6, n. 061.08, jun. 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.061/456>. Acesso em: 30 mar. 2021.

SERVIÇO DE APOIO AO ESTUDANTE. Ação Cultural apoia palestra do escultor José Resende no IA. **SAE**, Campinas, UNICAMP, 2 set. 2011. Disponível

em: <https://www.sae.unicamp.br/portal/pt/445-sae-acao-cultural-apoia-palestra-do-escultor-jose-resende-no-ia>. Acesso em: 10 abr.2021.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, n. 19, 2009, pp. 162-167. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Robert_Smithson.pdf. Acesso em: 15 abr. 2021.

TAVOLARI, Bianca; ROLNIK, Raquel. Operação Urbana Bairros do Tamanduateí: perigo à vista. **Labcidade**, São Paulo, FAU-USP, 26 nov. 2015. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/operacao-urbana-bairros-do-tamanduatei-perigo-a-vista/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

TOURINHO, Andréa. Transformações e Permanências: desafios da política pública na Operação Urbana Bairros do Tamanduateí em São Paulo. **Oculum Ensaios**, Campinas, PUC-Campinas, v. 14, n. 1, jan.-abril 2017, pp. 45-62.

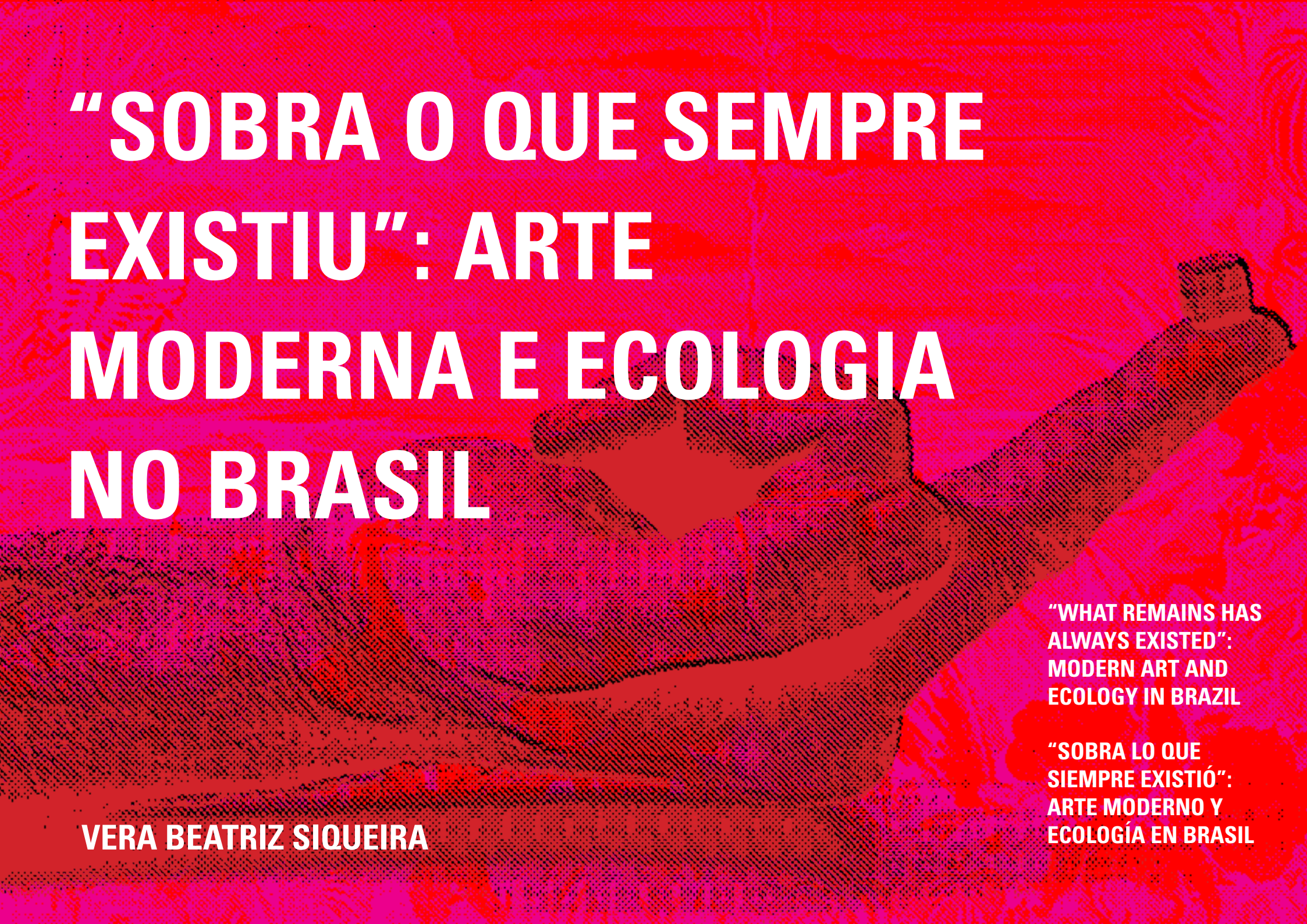
ZANIRATO, Silvia. São Paulo: exercícios de esquecimento do passado. **Estudos Avançados**, São Paulo, IEA-USP, v. 25, n. 71, 2011, pp. 189-204. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10606>. Acesso em: 10 abr. 2021.

ZASSO, Mariel. Canteiro de Operações. **Revista SeLecT**, São Paulo, 10 set. 2012. Disponível em: <https://www.select.art.br/canteiro-de-operacoes/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

SOBRE A AUTORA

Patricia Corrêa é mestre e doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com estágio na Tisch School of Arts da New York University, Estados Unidos. É professora associada do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autora do livro *José Resende*, publicado pela Editora Cosac Naify em 2004, além de capítulos de livros e artigos na área de história e teoria das artes visuais.

Artigo recebido em
8 de junho de 2021 e aceito
em 23 de junho de 2021.

The background is a complex, layered composition. It features a prominent, dark, textured shape that resembles a hand or a branch, rendered in a halftone or stippled style. This shape is set against a background of vibrant, organic, and somewhat chaotic patterns in shades of red, orange, and yellow. The overall effect is one of dynamic energy and artistic abstraction.

“SOBRA O QUE SEMPRE EXISTIU”: ARTE MODERNA E ECOLOGIA NO BRASIL

VERA BEATRIZ SIQUEIRA

**“WHAT REMAINS HAS
ALWAYS EXISTED”:
MODERN ART AND
ECOLOGY IN BRAZIL**

**“SOBRA LO QUE
SIEMPRE EXISTÍÓ”:
ARTE MODERNO Y
ECOLOGÍA EN BRASIL**

RESUMO

Artigo inédito
Vera Beatriz Siqueira*

 <https://orcid.org/0000-0002-7306-4772>

* Universidade do
Estado do Rio de Janeiro
(UERJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187541>

A partir da reflexão sobre problemas ambientais recentes no Brasil, o artigo investiga a relação entre arte e pensamento ecológico no país nos séculos XIX e XX. A primeira parte do artigo fala da representação da natureza tropical e de como essas imagens, disseminadas globalmente a partir do século XIX, foram responsáveis pela transformação da natureza brasileira em uma paisagem. A segunda lida com a questão da relação entre natureza local e tradições populares ou vernáculas, que funcionariam como fontes para o pensamento ecológico desenvolvido por artistas modernos brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE Arte e ecologia no Brasil; Arte moderna brasileira; Artes ambientais

ABSTRACT

Based on a reflection on recent environmental issues in Brazil, this article investigates the nexus between art and ecological thinking in the country in the 19th and 20th centuries. The first part of the article deals with the representation of tropical nature and how these images, disseminated globally since the 19th century, were responsible for the transformation of Brazilian nature into a landscape. The second deals with the question of the relationship between local nature and popular or vernacular traditions, which would function as sources for ecological thinking developed by modern Brazilian artists.

KEYWORDS Art and Ecology in Brazil; Brazilian Modern Art; Environmental Arts

RESUMEN

A partir de la reflexión acerca de problemas ambientales recientes en Brasil, el artículo investiga la relación entre arte y pensamiento ecológico en el país en los siglos XIX y XX. La primera parte del artículo habla de la representación de la naturaleza tropical y de como esas imágenes, diseminadas globalmente desde el siglo XIX, fueron responsables por la transformación de la naturaleza brasileña en un paisaje. La segunda lida con la cuestión de la relación entre naturaleza local y tradiciones populares o vernáculas, las cuales funcionarían como fuentes para el pensamiento ecológico desarrollado por artistas modernos brasileños

PALABRAS CLAVE Arte y ecología en Brasil; Arte moderno brasileño; Artes ambientales





Em 25 de janeiro de 2019, o Brasil vivenciou um dos maiores acidentes ecológicos do planeta: o rompimento da barragem da Mina Córrego do Feijão, em Brumadinho, Minas Gerais, administrada pela companhia Vale S/A. O acidente foi o terceiro de uma série de rompimentos de barreiras de mineradoras no estado: em 10 de setembro de 2014 houve o rompimento da barreira da Mina do Retiro do Sapecado, da Herculano Mineração, em Itabirito, que resultou em três mortes; em 5 de novembro de 2015, aconteceu o rompimento da barragem de Fundão, no município de Mariana, controlada pela Samarco Mineradora (uma associação da Vale com a BHP Billiton), com 19 mortes. O acidente de Mariana é considerado o de maior impacto ambiental no mundo, tendo em vista que os 62 milhões de metros cúbicos de lama tóxica deslocaram-se pelo rio Doce, cuja água abastece centenas de cidades nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Os rejeitos alcançaram o mar no dia 22 de novembro, espalhando-se por 15 quilômetros ao norte e sete quilômetros ao sul da foz do rio Doce (litoral norte do Espírito Santo).

Uma das regiões mais afetadas foi a Reserva Biológica de Comboios, unidade de conservação costeira que cuida da preservação da tartaruga-de-couro. Segundo especialistas, os efeitos nocivos ao ecossistema marinho serão sentidos ainda por cerca de 100 anos.

O acidente de Brumadinho registrou 260 mortes e dez desaparecimentos, razão pela qual se tornou o maior desastre industrial do país. O impacto ambiental foi considerado inferior ao do desastre de Mariana, o que não significa que não tenha sido dramático para o meio-ambiente brasileiro: os 12 milhões de metros cúbicos de rejeitos alcançaram os rios, incluindo o rio São Francisco, poluindo as águas com metais pesados; a fauna foi duramente atingida, resultando em mortes de rebanhos, animais domésticos e silvestres; a região, que pertence ao entorno da unidade de conservação ambiental Parque Estadual da Serra do Rola-Moça, ficou submersa em lama tóxica. Mais ainda, o fato de acontecer após os outros dois acidentes, depois de promessas renovadas de que a situação das barragens de mineradoras seria equacionada, fez com o que luto fosse mais agudo. Em termos simbólicos, era o derretimento do projeto desenvolvimentista e modernizante brasileiro que esteve na base da afirmação da arte e da arquitetura modernas no país.

As críticas contemporâneas ao modernismo não pareciam ter conseguido eliminar sua influência ainda dominante no cenário cultural. Como bem colocou Ronaldo Brito, quando Mário Pedrosa definiu o “pós-moderno” estava tentando dar conta do “tal exercício experimental da liberdade”. Buscava compreender procedimentos inovadores da arte brasileira que trocavam o objeto pelo ato ou gesto ou vida: “O pós-moderno marcava assim, pensando bem, o triunfo das vanguardas – era o ser da arte no mundo, constituindo-o efetivamente, ou então, pelo menos, subvertendo suas certezas” (BRITO, 2005, p. 11). A história da arte brasileira mostra vários exemplos de como a chamada contemporaneidade se desenvolveu de dentro da experiência moderna. Basta lembrar a figura de Hélio Oiticica, hoje talvez o mais celebrado artista contemporâneo brasileiro, que chegou a suas obras chamadas, por ele mesmo, de ambientais a partir de uma rígida formação como artista construtivo. A autobiografia artística de Oiticica revela que ele próprio reconhecia não apenas a precedência, mas também a causalidade de sua atuação como artista neoconcreto na construção dessas obras. Sua trajetória resumiria, a rigor, a processualidade típica da arte construtiva: do plano ao relevo, do relevo ao espaço, do espaço à experiência.

Nesse quadro, em que a modernidade parecia ainda sustentar seu círculo de influência mesmo entre aqueles que a criticavam ou esgarçavam seus valores, o desastre de Brumadinho adquire essa função simbólica: ser a imagem literal do colapso do projeto moderno brasileiro. Pois o desastre parecia trazer a certeza de que não era mais possível para a vanguarda artística conservar sua posição ambígua, que transitava entre a afirmação transgressora da liberdade e o apoio do Estado, das elites e das instituições, especialmente no que se refere à questão ambiental. Hoje, passados dois anos da tragédia, temos que admitir que o luto cedeu lugar à acomodação. Outros e tantos lutos se tornaram mais imperativos. Novos desastres ambientais – como as recentes queimadas na Floresta Amazônica – se sobrepuseram àquele, cujos efeitos perversos são agora invisíveis.

De todo modo, motivada por essa força simbólica do acidente de Brumadinho, gostaria de pensar em outra forma de escrever uma história da arte moderna no Brasil, tomando como ponto de partida a sua relação com o meio-ambiente. Para isso, dividi o artigo em duas partes: a primeira fala da representação da natureza tropical e de como essas imagens, disseminadas globalmente a partir do século XIX, foram responsáveis pela transformação

da natureza brasileira em uma paisagem; a segunda lida com a questão da relação entre natureza local e tradições populares ou vernáculas, que funcionariam como fontes para o pensamento ecológico desenvolvido por artistas modernos brasileiros. Por ser um artigo, é evidente que não poderei traçar grandes panoramas, razão pela qual decidi selecionar poucas obras, a partir das quais as questões se desdobram.

FIGURAÇÕES DA FLORESTA TROPICAL

Para começar a falar sobre a representação da natureza tropical, volto minha atenção para uma pintura de Alberto da Veiga Guignard, *Floresta Tropical (Entardecer)*, de 1938 (figura 1). O destino trágico desta obra, queimada no incêndio que destruiu parte da coleção de Geneviève e Jean Boghici em 2012¹, torna-a ainda mais emblemática do problema. Em uma tela de 100 x 150 cm, que ressoa toda a tradição das pinturas de paisagem europeias e seu vínculo com o retângulo áureo clássico, Guignard apresenta a sua visão do entardecer na Mata Atlântica. Na realidade, à primeira vista parece que estamos olhando para a floresta, mas logo depois entendemos que estamos dentro dela, a partir de

FIGURA 1

Alberto da Veiga Guignard,
Floresta Tropical (Entardecer),
1938. Óleo sobre tela. Coleção
Geneviève e Jean Boghici,
Rio de Janeiro.

cuja abertura, cercada por espécies vegetais e alguns pássaros e borboletas, descortinamos uma paisagem formada pela superfície aquosa de mar ou lagoa e a linha de montanhas ao fundo. Esse ponto de vista ambivalente é particularmente interessante. De certo modo, subverte a tradicional mirada sobre a floresta, que exigiria a criação de uma distância para colocá-la em perspectiva, além de deliberadamente exhibir o olhar de quem também pertence a esse mundo natural.



Na tela de Guignard, a floresta é sintetizada por poucos elementos, que haviam sido, a partir do século XIX, identificados com a ideia de trópicos. Entre as espécies vegetais destacam-se as orquídeas, objeto de particular adoração de pintores botânicos nos séculos XIX e XX. Aparecem misturadas a folhagens, outras flores, troncos retorcidos e cipós, representando metonimicamente a densidade e a diversidade da flora local. Duas garças, uma arara e duas borboletas sintetizam a fauna nativa. Para dar conta da superfície da água, Guignard vale-se de plantas aquáticas, como a flor-de-lis. A serra na qual a Mata Atlântica se espalha no Sudeste brasileiro é representada pela silhueta dos picos mais elevados que se pronunciam entre as nuvens. O cipó que corta a tela de cima a baixo um pouco à direita do seu centro não deixa o olhar se perder na paisagem e o traz de volta para a orquídea central. A mistura de tons de azul, roxo, cor-de-rosa, amarelo e verde da flora e da fauna no plano mais à frente repete-se de forma mais diluída na paisagem distante. A umidade é quase palpável. A floresta de Guignard é fluida, de uma matéria que se fixa por um breve instante no detalhe de uma flor ou folha, para logo se espriar novamente.

Por suposto, essa imagem atualiza vários dos clichês da Mata Atlântica, construídos especialmente pelas representações

feitas por artistas estrangeiros que aqui chegaram a partir do século XIX. Em 1817, quando chega ao Brasil, o artista recém-formado Johann Moritz Rugendas encanta-se com as florestas tropicais. Quando retorna à Europa em 1825, vai a Paris com a intenção de publicar seu livro de viagem. Lá conhece pessoalmente Alexander von Humboldt, que admira o talento e, especialmente, a fidelidade do jovem pintor à sua concepção de pintura de paisagem, na qual, segundo Claudia Mattos, fundiam-se as tendências de paisagens descritivas e ideais, dando forma a “uma visão ao mesmo tempo total e sintética” (MATTOS, 2004, p. 152). Humboldt, que nunca chegara ao Brasil (sua viagem latino-americana se limitou às antigas colônias hispânicas, do México ao Chile) gosta das gravuras de Rugendas, em especial daquelas que apresentam a floresta brasileira, justamente por conciliarem a detalhada descrição das espécies vegetais e a sensação de que se tratava de uma floresta originária e ideal, como deveria ter sido no início dos tempos.

Em seu livro, *Viagem pitoresca através do Brasil*, Rugendas havia descrito o problema que enfrentou na representação da floresta tropical:

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o

FIGURA 2

Johann Moritz Rugendas, *Paisagem na selva tropical brasileira*, 1830. Óleo sobre tela, 62 x 49,5 cm. Acervo Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2988/paisagem-na-selva-tropical-brasileira>. Acesso em: 6 jun. 2021.



artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido. (RUGENDAS, n.d., p. 14)

O artista de formação neoclássica precisou lidar com a dificuldade de descrever a floresta, tanto no que se refere à fidelidade à realidade inédita e diversa, quanto à sustentação dos modelos representativos europeus. Compensava essa falta, antes de tudo, pela criação de estratégias pictóricas como a escolha de pontos de vista mais elevados, ou a representação de trechos da floresta em que a curva de um rio ou a abertura da mata permitia a organização da natureza em planos sucessivos. Mas também se encarregou de formular uma outra ordem de verossimilhança. Para tal, aproximou-se do ideal pitoresco de uma floresta original ou intocada, em que a luminosidade romântica, por vezes quase barroca, ajustava todos os planos e criava a impressão de elevação espiritual.

Na tela de 1830, *Paisagem na selva tropical brasileira* (figura 2), o artista se dedica a descrever minuciosamente a diversidade natural: as folhas prateadas da embaúba, as palmeiras cuja variedade encantava ao viajante², as figueiras, bromélias e outras plantas epífitas que se enroscavam nos troncos de grandes

árvores, as araras vermelhas que repousavam nos galhos mais altos e mesmo a densidade e o típico desbarrancamento da floresta úmida. Sem deixar, contudo, de formular um cenário ideal para o pequeno grupo de indígenas desnudos, um dos quais atira sua flecha em direção a um pássaro sob o olhar contemplativo dos demais. A presença diminuta desse grupo reforça a grandeza da floresta e simboliza o instante originário de contato entre homem e natureza. A curva de um riacho e o tronco caído permitem criar uma perspectivação, separando o plano à frente, mais escuro, no qual as espécies ombrófilas são representadas, do plano ao fundo, iluminado pela entrada em diagonal da luz solar, que forma uma espécie de parede vegetal, impossível de ser transposta. Nós espectadores permanecemos de fora, olhando para essa paisagem um pouco de longe, como se a nossa presença fosse uma ameaça a seu pitoresco, à sua idealidade.

Segundo a pesquisadora britânica Nancy Stepan (2001), o renovado interesse pelo exótico levou à abertura do olhar europeu para a floresta tropical. O que, por suposto, exigiu a domesticação da sua exuberância e diversidade. Até o início dos oitocentos, a confusa mistura da selva dos trópicos era vista de modo negativo, associando-se ao horror, aos insetos, ao calor, aos animais

peçonhentos, à umidade, aos perigos da travessia. Durante o século XIX, a incrível difusão de gravuras, atlas e livros de viagens fez com que a floresta tropical fosse domesticada na imaginação europeia, passando a ser fonte de interesse científico e apreciação estética. Nesse mesmo processo, foi-se configurando uma forma de transformação do mundo natural em paisagem.

A floresta de Guignard atualiza a de Rugendas por mostrar que essa configuração formal, como todo clichê ou estereótipo, acabou por tomar o lugar da realidade. Tornou-se mais real que o real. Outro artista moderno, Lasar Segall, lituano de origem, com formação artística na Alemanha, também voltou sua atenção para as florestas brasileiras. Desde que chegou ao Brasil, em 1924, interessou-se pela flora local e pelas figuras de negros, que aparecem em suas primeiras obras brasileiras, como *Menino com lagartixa* (1924) ou *Bananal* (1927). Contudo, sua série de pinturas de florestas dos anos 1950 vai na direção contrária dessa vontade de incorporação da peculiar natureza dos trópicos à sua estrutura plástica moderna e expressiva.

Essas telas são, em realidade, os trabalhos mais abstratos de Segall e uma das experiências mais exitosas da pintura brasileira da época. Os títulos da série evocam situações perceptivas,

FIGURA 3

Lasar Segall, Floresta crepuscular, 1956. Óleo sobre tela, 131 cm x 97,50 cm. Acervo Museu Lasar Segall.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/floresta-crepuscular-lasar-segall/bgEtsd-DionjNA>. Acesso em: 6. jun. 2021



como *Floresta crepuscular*, *Floresta ensolarada*, *Floresta com reflexos de luz*, ou *Floresta com galhos entrelaçados*. Mostram, assim, que não lhe interessa retratar uma floresta específica, embora as telas tenham sido produzidas a partir do contato do artista com a região de Campos de Jordão, na Serra da Mantiqueira, área de Mata Atlântica com florestas de pinheiros. Tampouco estamos diante do tempo breve do instante perceptivo do artista, como nas séries de Monet, por exemplo, que transformavam a qualidade atmosférica e cromática em assunto da pintura. Na série de Segall, a temporalidade é outra: testemunhamos o fenômeno do aparecimento da floresta como o lugar do absoluto.

Em suas memórias, Segall recorda a destruição dos bosques de sua terra natal, Vilna, durante a ocupação alemã na Primeira Guerra Mundial. Em sua recordação de infância, as árvores foram substituídas por imagens de viúvas, crianças com fome, ruínas. Na série de pinturas de florestas, que ocupou o pintor nos últimos anos de sua vida, Segall coloca a árvore nesse lugar simbólico de encontro entre sujeito e natureza. Os troncos são retratados como formas verticais, frequentemente sem galhos, sem folhagem ou sem raízes. A densidade e o intrincado jogo de luz e sombra das florestas de pinheiros desdobra-se na superfície formada pelos troncos

muito próximos entre si e os espaços que apenas se insinuam entre eles. A parede vegetal, que em *Rugendas* ocupava o fundo, é trazida para o primeiro plano, transformando-se no assunto central de uma pintura quase abstrata.

Em *Floresta crepuscular*, de 1956 (figura 3), os tons surdos de cinzas e castanhos preenchem a floresta com uma espécie de densidade metafísica. A natureza é capaz de suportar o peso do absoluto que, transposto para o mundo dos homens e das cidades, se converte em terror. Segall recoloca na floresta essa transcendência, ao mesmo tempo que nos mantém fora dela. Cabe a nós, espectadores, ficarmos do lado de cá, lidando com a sua beleza quase sagrada, impenetrável, o oposto simétrico das experiências da morte e da dor.

Gostaria ainda de incluir outras figurações da floresta tropical nessa série, a começar por aquela que serve de cenário para o balé *O homem e seu desejo*, de Paul Claudel³. Escrito entre o Rio de Janeiro e Petrópolis, quando era embaixador da França no Brasil (1917-1918), o balé conta a história de um homem primordial, entregue aos desejos primitivos. A floresta em que tudo isso acontece era um espaço que juntava as pontas dos clichês sobre os trópicos: acolhimento e ameaça, exuberância

e falta. Para figurá-la, Claudel e Audrey Parr (responsável pelos cenários e figurinos) conceberam uma espécie de carpete verde, disposto sobre os quatro níveis do cenário escalonado, com formas geométricas em tons de violeta, vermelho e preto. Segundo Claudel, tal opção servia para reproduzir, de modo não realista, “a inextricável desordem da floresta”.

Em seus passeios pela floresta do Rio de Janeiro e arredores, Claudel admirava essa desordem, a massa vegetal que não se separa, as sombras profundas no interior da mata – experiência que distava muito da vivência nas florestas europeias ou dos chavões sobre os iluminados e coloridos trópicos, mas que serviam à criação de novos estereótipos, associando a floresta ao território simbólico da eclosão de sentidos e desejos primitivos. A configuração da floresta tropical como paisagem corre em paralelo ao novo estatuto que os sentidos corporais adquirem na produção das sensações. Como disse o antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte, “[u]ma enorme ênfase na sensorialidade acompanhava [...] a disposição em olhar o mundo à distância: entre a sensibilidade nervosa periférica e a sensibilidade afetiva íntima distendiam-se os novos olhos, ouvidos e línguas da sociabilidade moderna” (DUARTE, 2013, p. 49). Diante da verdade recém-conquistada

para os sentidos, a imagem paisagística da floresta significava, no limite, incorporar de modo cultivado a experiência sensível vital, submetê-la a figuras mais ou menos claras, sujeitas a leituras, interpretações, traduções, comparações.

Pouco antes de Claudel criar o poema-plástico de seu balé, a escritora Virgínia Woolf, em seu primeiro romance, *A viagem* (1915), havia pensado a floresta tropical em clave semelhante. A primeira imagem de floresta aparece, no romance, no desenho da tapeçaria bordada por Mrs. Ambrose no convés do navio que levava o grupo de ingleses para a região da Amazônia. A imagem caricata de “um rio tropical correndo através de uma floresta tropical, onde veados malhados pastavam sobre montes de frutas, bananas, laranjas e romãs gigantescas, enquanto uma tropa de nativos nus lançava setas no ar” servia como chave de leitura da realidade do próprio navio, onde “homens em malhas azuis ajoelhavam-se esfregando as tábuas, ou assobiavam debruçados na amurada” (WOOLF, 2008, p. 19).

A promessa do exotismo se confronta com o desconforto das primeiras excursões dos ingleses pelo mundo tropical: o calor, o suor, os insetos, as caminhadas cansativas, os desgastantes passeios no lombo dos burros. Tudo isso, porém, serve apenas

para ampliar o efeito provocado pela vista da floresta do alto de uma montanha:

Um depois do outro, saíram todos para o espaço plano no topo e pararam ali, tomados de admiração. Contemplavam um espaço imenso diante deles – areias cinzentas transformando-se em floresta, floresta fundindo-se em montanhas e montanhas lavadas pelo ar – as infinitas distâncias da América do Sul. Um rio cruzava a campina, plano como a terra e parecendo parado. O efeito de tanto espaço era bastante assustador no começo. (WOOLF, 2008, p. 72)

Depois da vista, à medida que adentraram nas matas, seguindo as curvas do rio sinuoso, eram os sons da floresta amazônica que chegavam. O “riso selvagem” dos pássaros, o barulho divertido dos macacos: “Tudo ecoava como num grande salão. Havia gritos súbitos; depois longos espaços de silêncio, como numa catedral⁴ quando a voz de um menino cessou e o eco ainda parece povoar os lugares mais remotos do teto” (Ibidem, p. 148).

Quando se embrenharam nas trilhas pela mata, espantaram-se com a “atmosfera quente e úmida, densa de odores”, trepadeiras que se enroscavam nos seus corpos, suspiros, estalos, bafos de calor e luz. Toda essa aventura sinestésica antecipa o momento em que Rachel e Terence descobrem o amor na floresta. Como no

balé de Claudel, em que o homem está dormindo e a trama se passa nesse espaço entre o sono e a vigília, cabe a Rachel perguntar: “– Tudo isto é verdade ou é sonho?” (WOOLF, 2008, p. 152).

Os ingleses buscavam referências europeias para dar conta desse dilema. Citavam as explorações germânicas na Etiópia, derrotadas pelo calor dos trópicos. Falavam em povos bárbaros e intrépidos. Lembravam de caçadores e sacerdotes da Grécia antiga. Recordavam-se das próprias florestas inglesas, com seus caminhos bem formados e retos. Mr. Flushing elogiava a ausência de pessoas na floresta, dizendo que “uma aldeiazinha italiana até vulgarizaria a cena toda, tiraria dela essa sensação de vastidão... senso de grandeza elementar” (Ibidem, p. 151). Mrs. Ambrose culpava a floresta pela pouco familiar sensação de inquietude, pela emoção irracional que sentia. Rachel se penitenciava por ter sido forçada pela floresta a revelar seus desejos. Terence sofria com a imagem opressiva da floresta imensa, despovoada e silenciosa, enquanto velava a amante doente.

A floresta desordenada de Claudel ou a floresta desmedida de Woolf estão certamente conectadas com um persistente clichê, enraizado na concepção burguesa de lazer, de que a representação da paisagem expressaria um vínculo especial com a natureza. Se

pensarmos nas culturas não ocidentais cuja arte tradicionalmente não representa a natureza (ou pelo menos não a representa como uma paisagem), entre elas a dos indígenas brasileiros ou dos povos africanos que chegaram ao Brasil escravizados, percebemos que os vínculos com o mundo natural não são menores. É claro que, dentro deste mesmo clichê, esses povos são, em si, parte da natureza, dado que não incorporaram a experiência da interiorização, do investimento civilizatório na vida interior.

Por isso aparecem representados juntos a seus habitats naturais. Os índios, como os da tela de Rugendas, são parte da floresta. Ou, como os da tapeçaria de Mrs. Ambrose, são comparáveis aos animais e aos frutos que animam a cena. As negras e negros escravizados, na arte dos estrangeiros que visitaram o Brasil a partir do século XIX, são frequentemente representados junto às bananeiras, árvores de origem asiática, mas que chegaram aqui após terem sido domesticadas no Oeste da África. As mesmas bananeiras, tratadas de modo radicalmente moderno, ambientam as figuras de negros que Segall produziu ao chegar no país. Como se houvesse uma ligação de origem (e destino) entre esses homens e essa espécie. É bastante conhecida a representação de Debret da *Negra vendedora de cajus*, na qual o fruto tropical parece partilhar

com a lânguida e bela escrava-de-ganho a mesma qualidade sensível, o mesmo erotismo melancólico.

Voltando agora à floresta de Guignard, vemos como aquela pequena inversão de ponto de vista tornou-se significativa. No lugar de olharmos de fora a floresta, descortinamos o mundo a partir dela. A qualidade abertamente decorativa da pintura mostra a outra face desse processo de configuração paisagística do real: a floresta é o lugar em que vemos espelhados os nossos mais íntimos desejos de diversidade e beleza. Tal perspectiva, valendo-me da reflexão do ambientalista mexicano Enrique Leff, define a complexidade do pensamento ecológico na América Latina: “A crise ambiental nos levou a interrogar nosso conhecimento sobre o mundo, questionando o projeto epistemológico que buscava a unidade, a uniformidade e a homogeneidade; em relação a este projeto [...] respondemos com a diferença, a diversidade e a alteridade” (LEFF, 2000, p. 11, tradução minha).

ECOLOGIA DA ALTERIDADE

Walter Burle Marx, irmão mais velho do paisagista Roberto Burle Marx, realiza em outubro de 1940, no MoMA em Nova York, uma série de três concertos de música brasileira, como atividade paralela à exposição de Candido Portinari. Na introdução ao catálogo do evento, Walter dedica-se a explicar a origem da música brasileira, afirmando entusiasticamente a sua conexão com a cultura popular:

Para apreciar a arte musical brasileira de hoje, o exame sobre suas fontes é útil. Elas repousam na música popular e folclórica do país. O presente programa não apresenta música histórica. Os exemplos selecionados são tais que mesmo um leigo pode sentir as conexões entre as fontes folclóricas e a música contemporânea brasileira. (BURLE MARX, 1940, p. 3)

A partir daí, o maestro e compositor forja uma breve história da música nacional. Começa por mencionar as missões jesuíticas, cuja experiência musical combinava canto gregoriano e criações nativas. Elogia o cosmopolitismo da corte de D. Pedro II e sua paixão por Liszt e Wagner. O primeiro músico brasileiro citado é

Carlos Gomes, qualificado como o pioneiro compositor de óperas das Américas com suas peças dedicadas a temas nativos: *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. Alberto Nepomuceno ocupa, nessa sua história, o lugar de primeiro a conceber a ideia de uma música que fosse a expressão do Brasil. Cabe a Ernesto Nazareth, por sua vez, o papel de criador do Tango Brasileiro, em contato direto com a cultura do Carnaval, caracterizado por Walter Burle Marx como “toda uma fusão do espírito nacional” (BURLE MARX, 1940, p. 3).

É Villa-Lobos, porém, quem ocupa o lugar de destaque nessa narrativa histórica. Como artista autodidata e criativo, representa a luta contra os limites acadêmicos e a abertura ao futuro da arte musical nacional. A partir dele surgem outros nomes da “escola nacional brasileira de música”, como Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, cujas obras individuais revelam “as imensas possibilidades de nosso folclore e de nossos ritmos” (Ibidem, p. 4). O programa do Festival inclui composições de todos eles, peças de Heckel Tavares, Humberto Porto, Vadico, Fructuoso Vianna e João Chagas, além de canções folclóricas, padrões rítmicos brasileiros (samba, marcha, embolada) e as chamadas “*voodoo songs*”, cantadas pela soprano Elsie Houston.

Sobre essas últimas canções o programa explica a sua relação com os “primitivos” rituais religiosos de origem africana. As explicações sobre os ritmos brasileiros também evocam, com um misto de complacência e admiração, esse caráter primitivo. O samba-batucada, ou *hot samba*, teria derivado sua força do batuque, “uma dança negra bárbara de origem africana caracterizada por um baixo *ostinato* que chega ao frenesi”. A embolada é mais gentil que o maracatu, entre as danças de Bahia, Pernambuco e Pará. O estilo folclórico nacional vale-se do “caráter imaginativo e divagante das palavras” (BURLE MARX, 1940, p. 14).

Muitas dessas afirmações derivavam das pesquisas de Elsie Houston, a cantora do evento, que havia publicado na França, em 1930, o livro *Chants populaires du Brésil*, no qual destaca a forte influência negra na música nacional, exemplificada por 42 melodias, incluindo emboladas, temas de macumba, lundus, cantigas de desafio, modinhas, canções infantis e cantos indígenas. Elsie era brasileira, filha de pai estadunidense e mãe carioca. Formada na Alemanha e na França, foi casada com o poeta surrealista e militante trotskista Benjamin Péret, que a incentivou a pesquisar o folclore brasileiro nas viagens que fizeram pelo Norte e Nordeste do Brasil no final dos anos 1920. Após sua separação, Elsie

muda-se para Nova York, onde canta em boates renomadas, notabilizando-se pela apresentação das *voodoo songs*. Alcança popularidade e prestígio como divulgadora da música brasileira através do programa de rádio Fiesta Pan-Americana que apresentava semanalmente, entre 1939 e 1940, na NBC. No Brasil, Mário de Andrade havia elegido o jeito de cantar de Elsie como uma espécie de padrão de pronúncia para o canto erudito nacional, por sua aproximação com a fala popular e o respeito à prosódia brasileira (ANDRADE, 1938).

Também o repertório apresentado no Festival guarda muita relação com os concertos apresentados por Elsie Houston no Brasil e no exterior. Um artigo do *Diário Nacional*, de 1930, ao comentar uma apresentação no Hotel Esplanada, em São Paulo, elogia o ecletismo e a qualidade do programa, que combinava Debussy, Satie, Ravel e Stravinsky a cantos populares norte-americanos, peças de Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Jaime Ovalle, além de cocos do Norte do Brasil. Elsie e Walter dão forma a esse festival que exalta a já celebrada origem popular e negra da música brasileira, para complementar a mostra “Portinari of Brazil” e seu igualmente celebrado realismo social.

FIGURA 4
Fotografia da montagem da mostra
“Portinari of Brazil”, realizada no
Museu de Arte Moderna de Nova
York (MoMA), em 1940.
Fonte: The Museum of Modern
Art Archives, Nova York.
IN108.4B. Disponível em: [https://
www.moma.org/calendar/
exhibitions/2987?installation_image
index=6](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2987?installation_image_index=6). Acesso em: 6. jun. 2021.



As fotografias da montagem da mostra, disponíveis no site do MoMA, revelam ter sido uma retrospectiva importante, reunindo gravuras, desenhos e pinturas (figura 4). As obras apresentam tipos populares, cenas de festas e divertimentos comuns. Curiosamente, nas salas de exposição são distribuídos vasos com plantas tropicais e subtropicais muito utilizadas em decoração de interiores nos Estados Unidos, como dracena, *yucca*,

palmeira, fícus, filodendro. As plantas acrescentam a natureza quase ausente nas obras de Portinari, que preferia mostrar ambientes mais áridos, chãos de terra batida, poucas e pequenas árvores, dando forma aos cenários da vida dura das crianças, lavadeiras, retirantes e trabalhadores. Junto com o qualificativo “of Brazil” do título, as plantas contextualizam a recepção americana ao trabalho do pintor brasileiro.

No catálogo da mostra, Florence Horn faz questão de anotar a relação de Portinari com a terra roxa do interior de São Paulo. Como se esta mesma terra tivesse gerado, entre seus frutos, o pintor. No segundo texto do catálogo, Robert Smith lembra a centralidade das figuras do negro e do mulato na arte de Portinari, ligando-o à longa tradição de pintores que se deixaram fascinar pelos homens negros escravizados e sua cultura, da qual seriam exemplos Albert Eckhout e Frans Post. Para o crítico, Portinari seria o “principal intérprete dessa grande força, cada vez mais articulada: o negro das Américas”. Afirmção logo seguida pela ressalva de que, diferentemente do interesse pelos indígenas dos muralistas mexicanos, apresenta uma obra “intocada pela propaganda”, que apenas fala dos negros com “simpatia e dignidade” (SMITH, 1940, p. 12, tradução minha).



FIGURA 5

Fotografia da montagem da mostra “Portinari of Brazil”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1940. À direita, vemos a tela *Morro*, 1933, que pertence ao acervo do MoMA. Fonte: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2987?installation_image_index=12.

Acesso em: 6 jun. 2021.

A pintura que acabou por entrar no acervo do MoMA⁵, intitulada *Morro*, de 1933 (figura 5), reúne um pouco de todos esses elementos admirados no artista: apresenta uma favela carioca, com seu chão de terra vermelha batida, casas simples, roupas

estendidas em varais, mulheres com latas na cabeça e crianças. A cidade do Rio é sintetizada pela paisagem que reúne montanhas, mar, edifícios altos, um barco, um avião. Poucas e discretas espécies vegetais descrevem a flora nativa. Do lado esquerdo, o homem negro e musculoso de chapéu coco, camiseta listrada e tamancos volta seu olhar para as mulheres à sua frente; no canto inferior direito, uma mulher negra na janela, de braços cruzados e rosto fechado, encara o espectador com alguma dureza e desconfiança; ao centro, a cumeeira de um telhado de zinco inverte a pirâmide perspectiva e nos mantém afastados. Esses três elementos criam uma espécie de anteparo, formulando a distância necessária para que esse mundo fosse observado com piedade (que mantém o sofrimento apartado), mas também com uma espécie de simpatia etnográfica pela imagem de uma pobreza despojada e alegre.

Esse mesmo estereótipo serviu a Florence Horn na descrição do próprio Portinari. Para ela, a infância simples no interior de São Paulo e a vida miserável no Rio de Janeiro no início da carreira do pintor não abalaram a sua ironia para com a própria vida, além de o qualificar como um genuíno intérprete do universo popular brasileiro:

Ele fez uso das inúmeras coisas que fazem parte da vida dos brasileiros: a garrafa d'água de barro vermelho; a caixa de topo redondo, alegremente decorada, que contém tudo o que o pobre brasileiro considera precioso, o rosário, a certidão de casamento, talvez algumas joias e papéis legais; a pequena bandeira rígida no mastro fora da igreja da aldeia; a jangada, uma embarcação de pesca primitiva com vela e uma pedra como âncora; a inevitável lata de querosene que, quando vazia, as mulheres usam para carregar água em suas cabeças. (HORN, 1940, p. 6, tradução minha)

Não é gratuito que a crítica americana delinieie com tanto interesse esse conjunto de objetos. Tanto quanto a natureza nativa, eles formam o que o Luiz Fernando Dias Duarte qualificou como “mundo ambiente”. Ainda segundo Duarte, na configuração desse mundo, contribuem de modo destacado as “artes ambientais”, profundamente vinculadas à dimensão prática e vivencial, incluindo artes decorativas, paisagismo, arquitetura, design, moda etc. Os objetos por elas produzidos, frequentemente marcados com o valor de uso, formam uma sorte de ecossistema cultural que contribui para a estetização da vida e para a conversão do mundo em paisagem.

Muitos artistas modernos brasileiros participam dessa nova moldura pública que a cultura popular passou a adquirir. Um que certamente precisa ser mencionado é Alfredo Volpi, cuja

obra poderia ser entendida como a pintura moderna brasileira mais popular, tanto no sentido de conciliar modernidade pictórica e tradições vernáculas quanto no sentido de estar mais perto do que qualquer outra de ingressar no imaginário público brasileiro. Na reportagem-enquete “Alfredo Volpi na berlinda”, feita por Teresa Trota e publicada no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em junho de 1957, Myra Giorgi (esposa do escultor Bruno Giorgi) falou à jornalista que, diante da tela que possuía de Volpi, sua empregada doméstica teria dito não ser mais necessário ter arranjos de flores na sala. O consenso que parecia se erguer em torno da figura de Volpi como “o mestre brasileiro de sua época”⁶ repousava nessa sua abertura para o universo e o gosto popular. Suas bandeirinhas, seus mastros, suas figuras de santos, suas portas e janelas eram, a um só tempo, a memória lírica do encontro do artista com o universo cultural nativo e a entrada da arte moderna brasileira no raciocínio geométrico autônomo.

O artista Ivan Serpa, quando viaja para a Espanha, em 1958, entusiasma-se ao ver, em Las Palmas, um grupo de “casinhas lindas” e exclama: “Olha o Volpi, é o próprio!” (HOMENAGEM a Volpi, 1959) – conta a um jornalista carioca. Encontrar “o próprio” Volpi na Espanha revela, por um lado, a universalidade da linguagem

abstrata moderna de Volpi. Por outro, indica o vínculo a um certo contexto cultural – as tais “casinhas lindas” – que oferece o ambiente no qual essas formas se enraízam. Em manuscrito autobiográfico, o colecionador Theon Spanudis narra o contato com esse ambiente natural e cultural que cercava o artista, experimentado em suas costumeiras visitas ao ateliê de Volpi:

Foi uma fase idílica quando visitava Volpi, todos os sábados de manhã, e Eleonore Koch estudava com ele. Ambos comprávamos brinquedos para os filhos adotivos de Volpi e Judite, e colecionávamos brinquedos populares. Neles Volpi se inspirou na série dos brinquedos populares, um total de sete trabalhos, as obras talvez mais sensíveis do mestre, que nós doamos ao MAC. O último, desenho de carvão sobre tela, foi inspirado nos blocos de madeira para construir casinhas e igrejas que Eleonore trouxe da Alemanha e deu de presente às crianças de Volpi. [...] Naquele tempo, tinha um casazinho de crianças belíssimas o Nenê (mulatinho inquieto) de dons acrobáticos e a Sueli (uma belíssima pequena índia); gatos e cachorros no quintal, pombos fazendo barulho. Um papagaio que caçoava de todos. Imitava os cachorros, os gatos e a gente. Uma romã florida. Foi um tempo idílico. (Acervo Theon Spanudis, caderno nº 151, p. 33 *apud* BRASIL JR, 2019, pp. 26-27)

O idílio de Spanudis junta natureza e brinquedos populares para delinear os contornos da quase unânime caracterização

do artista como ingênuo. Esse mundo suburbano, de casa simples com jardim, árvores floridas, bichos e crianças, brincadeiras; esse elogio da simplicidade e da humildade é uma forma alternativa de se pensar o recolhimento bucólico e o refinamento estético. O que, no caso da obra de Volpi é especialmente significativo, revelando o quanto a sua modernidade pictórica advém do agenciamento desse universo cultural com a abstração e a forma moderna. Volpi resolve essa equação ao pintar por metonímia. Não é barco, e sim mastro. Não é fachada, é porta, janela, arco, telhado. Não é a paisagem marinha, e sim o azul do mar ou a faixa acinzentada da areia. Não é a festa popular, e sim o seu mais frequente elemento decorativo: a bandeirinha. Cada um desses elementos é uma forma cindida: é e não é a coisa a que se refere; é e não é forma geométrica.

A narrativa lírica advém do rigor formal da obra; ao mesmo tempo que a dimensão lúdica e encantatória desarticula o quadro como construção. E nesse vai e vem entre lirismo e racionalidade moderna, entre modernidade e arcaísmo (aí incluída a própria técnica da têmpera), entre a atualidade da tela e a temporalidade da memória, somos capazes de experimentar um Brasil moderno que parece fazer sentido, que nos enche de uma beleza tão próxima dos nossos desejos que chega a ocupar o lugar dos arranjos de

flor na decoração da casa. Em registro totalmente diverso de Portinari, em Volpi, os objetos da cultura popular são despidos de descrição etnográfica, de qualquer relação literária extrínseca.

Também não é gratuito que, na configuração do universo idílico de Volpi, Spanudis tenha descrito os filhos adotivos do artista como um “mulatinho inquieto” de dons acrobáticos e “uma belíssima pequena índia”. Evoca a mestiçagem que havia se tornado um valor positivo na modernidade, especialmente a partir de reflexões de cientistas sociais como Gilberto Freyre. Evoca igualmente as culturas indígena e afro-brasileira como fontes para o processo de constituição de uma paisagem local ou nacional. O pé de romã florido (a mesma fruta que aparecia gigante e exótica na tapeçaria do romance de Virgínia Woolf) é central para a figuração desse mundo ambiente. Trata-se de uma espécie mediterrânica, originária da Grécia, Síria e Chipre. Aparece citada na Bíblia e seria uma das plantas presentes nos jardins do Rei Salomão. Foi introduzida no Brasil pelos colonizadores portugueses no século XVI. Aqui, encontrou condições ambientais favoráveis para seu desenvolvimento e foi incorporada pela cultura popular, passando a ser usada como medicamento para um sem-número de doenças (de inflamações na garganta a câncer) ou em simpatias para atrair

sorte, dinheiro ou amor. Nas religiões afro-brasileiras, a romã é associada aos orixás Xangô e Iansã, sendo usada em banhos e defumações para limpeza e reequilíbrio da energia.

Em 1891, o pintor Estevão Silva (1844-1891), conhecido como o primeiro artista negro a se formar pela Academia Imperial de Belas Artes, havia dedicado uma de suas elogiadas naturezas-mortas à representação de romãs (figura 6). Nesta tela, o arranjo dos frutos e de um galho da romãzeira ressoa a tradição da pintura botânica: os frutos são apresentados em diferentes posições para revelar sua forma completa; um deles é retratado aberto, mostrando a carne granulosa e as sementes; o pequeno galho exhibe raízes frágeis numa ponta e mostra as folhas também em posições diversas para melhor compreensão de seu formato e textura. À frente das romãs, quatro jabuticabas completam a composição, acrescentando cor local à cena, já que jabuticabas são frutas nativas do Brasil. O artista havia se dedicado a ampliar o vocabulário das naturezas-mortas pela incorporação das frutas locais, como a banana, a manga, a melancia, a fruta-do-conde, o caju, o abacaxi, entre outras. Junto a elas, cestas de palha, pratos de vidro ou mesas rústicas de madeira ajudam a dar forma a um ambiente singelo e rude.

FIGURA 6
Estevão Silva, *Romãs*, 1891.
Óleo sobre tela, 29 x 44,50 cm.
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65201/romas>.
Acesso em: 13 jun. 2021. Fotografia:
Romulo Fialdini.



A romã aparece também na *Natureza morta com mamão e moringa*, pintada por Roberto Burle Marx em 1934, em conexão com outros frutos e legumes comuns e os objetos característicos da cultura popular (figura 7). A moringa de cerâmica, descrita por Florence Horn como a ubíqua garrafa d'água de barro vermelho, participa desse arranjo despretensioso de objetos sobre dois caixotes de madeira, um deles forrado com papel pardo. Uma toalha branca conecta os elementos nos dois níveis da composição. No caixote superior, as duas frutas identificadas como romãs aparecem ladeadas da moringa e do prato em cerâmica e do ramo de

FIGURA 7

Roberto Burle Marx, *Natureza morta com mamão e moringa*, 1934. Óleo sobre tela, 70,3 x 49,3 cm. Fotografia: Rafael Adorjan. Acervo do Sítio Roberto Burle Marx/ Iphan.



alho-poró. Abaixo, o mamão repete os tons terrosos, enquanto os dois chuchus e o pimentão são rimas coloridas para o alho-poró. O tom geral da pintura revela o cultivado afeto por esses objetos característicos da cozinha popular brasileira, partes de um vocabulário comum, vernáculo.

Na obra de Burle Marx, esse olhar afetuoso associa-se à sua estima pela flora nativa, valorizada em seus jardins e em sua coleção botânica. Seu pensamento ecológico, manifesto especialmente em suas palestras, entrevistas e depoimentos como membro do Conselho Federal de Cultura, apresenta uma diferença essencial em relação ao discurso liberal preservacionista, justamente por possuir uma relação profunda com essa ecologia simultaneamente natural e cultural. Como adverte Jorge Marcone em seu ensaio *Jungle Fever: the ecology of disillusion in Spanish American Literature*, o ambientalismo na América Latina está intimamente conectado com a defesa de tópicos importantes para a história do continente, tais como a preservação de formas tradicionais de vida (ameaçadas desde a colonização) ou o destaque a valores e crenças reprimidos pela modernização.

Para Marcone, a fim de reconhecer perspectivas ambientais na literatura latino-americana que tenham ressonância

contemporânea, devemos lê-la com o auxílio da noção de “ecologia política”, tal como definida por Michael J. Watts (2000): “as relações complexas entre natureza e sociedade através de uma análise cuidadosa do que se pode chamar de formas de acesso e controle sobre os recursos e suas implicações para a saúde ambiental e meios de vida sustentáveis” (MARCONE, 2007, p. 5, tradução minha). Essa perspectiva ecológica depende do que Marcone chama de “consciência ambiental”, a recusa de um conhecimento pré-concebido que não dialoga com o mundo em sua diversidade e alteridade.

O discurso ambientalista de Burle Marx se forja no contato com essa diversidade e alteridade, dialogando tanto com a selva, que se torna motor de seus projetos paisagísticos, quanto com as fontes populares de compreensão da relação entre homem e natureza. Seu pensamento ecológico ganha sentido especialmente relevante a partir de sua atuação como membro do Conselho Federal de Cultura do Brasil, para o qual foi nomeado em 1967. Ser convidado para fazer parte desse Conselho durante os primeiros anos da ditadura militar brasileira poderia facilmente ser interpretado como uma prova de sua inclinação política conservadora. Mas, como observou Catherine Seavitt Nordenson, “[e]mbora sua associação com o regime militar seja eticamente questionável,

seus depoimentos costumavam ser bastante críticos dos valores do regime, particularmente seus interesses desenvolvimentistas na expansão da construção de estradas, desmatamento e extração de recursos” (SEAVITT NORDENSON, 2018, p. 274, tradução minha). Burle Marx teve uma função particularmente importante neste Conselho, como única voz lutando para conectar o patrimônio natural e cultural, e tentando formular políticas conservacionistas para as cidades e paisagens no Brasil.

Em um desses depoimentos, em 27 de junho de 1969, comentou as sugestões de emenda à Constituição de 1967, propostas por seus colegas quando ele estava fora do país. Aplaudiu a inclusão na emenda da possibilidade de os governadores dos estados nomearem prefeitos para os municípios e conjuntos urbanos com destacado patrimônio artístico e histórico, que seriam submetidos ao mesmo nível de proteção das áreas de “segurança nacional”. Burle Marx sugeriu a inclusão neste grupo das cidades com paisagens naturais notáveis. Citando um relatório das Nações Unidas, falou sobre os riscos à vida humana causados pela poluição em áreas urbanas e rurais, rios, lagos e florestas, e concluiu dizendo:

Desejo agora afirmar a minha posição em defesa da vida humana e, por extensão, da segurança coletiva das comunidades, proporcionada pela

proteção dos recursos naturais e pelo bom planejamento do desenvolvimento urbano e das áreas industriais. [...] Gostaria de esclarecer o meu entendimento de paisagens naturais notáveis como aquelas que se distinguem pela riqueza das suas espécies ou pela sua configuração topográfica, mas também aquelas que proporcionam as condições ecológicas para proteger os grupos comunitários vizinhos [...]. (Ibidem, p. 141)

A perspectiva ecológica de Burle Marx está enraizada na ideia da natureza como produto de uma relação de longo prazo entre o meio ambiente e as comunidades humanas, na qual natureza e cultura estão completamente sobrepostas. Para ele, a missão social do paisagista é lutar contra o que ele chama de “déficit de cultura” que levou à degradação e desinteresse da atitude coletiva do público em relação à conservação da natureza e ao respeito às árvores e aos jardins. A flora nativa e as tradições culturais não eram partes de um todo, mas manifestações da totalidade.



Para concluir minhas reflexões, nada mais apropriado que falar sobre o trabalho de Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul* (1969-70): um pequeno cubo de madeira, medindo 9 x 9 x 9 mm, formado por uma seção de pinho e outra de carvalho, a ser exposto sozinho em salas com área mínima de 200 metros quadrados (figura 8). Segundo o próprio artista, essa obra quer chamar a atenção, com sua escala diminuta, para um problema histórico, filosófico e cultural de grandes proporções: a ultra simplificação da cosmogonia indígena (e particularmente Tupi) pelas missões jesuítas.

FIGURA 8

Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970. Cubo de madeira, 9 x 9 x 9 mm. Fonte: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cildo-meireles/cildo/?content_link=13. Acesso em: 6 jun. 2021. Fotografia: Pat Kilgore.

No catálogo da mostra “Information”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em abril de 1970, Cildo Meireles escreve sobre sua intenção com esta obra. Ressalta que se refere a uma região que não consta nos mapas, de onde o artista fala “com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra”. O artista se pronuncia a partir do “lado selvagem”, das gentes que têm a selva na cabeça, cujos raciocínios e habilidades desafiam e ameaçam a arte e a cultura do mundo moderno: “a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, suas estradas, seus *Earth-works*, *think-works*, *nihil-works*, *water-works*, *conceptual-works and so on* [...]” (MEIRELES, 1970, p. 85).

A fúria selvagem celebrada no texto do artista é contraposta ao objeto minúsculo de madeira, que se torna monumental por atrair todo o vazio e o silêncio que o cerca, além de desafiar os clichês sobre a floresta tropical. *Cruzeiro do Sul* fala da sua persistente destruição física e simbólica, mas também da sua força violenta de resiliência, mesmo em seu menor fragmento. O pequeno objeto, segundo o próprio artista, pertence ao “humiliminimalismo barroco” (CILDO Meireles, 2009, p. 58), situado na margem oposta do minimalismo norte-americano

por fundir a simplicidade do objeto com a humildade e a intencionalidade simbólica.

Diante dele, talvez possamos entender que o projeto moderno brasileiro, afinal, já nasceu contaminado pela lama tóxica. Que a lama de Mariana e Brumadinho é uma ameaça à selva apenas aparente, pois faz fenecer aquela parte leste do Cruzeiro do Sul, conhecida por cartões postais e livros. Que a floresta traz em seu ventre “o acanhado fim da metáfora” e, em sua expansão sobre os “omissos”, levará ao fim de “todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio”. Talvez nesse retorno da floresta à sua qualidade selvagem haja algum futuro para essa gente “cuja história são lendas e fábulas”. E assim: “Sobra o que sempre existiu. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva” (MEIRELES, 1970, p. 85).

NOTAS

- 1.** Em 13 de agosto de 2012, o edifício em Copacabana, Rio de Janeiro, em que o colecionador, *marchand* e galerista Jean Boghici (1928-2015) possuía, uma cobertura, foi atingido por um incêndio que devastou parte considerável de sua coleção. Romeno radicado no Brasil, Boghici formou uma coleção importante de artistas brasileiros modernos.
- 2.** “As inúmeras variedades de palmeiras são inteiramente inéditas para o europeu, bem como as árvores da espécie dos fetos, produtos de um mundo desconhecido. Em vão tentaríamos exprimir por palavras a graça e a beleza desses seres que os poetas, à míngua de expressões capazes de pintá-los, nos apresentam como a própria perfeição.” (RUGENDAS, n.d., p. 15).
- 3.** Sobre isso ver artigo que publiquei: SIQUEIRA (2017).
- 4.** A associação poética entre floresta primitiva e catedral gótica é um tema que se desenvolveu desde o século XVIII, especialmente a partir das obras de Goethe e Herder. Complementarmente ao movimento pelo qual a catedral gótica passa a ser comparada a uma floresta primitiva, sendo suas esguias colunas análogas a árvores, a floresta converte-se em templo erguido pelas mãos divinas, no qual o homem é capaz de se conectar com a grandiosa criação de Deus.
- 5.** Outras 11 obras expostas, entre desenhos e gravuras, foram doadas pelo artista e hoje pertencem ao acervo do MoMA.
- 6.** Em 2 de junho de 1957, Mário Pedrosa publica no *Jornal do Brasil* o artigo “Introdução a Volpi”, que é reproduzido no catálogo da mostra do artista no MAM do Rio, no qual qualifica Volpi como “o mestre de sua época (PEDROSA, 1957). No dia 16 de julho, Antonio Bento assina a crítica à retrospectiva, publicada no *Diário Carioca*, intitulada “Volpi: mestre da pintura popular” (BENTO, 1957). No mesmo dia, Ferreira Gullar publica no *Jornal do Brasil* o texto “Volpi: mestre brasileiro” (GULLAR, 1957).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. Aspectos da Música Brasileira. In **Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada**. São Paulo: Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1938.

BENTO, Antonio. A retrospectiva Volpi: mestre da pintura popular. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, p. 6.

BRASIL JR, Antônio. "Alfredo Volpi na Berlinda": crítica de arte e projetos estéticos concorrentes. Teoria e Cultura. **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF** v. 14 n. 1, jun. 2019, pp. 14-30.

BRITO, Ronaldo. Pós, pré, quase ou anti? In BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CILDO Meireles. **Catálogo de exposição**. Barcelona: MACBA, 2009.

GULLAR, Ferreira. Volpi. Mestre brasileiro. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, p. 9.

HOMENAGEM a Volpi. **O Jornal**. Rio de Janeiro, abril de 1959.

MARCONE, Jorge. Jungle Fever: the Ecology of Disillusion in Spanish American Literature. **Series Encuentros**. Washington (DC): IDB Cultural Center, 2007.

MATTOS, Claudia. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert e Humboldt. **Revista Terceira Margem**, ano VIII, n.10, 2004, pp. 152-169.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. **Information**. Catálogo de exposição. Nova York: MoMA, 1970.

PEDROSA, Mario. Introdução a Volpi. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 2 jun. 1957, p. 9.

PORTINARI of Brazil. **Catálogo da exposição**. Nova York: MoMA, 1940

SEAVITT NORDENSON, Catherine. **Depositions**: Roberto Burle Marx and Public Landscapes under Dictatorship. Austin: University of Texas Press, 2018.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. A floresta geométrica de Paul Claudel: fronteira entre dois mundos. **ARS** (São Paulo), 2017, vol. 15, n. 31, pp. 55-84.

STEPAN, Nancy Leys. **Picturing Tropical Nature**. Londres: Reaktion Books, 2001.

WOOLF, Virginia. **A viagem**. São Paulo: Novo Século, 2008.

SOBRE A AUTORA

Vera Beatriz Siqueira é Professora associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; pesquisadora do CNPq; coordenadora da área de Artes na Capes (2018-2022).

Artigo recebido em
13 de junho de 2021 e
aceito em
22 de junho de 2021.

"Sobra o que sempre existiu": arte moderna e ecologia no Brasil
Vera Beatriz Siqueira

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar

EM BUSCA DE UM LUGAR: DUAS FONTES POUCO EXPLORADAS DA HISTÓRIA DAS ARTISTAS MULHERES

ANNATERESA FABRIS

**SEARCHING FOR A
PLACE: TWO LITTLE
EXPLORED SOURCES
OF THE HISTORY OF
WOMEN ARTISTS**

**EN BUSCA DE UN
LUGAR: DOS FUENTES
POCO ABORDADAS DE
LA HISTORIA DE LAS
MUJERES ARTISTAS**

RESUMO

Artigo inédito
Annateresa Fabris*

 <https://orcid.org/0000-0003-3771-9847>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188412>

Uma leitura atenta de *Women Artists in all Ages and Countries* (1859) e *English Female Artists* (1876) demonstra que Elizabeth Ellet e Ellen Clayton não se limitam a endossar categorias patriarcais sobre a produção artística feminina. Ao contrário, suas compilações biográficas problematizam algumas temáticas gerais, tais como condições de vida e de educação, existência de um estilo “feminino”, dentre outras. O panorama que tais obras oferecem é bem variado e contribui para trazer à luz muitos nomes pouco conhecidos e para celebrar o papel das mulheres na história da arte.

PALAVRAS-CHAVE Elizabeth Ellet; Ellen Clayton; Biografias; Época vitoriana; Artistas mulheres

ABSTRACT

An accurate reading of *Women Artists in all Ages and Countries* (1859) and *English Female Artists* (1876) shows that Elizabeth Ellet and Ellen Clayton don't restrict themselves to endorse patriarchal categories about female artistic production. On the contrary, their biographical compilations problematize some general issues, such as women's life conditions and education, the existence of a “feminine” style, among others. The broad view offered by both books is very variegated and contributes to bring to light many names almost unknown and celebrate the role of women in the History of Art.

KEYWORDS Elizabeth Ellet; Ellen Clayton; Biographies; Victorian Era; Women Artists

RESUMEN

Una lectura atenta de *Women Artists in all Ages and Countries* (1859) y *English Female Artists* (1876) muestra que Elizabeth Ellet y Ellen Clayton no se limitan a endosar categorías patriarcales a respecto de la producción artística femenina. Al contrario, sus compilaciones biográficas cuestionan algunos temas generales, tales como condiciones de vida y de educación de las mujeres, la existencia de un estilo “femenino”, entre otros. El panorama que tales obras ofrecen es muy variado y contribuye para sacar a la luz muchos nombres poco conocidos y para celebrar el rol de las mujeres en la historia del arte.

PALABRAS CLAVE Elizabeth Ellet; Ellen Clayton; Biografías; Época vitoriana; Artistas mujeres





Num artigo publicado em janeiro de 1897, Henry James (1843-1916) cria uma associação estranha entre o estilo de George Frederic Watts (1817-1904) e a possibilidade de uma prática pictórica por parte das mulheres:

As suas composições, as suas alegorias e fantasias não são para mim; creio que são interessantes sobretudo como memento vivo de que na obra de arte nada pode substituir a representação de um quadro, nada pode substituir a pintura. A imaginação do senhor Watts dá a impressão de ser produtiva na exata medida da concretude do tema. Não há nada de mais concreto do que uma mulher fascinante ou um homem distinto; e são logo estes os casos em que, com os pés bem plantados no chão, ele se entregou, de maneira muito feliz, àquela emoção pictórica que foi sua nota característica, um caminho que o levou diretamente ao estilo. O estilo, para ele, foi a capacidade de sentir – e sentir como sente um poeta ou uma mulher – com admiração e respeito – o indivíduo interessante. Se as mulheres pintassem, suponho que pintariam exatamente como o senhor Watts. (JAMES, 1993, pp. 287-288)¹

James sabia muito bem que as mulheres não só podiam pintar, como pintavam, tendo mencionado duas delas num artigo de julho de 1875: a aquarelista norte-americana Fidelia Bridges (1834-1923), especializada em temas naturais – flores, plantas e pássaros –, e a pintora pré-rafaelita inglesa Marie Spartali Stillman (1844-1927). Ao contrário do que afirmará em 1897, o escritor havia detectado elementos intelectuais nas produções das duas artistas. A obra da primeira tinha sido definida “refinada e intelectual, mas também limitada e monótona”. Colocada sob a égide de Edward Burne-Jones (1833-1898) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), a segunda tinha recebido uma apreciação mais alentada, já que James apontava em seus quadros qualidades requintadas, apesar de “certas hesitações amadorísticas na execução”. Colorista “verdadeiramente profunda”, distinguia-se por “um fascínio intelectual: aquilo que, quando existe, parece sempre mais precioso do que outras qualidades, levando-nos a dizer, com efeito, que é o único elemento de uma obra de arte capaz de ser avaliado até o fim”. Herdeira, por uma “relação natural”, das tradições e do temperamento dos primeiros pré-rafaelitas, a senhora Spartali Stillman era finalmente considerada “uma pré-rafaelita espontânea, sincera e ingênua” (Ibidem, pp. 113-114).

Essa atitude errática, que leva o escritor a estabelecer critérios contrastantes para avaliar a produção artística feminina, nada mais faz do que realçar os obstáculos ainda enfrentados pelas artistas num momento em que sua presença no mercado de arte era cada vez maior e sua contribuição estava ganhando um recorte particular, centrado na especificidade de gênero. É, com efeito, na segunda metade do século XIX que a produção feminina passa a ser analisada como uma realidade à parte, fenômeno reportado por Patricia Mayayo à doutrina vitoriana das esferas separadas. A autora lembra que os textos específicos, cuja publicação se iniciava nesse momento, têm como elemento comum a caracterização das artistas mulheres como “um grupo homogêneo em virtude de seu sexo e radicalmente separado do universo dos criadores masculinos”. Surge, assim, o conceito de uma “arte feminina”, dotada de qualidades específicas como delicadeza e amadorismo, limitada à esfera doméstica e, por isso mesmo, diferente do “exercício público da ‘Arte’ com maiúscula, reservada ao sexo masculino” (MAYAYO, 2020, pp. 40-41).

A leitura de duas destas obras, significativamente escritas por mulheres, permitirá demonstrar que a questão é bem mais complexa e dialética do que faria supor o juízo taxativo de Mayayo.

Embora diferentes em abrangência temporal e territorial, os livros *Women Artists in all Ages and Countries* (1859), de Elizabeth Ellet (1818-1877), e *English Female Artists* (1876), de Ellen Clayton (1834-1900), tomam a si a tarefa de reunir um vasto grupo de criadoras com o objetivo declarado de “mostrar o que a mulher faz em condições favoráveis ou desfavoráveis a suas realizações”. Ellet não tinha dúvidas de que, se fossem deixadas de lado a erudição e “frágeis indagações”, seria possível aprender muito com um panorama “das lutas e tentativas, da diligência persistente e dos sucessos merecidos das [mulheres] talentosas” (ELLET, 1859, p. VII). Clayton, por sua vez, acreditava que as artistas inglesas tinham deixado “pegadas fracamente impressas na areia do tempo”, não tendo alcançado o mesmo brilho de “suas irmãs de pena ou de palco”. É justamente essa falta que motivou o livro, embora a autora soubesse das dificuldades a serem enfrentadas diante da inexistência de listas de obras originais e de “observações dispersas” sobre cópias de grandes mestres que essas artistas pudessem ter realizado (CLAYTON, 1876, v. 1, p. 2).

Escritoras profissionais, Ellet e Clayton concebem seus livros dentro de um gênero muito em voga na época, a biografia, o que explica a mistura de arte e vida, a inserção de diálogos, cartas,

trechos de diários, a descrição do dia a dia, de viagens ou de acontecimentos inusitados numa narrativa regida por normas precisas em função do público ao qual se destinava. Também poetisa, tradutora, ensaísta e historiadora, a norte-americana Elizabeth Ellet já tinha se destacado pela publicação de *The Women of the American Revolution* (1848-1850), em que, baseada numa extensa pesquisa, resgatava o estímulo dado pela contribuição feminina à “infância da liberdade”. Exaltada como mãe e dona de casa, a mulher tinha reconhecidas algumas qualidades específicas que serviram de incentivo aos que lutaram pela libertação do jugo britânico – conduta heroica, sacrifícios patrióticos, empatia pelo sofrimento alheio –, numa abordagem histórica inovadora, voltada para o registro de vidas comuns e não de feitos militares ou políticos (SCHOEL, 1992; ELLET).

A irlandesa Ellen Clayton (Eleanor Creathorne Clayton) fez sua formação em Londres, para onde se transferiu com a família em 1841. Escritora e desenhista, incluiu sua biografia em *English Female Artists*, fornecendo dados sobre sua trajetória nos dois campos de atuação (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 319, 324-329). Estimulada pelo exemplo do pai, escreveu e desenhou desde cedo e publicou suas primeiras histórias aos 14 anos. Como escritora,

praticou diversos gêneros, mas se distinguiu enquanto biógrafa de figuras femininas em publicações como *Notable Women. Stories of their Lives and Characteristics: A Book for Young Ladies* (1860) e *Queens of Songs* (1863). Enquanto artista, Clayton dedicou-se ao desenho humorístico, gênero considerado por ela pouco adequado à mulher, que preferiria “o chiste, a zombaria, a malícia e, até mesmo, o sarcasmo” a uma manifestação próxima da vulgaridade. Além de trabalhar para revistas como *London Society* e *Judy* com peças humorísticas desenhadas diretamente na matriz de madeira, a artista criou aquarelas para firmas produtoras de calendários cômicos e diferentes tipos de cartões, para os quais escrevia também os versos. Clayton não é nada modesta em sua autoavaliação, pois assevera que esses pequenos desenhos eram portadores de “espírito, um olho para a cor e certa graça e encanto”.

O fato de Ellet e Clayton se dedicarem a biografias de mulheres está em plena consonância com a feminização do gênero em termos de autoria e destinação. Escritas por mulheres para um público constituído por mulheres de todas as idades, as biografias conhecem um grande sucesso em meados do século XIX, pois são vistas como um antídoto a um passatempo considerado perigoso, a leitura de romances. De acordo com as teorias médicas e psicológicas

então em voga, as garotas tinham predisposição a identificar-se com as heroínas da ficção, cabendo às biografias fornecer modelos de comportamento derivados da vida real. A crença no poder das biografias era tão difusa que elas eram vistas como presentes e prêmios adequados à juventude (LASA ÁLVAREZ, 2020, p. 39). A questão da exemplaridade do gênero é claramente explicitada no prefácio da obra de Ellet (1859, p. VII):

Se a leitura atenta do livro inspirar com coragem e resolução toda mulher que aspire a superar dificuldades na obtenção de uma independência honrada, ou se ela levar a um respeito geral mais elevado pelas capacidades das mulheres e pelo lugar que lhes cabe no campo da Arte, meu objetivo terá sido atingido.

Tais palavras devem ser lidas com cautela, pois a autora estabeleceu claros limites à atuação das mulheres, como demonstra o primeiro dos capítulos dedicados ao século XIX. Ellet (1859, pp. 209, 219-220) reconhecia que, nos últimos cinquenta anos, a mulher foi se libertando dos velhos preconceitos e restrições, que “tolhiam suas energias, tornavam extremamente difícil a aquisição do conhecimento científico e artístico e punham obstáculos no caminho de sua dedicação ao estudo e ao exercício de seus talentos”.

A liberdade, porém, não se confunde com a emancipação, que “estimularia uma conduta antinatural e contrária à suavidade e à modéstia de seu sexo”. O significado dessa liberdade ganha um sentido mais evidente quando a escritora traça um perfil das artistas do presente. Mais seguras e habilidosas na profissão escolhida, as mulheres, via de regra, eram ainda “deficientes em força criadora”, mas exibiam “a mais alta excelência” em qualidades como o sensível, o gracioso, o patético, o ideal, a delicadeza e percepção rápida e a intuição. O momento atual era “oportuno à emulação de seus mais eminentes rivais do outro sexo, não pelo abandono da delicadeza feminil, mas por trabalhos totalmente coerentes com essa verdadeira modéstia, que será sempre o ornamento mais cativante do sexo”².

Clayton, por sua vez, assumiu uma atitude um tanto ambígua em relação à aprendizagem do desenho pelas mulheres. Afirmava que este era considerado “uma triste perda de tempo”, dava exemplos de diversas artistas que sofreram a oposição das famílias para seguir a própria vocação, mas escrevia que, para a mulher média, o estudo do desenho era “prejudicial”. A autora fornece uma explicação para essa surpreendente assertiva:

A arte é uma tarefa severa e exige uma incessante labuta sedentária, dando apenas recompensas relutantes em troca de anos de lida árdua. Ser capaz de esboçar vistosamente é uma habilidade vantajosa, mas mesmo isso só é conquistado pelo conhecimento perspicaz dos meios empregados, para não falar dos talentos originais (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 70-71).

Apesar dessa nota cautelar, Clayton (1876, v. 2, p. 71) lembrava que muitas jovens artistas estudaram “às escondidas ou de um modo erradio e semi-instruído”. É o caso de Mary Ann Alabaster (1805-1879), que levantava de manhã cedo para praticar a pintura a óleo, longe dos olhos da mãe; de Eliza Florence Bridell-Fox (1824-1903), cujo pai acreditava que não era necessário aprender nada para ser artista, bastando só a observação e uma prática constante; de Louise Jopling (1843-1933), impedida de cultivar o desenho, visto como “uma diversão egoísta”, e que só conseguiu estudar aos quarenta e dois anos; de Maria Eliza Burt (1841-1931), que só podia exercitar-se aos domingos, quando não havia afazeres domésticos (Ibidem, pp. 72, 81, 107-108, 251). Mary Ellen Edwards (1838-1934), ao contrário, conseguiu vencer a resistência da família, quando esta percebeu ser impossível contrastar “um gosto, poderíamos dizer um instrumento tão poderosamente enraizado”, mas

que, assim mesmo, não recebeu uma educação artística regular por viver em lugares ermos (Ibidem, pp. 75-76).

A situação das artistas numa sociedade patriarcal como a vitoriana, que relegava a mulher ao espaço doméstico, enquanto destinava o universo público ao homem, entra no horizonte de Clayton por intermédio da irlandesa Wilhelmina Augusta Walker (ativa na Inglaterra entre 1870 e 1877). A ideia de que, na Irlanda, uma mulher dotada de talento artístico praticava uma ofensa contra “aquele déspota gigantesco – Sociedade”, é ampliada pela autora com uma peroração retórica:

No momento em que ousa cruzar o Rubicão que separa tão amplamente o artista profissional do amador elegante, ela abandona, mais ou menos, sua posição social, passando a ser apenas tolerada, quando não cortada de todo da sociedade, como consequência inevitável pelo desafio a suas leis e pela afronta a suas convenções seculares. Toda a fama do mundo não poderia recompensar uma família que possui ou carrega o fardo de semelhante membro. (Ibidem, pp. 152-153)³

Em sua cruzada contra os privilégios masculinos a autora atacava sem restrições a Real Academia que havia negado o ingresso a uma das artistas mais notáveis da Inglaterra, autora de obras “admiravelmente pintadas e tratadas com magnífico vigor”.

Tratava-se da “irmã artista” Margaret Sarah Carpenter (1793-1872), cuja produção se caracterizava pela “verdade, firmeza de toque, habilidade para colorir”. Dando prosseguimento a uma crítica do *Art Journal*, que se tinha posicionado severamente contra a falta de visão da entidade, a autora escrevia:

Não se pode negar que, desde os tempos de Angelica Kauffman e Mary Moser [...], a Academia ignorou deliberadamente a existência de artistas mulheres, deixando-as trabalhar na fria penumbra do total esquecimento. Nem ao menos uma vez lhes foi dada qualquer assistência, nenhuma vez foi concedida a mais insignificante recompensa por alto mérito e diligência. Acidentalmente duas mulheres tornaram-se acadêmicas [...]. Um acidente abriu as portas a estudantes do sexo feminino – acidente ajudado pela coragem e pelo talento. [...] Na livre, imparcial, cavalheiresca Inglaterra [...], é só graças a etapas lentas e trabalhosas que as mulheres estão ganhando o direito de entrar de modo pleno nas listas, sendo então vistas com uma indulgência meio desdenhosa. (CLAYTON, 1876, v. 1, pp. 388-389)

O protesto de Clayton envolve três questões: a possibilidade de artistas do sexo feminino serem membros da Academia Real; o acesso das mulheres a uma educação artística; a participação em exposições promovidas pela instituição. Por gozarem de boa reputação, Kauffman (1741-1807) e Moser (1744-1819) tinham feito

parte do grupo de artistas que dirigiu uma petição ao rei Jorge III para a criação de uma Academia Real de Pintura e Escultura (1768). Sua participação nas atividades da instituição, no entanto, era limitada, pois foram excluídas de reuniões e do jantar anual⁴, principais arenas de discussão das diretrizes acadêmicas, além de não poderem assistir às aulas de modelo vivo. Definido um “ícone da exclusão” por Angela Rosenthal, o quadro *Os acadêmicos da Academia Real* (1771-1772), de Johann Zoffany (1733-1810), representa 33 homens assistindo a uma aula de modelo vivo. Kauffman e Moser que, por motivos de decoro, não poderiam tomar parte na atividade, são evocadas por meio de dois retratos na parede direita⁵, levando Patricia Mayayo a escrever que elas “deixam de ser produtoras de obras de arte para converter-se em *objetos artísticos*; seu destino acaba sendo o mesmo dos bustos e relevos de gesso que abarrotam a sala da Academia, o de transformar-se em fontes de prazer e inspiração para o olhar do artista” (MAYAYO, 2020, p. 25). Outro quadro, datado de 1795, *Os acadêmicos reais na Assembleia Geral*, de autoria de Henry Singleton (1766-1839), representa uma cena irreal, já que as duas pintoras aparecem no fundo da composição, atrás do trono do presidente, constituindo o ápice do grupo. Esta segunda obra problematiza a leitura de Mayayo, abrindo caminho

para a relativização do papel subalterno representado por ambas. Sabe-se, por exemplo, que Kauffman conseguiu que o quadro *O encantador*, de Nathaniel Hone (1718-1784), fosse excluído da Exposição de Verão de 1775, por ridicularizar seu suposto relacionamento com Joshua Reynolds (1723-1792). Em 1780, a pintora recebeu a encomenda de quatro alegorias para o teto da sala do Conselho: *Invenção, Composição, Desenho e Cor*. Moser, por sua vez, recebeu o voto de Henry Fuseli (1741-1825) para a presidência da instituição (1803) e participou da Assembleia Geral em 1807. Depois de sua morte em 1819, porém, será necessário aguardar o século XX para novas admissões de mulheres na Academia: em 1922, Annie Swynnerton (1844-1933) é aceita como associada; em 1936, Laura Knight (1877-1970), que exalta o papel da antecessora na superação das “barreiras do preconceito”, é eleita membro pleno (BLUETT, 2021a; WICKHAM, 2018; VICKENY, 2016).

A exclusão das mulheres do ensino artístico oferecido pela Academia é posta em xeque em 1860 por um ardil de Laura Herford (1831-1870). A jovem, que tinha participado das aulas de modelo vivo nu oferecidas pela escola noturna de Bridell-Fox, enviou ao júri acadêmico desenhos assinados apenas com as iniciais L. H. Aprovada, a jovem teve a inscrição aceita, possivelmente em consequência

dos esforços continuados de Bridell-Fox junto a alguns acadêmicos simpáticos à sua iniciativa. Clayton, ao contar tal fato na biografia desta, afirmava num tom triunfal que o episódio Herford podia ser considerado “a primeira abertura importante para que as mulheres partilhassem os privilégios da educação artística concedidos a seus irmãos” (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 83-84). Com efeito, entre 1861 e 1863, mais 12 alunas conseguem inscrever-se na escola, mas a iniciativa é suspensa até 1867, sob a alegação de que não havia espaço para um número maior de estudantes. A ab-rogação dessa medida traz de volta as mulheres para o ensino acadêmico, mas inicialmente elas só têm acesso a aulas de desenho a partir de moldes antigos e de pintura com modelo vestido. Em 1878, as alunas apresentam uma petição, que será rejeitada, reclamando o direito de “estudar a partir da figura”, ou seja, do modelo semivestido. Uma nova tentativa será feita em 1883, alegando motivos econômicos e profissionais: quase todas as estudantes confiavam que o trabalho escolhido lhes proporcionasse “o futuro sustento” e, por isso, reivindicavam igualdade de direitos numa disciplina considerada tão essencial para o sucesso profissional de artistas do sexo masculino. O pedido acaba gerando uma solução de compromisso: os acadêmicos deliberam que o modelo deveria vestir traje de banho e tanga. Finalmente, em

1893, as mulheres conseguem o direito de desenhar modelos *seminus* (STRICKLAND, 2013, p. 129; BLUETT, 2021b).

Atualmente, o ardil de Herford é inserido numa campanha feminista pelo direito de a mulher ter acesso a uma educação qualificada e a uma participação mais efetiva nas exposições de arte. Clayton não citou em seu livro a reivindicação da Sociedade de Artistas Femininas, fundada em 1857, que pleiteava uma maior presença de mulheres nas mostras em geral, mas destacou uma iniciativa de Herford, que abriria caminho para a admissão de alunas na Academia (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 2-3). Tomando como pretexto um discurso de Lorde Lyndhurst (1772-1863), o qual, num jantar da Academia, tinha afirmado que suas escolas estavam abertas a “*todos os súditos de sua Majestade*”, a jovem escreveu-lhe uma carta desmentindo a assertiva. Enviada a Charles Lock Eastlake (1793-1865), presidente da instituição, a carta era acompanhada de uma petição, datada de 19 de abril de 1859. Assinada por 38 mulheres, dentre as quais Clayton, Herford, Barbara Leigh Smith e Bridell-Fox, a petição reivindicava o direito de estudarem com professores qualificados (STRICKLAND, 2013, p. 128; BLUETT, 2021b). Além de ser entregue a todos os acadêmicos, a peça foi divulgada publicamente na edição do dia

30 da revista *The Athenaeum* (The Royal Academy, 1859, p. 581). Lembrando que 120 mulheres haviam participado das mostras da Academia nos últimos três anos, num indício de que a profissão deveria ser considerada aberta a elas, as signatárias reclamavam a possibilidade de adquirir “um conhecimento completo do *Desenho* em todos os seus ramos, pois é nesse aspecto que suas obras são consideradas invariavelmente deficientes”. Essa reivindicação geral é seguida por considerações de ordem econômica: o estudo do Antigo e da Natureza, que constituía o cerne de uma boa educação artística, era fornecido gratuitamente pela Academia a seus alunos. Ao contrário, muitas mulheres que não dispunham de meios financeiros para estudar adequadamente, ingressavam na profissão sem o preparo necessário, o que não lhes permitia alcançar “a posição para a qual seu talento poderia qualificá-las”. É para pôr fim a “essa grande desvantagem” que o grupo solicitava a admissão de alunas na Academia, assegurando às mulheres as mesmas oportunidades das quais os acadêmicos já se tinham valido. A partir do estudo do fraseado usado por mulheres que sabiam gerenciar a própria carreira, Adrienne McKenna (2016) afirma que as signatárias jogam de maneira ambígua com os estereótipos femininos, apelando para a razão, mas não abdicando

da emoção, para conseguir o próprio objetivo. O resultado dessa campanha bem orquestrada é o ingresso de Herford na Academia.

Excluídas de uma educação artística de qualidade, as mulheres podiam, no entanto, participar das Exposições de Verão, promovidas pela Academia desde 1769. Entre essa data e 1797, Kauffman expôs 79 obras: Moser foi mais discreta, pois, até 1802, participou das mostras com 36 quadros. As exposições eram bastante procuradas pelas artistas, como provam os casos da “miniaturista” Eliza Cook, que divulgou sete obras entre 1777 e 1786, e da “pintora” Mary Bertrand, que se destacou com dez quadros entre 1772 e 1800. O sucesso obtido numa mostra podia abrir as portas da Academia a um candidato considerado qualificado, mas essa regra não será aplicada a Elizabeth Thompson (1846-1933), apesar do entusiasmo despertado por *A chamada* na edição de 1874. Clayton, que dedica seu livro à pintora, “como testemunho de admiração por seu gênio”, debruçou-se sobre a sensação provocada pela obra – descrita como “uma maravilhosa imagem ‘militar’” –, antes mesmo da abertura da exposição ao público. Controvérsias, anedotas, biografias fantasiosas da autora circulavam pelas redações dos jornais; dois príncipes da mais alta estirpe demonstraram interesse por esse quadro “patético e finamente trabalhado”; para

organizar o enorme fluxo de pessoas foi necessária a presença de policiais; foi feita uma tiragem em gravura para uma maior circulação (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 140-142). Encomendado pelo industrial Charles Galloway, que depois o cedeu à rainha Vitória, o quadro representava um episódio da Guerra da Crimeia (1854-1856) – as consequências da batalha de Inkerman (5 de novembro de 1854) –, tendo como foco principal a resistência e a bravura dos soldados rasos. Exibida em diversas cidades, a obra transformou a pintora numa celebridade, mas isso não foi suficiente para sua admissão na Academia: em 1879, sua candidatura foi rejeitada por uma diferença de dois votos (WICKHAM, 2018; The Roll Call).

Outra demonstração do empenho de Clayton em promover a presença da mulher no espaço público pode ser localizada na biografia da paisagista Barbara Leigh Smith Bodichon (1827-1891), apresentada não apenas como uma “artista acabada”, mas igualmente como uma filantropa, isto é, “uma daquelas mulheres corajosas e nobres que dispendem vigorosas energias para lutar contra a maré do vício e da miséria e para sanar as injustiças sofridas por muitas irmãs indefesas”. Filha (ilegítima) do político radical Benjamin Leigh Smith, interessou-se desde cedo por questões sociais. Dentre suas iniciativas, a escritora destaca a petição

para assegurar às mulheres o direito à propriedade e ao dinheiro ganho com o próprio trabalho, no caso de “casamentos infelizes” (inverno 1855-1856); a criação de uma escola a preços módicos para crianças da classe média baixa e das camadas inferiores da sociedade; a fundação do Girton College, a primeira instituição da Inglaterra a oferecer às mulheres a mesma educação dispensada aos homens nas universidades (1869); a contribuição ao *English Woman’s Magazine* (1858-1864), uma das primeiras revistas dedicadas a temas femininos, “impressa e mantida” por ela (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 167-173, 175). María Begoña Lasa Álvarez mostra que a autora é seletiva na apresentação das causas defendidas pela artista, deixando de lado seu engajamento na promoção do sufrágio feminino. No tratado *Reason of the Enfranchisement of Women* (1866), Bodichon solicitava explicações para a “anomalia” representada pela exclusão das mulheres das eleições dos representantes do povo, ao mesmo tempo que “eram consideradas cidadãs responsáveis, eram elegíveis para muitos cargos públicos e obrigadas a pagar todos os impostos”. Quando o livro de Clayton é publicado, o movimento sufragista havia começado na Grã-Bretanha, e uma petição havia sido apresentada ao Parlamento em 1866. Depois de lembrar que a autora tinha dedicado um texto no livro sobre as

mulheres guerreiras a Madame Ronniger, uma célebre sufragista, Lasa Álvarez avança a hipótese de que, em 1876, ela evitou referir-se ao tema por motivos econômicos. Além de tratar-se de uma encomenda, o livro podia constituir-se num presente para garotas e a inclusão de uma “informação demasiado radical” ameaçava torná-lo indesejável aos olhos dos pais e dos conselhos das escolas (LASA ÁLVAREZ, 2020, pp. 42-43).

Uma questão central nos livros de Ellet e Clayton abarca os campos nos quais se desenvolve a criatividade feminina e as características que a definem. No primeiro capítulo de sua obra, a escritora norte-americana estabelece uma relação intrínseca entre a preeminência do objeto e a prática artística feminina, concluindo que os gêneros mais afeitos à mulher eram o retrato, a paisagem e a pintura de flores e animais. Muitas artistas destacaram-se na gravura e na miniatura, mas os temas históricos e alegóricos não estiveram muito a seu alcance, possivelmente por requererem longos anos de estudo para alcançar a excelência necessária. Ellet busca uma razão social para explicar a preferência feminina por determinados gêneros: eles podiam ser “exercidos na completa reclusão do lar, à qual a promissora estudante era destinada pelo hábito e pelo sentimento público. Eles também não se chocavam com os

laços de amizade e amor aos quais se ligava sua natureza meiga”. Esta problemática voltará a ser abordada num dos capítulos dedicados ao século XVIII, tendo como ponto nevrálgico a Inglaterra. Citando um autor cujo nome não menciona, Ellet reafirma a ideia de que a pintura parecia “particularmente conveniente a uma mulher”, pois não exigia “o sacrifício da modéstia da donzela, nem da reserva matronal”. À diferença da atriz, constantemente exposta ao público, que “esquece a mulher na artista”, a pintora podia ficar a maior parte do tempo em casa, ao pé da lareira e perto dos entes queridos. A arte, no entanto, requeria uma devoção absoluta, um trabalho e um estudo “severos, contínuos e ininterruptos”, o que leva Ellet a concluir que essa “verdade dupla” explicava o incremento no número de artistas mulheres e “o fracasso de muitas em alcançar a distinção a que aspiravam” (ELLETT, 1859, pp. 2, 145).

Em seu levantamento geral, a autora discorre sobre as particularidades da produção feminina em diversos momentos históricos. Embora “mera escrava e brinquedo do seu dono”, a mulher da antiguidade apresentou ideias que se desenvolveram em ações independentes, as quais constituem a “origem eterna da arte”: fiação, tecelagem e ornamentação. Os aspectos ideais e sobrenaturais da arte medieval parecem adequados ao desenvolvimento do gosto

e do talento feminino, caracterizados pela “pureza e profundidade de sentimento”. Uma vez que esses aspectos foram deixados de lado no século XV em prol de um novo sentimento da natureza, a arte tornou-se “incompatível com os talentos peculiares das mulheres”. O que era convencional foi substituído por “demonstrações mais precisas da individualidade, da ação e das paixões humanas”; a representação do sentimento tomou o lugar das “serenas criações religiosas” anteriores. As dificuldades para elaborar essas novas concepções e os estudos de anatomia, indispensáveis para alcançar a perfeição no desenho da forma, excluíram, em grande medida, as mulheres do exercício da arte. Diversas artistas, no entanto, destacaram-se nesse momento, e Ellet demonstra como várias delas foram capazes de compreender o gênero mais apropriado à mulher. Marietta Tintoretta (1554?-1590), por exemplo, escolheu o retrato, mais simples do que a pintura histórica, a qual requeria “muito estudo e dedicação”, além de ser “cansativa” pela exigência de pintar “figuras nuas imitando a antiguidade”. A pintura de retratos, na qual a artista se mostrou excelente pelo “gosto extraordinário”, pelo “toque delicado e gentil” e pela “habilidade cromática”, oferecia ainda a vantagem de um sucesso mais imediato (Ibidem, pp. 3, 11, 13, 25-26).

O século XVII foi particularmente problemático para as realizações femininas. O predomínio do legado de Caravaggio (1571-1610), que levava os artistas a preferirem “o lado mais negro e violento da humanidade”, tinha criado um clima nada favorável ao desenvolvimento do talento feminino. As composições dos seguidores do mestre não tinham nenhum “daqueles elementos puros e sagrados, que parecem uma genuína inspiração na arte”. Ao contrário, os aspectos “melancólicos e apaixonados, expressos em seus quadros, apareceram muito frequentemente também em seus caracteres e ações”, tendo um exemplo paradigmático no assassinato da pintora Annella De Rosa (1602-1643) pelo marido⁶. No mesmo período, os Países Baixos ofereciam três exemplos de gêneros artísticos aos quais as mulheres poderiam ou não se dedicar. O “caráter apaixonado e, amiúde, intensamente dramático da obra de Rubens e seus discípulos, e a dimensão física de suas figuras nuas eram, de fato, pouco adequados ao estudo feminino”. Se o artista flamengo não encontrou seguidoras em sua época, Ellet detecta a continuidade de seu estilo numa pintora de retratos do século XIX, Madame O’Connell, que imitava “sua plenitude de vida e sua vivacidade de colorido”. Por sua “gravidade, profundidade e intensidade”, a arte de Rembrandt também não

parecia corresponder às concepções femininas, particularmente interessadas “em representações agradáveis de uma emoção mais superficial do que na concentração dos sentimentos mais profundos da natureza”. O novo gênero de pintura que se desenvolve na Holanda depois da revolução política e religiosa, ao contrário, oferecia “um campo vasto ao exercício da energia e do gênio femininos”. Centrada nos aspectos mais miúdos da vida cotidiana, a pintura de gênero demonstrava ser apropriada às mulheres por sua “exatidão cuidadosa” e pela delicadeza de detalhes que constituía seu encanto particular, tornando-se, cada vez mais, “o viveiro do talento feminino”. Nesse mesmo período, a pintura de flores atingiu um alto grau de perfeição e duas de suas representantes – Constantia van Utrecht (1611-1657) e Angelica Pakman – podem ser enumeradas entre “as pioneiras dessa bela arte – essa realização verdadeiramente feminina” (ELLET, 1859, pp. 55-58, 75-77, 83).

Enquanto na primeira metade do século XVIII as mulheres não realizaram nada de “novo ou notável”, a situação modificou-se no período sucessivo quando elas ajudaram “a difundir e aprofundar o desenvolvimento de muitas ideias”. As artistas “esforçaram-se para nobilitar o sistema eclético com uma maior pureza de tom e

um estudo mais ardente do antigo”. Se Angelica Kauffman se distinguiu nesse estilo, a maior parte das artistas dedicava-se à miniatura, ao retrato em pastel e à pintura sobre esmalte, que requeriam “menos estudo e aplicação do que outros ramos da arte” Ellet estabelece um paralelo entre a miniatura e o pastel, “adaptados de maneira peculiar às mãos femininas pela delicadeza e pela execução límpida”, e a pintura de flores e paisagens, que “parece apresentar objetos e cenas de uma beleza congenial ao gosto do sexo” (Ibidem, pp. 113-114, 117-118).

Clayton, por sua vez, não dedica muito espaço à definição de uma arte feminina, mas lamenta o fato de as artistas inglesas levarem vidas “tranquilas e monótonas”, mantendo-se dentro dos limites do ateliê e pensando eventualmente nas poucas possibilidades de expor as próprias obras (CLAYTON, 1876, v. 1, p. 1). Na biografia de Adelaide Claxton (1841-1927), a autora volta a expor essa condição, que define um dos paradoxos “mais desconcertantes” dos tempos modernos: a existência prosaica levada pela maior parte das artistas, pouco importando se elas eram pessoas “belas e graciosas, ou estranhas e excêntricas” (Ibidem, v. 2, p. 41). O motivo de tal desassossego é finalmente explicitado na abertura da biografia de Margaret Gillies (1803-1887), em que se torna evidente uma

concepção romântica da figura do artista. Por sua condição de “irmã enclausurada”, uma artista do século XIX não podia viver as aventuras de uma *femme du monde* qualquer. E, no entanto, seria fascinante poder conhecer a vida de uma dessas “mulheres talentosas, que criaram figuras e cenas que nos encantam e que poderiam fazer parte de nossa existência”. Discordando de William Hazlitt, um dos maiores críticos contemporâneos, que atribuía o interesse pela vida dos pintores ao fato de eles falarem uma linguagem diferente daquela das demais pessoas graças a “signos ocultos e maravilhosos”, Clayton assevera que a curiosidade por essas biografias era determinada pela sensação de que existia “um elo divino de afinidade espiritual entre nós e o criador de um quadro nobre ou belo”, visto como um “irmão”, cuja mão o público gostaria de poder tocar (Ibidem, v. 2, pp. 87-89). Se não define uma arte feminina, porém, a autora estabelece um rol de gêneros dominantes entre as criadoras do século XIX, no qual inclui pintoras de figuras, de paisagens, de naturezas-mortas, flores e frutas, de animais, retratistas e miniaturistas, desenhistas de humor e artistas decorativas, além de algumas amadoras. Clayton parece aceitar como um fato natural a prática desses tipos de pintura pelas mulheres, pois só mostra certa preocupação com a escassez de

pintoras de animais e de desenhistas de humor. Rosa Bonheur era “apenas uma esplêndida exceção para uma regra enigmática”, já que poucas mulheres se destacavam nesse gênero em termos de “força ou mesmo habilidade moderada na pintura de pássaros, animais ou peixes” (Ibidem, v. 2, p. 309).

Em diferentes momentos, as duas escritoras usam atributos como delicadeza, graça, suavidade, encanto para descrever o estilo de algumas artistas, incorporando qualidades consideradas “femininas” pela ideologia patriarcal. Ellet lança mão desses termos para definir o estilo de uma das primeiras escultoras ocidentais, a espanhola Luisa Roldán (1656-1704), cujas pequenas figuras e grupos eram “desenhados e executados com delicadeza e graça”; da miniaturista francesa Élisabeth Sophie Chéron (1648-1711), que se distinguia por “um tom refinado, um gosto apurado, harmonia de desenho e panejamentos elegantemente arranjados”; da retratista holandesa Adriana Spilberg (1652-1700), a qual executava suas obras com uma “semelhança exata”, “destreza e diligência”, além de colorilas com delicadeza; da miniaturista suíça Anna Wasser (1678-1714), que infundia uma “grande ingenuidade” em composições acabadas com “uma delicadeza extraordinária” (ELLETT, 1859, pp. 67, 70, 78, 109).

Seria injusto, porém, deter a análise nesse tipo de visão, pois Ellet demonstra ter uma percepção mais variegada das possibilidades artísticas das mulheres. Em alguns momentos, a autora não se furta a destacar que qualidades “femininas” conviviam com atributos compositivos próprios da pintura em geral. Uma das primeiras artistas a buscar uma fusão de elementos aparentemente antitéticos foi Sofonisba Anguissola (c. 1531-1625), cujos quadros eram “notados pela audácia e liberdade; em alguns deles as figuras parecem quase respirar. Alguns são cômicos; e esse ramo da arte, na pintura como na literatura, requer audácia de concepção, espontaneidade de movimento e delicadeza de toque”. A holandesa Rachel Ruysch (1664-1750), que levou a pintura de flores a “uma perfeição nunca antes alcançada”, combinava em suas obras “uma suavidade, uma leveza e uma delicadeza de toque com certa grandeza no arranjo e efeitos poderosos, que são motivo de reconhecimento universal de um espírito varonil e de uma nobreza de sentimento”. Algo semelhante é destacado na britânica Mary Beale (1632-1699), em cujas obras “um desenho vigoroso e um colorido fresco” vinham acompanhados de “uma grande pureza e delicadeza” (Ibidem, pp. 31, 88, 102).

Outro desdobramento significativo dessa problemática faz-se presente no livro de Ellet, a qual reconhece que, em determinados

momentos históricos, certas qualidades não eram exclusivamente “femininas”. Atributos como “graça, facilidade de ação e frescor cromático”, que eram uma marca distintiva de Teodora Danti (c. 1498-c. 1573), foram derivados de seu mestre Pietro Perugino (1450-1523); elementos negativos como “certa secura na forma e pobreza de panejamento”, ao contrário, eram próprios de seu estilo. Lavinia Fontana (1552-1614), por sua vez, é comparada com Guido Reni (1575-1642) por exibir em seus quadros “doçura, suavidade e ternura”. Pela “delicadeza de toque” e pela “rara habilidade em capturar a semelhança”, ela foi objeto de apreciações e honrarias “raramente concedidas ao mérito feminino” (Ibidem, pp. 23, 41). A situação inverteu-se na França setecentista, na qual a voga do “terno e emocional”, propagada por pintores como Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), demonstrava adaptar-se à perfeição “ao gosto e ao sentimento das mulheres”, como comprova Marguerite Gérard (1761-1837), autora de cenas domésticas pintadas com “muita graça e dignidade”. Pouco antes, ao contrário, Chéron tinha se tornado “chefe da hoste de artistas franceses” que se tinham especializado nas técnicas da miniatura e da pintura sobre esmalte pela perfeição alcançada em suas obras refinadas e elegantes. (Ibidem, pp. 70, 177).

Um raciocínio semelhante pode ser aplicado a Clayton, que detecta nas obras das irmãs Louisa (1798-1843), Eliza (1796-1874) e Mary Ann (1802?-1867) Sharpe qualidades como “fantasia poética, graça e acabamento”, associadas à promoção do “moderno estilo arrojado do desenho em aquarela” britânico. Outra artista a ir além dos limites convencionais é Helen Cordelia Angell (1847-1884), a qual, depois de distinguir-se pela “extrema exatidão de acabamento”, imprimiu a suas obras “uma força e uma amplitude nem sempre perceptíveis no trabalho de uma senhora”. Seria difícil “superar seus belos quadros de flores ou frutas por luminosidade, verdade delicada e precisão”. Um argumento decisivo em favor da excelência da pintora reside no fato de William Holman Hunt (1827-1910) considerá-la seu único sucessor, sem que ela – como esclarece Clayton – imitasse seus temas e seus métodos (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 263, 380). Se Angell iguala um artista renomado, o mesmo acontece com Marie Duval, pseudônimo de Isabelle Emilie de Tessier (1847-1890), apresentada pela autora como desenhista de humor do mesmo quilate de Charles Keene (1823-1891) e William Brunton (1833-1878). “Humorísticas até o grotesco”, suas figuras exibiam um desenho frequentemente incorreto, mas esse defeito era explorado de maneira criteriosa para

realçar o burlesco. A autora justifica essa negligência pela formação autodidata da artista e se pergunta se, às vezes, ela não seria intencional, pois muitos dos croquis assinados Noir eram “muito graciosos” (Ibidem, pp. 332-333). O exemplo mais acabado de combinação de qualidades femininas e masculinas é representado por uma amadora, a marquesa de Waterford. Nascida Louisa Anne Stuart (1818-1891), a artista infundia em suas obras “a amplitude e fogo de um gênio masculino”, combinado com “uma graciosa fantasia de mulher”. Dotada de “uma força de imaginação ilimitada e de uma sensibilidade profunda em relação à paisagem”, tinha também um talento cromático particular, “a mais rara e preciosa qualidade na arte. Sua cor era cálida, rica, harmoniosa e cheia de um sentimento refinado” (Ibidem, pp. 339-340).

Como os dois livros têm uma função didática, em diversas biografias as escritoras sublinham comportamentos femininos exemplares e virtudes morais notáveis. Se não se conhecem episódios desabonadores no caso de Clayton, bem diferente é a situação de Ellet, cuja personalidade estava cindida entre a autora que estimulava a consciência moral de seus contemporâneos, e a pessoa, caracterizada por um estilo de vida “destrutivo, autocentrado e venenoso”. Enquanto nos livros exaltava a bondade, a probidade

e a conduta excelente das biografadas, em sua vida particular demonstrava qualidades totalmente opostas. Impulsionada por um desejo de vingança, lançou mão da calúnia, da difamação e da coqueteria para acabar com a reputação de Edgar Allan Poe no mundo literário, revelando “inocentemente” a alguns periódicos de Nova York o caso que o escritor estava tendo com Frances Sargeant Osgood e acusando-o de sofrer de “febre cerebral” e de insanidade temporal (meados de 1846). Enquanto estava escrevendo *Women of the American Revolution*, estreitou amizade com o editor nova-iorquino Rufus Wilmot Griswold, mas passou a caluniá-lo depois que este tinha depreciado publicamente suas poesias (dezembro de 1848). Além de outros episódios escusos, foi ainda acusada de plagiar obras de outros autores (SCHOEL, 1992, pp. 7-12). Enquanto autora, Ellet elogia Chiara Varotari (1584-1663) por usar seu talento para cuidar dos doentes, distinguindo-se num campo em que a coragem feminina podia atingir o heroísmo. Luisa Rolmán é lembrada por cuidar com eficiência da casa e do ateliê paterno, vigiando as atividades das criadas e dos aprendizes. De Ruysch escreve que conseguiu tornar-se “excelente” em sua arte, apesar de não dispor de muito dinheiro e ter que educar dez filhos. Além de distinguir-se por um estilo delicado e cálido e por cabeças do-

tadas de “uma expressão graciosa de verdade e natureza”, Rosalba Carriera (1673-1757) foi notável por seu comportamento. Apesar de ter nascido em Veneza, a “cidade mais luxuriosa e licenciosa da Europa”, seu caráter sério e melancólico “manteve-a afastada do contato com o vício”. Isso fez com que “sua pureza moral” e seu trabalho fossem “universalmente reconhecidos assim como seu gênio” (ELLET, 1859, pp. 61, 67, 87, 202-203).

Clayton também se debruça sobre a questão das virtudes femininas, buscando exemplos paradigmáticos em Mary Beale, definida “uma artista talentosa, uma esposa impecável e uma mãe excelente”; e na ilustradora botânica Elizabeth Blackwell (1707-1758), “mulher paciente e conformada” (CLAYTON, 1876, v. 1, pp. 45, 93), cujo trabalho cuidadoso despertou interesse por conseguir prover ao sustento da família enquanto o marido estava preso por dívidas. É curioso deparar-se com tais elogios, pois a autora manifestava sérias reservas em relação ao casamento e à maternidade, como mostram os casos de Julia Bouvier (século XIX) e Louise Jopling. Talento promissor, desenvolvido numa família de artistas, a primeira, “como muitas outras mulheres, abandonou a prática artística ao se casar, mesmo já tendo uma boa reputação como pintora de pássaros”. O mito da maternidade

é sumariamente liquidado na biografia da segunda com a observação “Bebês, esse verdadeiro embaraço feminino” (Ibidem, v. 2, pp. 34,108). Outras duas artistas podem ser destacadas nessa temática. Irmã mais nova do famoso Joshua, Frances Reynolds (1729-1807) é um exemplo de têmpera moral. Decidida a tornar-se miniaturista, foi desencorajada pelo irmão com “opiniões desdenhosas”, mas demonstrou uma grande persistência, trabalhando quase em segredo e executando possivelmente catorze retratos. Clayton reconhece que a jovem não tinha muita originalidade nem aquele talento que “deslumbra e consegue uma admiração respeitosa”, mas a considera “uma trabalhadora cuidadosa e diligente”, capaz de conferir um “caráter decidido” aos modelos. Achando que a arte era uma “tarefa dura para uma seguidora tão tímida”, Reynolds decidiu dedicar-se à literatura, escrevendo versos e o tratado *An Enquiry Concerning the Principles of Taste and the Origin of our Ideas of Beauty*. Embora o amigo Samuel Johnson (1709-1784) a aconselhasse a não divulgar suas ideias, em 1784, a artista lançou uma edição particular de seu tratado e, em 1790, publicou a coletânea de poemas *Melancholy Tale*, em mais uma demonstração de firmeza de propósitos (Ibidem, 1876, v. 1, pp. 153-154, 227-230). Conhecida por dotar suas

obras de “uma profunda poesia”, Margaret Gillies procurava fazer da arte “um ministério para os sentimentos mais elevados e nobres da humanidade”. Suas associações eram calculadas de maneira “a elevar não apenas sua mente, mas os intelectos de todos os que entravam no círculo de influência de seu puro espírito” (Ibidem, v. 2, p. 93).

A análise dos dois livros não pode deixar de abordar a questão das “heroínas”, daquelas artistas que se sobressaem não apenas por seus talentos, mas também por desafiar ou superar, em alguns casos, preconceitos arraigados. Ellet admira, sem dúvida, Elisabetta Sirani (1638-1665), definida “uma artista completa: não igualada por nenhuma de seu sexo em fertilidade de invenção, na capacidade de combinar partes num conjunto nobre, no conhecimento do desenho e do esboço e nos detalhes precisos que contribuem para a perfeição de um quadro”. Embora se inspirasse em Guido Reni, conferia a suas obras “um vigor e uma energia raros numa mulher”, o que permite afirmar que, se não tivesse morrido prematuramente, “teria igualado qualquer pintor de seu tempo” (ELLET, 1859, p. 48). Para falar de Maria Sibylla Merian (1647-1717), Ellet não hesita em recorrer a um pleonismo, pois a define “heroína heroica e diligente”, estimulada por “um desejo inextinguível de conhecer tudo o que podia ser aprendido” sobre a história

natural. Ao escrever que essa mulher extraordinária, “cujos trabalhos tanto contribuíram para o progresso e o embelezamento da história natural dos insetos, foi pouco favorecida por dons de beleza ou graça pessoal” (Ibidem, pp. 97-99), a autora estabelece um paradoxo, pois usa como parâmetro (possivelmente inconsciente) a ideia de que uma heroína dos contos de fada deveria ser “a mais bela de todo o reino”, a ‘mais angelical já vista’” (SHOWALTER, 2021, p. 14). Mulher “enérgica, consciente de si e determinada”, Rosa Bonheur (1822-1899) é apreciada por Ellet por “sua vigorosa originalidade, seu perfeito domínio das qualidades técnicas e dos detalhes mecânicos de sua arte” e pelo “encanto de um estilo ao mesmo tempo fresco e simples, e profunda e poeticamente verdadeiro” (ELLETT, 1859, pp. 242, 250).

Por mais que a autora admirasse essas figuras, nenhuma delas se comparava a Angelica Kauffman, “a pérola de todas as artistas” de seu tempo, a qual preservou “as formas do antigo em seu estilo delicado, elegante e encantador”, usando seu poder “com tão graciosa doçura que todos os que a observavam eram obrigados a prestar-lhe a homenagem de uma admiração sincera”. Embora reconheça que a pintora suscitou avaliações bastante dicotômicas, sua visão pessoal pode ser resumida na ideia de que ela contribuiu

para “o progresso da arte moderna sem desfazer-se de nenhuma fração de sua reserva feminina e de sua pureza. Junto com os escritos de Mengs, seus quadros ajudaram a pintura a libertar-se da escola exclusiva de Carlo Maratta” (1625-1713). Se se inspirou no estilo de Anton Raphael Mengs (1728-1779), diferenciava-se dele por “uma graça suave e encantadora, que só poderia ter sido derivada de seus dotes naturais e da indulgência livre de seus gostos” (Ibidem, pp. 122, 135). Não é dessa maneira que Kauffman será vista por Clayton (1876, v. 1, pp. 265-266), que estabelece uma diferença entre a retratista e a criadora de figuras poéticas e clássicas, “graciosas, com um ar de pureza, ternura e refinamento”, e a pintora de deuses, heróis e homens, “efeminados e insípidos”. Por ter uma ideia pré-concebida da beleza clássica, não conseguia materializar com “simples verdade os contornos claros da forma colocada diante de si”. Seus agrupamentos eram “precisos”, seus panejamentos, “elegantes”, mas suas “poses preferidas careciam de energia”. Enquanto suas figuras femininas eram “inanidades angélicas”, as masculinas não passavam de “garotas disfarçadas”. Seu gosto era “refinado e delicadamente puro”, mas devedor em demasia da “rapidez fatal” com a qual trabalhava, que a levou a cair num “lamentável maneirismo”.

As heroínas da autora irlandesa são outras. É com entusiasmo que Clayton apresenta Elizabeth Thompson, pois nenhuma artista “desde os dias de Angelica criou um interesse tão vívido. Nunca nenhuma ingressou na linha de frente em tão pouco tempo, ou alcançou na Inglaterra um grande renome com tão pouca idade”. Eleanor Brown (nascida em 1829) é apreciada pelas qualidades exibidas em dois formatos de paisagem. As obras maiores destacavam-se pelo “estudo cuidadoso” e pela “amplitude de tratamento”; as menores caracterizavam-se por “uma delicada exatidão de detalhes, com um efeito agradável”. Mas o argumento decisivo para ingressar em seu panteão particular parece residir na ideia expressa por alguns críticos de que a pintora poderia ser colocada no mesmo nível dos melhores paisagistas britânicos (CLAYTON, 1876, v. 2, pp. 139, 182-183). Na pintura de gênero, poucos artistas se equiparam a Emma Walter (ativa entre 1855 e 1891) “pela luminosidade do colorido ou pelo frescor orvalhado de seus grupos florais. Pode-se dizer que ocupa um lugar próprio em termos de delicadeza e pureza de colorido”. Outra heroína, Margaret Sarah Carpenter, autora de obras “admiravelmente pintadas e tratadas com força brilhante”, é o estopim das críticas de Clayton à Academia Real, que tinha ousado não aceitá-la em seus quadros, apesar

de ser uma das mais eminentes retratistas da Inglaterra (Ibidem, v. 2., pp. 303, 386).

Sobre todas, porém, avulta a figura de Artemisia Gentileschi (1593-1654), que Clayton (1876, v. 1, pp. 21, 25-27, 29) lamenta ser estrangeira⁷ por sua qualidade de “mulher de talento incomum e muito brilhante”. Artista “bela, talentosa e muito admirada”, Gentileschi trabalhou durante dois anos na corte de Carlos I da Inglaterra. Dona de um estilo “arrojado e vigoroso”, próximo daquele de Caravaggio, um pintor “notável por seus efeitos estranhos, poderosos, não raro surpreendentes”, Artemisia mostrou ser igual ao pai Orazio (1563-1639) na pintura histórica, mas “o superou de longe” nos retratos. Digna heroína de um romance de George Sand (1804-1876), a artista era uma mulher madura quando chegou a Londres, mas era ainda “suficientemente bonita para realizar novas conquistas e provocar comentários escandalizados”. Uma dessas conquistas foi Nicholas Lanier (1588-1666), que se supõe ter tido “um sentimento muito terno” por ela⁸. As informações fornecidas por Clayton são um tanto confusas, a começar pela data da temporada inglesa de Gentileschi, que se estendeu de 1638 a 1640, e não de 1635 a 1637, como se lê no livro. A autora refere-se também a duas temporadas da artista em Bolonha; durante

a primeira, ela conheceu “o gentil, modesto, amável Guido [Reni]”, que foi seu mestre depois do pai. Ela também estudou “com diligência as obras de Domenichino”⁹. Ao que tudo indica, Clayton confunde o “tom bolonhês” de alguns quadros de Artemisia com estadias na cidade, mas o contato com obras de Reni, Domenichino (1581-1641) e Annibale Carracci (1560-1609) ocorreu em Roma em 1620. Apesar dessa confusão, o que importa reter da biografia é a visão que a escritora transmite a suas leitoras, isenta de qualquer juízo moral: a vida dessa “brilhante artista não é edificante; nem serve de advertência, pois ela foi sempre próspera, sempre esteve bem consigo mesma e com os outros, ganhando muito dinheiro, vivendo como uma princesa, admirada, cortejada, favorecida pelo Papa e pelo rei, por príncipes e por grandes mestres”. Mais uma vez, trata-se de informações não de todo corretas, que dão a ver uma leitura possivelmente apressada da bibliografia existente sobre a artista. Para apresentar aquele que considera o melhor quadro de Gentileschi, *Judite decapitando Holofernes* (1620), Clayton lança mão dos juízos de Luigi Lanzi, que tinha destacado o impacto provocado pela cena de terror, e da senhora Jameson, a qual o havia definido um quadro “horrível”, que mostrava, ao mesmo tempo, o gênio da autora e “sua atroz desorientação”. As mesmas

apreciações já haviam sido divulgadas no livro de Ellet (1859, p. 47), que não tinha o mesmo entusiasmo de Clayton pela pintora romana. Assim mesmo, tenta responder à censura da senhora Jameson com a alegação de que talvez o tema não tivesse sido escolhido pela artista, não podendo ser então censurada, e louva dois outros quadros, *Susana e os anciões*¹⁰ e *O nascimento de São João Batista* (1633-1635), marcado por uma “liberdade natural” e por “certa ousadia que indica familiaridade com a vida e com os melhores modelos”.

A leitura de *Women Artists in all Ages and Countries* e de *English Female Artists* demonstra que a problemática da análise da produção visual feminina no século XIX não pode ser reduzida à ideia dos dois campos de atuação proposta por Mayayo e, muito menos, à definição de qualidades específicas. A questão é muito mais complexa, pois Ellet e Clayton operam, sem dúvida, com muitos conceitos da sociedade patriarcal, mas, ao mesmo tempo, mostram exemplos de insubordinação a normas estabelecidas, reclamam direitos e conseguem perceber que determinadas categorias artísticas devem ser inseridas numa moldura histórica precisa. As duas autoras não foram pioneiras na criação de antologias dedicadas exclusivamente à contribuição feminina às artes visuais, pois foram antecedidas por *Die Frauen in der*

Kunstgeschichte, publicado em 1858 pelo professor alemão Ernst Guhl, num momento em que a história da arte estava redefinindo seus objetivos e seus métodos. Não se pode, contudo, deixar de destacar que o fato de os livros de 1859 e 1876 terem sido escritos por mulheres é de grande importância para a causa feminina, pois eles permitiam demonstrar, por meio de exemplos concretos, que as artistas constituíam um contingente nada desprezível ao longo dos séculos e que estavam prontas a ocupar um lugar de relevo na sociedade contemporânea. Mesmo entre hesitações e contradições, as mulheres destacadas por Ellet e Clayton punham em xeque o que uma escritora contemporânea como Dinah Maria Mulock Craik (1826-1887) afirmava sobre a profissão de artista. Dentre as quatro profissões reservadas ao sexo feminino – ensino, pintura ou arte, literatura e entretenimento –, a segunda era “a mais difícil – [e] em sua forma mais elevada, talvez quase impossível para as mulheres”, por envolver o desenho com modelo vivo e a dissecação anatômica. A autora inglesa lembra que as mulheres que se dispusessem a entrar no campo artístico deviam “persistir nos cânones mais rigorosos da arte” para não rebaixarem o gosto público, não tomarem o lugar de outro competidor e não provocarem danos à sociedade. O alerta de que a vocação

requeria uma “aplicação fervorosa e, às vezes, a devoção total de uma existência”, “grandes sacrifícios”, além de estar repleta de “milhares de interpretações errôneas, dificuldades e tentações”, é seguido por uma pergunta: a mulher não teria uma vida “mais natural e, portanto, provavelmente mais feliz” se se dedicasse a profissões femininas, abdicando do papel de gênio que ilumina o mundo? (CRAIK, 1859, pp. 44, 50, 52, 55-56).

Incitar as artistas a lutar por seus direitos, como faz sobretudo Clayton, não é de pouca conta num momento em que mais e mais mulheres adentravam um campo considerado pouco congenial a suas possibilidades, levando James a emitir a opinião de 1897, ou a fazer pouco, alguns anos depois, da escultora norte-americana Harriet Hosmer (1830-1908) com a qual Ellet (1859, p. 340) encerrava *Women Artists in all Ages and Countries*, asseverando que seu sucesso era decorrência de “talento, combinado com diligência e energia”. Em *William Wetmore Story and his Friends* (1903), o romancista reconhece que Hosmer tinha um “temperamento forte, vigoroso e interessante”, mas atribui sua fama à capacidade de estabelecer relações de amizade com os possíveis clientes (JAMES, 1903, pp. 257-258)¹¹.

Diante de um panorama semelhante, agrupar as mulheres que haviam se destacado nas artes visuais não implicava separá-las

da história da arte e de seus protagonistas masculinos. A operação era mais sutil, pois ia além do campo artístico. Sendo o público ao qual as biografias se dirigiam preferencialmente feminino, este poderia estabelecer uma relação de empatia com as artistas retratadas, pois partilhava com elas a condição de “vítima de uma sociedade patriarcal e de suas leis”. Estendendo a Ellet as considerações de Lasa Álvarez sobre Clayton, pode-se dizer que as biografias mostravam como as artistas conseguiram superar os obstáculos que se interpunham entre elas e seu desejo de realização profissional, estimulando as leitoras a participar de uma “comunidade de mulheres real ou imaginária, todas irmãs com aspirações artísticas, mas também com importantes responsabilidades sociais e políticas” (LASA ÁLVAREZ, 2020, p. 43). Isso talvez explique o tratamento seco dado por Ellet (1859, p. 211) a Constance Mayer (1775-1821), “renomada por seus retratos”. Situada no rol das artistas que pintavam “à maneira de Greuze” e que, posteriormente, foi “discípula e amiga de Prud’hon” (1758-1823), Mayer tem ocultado o suicídio, muito explorado no século XIX pela ideologia de gênero como exemplo de um fracasso amoroso e como confirmação de que o desejo final de toda mulher era construir uma vida familiar (HAFERA, 2015, pp. 115-117). Se o recato requerido da mulher

oitocentista explicaria a ausência de qualquer menção ao estupro sofrido por Gentileschi em 1611, é mais provável ainda que as duas escritoras não estivessem a par do episódio. De fato, ele só havia sido comentado por Giovanni Battista Passeri (1772), de maneira mais explícita, e por Alessandro da Morrona (1812), por meio de um eufemismo, e, ao que tudo indica, eles não constavam das fontes consultadas por ambas (FABRIS, 2020b).

Em termos artísticos, mesmo não sendo especialistas, Ellet e Clayton conseguem deixar algumas lições para as historiadoras feministas dos séculos XX e XXI. A primeira percebe que determinadas categorias estilísticas consideradas “femininas” podem ser encontradas no léxico de diversos artistas ou caracterizar um período como o século XVIII. Nesse sentido, suas observações podem servir de contraponto à assertiva de Rozsika Parker e Griselda Pollock (1982, p. 9) de que Giorgio Vasari (1511-1574) só conseguia ver na obra da escultora Properzia de’ Rossi (1590-1630) qualidades como “sutileza, polimento e uma maneira delicada”, sem levar em conta que o biógrafo estava usando categorias maneiristas e que atributos semelhantes estavam amplamente presentes em obras de artistas de sexo masculino¹². As duas autoras oitocentistas ajudam também a contrastar certas afirmações categóricas de Germaine Greer, que

coloca sob o signo da “ilusão do sucesso” avaliações elogiosas de obras femininas, pois isso nada mais fazia do que desarmar as mulheres que competiam com os homens num terreno hostil, transformando-as em anomalias (GREER, 1979, pp. 68-69, 72). Mais uma vez, a questão é bem mais complexa, pois o uso de certas categorias indica, ao contrário, um reconhecimento da excelência profissional das artistas e de suas capacidades de negociação e de inserção num universo absolutamente masculino. O caso de Sirani analisado por Greer e presente no livro de Ellet permite demonstrar que a pintora bolonhesa alcançou a designação de “mestra” junto a seus contemporâneos, que reconheceram em sua pintura qualidades consideradas masculinas como “engenho” e “invenção”, chegando a ser denominada “Pintor” pelo talento e pelo domínio profissional (MODESTI, 2018).

Outro episódio envolvendo Sirani – a acusação de que não havia pintado obras a ela atribuídas – é tratado com certo distanciamento por Ellet. Usando como fonte o livro *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi* (1678), em que Carlo Cesare Malvasia (1616-1690) desmentia calúnias segundo as quais o verdadeiro autor de suas obras era o pai – pois, conforme se dizia, este “astutamente [...] as próprias coisas a ela atribuía para torná-las mais raras e

admiradas, como operação de mulher” (MALVASIA, 1841, t. 2, p. 402) –, a autora toma o partido da pintora e lembra um episódio particular: na presença de ilustres visitantes, Sirani “desenhou e sombreou temas escolhidos por cada um com tamanha agilidade que os incrédulos ficaram confusos” (ELLET, 1859, p. 49). Greer (1979, pp. 102-103), ao contrário, confere um tom dramático ao episódio, definindo a exibição pública “o meio mais seguro de acabar com tal calúnia”. A razão, porém, está do lado de Ellet, pois foi provado que Sirani adquiriu grande reputação na década de 1660 graças ao trabalho promocional do pai, de Malvasia e de outros dois fidalgos bolonheses e que as sessões de pintura na presença de pessoas ilustres faziam parte dessa estratégia. Além disso, ela doava obras “em gesto diplomático” para potenciais clientes, confiando que dessa “generosidade” poderiam advir futuras encomendas (MODESTI, 2018, p. 134; WHITE, 2019, pp. 18-19).

Estes poucos exemplos parecem ser suficientes para demonstrar que, em vez de depreciar o trabalho de autores oitocentistas com generalizações, cabe aos historiadores atuais a tarefa de aprofundar a leitura dessas coletâneas, pois elas permitem retificar uma realidade distorcida e consolidar aspectos da criatividade feminina dispersos em antologias biográficas e tratados, a começar por

Plínio, o Velho (23-79). No caso específico de Ellet e Clayton, não se pode esquecer que ambas se insurgem contra o principal meio de manutenção da subordinação feminina: a falta de conhecimento das mulheres sobre a própria história de luta e conquistas. Afinal, como enfatiza Gerda Lerner, para as mulheres o ingresso na história ocorre no século XIX, enquanto os homens tinham esse direito assegurado desde o terceiro milênio a.C., graças ao “ato de registrar, definir e interpretar o passado” (LERNER, 2019, pp. 276-277). Parker e Pollock (1982, pp. 10-13) atribuem a Ellet um maior senso histórico em relação à ideologia dominante na sociedade vitoriana, pois ela teria reconhecido que valores sociais e não biológicos estariam na base das formas artísticas mais praticadas pelas mulheres. Clayton, por sua vez, ao lado de autores como Clara Clement (*Women in the Fine Arts, from the Seventh Century b.C. to the Twentieth Century*, 1904) e Walter Sparrow (organizador de *Women Painters of the World: From the Time of Caterina Vigri 1413-1467 to Rosa Bonheur and the Present Day*, 1905), incumbe-se do registro da presença de mulheres nas artes visuais, reconhecendo as dificuldades enfrentadas em termos institucionais e sociais. Tais livros demonstram que

as mulheres na arte têm uma história, embora diferente das normas aceitas, em virtude de sua relação particular com estruturas oficiais e modos de produção artística predominantemente masculinos. Pois, as mulheres artistas não atuam fora da história cultural, como muitos comentadores parecem acreditar, mas foram antes obrigadas a atuar por dentro, a partir de um lugar diferente daquele ocupado pelos homens. (PARKER, POLLOCK, 1982, pp. 13-14)¹³

Uma leitura atenta e despida de preconceitos de tais obras, às quais podem ser acrescentados outros títulos – *Les femmes dans l'art* (1893), de Marius Vachon, *Women Artists in Europe and America* (1903) e *Women in the Fine Arts* (1906), de Clement e *The Women Artists of Bologna* (1907), de Laura Ragg –, talvez não avalize de todo o diagnóstico de Parker e Pollock, pois, em alguns momentos, seus autores dão a impressão de confundir história com natureza e sociologia com biologia. Ellet, por exemplo, defende a existência de qualidades femininas “naturais” e não deprecia as virtudes domésticas, parecendo confirmar, por vezes, a doutrina patriarcal da “esfera específica da mulher”. Isso, porém, não lhe impede de denunciar a opressão feminina baseada em relações de domínio e hierarquia e de mostrar como a mulher foi capaz de desenvolver a própria criatividade em condições adversas. Clayton,

por seu lado, não deixa de partilhar certas ideias correntes, mas dá a impressão de ser mais assertiva na denúncia da “assimetria sexual”, isto é, da atribuição de papéis e tarefas diferentes a mulheres e homens, tida como “natural” por estar alicerçada em fatores biológicos (LERNER, 2019, pp. 42-43, 54). Seu desassossego com o casamento e a maternidade como elementos que tolhem a criatividade da mulher seriam indícios dessa visão menos condicionada aos padrões contemporâneos.

Os livros de Ellet e Clayton fornecem respostas indiscutíveis às perguntas formuladas por Parker e Pollock no século XX:

Existiram artistas mulheres? Em caso positivo, o que criaram? Por que fizeram o que fizeram? Que fatores condicionaram suas vidas e obras? Que dificuldades encontraram as mulheres, e como superaram discriminação, desabono, desvalorização, rejeição, na tentativa de ser artista numa sociedade que, desde o Livro do Gênesis, associa o direito divino da criatividade apenas com os homens? (PARKER; POLLOCK, 1982, p. 1)¹⁴

Embora, em diversos momentos, as duas autoras enveredem pela questão de um estilo “feminino”, é indubitável que, em outros, mostram ter plena consciência de que as artistas estavam mais próximas das realizações de seus contemporâneos, com os

quais partilhavam um idioma formal e expressivo, do que de eventuais antecessoras. Clayton, no fundo, não está muito distante da pergunta formulada por Linda Nochlin em 1971, pois ela cita um rol de motivos que estorvavam as realizações femininas no campo artístico, dentre os quais a exclusão do ensino acadêmico e a falta de incentivo e reconhecimento por parte da família e das instituições oficiais (NOCHLIN, 2001, pp. 21-24, 28-29).

Ellet reconhece explicitamente a dívida que tem com o livro de Guhl e com outras fontes como Vasari e *The Englishwoman's Journal*¹⁵, mas o fato de sua obra, bem como a de Clayton, não trazerem abordagens originais, em nada desmerece sua contribuição a uma visão mais articulada das realizações artísticas das mulheres, que deixam de ser vistas por um prisma vitimário para se tornarem “sujeitos e agentes da história”. De maneira direta e indireta, as duas autoras apontam aspectos centrais do sistema patriarcal que tolhem a liberdade feminina: doutrinação de gênero, carência educacional, negação do conhecimento da própria história. Embora presa às convenções vitorianas, Clayton nem sempre se deixa levar pela ideia de que a atividade sexual cria uma discriminação entre “respeitabilidade” e “desvio” (LERNER, 2019, pp. 29, 267), como comprova sua suspensão de juízo sobre a

vida nem tão exemplar de Gentileschi. Entre avanços e recuos, os mosaicos biográficos construídos pelas duas escritoras merecem a atenção dos historiadores contemporâneos, que podem confirmar com eles o caráter histórico de todo e qualquer relato, longe de categorias restritivas e pré-concebidas. Dotados de um caráter problemático, os dois livros podem ser vistos como um convite a repensar sua historicidade, sua materialidade e suas circunstâncias de produção e circulação, a fim de não incorrer em leituras estáticas. As críticas que podem ser feitas a suas autoras deveriam abrir os olhos para a necessidade de verificar as contribuições feitas desde a década de 1970, marcadas por construções ideológicas necessariamente instáveis e provisórias e por outros tipos de preconceitos e interpretações discutíveis.

NOTAS

- 1.** Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são da autora deste texto.
- 2.** Como esclarece Gerda Lerner, o conceito de emancipação envolve três aspectos: liberdade das restrições biológicas e sociais impostas pelo sexo; autodeterminação, isto é, ser livre para definir o próprio destino, o próprio papel social e para determinar o uso do próprio corpo; autonomia, ou seja, independência financeira, escolha do próprio estilo de vida e plena vivência da própria orientação sexual. Tudo isso, conclui a autora, “sugere uma transformação radical de valores, teorias e instituições existentes”. Cf. LERNER (2019, p. 287).
- 3.** O fato de os preconceitos contra as mulheres serem mais arraigados na Irlanda do que na “mais prática Inglaterra” era consequência do predomínio do tripé família-educação-religião, que criava sérios estorvos à participação feminina na vida pública. Num livro publicado em 1879, *Female Warriors. Memorials of Female Valour and Heroism, from the Mythological Ages to the Present Era*, Clayton investe decididamente contra o preconceito popular que via na mulher uma personalidade “necessariamente tímida” por ser “uma criatura pobre, fraca, crédula e facilmente influenciável”. Quando os fatos desmentem essa ideia, ela é “censurada por ser masculina”, o que equivale a mandá-la de volta para tarefas típicas de seu sexo como bordar e tocar alaúde. Cf. LASA ÁLVAREZ (2020, pp. 41-42).
- 4.** A exclusão dos jantares só será abolida em 1967, depois da campanha promovida pela gravadora Gertrude Hermes (1901-1983). Cf. WICKHAM (2018).
- 5.** Ao referir-se à obra, Linda Nochlin escreve que ela representa seu “único membro feminino, a renomada Angelica Kauffman, a qual, em nome da decência, se encontra presente apenas em imagem, com seu retrato pendurado na parede”. Cf. NOCHLIN (2001, p. 31).
- 6.** Desde 1951, sabe-se que De Rosa não foi assassinada pelo marido por suspeita de adultério.

7. Em diversos momentos, a autora manifesta certo desconforto com o fato de algumas artistas não serem nativas da Grã-Bretanha. Escreve, por exemplo, que Susannah Horenbout (1503-c.1554) e Levina Teerling (1520-1576), “infelizmente não são inglesas”. Na biografia de Marie Spartali Stillman, lamenta outra circunstância: “É um pouco estranho e, talvez um tanto mortificante, constatar que tão poucas de nossas artistas são de ascendência inglesa direta”. Cf. CLAYTON (1876, v. 1, p. 5; v. 2, p. 135).

8. Para dados ulteriores sobre a relação entre Gentileschi e Lanier, ver FABRIS (2020b).

9. Na correspondência com o amante Francesco Maria Maringhi, a artista manifesta a intenção de sair de Florença (1620) e dirigir-se a Bolonha, em busca de “melhor sorte”. Endividada, ela se mira na fama adquirida por Lavinia Fontana junto à aristocracia da cidade. Cf. TEDESCO (2018, p. 99).

10. Não é possível saber a qual das versões do tema a autora está se referindo, pois Gentileschi pintou quatro quadros com este título: 1610, 1649, 1650 e 1652.

11. O escritor menciona malevolamente outras duas escultoras neoclássicas norte-americanas: uma que tinha conquistado a fama em virtude do contraste entre a cor da pele e seu material plástico (a mestiça Edmonia Lewis, 1844-1907) e outra que conseguia encomendas por seu aspecto físico (Vinnie Ream, 1847-1914).

12. Para dados ulteriores, ver FABRIS (2020a).

13. Sparrow, na realidade, busca definir as peculiaridades de um estilo feminino, tendo como parâmetros aspectos expressivos e a preferência por certos temas. Artistas como Gentileschi e Cecilia Beaux (1855-1942) obrigam-no, porém, a reconhecer a existência de características pessoais, nem sempre condizentes com a ideia de uma natureza feminina.

14. O Livro do Gênesis mostra Jeová como único criador do universo, sem aliança ou laços familiares com alguma deusa. Criação e procriação deixam, assim, de estar ligadas. A simbolização da criatividade confere ao sopro divino o poder criador, cabendo ao ato humano de nomear atribuir significado e ordem às coisas. “Mãe” da mulher, o homem tem autoridade sobre ela, em virtude do ato criador de Deus e de

seu poder de nomear, que é igualmente uma manifestação de criatividade. Cf. LERNER (2019, pp. 225-227).

15. O livro de Ellet servirá de fonte para *Women in the Fine Arts, from the Seventh Century b. C. to the Twentieth Century* (1904), de Clara Clement. Cf. GARRARD (1980/1981, p. 59).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLUETT, Amy. Mary Moser and Angelica Kauffman: the RA's Founding Women (2 mar. 2021a). Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/mary-moser-and-angelica-kauffman>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BLUETT, Amy. Victorian Women and the Fight for Art Training (2 mar. 2021b). Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/striving-after-excellence-victorian>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CLAYTON, Ellen C. **English female artists**. Londres: Tinsley Brothers, 1876.

CRAIK, Dinah Maria Mulock. **A Woman's Thoughts about Women**. Nova York: Rudd & Carleton, 1859.

ELLET, E. F. **Women Artists in all Ages and Countries**. Londres: Richard Bentley, 1859.

ELLET, E. F. (Elizabeth Fries), 1818-1877. Disponível em: d.lib.msu.edu/content/biographies. Acesso em: 18 mar. 2021.

FABRIS, Annateresa. O estranho caso de Properzia de' Rossi. **Arte e Crítica**, ano XVIII, n. 53, mar. 2020a. Disponível em: abca.art.br/httpsdocs/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi-annateresa-fabris.

FABRIS, Annateresa. Era uma vez Artemisia. **Arte e Crítica**, ano XVIII, n. 55, set. 2020b. Disponível em: abca.art.br/httpsdocs/era-uma-vez-artemisia-annateresa-fabris.

GARRARD, Mary D. Review of the Women Artists of Bologna by Laura Ragg (1907). **Woman's Art Journal**, Philadelphia, v. 1, n. 2, outono 1980-inverno 1981, pp.58-64.

GREER, Germaine. **The Obstacle Race**: the Fortunes of Women Painters and their Work. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

HAFERA, Alison. **Visual Mediations of Mourning and Melancholia in France, 1790-1830**. Chapel Hill: University of North Carolina, 2015.

JAMES, Henry. **William Wetmore Story and his Friends**. Boston: Houghton Mifflin and Co., 1903.

JAMES, Henry. **La stagione delle mostre**. Palermo: Novecento, 1993.

LASA ÁLVAREZ, María Begoña. Women Artists and Activism in Ellen Clayton's "English Female Artists" (1876). **Océanide**, n. 12, 2020, pp. 37-44. Disponível em: <https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/23/168>. Acesso em: 10 mar. 2021.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens / trad. Luiza Sella. São Paulo: Cultrix, 2019.

MALVASIA, Carlo Cesare. **Felsina pittrice**: vite de' pittori bolognesi. Tomo 2. Bolonha: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 11ª ed. Madri: Cátedra, 2020.

MCKENNA, Adrienne. The Female Artist in the mid-Victorian Period: Emily Mary Osborn's Nameless and Friendless (1857) and the 1859 Petition to the Royal Academy. 11 jul. 2016. Disponível em: <https://open.conted.ox.ac.uk/sites/open.conted.ox.ac.uk/files/resources>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MODESTI, Adelina. "Il pennello virile": Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? (2018). Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/323641032>. Acesso em: 15 jan. 2020.

NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? In CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (org.). **Crítica feminista en la teoría y historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2001, pp. 17-44.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses**: Women, Art and Ideology. Nova York: Pantheon Books, 1982.

SCHOEL, Gretchen Ferris. **In Pursuit of Possibility, Elizabeth Ellet and the Women of the American Revolution**. Williamsburg: College of William and Mary, 1992.

SHOWALTER, Elaine. Introdução. In OATES, Joyce Carol. **Blonde** / trad. Luisa Geisler. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021, pp. 11-15.

STRICKLAND, Alice. Opening Doors: The Entry of Women Artists into British Art School, 1871-1930. In POTTER, Matthew C. (org.). **The Concept of the “Master” in Art Education in Britain and Ireland, 1770 to the present.** Farnham: Ashgate, 2013, pp. 127-144.

TEDESCO, Cristine. **Artemisia Gentileschi**: trajetória, gênero e representação do feminino (1610-1654). Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

The Royal Academy. **The Athenaeum**, Londres, n. 1644, 30 abr. 1859, p. 581.

VICKENY, Amanda. Hidden from History: the Royal Academy’s Female Founders (3 jun. 2016). Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/ra-magazine-summer-2016-hidden-from-history>. Acesso em: 20 mar. 2021.

WICKHAM, Annette. A “Female Invasion”. 250 Years in the Making (13 maio 2018). Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-ra250-female-invasion-women-at-the-ra>. Acesso em: 20 mar. 2021.

WHITE, Heather Elizabeth. **Sirani, Iole and Protofeminism in Early Modern Bologna.** Provo: Brigham Young University, 2019.

SOBRE A AUTORA

Annateresa Fabris é Professora Titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Artigo recebido
em 10 de maio de 2021 e
aceito em 26 de maio de 2021.

ALFREDO JAAR E O DESEJO DE INVENTAR NOVOS MODELOS DE PENSAR O MUNDO: AMÉRICA X AMÉRICA

**ALFREDO JAAR
AND THE DESIRE TO
INVENT NEW MODELS
OF IMAGINING THE
WORLD: AMERICA X
LATIN AMERICA**

**ALFREDO JAAR Y EL
DESEO DE INVENTAR
NUEVOS MODELOS
DE IMAGINAR EL
MUNDO: AMÉRICA X
LATINOAMÉRICA**

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

Artigo inédito
Maria de Fátima Morethy
Couto*

https://orcid.org/0000-0003-0561-6616

*Universidade Estadual
de Campinas (UNICAMP),
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.191920>



RESUMO

A partir do trabalho *A Logo for America* e de outros projetos de autoria do artista chileno Alfredo Jaar, este artigo visa refletir sobre os variados usos dos termos América e América Latina e suas múltiplas possibilidades de representação, enfatizando as conexões existentes entre divisões geopolíticas e interesses econômicos.

PALAVRAS-CHAVE Alfredo Jaar; Arte e política; Arte contemporânea; América; América Latina

ABSTRACT

Focusing on the work *A Logo for America* and other projects made by the Chilean artist Alfredo Jaar, this paper will call attention to the various uses of the terms America and Latin America and their multiple possibilities of representation, emphasizing the connections between geopolitical divisions and economic interests.

KEYWORDS Alfredo Jaar; Art and Politics; Contemporary Art; America; Latin America

RESUMEN

Partiendo del trabajo *A Logo for America* y de otros proyectos del artista chileno Alfredo Jaar, este artículo busca reflejar acerca de los variados usos de los términos América y Latinoamérica y sus múltiples posibilidades de representación, poniendo de relieve las conexiones existentes entre divisiones geopolíticas e intereses económicos.

PALABRAS CLAVE Alfredo Jaar; Arte y política; Arte contemporânea; América; América Latina

ARTE E POLÍTICA EM ALFREDO JAAR

Em 1987, o artista chileno Alfredo Jaar apresenta o trabalho *A Logo for America*, comissionado pelo programa Messages to the Public. O programa, que era patrocinado pelo Fundo de Arte Pública da Cidade de Nova York¹, esteve ativo de 1982 a 1990 e convidava diferentes artistas a criar curtas animações, compostas por imagens e/ou textos, a serem veiculadas por algumas semanas, em meio aos anúncios publicitários, no único painel luminoso (Spectacolor), de 800m², existente então na Times Square. Assim, por quase uma década, mais de 70 artistas, entre eles Martha Rosler, Richard Prince, Keith Haring, Jenny Holzer, as Guerilla Girls e Adrian Piper, provocaram o público com mensagens de teor crítico, ácido ou irônico, e quase sempre político. Alguns artistas estrangeiros, como Jaar e sua conterrânea Catalina Parra, aproveitaram a oportunidade para expressar suas dúvidas em relação à validade de símbolos e *slogans* correntes nos Estados Unidos. No mesmo ano de 1987, Parra criou o vídeo de 30 segundos *USA, Where Liberty Is a Statue*, em que se apropriava de um poema de seu pai, Nicanor Parra, e alternava o texto

à imagem da Estátua da Liberdade para questionar a visão idealizada de autonomia e liberdade difundida interna e externamente sobre os Estados Unidos.

Jaar, por sua vez, serviu-se de dois outros símbolos dos Estados Unidos – o mapa do país e a bandeira nacional – e os associou a mensagens que subvertiam seus significados corriqueiros (para os habitantes dos Estados Unidos), colocando em questão sua naturalização. A *Logo for America* consistia de um vídeo de 42 segundos com três imagens sequenciais da bandeira e do mapa dos Estados Unidos que eram combinadas a frases curtas. No primeiro quadro, a frase "Isto não é América" aparecia sobreposta ao mapa dos Estados Unidos; no segundo quadro, a mensagem "Esta não é a bandeira da América" era justaposta à imagem da bandeira dos Estados Unidos; já no último quadro, a palavra "AMÉRICA" mesclava-se à imagem "original" do mapa do continente americano (com as Américas do Norte, Central e do Sul), propondo assim uma compreensão mais abrangente e inclusiva do termo.



FIGURA 1

Alfredo Jaar, *A Logo for America*, 1987. Vídeo digital, cor, 42". Coleção: Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Doado pelo artista em ocasião da Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, 2014. © Alfredo Jaar

Tal como na obra de Magritte, *Isto não é cachimbo*, belamente analisada por Foucault, o enunciado, também aqui, subverte a correspondência da imagem com sua legenda, colocando em questão as relações de designação, de denominação e de descrição². Contudo, enquanto para Magritte tratava-se essencialmente de refletir acerca das relações entre linguagem e coisa, entre representação escrita e visual, para Jaar fazia-se necessário demonstrar que "a linguagem não é inocente; a linguagem é sempre o reflexo de realidades geopolíticas", conforme afirmou repetidas vezes³. Em

entrevista concedida anos mais tarde (2016), Jaar declara que esta obra resultou de sua surpresa ao imigrar para os Estados Unidos no início dos anos 1980 e perceber que seus habitantes se autoproclamavam "americanos". Com ela, Jaar consegue expor o etnocentrismo dos Estados Unidos, que reivindica para si a experiência americana "mais autêntica". O contraste entre a imagem e o texto reproduzidos conjuntamente leva o público a interrogar-se sobre o que exatamente vem a ser a América.

O trabalho em questão tornou-se um marco na carreira de Jaar e contribuiu para sua fama internacional. Anos mais tarde, o vídeo foi adquirido pelo Museu Guggenheim, como parte da Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, e integrou a exposição "Under the Same Sun: Art from Latin America Today", de 2014, que contou com 40 artistas de 15 países, além de voltar a ser exibido por um mês na mesma Times Square, agora em meio a inúmeros painéis luminosos. Em 2005, a obra foi exposta na fachada do Centro Cultural Erico Veríssimo, no Centro de Porto Alegre, no âmbito da 10ª Bienal do MERCOSUL, que tinha como tema geral "Mensagem de uma nova América"⁴. E em 2016, por ocasião da apresentação da mostra "Under the Same Sun" na South London Gallery, a animação foi recriada no Picadilly Circus, de Londres,

conseguindo provocar fortes efeitos no público passante e mostrar-se ainda atual, quase trinta anos após sua primeira veiculação⁵.

A relação entre arte e política é basilar para o artista chileno, que insistentemente desafia nossa relutância em lidar com alguns dos episódios mais sombrios de nossa história recente, ou ainda nossa indiferença para com aquilo que não nos atinge diretamente. Sua arte expõe os efeitos da dominação política e econômica de alguns países ou povos sobre outros, sua interação desigual na economia global, questionando assim as relações de poder existentes no mundo atual. Por outro lado, também discute os limites da representação midiática desses eventos trágicos em uma sociedade que é bombardeada por imagens que clamam para serem vistas, mas que escapam de um contato mais íntimo e intenso. Em seus trabalhos, Jaar demonstra compreender que o impacto de uma imagem ou obra não é fruto direto de seu apelo visual ou de sua circulação nas redes sociais e meios de comunicação tradicionais, pois a superexposição pode provocar uma atitude de indiferença em relação a seu conteúdo ou forma.

Ao longo de sua bem-sucedida carreira, Jaar rememorou tragédias sociais e crises humanitárias, de origem política, ocorridas ao redor do planeta, recorrendo a arquivos, montagens

fotográficas, vídeos e instalações para "fazer subir pelas fendas os sintomas inesperados da história", como aponta Luiz Cláudio da Costa (2016, p. 2143). Sobre o Brasil, realizou, em 1985, a série fotográfica *Oro en la mañana*, após visitar o garimpo de Serra Pelada na Amazônia, então em franca atividade. As imagens da série denunciavam as condições precárias do trabalho e da vida dos mineradores de ouro, inaugurando um tema que seria intensamente explorado por Sebastião Salgado em seguida. A série foi apresentada na seção Aperto, da Bienal de Veneza de 1986, em cinco painéis de grandes dimensões, bem como nas plataformas do metrô de Nova York, na forma de cartazes com textos justapostos que indicavam a flutuação dos preços mundiais do ouro⁶.

Um de seus projetos mais célebres, *Ruanda* (1994-2000), debruça-se sobre o genocídio ocorrido naquele país, às vistas do mundo e sob o triste olhar de Gutete Emerita e o silêncio de Nduwayezu, dois sobreviventes do massacre étnico⁷. Sobre o projeto, Jaar comenta em entrevista seu interesse pelo tema e expressa suas dúvidas quanto à eficácia do uso de imagens espetaculares ou visualmente eloquentes:

No caso de Ruanda, acompanhei a tragédia desde o início. [...] Fomos reunir provas, um assistente e eu. Passamos um tempo conversando com

as pessoas, fotografando a situação. Acumulamos provavelmente 3.500 imagens das coisas mais horríveis – tanto que, quando voltei para Nova York, não queria olhar para elas. Mas quando finalmente tive a coragem de analisá-las, percebi que não poderia usá-las. Não fazia sentido usá-las; as pessoas não haviam reagido a esse tipo de imagem. Por que reagiriam agora? Comecei a pensar que deveria haver uma maneira de falar sobre a violência sem recorrer à violência. Deveria haver uma maneira de falar sobre o sofrimento sem fazer a vítima sofrer novamente. Como se pode representar um tema desta natureza respeitando-se a dignidade das pessoas que estão em foco? [...] Segui trabalhando por tanto tempo no projeto de Ruanda sobretudo porque fiquei indignado com a reação da comunidade internacional – a indiferença barbárica. Atingia a essência do que significa ser um ser humano porque [...] quando você testemunha algo assim, você se sente envergonhado de ser um ser humano. É simples assim. (JAAR, s/d)

Nascido em Santiago em 1956 e tendo vivido grande parte de sua infância na Martinica, Alfredo Jaar estudou arquitetura na Universidade do Chile antes de emigrar para os Estados Unidos em 1981. Ele considera que sua formação profissional, escolhida para não desagradar seu pai, foi essencial para seu método de trabalho como artista. Na mesma entrevista citada acima, ele fala sobre seu processo de criação:

Nunca fui capaz de criar uma única obra de arte que surgisse simplesmente da minha imaginação. Não sei como fazer isso. Cada trabalho meu é uma resposta a um acontecimento, a uma situação da vida real. É por isso que sempre me descrevo como um artista de projetos. Não sou um artista de estúdio; não crio obras em meu estúdio. Eu não saberia o que fazer. Não olho para a página em branco e invento um mundo. Minha imaginação começa a trabalhar com base em pesquisa, com base em um acontecimento da vida real – na maioria das vezes, uma tragédia – sobre o qual acumulo informações para analisá-lo, para refletir sobre ele. Mas o impulso original é o acontecimento ao qual tento responder. (JAAR, s/d)

Meu interesse por *A Logo for America*, entre tantas obras impactantes de Jaar, relaciona-se à pesquisa que desenvolvo, com apoio do CNPq, em que discuto como as noções de América Latina e de arte latino-americana foram assimiladas, recebidas, difundidas e criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais, concentrando-me em alguns exemplos precisos no campo das artes, da década de 1950 em diante. Um dos tópicos desta pesquisa diz respeito aos artistas latino-americanos que questionam o lugar atribuído aos países considerados periféricos no concerto internacional de nações. Entre as várias estratégias críticas por eles utilizadas destacam-se a criação de

mapas imaginários ou intervenções em representações cartográficas diversas com o intuito de evidenciar as conexões existentes entre divisões geopolíticas e interesses econômicos.

Como afirma Brian Harley, os mapas, "como imagens do mundo, nunca são neutros ou isentos de valor ou são completamente científicos" (HARLEY, 2002, p. 37). Contudo, a ideia de que eles possam produzir uma imagem objetiva do mundo, em que as informações factuais são representadas fidedignamente, está ancorada em nossa mitologia cultural. A seu ver, faz-se necessário reconhecer que toda cartografia é uma ficção complexa, controlada:

Um mapa estrutura a geografia que ele representa segundo um conjunto de crenças sobre o que deveria ser o mundo, a verdade. Tomando-se um exemplo bem conhecido como a projeção de Mercator [mapa mundi de 1569], é de se duvidar que o próprio Mercator, que concebeu os mapas com os navegadores, tenha tido consciência da influência de seu mapa sobre a visão hegemônica mundial dos Europeus. Entretanto, o simples fato de que a Europa esteja situada no centro do mundo nesta projeção, e que a superfície das massas terrestres esteja tão deformada que dois terços da superfície do globo pareçam se situar em latitudes elevadas, somente pôde favorecer um sentimento de superioridade dos Europeus. O fato de que os "Estados colonialistas brancos" apareçam relativamente maiores sobre o mapa do que aqueles que eram à época apenas "as colônias" habitadas por

povos de cor representadas muito pequenas, nos convida a ver no mapa uma profecia geopolítica. (HARLEY, 2009, p. 11)

Em *Contra el mapa. Disturbios de la geografia colonial de Occidente*, Estrella de Diego também discorre sobre a não objetividade dos mapas e das representações cartográficas, relacionando seu recorrente uso e aceitação no Ocidente ao sucesso de sua política colonial. Mas o faz a partir da análise de diferentes obras de arte, desde as pinturas de Vermeer nas quais não apenas o mapa mas também o geógrafo e o astrônomo ocupam lugar de destaque, até as representações cartográficas francamente subjetivas, em que se manipulam escalas, embaralham-se distâncias e borram-se fronteiras, de autoria de artistas contemporâneos. Estar contra o mapa, como indicado no título do livro, é estar contra a ordem dada, é resistir à imposição de padrões e lutar por novas formas de ver e de estar no mundo.

A lista de artistas latino-americanos que, esporádica ou sistematicamente, recorreram a materiais cartográficos é extensa e se torna mais robusta a partir dos anos 1960/70, quando, face à interferência crescente dos Estados Unidos na região após a Revolução Cubana, a ideia de uma América Latina unida, integrada e resistente, emerge em diferentes campos do saber⁸. A brasileira Anna Bella

Geiger e o argentino Nicolas Uriburu destacam-se nesse contexto, com obras densas, em variados suportes, e que já foram objeto de estudo de diversos pesquisadores. Mais recentemente, o argentino Guillermo Kuitca, o cubano Tonel e o brasileiro Jaime Lauriano serviram-se de mapas ou representações cartográficas com o intuito de explicitar tensões éticas, políticas e econômicas. Lauriano, por exemplo, tem-se apropriado das imagens de mapas náuticos da época da colonização para ressaltar as consequências perversas de um processo de submissão e controle, de apagamento de histórias locais em prol de uma narrativa que toma como único ponto de vista aquele dos vencedores.

A representação cartográfica, lembra-nos Icleia Cattani, não é somente "signo icônico da viagem, do deslocamento, mas também da posse e da pertença, das fronteiras, das definições identitárias e, paralelamente, das relações de poder". Na América Latina, "as cartografias possuem efetivamente significado simbólico especial, pois elas criaram uma espécie de representação do real, ou do imaginário, sobre esse continente desconhecido":

A América Latina se constituiu, de certo modo, pela cartografia, uma cartografia inventarial, destinada a estabelecer os recursos a serem explorados e as fronteiras a serem demarcadas. [...] Ao mesmo tempo, as cartografias

permitem um olhar crítico, ou reflexivo, sobre nós mesmos: quem somos nós, latino-americanos, e qual nosso lugar no mundo; como fomos constituídos pela descoberta e pelas migrações. (CATTANI, 2007, p. 191)

Jaar recorre apenas eventualmente a representações cartográficas como recurso estratégico para as discussões que pretende provocar por meio da arte. Além de *A logo for America*, o mapa adquire papel fundamental em *Emergencia*, instalação de sua autoria, exibida 2008, na qual uma peça de grandes dimensões representando o continente africano, sem fronteiras reconhecíveis nem divisões políticas, emerge de modo lento e intermitente em um grande tanque retangular preenchido com água escura. A peça se eleva gradualmente na água apenas para afundar novamente e desaparecer momentaneamente da visão. O tanque tem cerca de 8 x 7 m e quase um metro de profundidade e a visão do espectador é borrada, incompleta. O título da obra remete ao duplo sentido da palavra em espanhol (e em português): emergir, "de trazer ou vir à tona", mas também emergência, "situação grave, perigosa, momento crítico ou fortuito"⁹. Faz-se evidente a intenção de reivindicar um olhar mais atento para um continente intensamente explorado pelas economias ocidentais, com ações que inclusive demarcaram fronteiras completamente arbitrárias entre povos e comunidades. Para

Estrella de Diego, a obra vai todavia além de uma crítica às intervenções e excessos cometidos pelos ocidentais no continente africano, já que solicita uma aproximação diferenciada do espectador:

Na verdade, a forma está levantada um pouco acima do solo, mas não o suficiente para permitir uma visualização cômoda – teríamos que nos elevar para obtermos uma visão precisa do trabalho. *Emergencia* rompe com a perspectiva do mapa sobre a mesa e também com aquela da cartografia espalhada no chão: para olhar a obra como a perspectiva exigiria, seria preciso olhar as reproduções. Só através de uma reprodução fotográfica seria possível apreciar *Emergencia* em sua totalidade, embora, paradoxalmente, [...] vê-la reproduzida, estática, significa percebê-la de modo incompleto. E se a radicalidade desta obra de Jaar se situasse, mais do que em sua crítica à relação do Ocidente com o continente africano, na quebra da posição do espectador, esse poderoso espectador que lê o mundo, escreve sobre ele, e o controla a partir de sua mirada? (DE DIEGO, 2008, p. 94)

Para um artista que visa provocar o engajamento do público, retirá-lo de seu torpor, trata-se de uma interpretação plausível, sobretudo se levarmos em consideração que Jaar repetiria o mesmo modo de apresentação em *Venezia, Venezia*, obra apresentada na Bienal de Veneza de 2013. Nela, uma réplica perfeita, na escala 1:60, dos 28 pavilhões nacionais que se encontram no Giardini, também emerge e submerge de um tanque com água. Segundo Jaar, a obra

é um convite poético para que repensemos o modelo excludente da Bienal de Veneza:

Estranhamente, a Bienal ainda congrega nos Giardini apenas 28 pavilhões nacionais, deixando todos os outros países forçados a procurar, no labirinto de Veneza, um espaço para alugar a custos exorbitantes. É verdade que outros países podem alugar um espaço alhures para mostrar seus artistas. Mas o que nos diz a arquitetura dos Giardini? Ela reafirma claramente uma ordem antiga e obsoleta, que não corresponde à realidade atual. E para um artista africano em visita ao Giardini, por exemplo, a ausência completa de um único pavilhão dedicado a um país africano qualquer expressa claramente o que o chamado mundo ocidental pensa da África ou da cultura africana: elas não existem. (JAAR, 2013)

Outro (pequeno) mapa aparece no projeto *Searching for K*, em que Jaar se volta para a história política de seu país visando apontar a participação de Henry Kissinger, e do governo estadunidense, na derrubada de Salvador Allende do poder e na implantação da ditadura de Augusto Pinochet. O projeto propõe uma série de montagens e instalações em painéis e vitrines com reproduções fotográficas de documentos relacionados a Kissinger, incluindo-se páginas de livros publicados por ele ou sobre ele, arquivos sigilosos tornados públicos, matérias de mídia impressa, cartas assinadas e retratos autografados, além de cartões postais.

Durante anos, Kissinger declarou que seu país não tivera qualquer relação com o golpe. Contudo, documentos disponibilizados recentemente (2020) pelo Arquivo de Segurança Nacional dos Estados Unidos comprovam de modo inequívoco a aplicação de uma estratégia agressiva, de hostilidade e pressão, contra o governo Allende. Atestam, além disso, que Kissinger influiu decisivamente na política adotada na região, sob o temor de que o socialismo à chilena expandisse sua influência na América Latina.

Em muitas obras da série, Jaar intervém diretamente nas fotografias, circundando a imagem de Kissinger de vermelho ou inserindo textos de teor crítico, que acentuam o caráter denunciativo da proposta. Uma pequena obra da série, discutida por Florencia San Martín em seu estudo sobre o artista (2020), despertou meu interesse por seu aspecto ao mesmo tempo banal e singular. Nela, em uma folha de papel quadriculado, Jaar reproduz uma declaração deplorável de Kissinger, de 1969, quando era o Secretário de Estado do governo Richard Nixon. Em uma reunião com o Ministro das Relações Exteriores do Chile, Kissinger afirma que "nada de importante pode vir do Sul. A história jamais foi produzida no Sul"¹⁰. Acima da declaração, Jaar constrói um retângulo inteiramente preto. O título da obra, *Latin America*, situa a imagem geograficamente, con-

ferindo-lhe o caráter de uma representação cartográfica, ainda que rasurada, ao mesmo tempo que denuncia o apagamento histórico proposto por Kissinger para todo o continente americano, à exceção dos Estados Unidos. San Martín assim descreve esta pequena obra:

No centro da folha, o retângulo preto representa a censura, a falta de informação, as operações transnacionais ocultas. Ele também representa um estado ditatorial em uma região que, segundo Kissinger, "não era importante". Jaar tanto expõe como resiste à ideia de uma "América Latina" cuja cultura e identidade dependem de interesses imperialistas multinacionais e cuja "história" é "ditada" pelo poder colonial. Em suma, ele expõe e rejeita uma ideia colonial de "América Latina" enquadrada de acordo com a "amizade" de Kissinger e os relatos comemorativos da mídia chilena de direita. (SAN MARTÍN, 2020, p. 212)

ISTO NÃO É AMÉRICA?

Mas voltemos novamente à obra *A Logo for America*. Como dito acima, Jaar propõe uma compreensão mais abrangente e inclusiva do termo América, criando, em sua última imagem do vídeo, um novo "logotipo" em que a forma conjunta das Américas do Norte, Central e do Sul substitui a letra R (de América). Mas podemos ir além

em nossa interpretação e conjecturar que a obra de Jaar também nos auxilia a ver que o uso enviesado do termo nos Estados Unidos traz consigo a ideia de superioridade deste país sobre os vizinhos, bem como sobre as outras culturas americanas.

Como observa João Feres Junior, "conceitos geográficos que nomeiam povos, territórios e continentes não devem ser tomados como termos técnicos neutros, isto é, destituídos de conteúdo político" (FERES Jr., 2008, p. 14). Em sua tese de doutorado e nos diversos artigos que publicou sobre o tema, o autor analisa as apropriações e sentidos políticos dos conceitos de América e americano, bem como estuda de modo aprofundado a construção do conceito de *Latin America* nos Estados Unidos. Relacionando as mudanças conceituais à história política em geral, Feres Junior demonstra como os impérios coloniais ibéricos e os personagens engajados nos movimentos de libertação nacional do continente americano do início do século XIX serviram-se dos termos América e americano ao longo do tempo, como conceitos políticos identitários. E assinala seu gradativo ocaso nos países da América do Sul, especialmente após o fracasso dos planos bolivarianos de unificação continental, mas também sua adoção e consolidação nos Estados Unidos¹¹. Nesse contexto, comenta também sobre a criação do termo América Latina:

Não é coincidência que termos hifenizados, como Hispano-América ou América Latina surgiram ou passaram a ser empregados com mais frequência somente a partir desse período [primeira metade do século XIX], pois eles sintetizam duas funções: ao mesmo tempo que afirmam uma identidade comum americana, se contrapõem à identidade anglo-americana. As hifenações, que anteriormente tinham caráter eminentemente geográfico ou geopolítico, com o termo América se combinando aos adjetivos português, espanhol, setentrional, meridional, etc., assumiram um conteúdo cultural e, não raro, racial em meados do século XIX. (FERES Jr., 2008, p. 18)¹²

Feres Jr. assinala que variados aspectos da experiência intelectual, cultural, política e religiosa dos Estados Unidos passaram a ser considerados exemplares para a identidade comum americana, na visão dos interessados. Nesse processo, o termo América tornou-se o elemento positivo de um par contraditório assimétrico, cujos elementos negativos são o espanhol e o português ou mesmo o europeu. Sua tese principal é a de que "*Latin America* tem sido definida no inglês americano, tanto na linguagem comum quanto nos textos especializados, como o oposto de uma auto-imagem glorificada de *America*", persistindo, nos dias atuais, "uma assimetria fundamental entre a percepção do

Eu coletivo americano e do Outro Latino Americano" (FERES Jr., 2005, p. 10).

As oposições assimétricas já se fazem presentes nas primeiras referências aos hispano-americanos, em cartas e declarações de alguns representantes do governo dos Estados Unidos do início do século XIX, mas se tornam mais contundentes na sequência, em função do expansionismo crescente do país, implementado como política de Estado. No decorrer do século XIX, o sentimento antiespanhol se consolida, servindo inclusive de argumento para justificar as intervenções bélicas, as anexações territoriais e as violências perpetradas pelos Estados Unidos¹³. As oposições não são inocentes ou inócuas:

Cada uma das características negativas atribuídas a eles [hispano-americanos], dominados por clérigos (católicos), indolentes, ignorantes, supersticiosos, incapazes de se esforçar e desprovidos de iniciativa, correspondem univocamente a uma característica positiva da autoimagem americana: protestante (portanto, anticatólico), trabalhador, educado, racional, industrioso e provido de espírito de iniciativa. (FERES Jr., 2005, p. 59)

Cabe porém registrar que o conceito de América Latina foi formulado em língua espanhola, no contexto das disputas imperialistas

entre Estados Unidos, França e Inglaterra, e foi rapidamente assimilado e difundido pelas elites mestiças aqui atuantes¹⁴. Ele aparece pela primeira vez, ao que tudo indica, em 1856, no poema *Las Dos Americas*, de José María Torres de Caicedo, escritor colombiano que vivia em Paris. O poema foi escrito justamente em reação ao expansionismo territorial dos Estados Unidos e, em sentido defensivo, prega a formação de uma confederação de repúblicas latino-americanas, capaz de se contrapor à "raça saxônica, inimiga mortal que já ameaça destruir sua liberdade". Enfatiza a herança latina comum à imensa maioria dos países da região, almejando com isso forjar uma identidade política não apenas distante mas em oposição aos Estados Unidos.

O termo foi importado para a língua inglesa ao final do século XIX e sua associação com imagens e termos pejorativos foi recorrente durante o século XX, como demonstram as charges publicadas por revistas e jornais de elite, e mantém-se na atualidade, de modo talvez mais sutil. Em outro artigo, Feres Jr. analisa as capas de catálogos de editoras dos Estados Unidos ou de livros-textos dedicados aos *Latin American Studies* naquele país nos últimos anos (FERES Jr, 2015). E surpreende-se com a frequente utilização, independentemente do enfoque proposto ou aspecto

abordado, de artefatos e símbolos pré-colombianos em trabalhos de grande circulação sobre a América Latina. Conclui que este tipo de representação funciona como uma "operação de nivelamento de experiências vividas por povos diferentes em contextos amplamente diversos", e reforça uma percepção específica da América Latina difundida na sociedade estadunidense:

minha hipótese é a de que esse tipo de representação se tornou tão comum porque transmite perfeita e sinteticamente o discurso sobre *Latin America*. [...] Na verdade, isso é uma dupla ironia, cultural e temporal: o latino é representado pelo pré-colombiano e *Latin America* atual é representada por um passado imemorial – asteca, inca, ou genericamente indígena. [...] Mas a ironia por trás da representação não é infundada nem isenta de significado. Pelo contrário, a representação pré-colombiana sintetiza o diagnóstico de *Latin America* formulado pelos *Latin America Studies*, desde a teoria da modernização até o presente: a experiência histórica de *Latin America*, desde as chegadas das naus ibéricas vem sendo um retumbante fracasso, nada de valor, nenhum progresso, nenhuma liberdade e nenhuma fertilidade foram produzidos (FERES Jr, 2015, p. 255-256).

É PORTANTO POSSÍVEL UM LOGO PARA A AMÉRICA?

As questões levantadas acima nos alertam para a complexidade do debate sobre o tema. O logo proposto por Jaar é certamente utópico e parece estar a cada dia mais distante de ser tomado verdadeiramente em consideração. A inclusão da "América Latina" no tabuleiro geopolítico internacional não se fará apenas por meio da arte, todos sabemos disso. Mas como nós, historiadores da arte interessados em romper fronteiras epistêmicas, podemos contribuir para a reflexão e o conhecimento sobre a arte aqui produzida? Em minha pesquisa, mencionada brevemente acima, procuro estabelecer novas relações entre obras, textos e eventos que marcaram nosso debate crítico e historiográfico, sem contudo ambicionar constituir uma ideia homogênea da arte produzida na região nem tampouco preocupar-me em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Busco portanto investigar as conexões existentes entre o campo da arte, da história da arte e da crítica de arte, evidenciando as tensões e contradições que marcaram o debate artístico-cultural "latino-americano" da segunda metade do século XX.

A princípio, optei por uma demarcação geográfica restrita, América do Sul, procurando evitar o emprego do termo arte latino-americana – ou mesmo América Latina – por entendê-lo incapaz de abarcar a diversidade da produção aqui realizada, mas também pelo fato de ele carregar sentidos políticos raramente explicitados. Ao ampliar meu escopo de análise, algumas questões se fizeram prementes: Como construir uma visão mais ampla da arte de nossos "vizinhos distantes", para usar uma expressão perspicaz de Cristina Freire¹⁵, sem cair em estereótipos generalizantes e sem deixar-se guiar por leituras exclusivamente eurocêntricas? Por outro lado, como romper com interpretações universalizantes sem incorrer em discussões de cunho puramente identitário? Ademais, como discutir nossa contribuição, enquanto brasileiros, neste debate, reavaliando, de modo franco, as narrativas de viés nacionalista que nos colocam em posição de destaque ou de pioneirismo frente a nossos vizinhos? E como favorecer a compreensão crítica e enfatizar o potencial transformador de obras e textos criados em contextos considerados "provincianos e atrasados" pelos chamados centros hegemônicos?

A emergência dos estudos pós-coloniais a partir dos anos 1980 levou à construção de novas geopolíticas do conhecimento que

intentam romper com os aparatos metropolitanos de produção do saber e os paradigmas universalizantes definidos pela modernidade e propõem-se a reescrever criticamente a história colonial, a refletir sobre os problemas e as heranças do colonialismo por meio de novas lentes. Entre outros tópicos, critica-se a operacionalidade de uma noção como América Latina, constituída a partir de modelos hegemônicos de conhecimento, e que, ao final, termina por nos colocar na posição de "outro" e por ocultar estruturalmente nossas diferenças.

Assim, ao empregar o termo América Latina em meus textos, viso refletir sobre suas limitações, seus variados usos, e, em especial, sobre os interesses que regem sua utilização. Trata-se sobretudo, e cada vez mais, de evitar a formulação de argumentos generalizantes sobre a arte da região, de rejeitar a formação de novas periferias nas "margens", mas também de rechaçar filiações ligeiras, estabelecidas com base em antigos modelos de aproximação, como os elementos folclóricos, religiosos ou aqueles de caráter geográfico.

Após décadas lidando com temas pungentes e indo ao encontro daqueles que sofrem, Jaar ainda acredita ser possível "sonhar com um mundo melhor, mudar o mundo, inventar modelos de pensar o mundo". Em entrevista recente à também artista Dora Longo Bahia, ele declara:

Acho que temos um papel muito importante a desempenhar, porque podemos criar modelos de pensar o mundo. Isso é o que fazemos. Nós trabalhamos com a realidade, analisamos, interpretamos, traduzimos a realidade e criamos modelos de pensar a realidade. Mas a realidade não pode ser representada. Nós criamos novas realidades. Tudo o que fazemos contém uma concepção do mundo, mas é também uma nova realidade. Esse é o porque de termos esse extremo privilégio mas, ao mesmo tempo, a grande responsabilidade de sermos artistas. Podemos aferir mudanças com nossas ideias, nosso trabalho. E quando o trabalho é bem sucedido, ele penetra no mundo da cultura, da sociedade, e produz mudança. (JAAR *apud* DORA LONGO BAHIA, 2020)

Jaar certamente tem consciência do limitado poder de suas ações, mas não cessa de tentar nos alertar para o que ocorre de mais ignóbil sob nossos olhos. Sigamos suas pistas, nem que seja apenas para contestá-las.

NOTAS

1. O Fundo de Arte Pública foi criado em 1977 e desde então patrocinou mais de 500 mostras e projetos individuais de artistas para serem exibidos em diferentes espaços públicos da cidade de Nova York. Para maiores informações, ver: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/>.

2. Em Magritte, afirma Foucault, o texto nomeia "o que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar). E eis que, no momento em que deveria dar o nome, o faz negando que seja ele" (FOUCAULT, 2012, p. 26).

3. Jaar escreve com frequência sobre seu próprio trabalho e já concedeu diversas entrevistas à mídia impressa ou digital, em que responde de modo similar aos mesmos temas: a relação entre arte e política; a conexão entre ética e estética em seu trabalho, seu processo de criação, a escolha de seus temas, entre outros. Em 2017 foi lançado o documentário *JAAR, el lamento de las imágenes*, dirigido Paula Rodríguez e produzido por Paola Castillo, que aborda de modo extensivo a trajetória do artista e comenta sobre suas obras.

4. Jaar também participou da 1ª Bienal do Mercosul, realizada em 1997 sob curadoria de Frederico Moraes, em sua vertente cartográfica, que reunia os artistas que, "partindo do território que é seu, buscam reescrever uma história de seu país e de seu continente" (MORAIS, 1997). Cabe registrar que a 10ª edição da bienal buscava retomar a vocação histórica do evento, ao priorizar novamente a arte produzida nos países da América Latina.

5. Ver, a este respeito, o vídeo *Alfredo Jaar's A Logo for America in Piccadilly Circus*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=lb8NxRrfzFc>.

6. Foi a primeira vez que um artista latino-americano foi convidado a participar do Aperto da Bienal de Veneza. Jaar declara que é grato a Achille Bonito Oliva e Thomas Sokolowski pelo convite, o qual transformou sua carreira e sua vida.

7. *Os olhos de Gutete Emerita* e *O silêncio de Nduwayezu* são os títulos de duas instalações

de Jaar relacionadas ao projeto Ruanda e que devem ser vistas em uma sala escura. Compõem-se de uma mesa de luz na qual se encontram lupas e 1.000.000 de *slides* com uma única imagem: os olhos de Emerita ou de Nduwayezu, a depender da obra. As instalações também contam com um texto de parede luminoso com os dizeres: "Eu me lembro de seus olhos. Os olhos de Gutete Emerita", no primeiro caso, e "Nunca me esquecerei de seu silêncio. O silêncio de Nduwayezu", no segundo. A quantidade de *slides* sobre a mesa corresponde ao número estimado de vidas perdidas no conflito.

8. Certamente uma das imagens mais conhecidas (ou mais reproduzidas) sobre o tema é o desenho de Joaquín Torres-García *El Norte es el sur*, no qual ele inverte a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o norte no lugar do sul. Realizado, em 1935, quando Torres-García retornou a seu país de origem (Uruguai) após residir por mais de 40 anos na Europa e nos Estados Unidos, esta obra antológica nos leva pensar, entre outras questões, em "como potencializar o sul do continente como polo centrípeto de produção e trocas artísticas, no contrafluxo das correntes migratórias locais e das estruturas de poder" (FREIRE, 2015, p. 36).

9. As definições constam do Grande Dicionário Houaiss, versão *on-line*: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#0

10. Esta frase, tristemente célebre, foi diversas vezes contestada, em diferentes domínios. Em 1997, no texto de apresentação da primeira Bienal do Mercosul, Frederico Moraes reproduz esta afirmação para rechaçá-la, apresentando uma extensa lista artistas e intelectuais que aqui atuaram e de teorias artísticas por eles produzidas.

11. Sobre o Brasil ele considera que o conceito de América/americano "não assumiu papel central no processo de libertação. [...] Depois da independência, os termos Brasil e brasileiro consolidaram-se rapidamente, ficando América como uma referência continental muito genérica, e americano como um conceito que ainda mais raramente se aplicava ao brasileiro (FERES Jr., 2008, p. 26-27).

12. O autor observa que os indígenas e sobretudo os negros foram alijados desse processo histórico de construção de identidades políticas alternativas no Novo Mundo.

13. Cabe lembrar que "somente no século XIX, os Estados Unidos anexaram metade do território do México, patrocinaram oficialmente a pirataria na América Central [...], interferiram em uma guerra entre Chile e Peru e forçaram a arbitragem de uma disputa de fronteiras entre Venezuela e Grã-Bretanha onde os representantes venezuelanos não foram sequer incluídos na mesa de negociação. Ao fim daquele século, os americanos provocaram a guerra contra a Espanha e, como espólio de sua vitória, apropriam-se das colônias espanholas restantes" (FERES Jr., 2005, p. 59). Ressalte-se ainda a anexação da Flórida, em 1819.

14. Ver também, a este respeito, o estudo de Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, publicado em 2007.

15. Trata-se do título de uma mostra organizada por Freire no Museu de Arte Contemporânea da USP em 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACATTANI, Icleia. Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica. In BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica. **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007, pp. 189-197.

COSTA, Luiz Cláudio. Atlas ou Arquivo? A arte de inventário na América Latina. **Anais do 25º Encontro Nacional da Anpap: Subjetividades, utopias e fabulações**. Porto Alegre, 2016, pp. 2136-2144.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate. **Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFGM**, 2017, vol. 7, n. 13, pp. 124-144.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Desfazendo fronteiras e rompendo barreiras: a representação cartográfica na arte contemporânea. **Porto Arte. Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, vol. 24, n. 42, 2019.

DE DIEGO, Estrella. **Contra el mapa**. Disturbios de la geografía colonial de Occidente. Madri, Ediciones Siruela, 2008.

DORA LONGO BAHIA ENTREVISTA ALFREDO JAAR, **Revista Select**, 2020.

Disponível em: <https://www.select.art.br/dora-longo-bahia-entrevista-alfredo-jaar/>.

FERES Jr., João. **A história do conceito de "Latin America" nos Estados Unidos**. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

FERES Jr., João. O conceito de América: conceito básico ou contra-conceito? **Jarbuch für Geshichte Lateinamerikas**, January 2008.

FERES Jr., João. Representando *Latin America* por meio da arte pré-colombiana. In ASCENSO, João Gabriel da Silva; CASTRO, Fernando Luis Vale (orgs.). **Raça - trajetórias de um conceito**. Histórias do discurso racial na América Latina. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015, pp. 229-267.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo** / trad. Jorge Coli. 3ª ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

FREIRE, Cristina (org.). **Terra incógnita**. São Paulo: MAC USP, 2015.

HARLEY, Bryan. **The New Nature of the Maps**. Essays in the History of Cartography. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

HARLEY, Bryan. Mapas, saber e poder. **Confins**, n. 5, 2009, pp. 1-23.

JAAR, Alfredo. The Rwanda Project. **Art21**. s/d. Disponível em: <https://art21>.

org/read/alfredo-jaar-the-rwanda-project/

JAAR, Alfredo. Notes on Venezia Venezia, Maio 2013. Disponível em: https://alfredojaar.net/venezia2013-press/pdf/note/Jaar_NotesOnVeneziaVenezia_05.25.2013.pdf

JAAR, Alfredo. Alfredo Jaar's A Logo for America in Piccadilly Circus, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=lb8NxRrfzFc>

MELENDI, Maria Angélica. Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção. **Revista do Instituto Arte das Américas**, Belo Horizonte, ano 2, vol. 1, 2004.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In **Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997, pp. 12-20.

PALADINO, Luiza Mader. O uso de mapas como proposições conceituais: as cartografias do artista argentino Horacio Zabala. In FREIRE, Cristina. **Estética da história e (re)construção das memórias**. Arte e arquivos em debate. São Paulo: MAC USP, 2016, pp. 195-200.

RODRIGUEZ, Joaquin Barriendos. **La idea del arte latinoamericano**. Estudos

globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos. Tese (Facultat de Geografia I Història), Universitat de Barcelona, 2013.

SAN MARTÍN, Florencia. Temporalidade descolonial em *The Kissinger Project* de Alfredo Jaar. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 21, n. 35, jan./jun. 2020, pp. 196-234.

SOBRE A AUTORA

Maria de Fátima Morethy Couto é Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq. Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e coautora/organizadora dos livros *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), *Instituições da Arte* (Zouk, 2012), *Espaços da arte contemporânea* (Alameda, 2013), *História das artes em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil*, *Histórias da arte em coleções* (Riobooks, 2016) e *Histórias da arte em museus* (Riobooks, 2020).

Artigo recebido em
16 de junho de 2021



RAÇA, POVO E ALTERIDADE NA MODERNIDADE BRASILEIRA

FLÁVIO THALES RIBEIRO FRANCISCO

**RACE, PEOPLE
AND OTHERNESS
IN BRAZILIAN
MODERNITY**

**RAZA, PUEBLO
Y ALTERIDAD EN
LA MODERNIDAD
BRASILEÑA**

RESUMO

Resenha do livro *Modernity in Black and White, art and image, race and identity in Brazil, 1890–1945*, de Rafael Cardoso. Cambridge University Press: Nova York, 2021, 263p.

PALAVRAS-CHAVE Modernismo; Raça; Nação; Artes gráficas

Artigo inédito
Resenha
Flávio Thales Ribeiro
Francisco*

 <https://orcid.org/0000-0003-1617-9773>

*Universidade Federal do
ABC (UFABC), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187437>

ABSTRACT

Review of *Modernity in Black and White, art and image, race and identity in Brazil, 1890–1945* by Rafael Cardoso. Cambridge University Press: New York, 2021, 263p.

KEYWORDS Modernism; Race; Nation; Graphic Arts

RESUMEN

Reseña de libro *Modernity in Black and White, art and image, race and identity in Brazil, 1890–1945*, de Rafael Cardoso. Cambridge University Press: Nueva York, 2021, 263p.

PALABRAS CLAVE Modernismo; Raza; Nación; Artes gráficas





Pensar modernidade nos grandes centros urbanos nas primeiras décadas do século XX é, principalmente quando se leva em consideração a perspectiva dos trabalhadores nacionais de origem afrodescendente, acompanhar o processo de reorganização do espaço urbano de forma a reproduzir os padrões europeus em detrimento de influências culturais negras. As principais cidades do Brasil foram buscar inspiração, principalmente, nas referências francesas e mobilizaram os recursos possíveis para controlar as manifestações de origem africanas ou indígenas. Em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, em nome da modernidade, as populações empobrecidas foram empurradas para os locais mais distantes e sem estruturas, iniciando um processo histórico de marginalização nos principais centros urbanos.

Os pesquisadores do campo da História Social, a partir de diferentes olhares e fontes, observaram o entusiasmo de estadistas com a construção de grandes avenidas, o empenho de sanitaristas com o combate às epidemias que assolavam a população, além de

práticas do cotidiano que possibilitaram a contenção de indivíduos não brancos em espaços que representariam o progresso da nação brasileira¹. Entre os temas debatidos também destacaram o impacto dos imigrantes europeus nas dinâmicas sociais daquele período, que convergiam para a construção de um Brasil moderno embranquecido. A partir de ideias concebidas no pensamento raciológico europeu, parte da classe política e da intelectualidade brasileira passou a condicionar o lugar do país na modernidade à constituição de uma nação branca nos trópicos em um período de longo prazo.

Por outro lado, lideranças e intelectuais afrodescendentes reagiram à modernização marginalizadora, apontando o lugar do negro na história do Brasil e, conseqüentemente, para uma outra concepção de nação que desconstruía a noção de experiência negra enquanto expressão do atraso. Nesse sentido, as narrativas que anunciavam a emergência de um Brasil modernizado nos termos europeus foram confrontadas por diferentes vozes que conformaram uma modernidade negra no Brasil, que passaram a imaginar a nação, e o Ocidente em geral, como uma ampla comunidade capaz de abrigar o negro enquanto civilizado. As modernidades negras se revelaram de diferentes maneiras, através das publicações de intelectuais e ativistas negros, ou de representações criadas por intelectuais brancos, como

algumas obras associadas à geração modernista da década de 1920. A partir dessa profusão de representações se reforçou a ideia de que as populações negras poderiam ser incorporadas ao processo civilizatório brasileiro e ocidental².

As noções de modernidade eurocêntrica e de modernidade inclusiva conviveram e interagiram durante a primeira metade do século XX, atravessando os debates sobre a identidade nacional, as identidades regionais e as desigualdades de classe e de raça. Essas tensões aparecem como tema no livro publicado pelos historiador Rafael Cardoso. Em *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil (1890–1945)*, Cardoso reflete sobre as múltiplas modernidades, ou as modernidades periféricas, que surgem em representações culturais fora dos círculos das elites vanguardistas e desafiam a narrativas *mainstream* sobre o modernismo. O próprio historiador anuncia a sua afiliação a uma linhagem de acadêmicos que enfatizam o caráter multidimensional dos modernismos e criticam o tradicional discurso sobre o modernismo brasileiro que gira em torno da semana de 1922. De acordo com Cardoso, abaixo da superfície do elitismo dos críticos de arte existia uma cultura de revistas e outros impressos que reagiam esteticamente às experiências urbanas.

O historiador se envereda pelas artes gráficas das revistas de grande circulação nas primeiras décadas do século XX sem deixar de lado os modernistas do *mainstream*, elucidando uma fronteira entre o erudito e o popular. Nesta obra, Rafael Cardoso articula temas e questões explorados em escritos anteriores como a representação de afro-brasileiros na arte, o modernismo nas artes gráficas e a relação entre arte e identidade nacional. Em uma incursão temporal em um espaço geográfico determinado, Cardoso os rearticula em uma linha do tempo que identifica modernismos antes da década de 1920 em uma paisagem singular como a cidade do Rio de Janeiro, que combinava a “novidade” e o “atraso”, simbolizando as contradições brasileiras daquele período. As fontes analisadas revelam a coexistência entre sagrado e o profano e o urbano e o rural em um espaço que força a convivência entre as elites eurocentradas e as classes populares formadas por trabalhadores imigrantes e afrodescendentes.

O livro foi organizado em cinco capítulos que abordam diferentes perspectivas sobre o moderno nos quais a cultura popular é retratada por ilustradores de revistas de grande circulação e pela elite das artes plásticas. Cardoso, ao longo da obra, demonstra as suas habilidades de historiador da arte, nos brindando com

descrições minuciosas das fontes analisadas em um exercício de identificação de elementos na composição das artes que revelam diferentes percepções sobre o popular. O historiador, entretanto, não se propõe a apenas fazer a contextualização e a interpretação de uma série de obras artísticas, o livro apresenta uma narrativa que ganha em sofisticação ao acompanhar as trajetórias de figuras-chave das artes gráficas que possibilitam a articulação entre os temas debatidos nos capítulos.

No primeiro capítulo, no qual analisa o imaginário sobre as favelas, por exemplo, Rafael Cardoso ressaltava a importância de Paulo Barreto, conhecido popularmente como João do Rio. O jornalista, segundo historiador, foi fundamental para a construção de uma representação sobre as favelas que ia além das alegorias de vício e perigo. A partir de uma incursão noturna, em tom jornalístico, João do Rio fez um relato sobre a sua experiência no Morro de Santo Antônio, revelando o distanciamento e o estranhamento com as práticas culturais dos moradores, descrevendo a favela como um outro território dentro da cidade. Ainda assim, observa Cardoso, reconheceu a dignidade daquelas pessoas que habitavam o morro. Gustavo Dall'Ara, artista que retratou a favela em duas obras, também foi citado pelo historiador, como referência de uma representação

positiva. Por outro lado, seja na pintura de Tarsila do Amaral ou no manifesto de Oswald de Andrade, a favela aparece de maneira abstrata destacando-se mais como um experimento estético do que uma expressão das experiências de pobreza dos habitantes. Entretanto, as ilustrações de J. Carlos (João Carlos de Brito e Cunha) são as que ganham destaque na análise de Cardoso, pois reforçaram a associação entre favela e negritude a partir de uma estética racista inspirada nas artes gráficas dos Estados Unidos.

Entre os distanciamentos e as aproximações em relação às culturas populares que faziam parte do processo de modernização do Rio Janeiro, o historiador aponta diferentes projetos de representação do moderno que foram procurar inspiração nas classes populares da cidade. Assim, no segundo capítulo, Cardoso explora as sociabilidades da boemia que se configurava na virada dos séculos e o imaginário construído em torno desse universo. Aqui as interações entre artistas se dão em espaços que potencializam a criação de uma arte moderna através de uma rede que envolve bares e escola de artes. Ao perscrutar o clima festivo nos ambientes da intelectualidade carioca, Rafael Cardoso apresenta ao leitor figuras importantes das duas primeiras décadas do século XX que representaram as novas experiências urbanas e também as performaram em eventos noturnos e carnavalescos.

O artista afro-brasileiro Calixto Cordeiro – conhecido popularmente como K. Lixto – assume o papel de arquétipo de uma geração de ilustradores que se notabilizaram com a arte em revistas de grande circulação, como *O Malho*, e ganharam o *status* de celebridade. K. Lixto reproduzia em seus traços a sua própria experiência como dançarino boêmio, a sua postura *flamboyant* revelava a sua capacidade de circular entre as fronteiras de classe e de raça, contrastando com a dificuldade de alguns artistas, principalmente aqueles associados com a Semana de 22, de se entregar à cultura popular dos grandes centros urbanos daquele período. Rafael Cardoso destaca como o Carnaval carioca se apresentava para esses artistas celebridades como uma oportunidade de misturar as vivências da elite e das classes populares.

No terceiro capítulo, o historiador aprofunda a sua análise sobre as revistas das duas primeiras décadas do século XX, observando os avanços de técnicas de impressão e reprodução fotográfica que possibilitaram a experimentação artística. Aqui Cardoso foca na materialidade das produções artísticas dos ilustradores dessas revistas e nas inovações artísticas que se revelam, por exemplo, nas propagandas e na diagramação. Os periódicos desse período funcionaram como um canal privilegiado para as produções de artistas,

dentre elas as caricaturas, que foram estimuladas por figuras como Gonzaga Duque, um entusiasta da arte “do povo para o povo”. A revista *Fon-Fon*, em que o título faz referência à modernidade através da onomatopeia da buzina de automóvel, popularizou, através de inovações, as artes gráficas que retratavam as mudanças vividas pelas sociedades urbanas do Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. Esse mesmo periódico, de acordo com Cardoso, também demonstrava as contradições associadas aos sujeitos marginalizados, como mulheres e negros, zombando de Monteiro Lopes, primeiro congressista negro eleito no Brasil, e estampando ilustrações como a de K. Lixto que problematizava a situação da população negra no período pós-abolição.

Ao observar a trajetória de Oswald de Andrade, no quarto capítulo, Rafael Cardoso aponta os limites da Antropofagia enquanto projeto de construção de uma identidade nacional. Se o popular e o afro-brasileiro emergiram nas revistas das duas primeiras décadas entre alegorias positivas e negativas, a Antropofagia pareceu negligenciar as experiências negras e, seguindo o temperamento de Oswald, até mesmo zombar da possibilidade de construção de uma identidade nacional a partir da constituição de subjetividades negras. Aqui o historiador reforça o seu argumento do caráter

elitista de artistas ligados à Semana de 22 e a dificuldade do grupo para apreender as experiências negras da modernidade brasileira.

Por outro lado, no final da década de 1920, Di Cavalcanti e o poeta francês Benjamin Perét manifestaram um fascínio pela cultura afro-brasileira, reproduzindo a relação de estranhamento já comum em obras de jornalistas que exploravam o universo mágico das religiões afro-brasileiras. No olhar de Cardoso, essas duas figuras são importantes porque representam o esforço de criação de uma estética que incorporaria o negro e alguns elementos da cultura afro-brasileira às noções de povo e trabalhador brasileiro. A luta de classes que mobilizava a intelectualidade de esquerda no Brasil, na obra de Di Cavalcanti, foi influenciada pelo muralismo mexicano, articulando as ideias de cultura, raça e nação na concepção de uma brasilidade. Nesse sentido, o samba, que não foi considerado por Mário de Andrade como um gênero representativo da cultura brasileira, foi ganhando espaço como referência fundamental na concepção de um imaginário sobre o Brasil moderno.

Ao explorar o modo como as artes passaram a incorporar as culturas populares não eurocentradas à identidade nacional, o historiador conduz o leitor para o tema do último capítulo, em que apresenta o debate sobre a “cara do brasileiro”. De acordo com

Rafael Cardoso, o varguismo foi marcado pela busca da afirmação de uma identidade para a nação capaz de eliminar as regionalidades. Depois da Revolução de 30, a noção de raça não desaparece necessariamente, mas é reelaborada em diferentes linguagens no processo de definição de um perfil brasileiro. Nesse contexto, a falta de “uniformidade” e “homogeneidade” foi um desafio para artistas que ainda resistiam a reconhecer as matrizes indígenas e afro-brasileiras e desejavam um brasileiro próximo do ariano. Gustavo Capanema, por um lado, imaginava um futuro embranquecido para o Brasil, mas Candido Portinari, por outro, retratava em suas pinturas o homem “moreno”, capaz de traduzir a “mistura brasileira”. A estética de Portinari, assim como os temas trabalhados em suas obras, seria incorporada pelo discurso oficial do governo que, através dos trabalhos de artistas como o ucraniano Dimitro Ismailovitch e da curadoria do antropólogo Arthur Ramos, definiram as diferentes “faces do Brasil”.

Assim, em *Modernity in Black and White*, o leitor acompanha uma perspectiva mais ampla do modernismo, reproduzido nas artes plásticas, mas principalmente nas artes gráficas. Na obra de Rafael Cardoso, as renovações estéticas e as novas técnicas de impressão evidenciam uma profusão de contradições e tensões sociais

no processo de imaginação de um Brasil moderno. A noção de raça, seja no retrato da urbanidade carioca ou da sociedade brasileira de maneira mais abrangente, atravessa o enquadramento dos artistas sobre as experiências populares, que se revela em discursos sobre a diferença racial ou sobre a mistura de raças. Através das artes, observamos diferentes percepções sobre o popular que contribuíram com elementos para forjar a ideia de uma democracia racial no Brasil.

O processo de representação do Brasil, no entanto, é profundamente assimétrico. No epílogo da obra, Cardoso, sem pretensões sociológicas, aponta os limites dos projetos de constituição da brasilidade. O historiador encerra o livro com uma breve análise do lugar social do negro através da personagem Virgulina, a mulher negra que pode ser usada e abusada pelo homem branco e que aparece constantemente em ilustrações de revistas. Essa é uma representação criada para o consumo de leitores brancos de classe média e que demonstra, afirma Cardoso, a relação conflituosa com as populações não europeias do país. O que é possível observar, ao longo da capítulos também, é a falta de protagonismos de artistas negros na disputa pela constituição de imaginários sobre o Brasil, ainda que com a presença de figuras como K.Lixto. Essa não é uma questão explorada por Cardoso, mas que atravessa os temas debatidos na obra.

Diferentemente dos Estados Unidos, onde uma classe de negros intelectuais, entre as décadas de 1920 e 1930, se propôs a reelaborar a imagem dos negros na modernidade através do Harlem Renaissance, não se formou no Brasil uma ampla classe de intelectuais negros capaz de dialogar e questionar as narrativas dos modernistas brasileiros.

Modernity in Black White é uma obra importante para se refletir sobre a construção da brasilidade a partir de uma noção de modernismo mais abrangente. A publicação do livro faz parte do esforço de historiadores estadunidenses de divulgar pesquisas de historiadores como Rafael Cardoso entre os estudiosos do campo de Latin American Studies, mas é importante que seja traduzida para os leitores brasileiros interessados no tema.

NOTAS

1. Ver BUTLER (1998), SANTOS (2017).

2. Ver GUIMARÃES (2003), GILROY (2001).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Kim D. **Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador.** New Brunswick: Rutger University Press, 1998

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GUIMARÃES, Antonio S. A. A modernidade negra. **Teoria & Pesquisa**, São Carlos, n. 42-43, 2003, pp. 41-62.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano.** São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume, 2017.

SOBRE OS AUTORES

Flávio Thales Ribeiro Francisco é Professor Adjunto do Bacharelado em Ciências Humanas e do Bacharelado em Relações Internacionais da Universidade Federal do ABC (CECS-UFABC). Doutor (2014) pelo Programa de História Social da Universidade de São Paulo. Possui mestrado (2010) e graduação (2006) em História pela mesma instituição. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da América, atuando principalmente nos seguintes temas: História dos Estados Unidos, Identidades, manifestações político-culturais transnacionais, Diáspora africana, Imprensa. É membro do LEHA (Laboratório de Estudos de História das Américas) e integrante do Grupo de Estudos de História dos Estados Unidos e Relações Interamericanas.

Rafael Cardoso é escritor e historiador da arte, PhD pelo Courtauld Institute of Art, em Londres, e colaborador do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Seus livros de não ficção incluem *Do Valongo à Favela: Imaginário e periferia* (2015) e *Impresso no Brasil: Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional* (2009).

Artigo recebido
em 31 de maio e
aceito em 16 de junho.



CHAMADA PÚBLICA

SELFIE: O AUTORRETRATO DO SUJEITO CONTEMPORÂNEO

**SELFIE: THE SELF-
PORTRAIT OF THE
CONTEMPORARY
SUBJECT**

***SELFIE: EL
AUTORRETRATO
DEL SUJETO
CONTEMPORÁNEO***

PAULA BRAGA

RESUMO

Artigo inédito*
Chamada aberta

Paula Braga*

 <https://orcid.org/0000-0001-7986-6306>

*Universidade Federal do
ABC (UFABC), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180880>



As redes sociais são lugares de exibição de fotografias amadoras e campo de experimentação artística. São também dispositivos que impactam a subjetividade e a democracia, beneficiando interesses do neoliberalismo, e que geraram um novo capítulo na história da fotografia, a *selfie*, cujo estudo exige uma metodologia interdisciplinar. Este artigo propõe que a *selfie* remete à auto-objetificação. Esta hipótese é investigada referindo-se à teoria da fotografia de Philippe Dubois, a conceitos da psicanálise e a diagnósticos de Achille Mbembe e Giorgio Agamben sobre os efeitos do capitalismo avançado na subjetividade. Por fim, analisa a *selfie* nas obras de Amalia Ulman, Aleta Valente e Cindy Sherman, discutindo os limites das redes sociais como lugar de circulação da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE Fotografia; *Selfie*; Neoliberalismo; Democracia; Subjetividade

ABSTRACT

Social networks are sites for the exhibition of amateur photography, and a field for artistic experimentation. They are also apparatus that impact subjectivity and democracy, benefiting interests of neoliberalism. Moreover, they have generated a new chapter in the history of photography, the *selfie*, which demands an interdisciplinary methodology to be understood. This article proposes that the *selfie* refers to self-objectification. It investigates this hypothesis by departing from the theory of photography developed by Philippe Dubois, concepts from psychoanalysis, and diagnostics issued by Achille Mbembe and Giorgio Agamben concerning the effects of late capitalism on subjectivity. Last, the article analyses the use of the *selfie* by the artists Amalia Ulman, Aleta Valente and Cindy Sherman, discussing the limits of networks as a site for art.

KEYWORDS Photography; *Selfie*; Neoliberalism; Democracy; Subjectivity

RESUMEN

Las redes sociales son sitios de exhibición de fotografías amadoras y campo de experimentación artística. Son también dispositivos que impactan la subjetividad y la democracia, favoreciendo intereses del neoliberalismo, y han generado un nuevo capítulo en la historia de la fotografía, la *selfi*, cuya analice exige una metodología interdisciplinar. Este artículo propone que la *selfi* remete a la auto-objetificación. Esta hipótesis es investigada a partir de la teoría de la fotografía de Philippe Dubois, de conceptos de psicoanálisis y de diagnósticos de Achille Mbembe y Giorgio Agamben acerca de los efectos del capitalismo avanzado en la subjetividad. Finalmente, analiza la *selfi* en las obras de Amalia Ulman, Aleta Valente y Cindy Sherman, discutiendo los límites de las redes sociales como sitio de circulación de la obra del arte.

PALABRAS CLAVE Fotografía; *Selfi*; Neoliberalismo; Democracia; Subjetividad



Em uma imagem produzida durante a campanha presidencial de Hillary Clinton, em 2016, dezenas de jovens dão as costas à candidata para enquadrar, simultaneamente, o próprio rosto e Clinton que, posicionada em um tablado mais elevado, acena para a multidão (figura 1). Este instantâneo da rotina da candidata motivou uma discussão sobre a *selfie* e sua relação com a política.

A imagem poderia ser lida como um retrato do narcisismo contemporâneo, mas, segundo Barbara Kinney, autora da imagem, a ideia de uma "*selfie* coletiva" foi da própria candidata, que a teria sugerido para a multidão, fazendo com que todos se virassem de costas para o tablado e acionassem suas câmeras no modo *selfie*.

Ambas as versões do que ocorreu merecem atenção: ou temos uma massa narcísica, ou uma massa cujo narcisismo é comandado por um político. Se ainda não chegamos ao ponto de virarmos-nos totalmente de costas para o mundo, no mínimo chegamos ao ponto em que o incentivo a um narcisismo lúdico é uma estratégia de campanha eleitoral.



FIGURA 1

Barbara Kinney, *Hillary Clinton selfie*, 2016. Reprodução a partir da publicação de Barbara Kinney feita no Twitter em 26 set. 2016.

Disponível em:
https://twitter.com/barb_kinney.
Acesso em: 8 jan. 2021.

É certo que, depois da divulgação das estratégias de manipulação do eleitorado por meio de redes sociais desenvolvidas e vendidas pela Cambridge Analytica¹, e da máquina de produção de *fake news* no Brasil, a convocação de uma “selfie coletiva” para angariar votos parece até um recurso ingênuo. No entanto, a fotografia de Barbara Kinney interessa-nos por retratar o

imbricamento entre redes sociais, teoria da fotografia, controle da subjetividade e derrocada de projetos políticos voltados ao coletivo, questões contemporâneas retratadas no fenômeno da *selfie*.

O que significa a *selfie* no contexto da teoria da fotografia? Como a *selfie* espelha o sujeito contemporâneo? Há algum potencial na nova autoimagem que possa elevar a *selfie* ao patamar de instrumento democrático de visibilidade? Como artistas e a história da arte podem lidar com a *selfie*? Essas questões convocam uma discussão que envolve crítica de arte contemporânea, teoria da arte, psicanálise e filosofia. Assim, nosso argumento articula conceitos do teórico da fotografia Philippe Dubois com a teoria sobre o narcisismo de Freud e com diagnósticos proferidos pelos filósofos Achille Mbembe e Giorgio Agamben a respeito dos efeitos do capitalismo tardio na subjetividade. Interessa-nos também analisar as tensões em torno da questão da subjetividade contemporânea estabelecidas pelo uso da *selfie* nas obras de Amalia Ulman, Aleta Valente e Cindy Sherman.

Selfie será aqui definida a partir de duas características: é um autorretrato feito por tecnologia digital e colocado para circular em redes sociais². É preciso detalhar o primeiro termo da definição: um autorretrato feito com tecnologia digital não precisa ter sido

feito por uma câmera em “modo *selfie*” de um *smartphone*. São autorretratos imagens de si feitas com o auxílio de um espelho, assim como são autorretratos imagens capturadas com o auxílio de outrem se o retrato foi concebido, dirigido, selecionado e editado pelo retratado, ou seja, não há diferença entre um retrato feito por um terceiro que foi dirigido pelo retratado e um retrato feito pelo retratado com a ajuda de um disparador. A segunda parte da definição de *selfie*, o compartilhamento em rede, implica que ela é uma fotografia a ser vista por milhares de espectadores anônimos, que a fruem em uma tela de computador ou *smartphone*, e não em uma instituição de arte. Além disso, os espectadores da *selfie* têm a opção de manifestar publicamente e instantaneamente se gostam ou não do que veem, em *likes* ou comentários, adicionando um passo novo à performatividade do ato fotográfico.

Propomos que a relação do fotógrafo e da rede com a *selfie* ultrapassa os estágios da relação entre o espectador e a imagem definidos por Dubois – voyeurismo e narcisismo – e procede para dois estágios que nomearemos exibicionismo e cafetinagem. A partir dessas etapas de fruição, argumentaremos que a *selfie* é a fotografia feita na lógica do produto, da divulgação de uma mercadoria, da noção de empreendedorismo de si mesmo, e que,

ao transformar o sujeito em objeto a ser precificado em *likes* pela rede, junta-se a outros dispositivos que ameaçam a democracia no século XXI. Com a selfie, o sujeito político é aniquilado pela auto-objetificação em rede).

O ÍNDICE NA PINTURA E NA FOTOGRAFIA

Philippe Dubois trata a performatividade do ato fotográfico como uma ação que envolve o fotógrafo, o fotografado e o espectador. Com o advento dos *smartphones*, dotados de câmera e conexão à internet, o título de um dos livros de Dubois, *O ato fotográfico*, torna-se ainda mais acurado: a prática cotidiana de fotografar e distribuir a imagem em rede é hoje mais relevante do que a imagem em si. Como sintetizado na declaração do fotógrafo Denis Roche, que é epígrafe da obra de Dubois, “o que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto” (DUBOIS, 2012, p.11). O que olhamos quando vemos uma fotografia? Uma marca feita pela luz que é refletida pelo objeto fotografado, ou seja, um índice, signo que tem conexão física com o referente. De uma fotografia, argumenta Dubois a partir de Barthes, só o que pode ser dito é “isso foi” (cf. BARTHES, 2015, p. 87), isso deixou uma pegada, uma marca de luz.

A partir de fábulas sobre a origem da pintura, Dubois relaciona também a imagem pintada manualmente a uma marca, considerando-a, portanto, um índice. Como pode a pintura ser um índice se não tem aderência com o referente? Seguindo textos de Plínio (23 d.C -79 d.C), Dubois apresenta a origem da pintura como o delineamento a carvão da sombra de uma figura produzida pela luz de uma fogueira, como imagem fisicamente vinculada ao referente, por intermédio de sua sombra. Em uma das fábulas sobre a origem da pintura, uma moça enamorada traça na parede a sombra projetada de seu amado, que estava de partida. Em outra fábula inaugural contada por Plínio, Giges, sentado próximo a uma fogueira, viu sua própria sombra e traçou seu contorno, em um gesto autorreferencial. Na primeira fábula, a pintura nasce para retratar o amado. Na segunda, para o autorretrato (DUBOIS, op. cit., pp. 117-123).

Reforçando seu argumento sobre o aspecto indicial da pintura em seus primórdios mitológicos, Dubois traça o histórico da imagem pintada à mão com auxílio da câmera obscura, até a possibilidade de fixação da imagem por processos químicos – a fotografia –, quando o referente se autoinscreve em um suporte, gerando uma imagem *acheiropoieta*, ou seja, feita sem a intervenção das mãos do artista.

Assim, Dubois pode assumir que a imagem indicial origina-se como “relação amorosa e desejo de conservar traços físicos de uma presença destinada a desaparecer” (DUBOIS, 2012, p. 139), o que aciona em sua argumentação dois outros mitos: Narciso (relacionado a amor e desejo) e Medusa (relacionado ao desaparecimento do referente, transformado em estátua de pedra, portanto, à morte).

O DESEJO DO ESPECTADOR PELA IMAGEM

A relação entre Narciso e o espelho d’água é, para Dubois, um modelo para compreendermos a relação entre o espectador e a imagem. Olhamos uma imagem, seja pintura ou fotografia, seja um autorretrato ou não, como Narciso olha para a própria imagem, apaixonadamente. Em Dubois, este argumento é construído a partir de uma ideia-chave que o escritor francês acha em uma *ekphrasis*³ de Filóstrato. Diz o filósofo da antiguidade romana, ao descrever uma pintura cujo tema é o mito de Narciso: “Essa fonte pinta os traços de Narciso como a pintura pinta a fonte, o próprio Narciso e toda sua história”. Portanto, tanto a fonte quanto a própria pintura são superfícies que produzem a imagem de algo, refletem, espelham.

Ora, mas se é Narciso que olha para a superfície refletora da fonte, quem é que olha para a pintura? O espectador. A partir dessa constatação, Dubois elabora uma teoria do olhar:

Se a imagem observada na fonte por Narciso é seu próprio reflexo “pintado” e se o quadro, como a fonte, é também uma pintura-“reflexo”, então o que reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa. Sou portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho, sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo. O que a proposta de Filóstrato nos revela finalmente é que qualquer olhar para um quadro é narcísico. (DUBOIS, 2012, p. 143)

O problema do olhar para uma imagem sintetiza-se na afirmação: “há Narciso diante da fonte; há o espectador diante do quadro; e é a mesma relação que, em cada caso, une um ao outro” (Ibidem, p. 143). Tudo começa com nosso olhar *voyeur* como espectadores, quando ainda nos colocamos fora da cena, observando seu enunciado, que é “Narciso enamora-se de si mesmo”. Em seguida, ficamos tão envolvidos com a imagem que passamos a fazer parte do universo da representação, pois temos um papel na enunciação “eu te vejo, imagem de Narciso”. Fazemos parte da cena em que alguém olha para a superfície do quadro, *tableau* em francês, ou *table d’eau*, tábua de água, um lago (Ibidem, p. 142). Daí Dubois dizer

que aquilo que a pintura reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, “que nela se observa”. Assim, como Narciso, pensamos que estamos vendo um outro, mas o que nos enamora, em qualquer imagem, é o reflexo de nós mesmos, é a nossa entrada em cena como protagonistas da pragmática da representação.

Assim, Dubois defende que o ato de olhar para uma imagem, qualquer que seja ela, fotografia ou pintura, com qualquer tema, inicia-se com o espectador na posição de *voyeur*, de fora. A seguir, o espectador estabelece uma relação narcísica com a imagem, olhando para sua própria participação na cena, e finalmente retorna à etapa do voyeurismo (DUBOIS, 2012, p. 143).

O argumento de Dubois fica mais claro se analisarmos o aprisionamento do espectador na relação consigo mesmo em fotografias de Thomas Struth e de Franz Jachim. Na série “Museum Photographs I”, Struth retrata visitantes de museus em poses espontâneas olhando pinturas, capturando o momento de protagonismo do espectador na performatividade da representação pictórica. Em *Louvre 4*, de 1989 (figura 2), o posicionamento da câmera enquadra os visitantes do museu, de costas para o fotógrafo, formando uma linha diagonal de pessoas que sugere um espelhamento entre os espectadores e a linha diagonal que

organiza os personagens representados na pintura de Théodore Géricault, para a qual eles olham. As roupas dos espectadores fotografados por Struth refletem a paleta do pintor, com cinzas, beges, preto, vermelho e verde escuro. A exceção é o azul luminoso do vestido de uma das espectadoras, cuja barra ondulada parece participar da movimentação da balsa dos naufragos pintada na tela. Há a narrativa do naufrágio do navio Medusa enunciada pela pintura de Géricault, e há a enunciação, sem a qual a representação pictórica não pode existir, e da qual fazem parte os espectadores. Estes, por sua vez, são elementos do enunciado da fotografia de Thomas Struth. Esse jogo de reflexos especulares e fruição narcísica fica evidenciado na fotografia do austríaco Franz Jachim *People Looking at Photos of People Looking*, de 2010 (figura 3). No primeiro plano da imagem, há cadeiras nas quais espectadores estão sentados para observar pessoas que, no segundo plano, olham para obras instaladas na parede de uma sala de exposições. Estas obras, por sua vez, são fotografias feitas por Thomas Struth, da série *Audiences*, de 2004. Para complexificar ainda mais o jogo de olhares, essa série de Struth retrata o espectador como se estivesse sendo visto por uma das obras da sala de exposições: o reflexo olha para Narciso.

No passo narcísico, olhando para nós mesmos na enunciação da representação, ficcionalizamo-nos, deixamos de ser no mundo exterior à imagem, renunciemos à vida, como Narciso, pelo desejo de fazer parte do jogo da representação, na posição de espectadores. Mas, finalmente, para não nos perdermos totalmente no afogamento do auto-enamoramento, retornamos à posição de *voyeurs*, como um “terceiro termo ignorado, neutro” (DUBOIS, 2012, p. 143).

FIGURA 2

Thomas Struth, *Musée du Louvre IV*, Paris 1989, 1989. Fotografia, 180 x 214 cm, Coleção ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe. © Thomas Struth

FIGURA 3

(NA PÁG. SEGUINTE)

Franz Jachim, *People Looking at Photos of People Looking*, 2010, Mumok, Viena.
© Franz Jachim





O DESEJO NA SELFIE

O que acontece quando a imagem que olho é um autorretrato? Dubois não se detém nesse caso específico, mas podemos seguir seu modelo e assumir que, como em toda relação com uma imagem, olho o autorretrato voyeuristicamente, de fora, analisando a relação entre fotógrafa (eu mesma) e fotografada (eu mesma). Sou a terceira excluída de uma relação entre eu e eu. Ou melhor ainda, sou a terceira excluída de uma relação entre o que fui no instante passado da pose e o que fui nesse mesmo instante, do clique.

No segundo passo, estabeleço uma relação narcísica com a imagem, como ocorre com qualquer imagem segundo Dubois, mas com a particularidade de estar duplamente capturada pela superfície refletora do *tableau*: pelo enunciado (uma representação de mim mesma) e pela enunciação (sou a fotógrafa e a espectadora do jogo da representação). A seguir, no esquema proposto por Dubois, eu deveria retornar à posição voyeurística, olhar a imagem como um terceiro observa uma relação amorosa. Mas, gostaríamos de sugerir que na *selfie* ocorrem mais dois passos específicos do autorretrato da era das redes sociais.

Na *selfie*, o retorno à exterioridade da imagem é seguido por um desejo de compartilhar a imagem em rede. Ao invés de retornar ao voyeurismo, progrido para uma terceira etapa, de exibicionismo da autoimagem. Como se aquela fotografia realmente me espelhasse, coloco-me na vitrine da rede, diante de milhares de olhos.

Após algum tempo, retorno à exterioridade da imagem, mas não como *voyeur*. Passo a usufruir certo gozo da cafetinagem⁴ da autoimagem, contabilizando likes. Aguardo o aumento do valor da imagem, acompanho sua cotação e adequação ao desejo da rede. Eu, fotógrafa-fotografada e primeira espectadora da imagem, mantenho-me fora da cena, em um voyeurismo transformado em empreendedorismo cafetino, medindo em números o desejo do outro pelo meu reflexo. Sou sujeito ou objeto?

A questão do desaparecimento do sujeito e a “permanência de uma ausência” que caracteriza a fotografia não é prerrogativa da *selfie*. Qualquer fotografia invoca um referente que desapareceu e deixou um rastro de luz, afirma a existência (passada) do referente e ao mesmo tempo mumifica-o, declara-o perdido. Daí Dubois referir-se também ao mito de Medusa quando discute a performatividade do ato fotográfico: ele transforma o referente em algo inanimado,

assim como o olhar de Medusa petrifica quem olha para ela. A câmera petrifica bidimensionalmente suas vítimas. Na *selfie*, porém, há um duplo gozo mortífero: a petrificação característica de toda fotografia e, na cafetinagem da própria imagem, um desejo de ser um objeto para exposição e valoração. A *selfie* é auto-objetificante, é uma Medusa, “aquela que não é possível olhar sem morrer, sem ser petrificado em estátua, transformado em objeto de representação” (DUBOIS, 2012, p. 148).

É interessante lembrar que um dos primeiros usos do retrato fotográfico intuía a relação entre fotografia e morte. Na segunda metade do século XIX, era comum na Europa os retratados serem cadáveres, e certo esforço de propaganda foi despendido por fotógrafos profissionais para convencer as pessoas a contratarem também retratos de entes queridos vivos (DUBOIS, 2012, p. 169). Na *selfie*, a novidade é que a ideia de morte do referente é reforçada pelo passo da cafetinagem: o sujeito que foi fotografado oferece-se na rede como objeto. A *selfie*-medusa é, como na mitologia, a que vigia o reino dos mortos para que nada vivo entre no Hades. E nem nas redes sociais.

A SELFIE E O SUJEITO CONTEMPORÂNEO

Por que cafetinamos autorretratos na rede? O que nos difere das gerações passadas no relacionamento com autorretratos? Fazemos *selfies* simplesmente porque temos à mão a tecnologia de clicar e publicar na rede? Seria fácil assumir que sim, que a *selfie* surge como decorrência da tecnologia. No entanto, essa tecnologia é parte de um conjunto de outros dispositivos que definem um processo de subjetivação.

Para Giorgio Agamben, um dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. O sujeito é “o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEN, 2014, p. 39). Fazer *selfies* é um comportamento específico do sujeito resultante de um dispositivo que inclui, mas não se limita, à câmera fotográfica conectada à rede. Esse dispositivo modelador do sujeito contemporâneo inclui a vigilância e definições de ideais de felicidade. É preciso apresentar um autorretrato para a rede e medir-se em relação ao ideal.

Durante os 150 primeiros anos da história da fotografia⁵, oferecer o próprio retrato a alguém tinha o valor do estreitamento de laços afetivos, em geral reforçado por uma dedicatória do retratado ao presenteado. A distribuição de retratos em maior escala e para admiradores anônimos ficava reservado às celebridades da incipiente indústria cultural. Ainda que fosse tecnicamente possível, há mais de um século, produzir centenas de cópias de um retrato, não se concebia, antes da segunda década do século XXI, a ideia de mostrá-lo a todos os parentes, amigos, colegas de trabalho, conhecidos de conhecidos, e desconhecidos que estivessem nas redondezas.

A *selfie* não é apenas um produto da tecnologia, e sim um fenômeno do atual estágio do capitalismo e das transformações psíquicas que o neoliberalismo opera no sujeito, que configurou o autorretrato como um produto a ser transacionado na rede, como parte das estratégias de ser um bem sucedido empreendedor de si mesmo, o ideal do Eu⁶ no atual estágio do capitalismo.

Se no mito de Narciso temos o enamoramento do sujeito por seu reflexo, na *selfie* o Narciso digital espera também a aprovação de um olhar que parte do fundo do lago, do outro lado do espelho, do campo obscuro da rede. No entanto, seria um pleonismo classificar o sujeito contemporâneo como “sujeito narcisista”. Se

há um Eu que se relaciona com objetos do mundo, é porque houve uma fase do desenvolvimento libidinal denominada narcisismo, um período entre o autoerotismo e a libido objetal, descrito por Freud como narcisismo primário, “um originário investimento libidinal do Eu, de que algo é depois cedido aos objetos, mas que persiste fundamentalmente, relacionando-se aos investimentos de objeto [...]” (FREUD, 2010a, p. 17). Para além dessa fase, qualquer retração dos investimentos objetais ao Eu é denominada narcisismo secundário, que tem suas manifestações patológicas, como a esquizofrenia e a hipocondria, e suas ocorrências normais, tais como a retração da libido durante o sono e na experiência da dor física (Ibidem, p. 26).

Em *Introdução ao Narcisismo*, Freud ressalta a importância do olhar terno dos pais para a criança constituir seu narcisismo primário, este investimento libidinal que depois será direcionado aos objetos do mundo. O olhar dos pais para “sua majestade, o bebê” tende a atribuir à criança “todas as perfeições [...] e a ocultar e esquecer todos os defeitos” (Ibidem, p. 36). Dentre as várias camadas de expectativa de satisfação que acompanham uma *selfie*, talvez possamos inferir uma reedição do prazer de ser olhado com tamanho investimento libidinal pelos pais. O sujeito busca na rede um olhar

que atribua à sua autorrepresentação todas as perfeições, revivendo o narcisismo infantil agora na modalidade “sua majestade, a *selfie*”.

Como postulado por Freud, o indivíduo “não quer se privar da perfeição narcísica de sua infância, e se não pode mantê-la [...] procura readquiri-la na forma nova do ideal do Eu. O que ele projeta diante de si como seu ideal é o substituto para o narcisismo perdido da infância, na qual ele era seu próprio ideal” (FREUD, 2010a, p. 40). O Ideal de Eu se deve à crítica dos pais e da sociedade e se constituirá como um poder “que observa todos os nossos propósitos, inteirando-se deles e os criticando” (Ibidem, p. 42).

Em resumo, o Ideal do Eu constitui uma das partes da instância superegóica do aparelho psíquico, com a função de auto-observação, e forma-se à medida que há um distanciamento do narcisismo primário, gerando “um intenso esforço para reconquistá-lo. Tal distanciamento ocorre através do deslocamento da libido para um ideal do eu imposto de fora, e a satisfação, através do cumprimento desse ideal” (Ibidem, p. 48). E o que significa cumprir o ideal do Eu atualmente? Em direção a que o sujeito contemporâneo desloca sua libido para obter aprovação dos olhos da rede, que é um poder que também “observa todos os nossos propósitos, inteirando-se deles e os criticando”, como na definição do poder formador do Ideal do Eu em Freud? Para

delinear um possível modelo de Ideal de Eu na contemporaneidade é interessante seguirmos a tese de Achille Mbembe (2016) de que o sujeito contemporâneo considera que ser feliz é ser um bom produto. A cafetinagem da autoimagem, portanto, pode ser uma oportunidade para averiguar o cumprimento do Ideal de Eu na era do animismo, termo usado por Mbembe para caracterizar a versão contemporânea da crença de que objetos possuem alma.

Na palestra “Technologies of Happiness in the Age of Animism”, Mbembe defende que o século XX compreendeu a felicidade como vinculada à escrita do sujeito, ou seja, à sua biografia, especificamente a sua história familiar, como proposto por teorias psicanalíticas. A felicidade seria dependente de disposições psicológicas, por sua vez determinadas por experiências familiares da infância, e de certa forma a felicidade estaria relacionada a estados de saúde ou doença, normalidade ou anormalidade. Nessa estrutura de pensamento, entende Mbembe, investigar as causas da infelicidade de um indivíduo significava investigar sua história familiar. Assim, “a verdade sobre nossa infelicidade ou a verdade sobre quem somos estaria no interior escuro de nossa história biográfica”. A primeira implicação desse entendimento psicanalítico sobre a possibilidade de felicidade é, segundo Mbembe, certa indulgência em relação às

escolhas e ações feitas pelo sujeito que, produto de uma história familiar, não seria responsável por seu estado de felicidade ou infelicidade. A segunda implicação elencada por Mbembe é que, para alcançar felicidade, seria necessário desmontar o sujeito, para libertá-lo da “carga biográfica que o determina e o faz infeliz”⁷, e assim achar o *self* “que ele ainda não é”, que está soterrado pela história familiar e à mercê de conflitos interiores permanentes, com os quais o sujeito pode aprender a conviver no trabalho psicoterapêutico, fazendo um mergulho nos níveis mais recônditos de seu psiquismo.

Em contraste com a ênfase na história familiar do sujeito, o século XXI estaria marcado pela psicologia positiva, segundo a qual a felicidade pode ser mensurada e intencionalmente produzida pelo direcionamento de pensamentos para ideias felizes. Nos dias de hoje, Mbembe aponta, a felicidade é entendida como um músculo a ser exercitado, seguindo o hábito da modelagem do corpo por exercícios físicos. Esse exercício da felicidade é praticado, muitas vezes, com a ajuda de terapeutas-treinadores e de tecnologias, tanto de *hardware* (por exemplo, relógios medidores de passos caminhados em um dia) quanto de *software* (tais como aplicativos de meditação). A felicidade, aponta Mbembe, é hoje entendida como uma escolha pessoal, e isso é fruto de uma relação paradoxal do sujeito contemporâneo com

o capitalismo tardio, que envolve simultaneamente desilusão e aceitação de que não há outra alternativa.

Para o filósofo camaronês, a desilusão com a atual organização econômica do mundo é decorrência da falência das promessas de felicidade pela via da riqueza para todos. Nem a dedicação ao trabalho, nem o acesso ao crédito financeiro garantiram a plenitude material para todos. Também não houve melhoria nas condições de trabalho pela tecnologia ou pelo autoemprego. Ao contrário, o que se realizou não foram as condições para a felicidade, mas sim o surgimento do homem endividado. Se o capitalismo não forneceu o esperado, e se não há outra alternativa, resta ao sujeito adaptar-se a ele a partir da adesão ao mote de que as pessoas podem se aprimorar e são livres para escolher a felicidade fazendo um trabalho interno, seja com exercícios físicos, seja com meditação, autoajuda, e outras técnicas de aperfeiçoamento individual, como em um empreendedorismo de si mesmo voltado às emoções. O sujeito contemporâneo toma para si a tarefa de moldar-se porque ele entende o capitalismo como um sistema econômico insuperável em seu atual estado (MBEMBE, 2016).

Além disso, imerso no que parece ser a única possibilidade, ele é um sujeito que venera a mercadoria e a máquina. Mbembe

aponta que esse apreço pelo objeto e pela tecnologia, que invadiu todos os âmbitos da vida, transforma o sujeito em um composto de humano e máquina. Falamos, escrevemos e sentimos com a ajuda das máquinas. Transformados em *assemblages*, temos dificuldade em diferenciar o humano do não humano, o sujeito do objeto, a pessoa da máquina. O dualismo, que é característico da racionalidade ocidental e que outrora definia nossa felicidade pela capacidade humana de domínio da tecnologia e da natureza, começa a ruir. O que antes era externo ao ser humano e objeto de sua produção e dominação, agora amalgama-se ao que somos. É a essa situação de *assemblage* entre seres humanos e coisas não humanas que Mbembe se refere com a expressão “era do animismo”.

A definição clássica de animismo na antropologia refere-se à cosmovisão de povos considerados pelos europeus como selvagens e infantis, justamente por não discriminarem matéria vivente e não vivente, por submeterem-se ao poder das coisas, que consideram que têm alma e agência. Para Achille Mbembe, o capitalismo alcançou aquilo que a Europa considerava mais primitivo nos povos colonizados e escravizados, o animismo, pois o sujeito contemporâneo, formado em uma lógica que confunde desejo com consumo, quer fundir-se a objetos ou artefatos tecnológicos para tornar-se melhor.

Coisas fabricadas e humanos fabricados, moldados às exigências do capitalismo, confundem-se, pois “o *self* perfeito é um objeto perfeito”. Mbembe aponta que, no lugar de adaptarmos o capitalismo à demanda dos sujeitos, adaptamos os sujeitos às demandas do capitalismo, questão que o autor já abordara em *A Crítica da Razão Negra*: “condenado à aprendizagem para toda a vida, à flexibilidade, ao reino do curto prazo, abraça a sua condição de sujeito solúvel e descartável para responder à injunção que lhe é constantemente feita – tornar-se outro” (MBEMBE, 2014, p. 15).

A *selfie* não escapa dos ditames do capitalismo no século XXI, no qual ser um bom indivíduo confunde-se com ser uma boa mercadoria, e é a rede quem definirá o valor da imagem, aprimorada, de nós mesmos. A *selfie*, portanto, não surgiu apenas porque uma nova tecnologia permite a produção de um autorretrato e distribuição em larga escala. Ela é resultado de uma mudança drástica na subjetividade. Como observado por Mbembe,

Este novo homem, sujeito do mercado e da dívida, acha-se um puro produto do acaso natural. [...] Em primeiro lugar, é um indivíduo aprisionado no seu desejo. A sua felicidade depende quase inteiramente da capacidade de reconstruir publicamente a sua vida íntima e de oferecê-la num mercado como um produto de troca. Sujeito neuroeconômico absorvido pela dupla

inquietação exclusiva da sua animalidade (a reprodução biológica da sua vida) e da sua coisificação (usufruir dos bens deste mundo), este homem-coisa, homem-máquina, homem-código e homem-fluxo, procura antes de mais nada regular a sua conduta em função de normas do mercado, sem hesitar em se autoinstrumentalizar e instrumentalizar outros para otimizar a sua quota-parte de felicidade. (MBEMBE, 2014, p. 15)

O que sobra de esperança política nesse cenário? Em uma era em que a felicidade se confunde com a auto-objetificação, é possível algum projeto político que exija engajamento coletivo? Mbembe defende que a esperança política está em insistirmos que as atuais condições econômicas e sociais podem ser alteradas, em insistirmos que o capitalismo não é insuperável⁸, e que, portanto, não precisamos nos adaptar à sua lógica transformando-nos em objetos perfeitos. É preciso insistir em um entendimento político de felicidade. E o início disso é entender que quando políticos neoliberais incentivam *selfies* lúdicas, como a que abriu este texto, estetizam a política mantendo-nos na lógica da felicidade pela auto-objetificação.

HÁ ALGUM POTENCIAL TRANSFORMADOR DAS SUBJETIVIDADES NA *SELFIE*?

Na recente produção artística feita para circular nas redes sociais, três mulheres artistas se destacaram no uso da *selfie*: Amalia Ulman, Aleta Valente e Cindy Sherman. A relevância do trabalho das artistas com a *selfie* extrapola a discussão sobre o autorretrato ou sobre como artistas mulheres se retratam, e expande-se para a análise dos limites das redes sociais como lugar da elaboração e circulação da produção artística. A tensão entre arte e mercado, incontornável na arte contemporânea, impõe-se reforçada pelos mecanismos de auto-objetificação e controle das subjetividades acionados pela *selfie*.

Em 2014, a artista argentina Amalia Ulman iniciou uma série no Instagram chamada “Excellences and Perfections”⁹, na qual compartilha *selfies* em poses lânguidas em ambientes sofisticados, decorados em tons pasteis característicos do “*Instagramism*”, termo usado por Lev Manovich para definir um misto de fotografia com *design*, com cores e composições de cena muito próprios de publicações do Instagram (MANOVICH, 2017). Em cerca de 180 *selfies*, a série de Ulman reproduz momentos de vida de uma

jovem que se fotografa no espelho do elevador com sacolas de compras (figura 4), faz meditação para encarar um dia difícil, coleciona frases motivacionais, arrisca poses sensuais no espelho, compartilha notícias sobre sua recuperação após uma cirurgia de implante de silicone nos seios, passa por uma fase rápida em que desaponta os seguidores posando com uma arma, publica um pedido de desculpas, retorna às publicações de comidas saudáveis e compras. Após angariar quase 100 mil seguidores, Ulman revelou a ficção¹⁰. A rede reagiu com comentários de ódio, e também com *likes*. Em ambos os casos, o perfil de Ulman propiciou prazer aos consumidores das imagens, seja pelo voyeurismo e narcisismo na fruição das fotografias, seja pelo prazer da descarga de agressividade nos comentários dos seguidores incomodados pela farsa. A artista atuou o papel de mulher que segue à risca a definição de felicidade na “era do animismo”, em uma conta de Instagram com seu próprio nome, exercitando a indiferenciação entre realidade e ficção que sustenta os *reality shows*, corroborando a atual confusão entre verdade e mentira, fato e *fake news*. É difícil afirmar que este experimento artístico tenha contra-atuado a lógica da adesão ao capitalismo como sistema insuperável. O efeito dessa obra como denúncia ou problematização dos rumos da subjetividade

contemporânea é brando, em comparação com o sucesso da exibição do comportamento normativo auto-objetificante em rede.



FIGURA 4
Amalia Ulman. Reprodução a partir da conta de Instagram da artista. Disponível em: <https://webenact.rhizome.org/excellences-andperfections/20141014150552/http://instagram.com/amaliaulman> . Acesso em: 7 jan. 2021.

No Brasil, as *selfies* da artista Aleta Valente empregam uma estratégia oposta à sensualidade cândida da ficção criada por Amalia Ulman. O alter ego de Valente chama-se Ex Miss Febem, um personagem feminino que, em 2015, materializou-se nas redes em *selfies* mostrando a mancha de sangue menstrual na roupa, posando com uma camiseta com propaganda do fármaco abortivo Cytotec, exibindo o corpo escultural e o rosto com barba, e em poses provocantes em cenários do subúrbio do Rio de Janeiro (figura 5). Depois de

dois anos, Ex Miss Febem teve suas contas em redes sociais fechadas por violar as regras de exposição do corpo. Atualmente, sua conta no Instagram, Ex Miss Febem3, exibe poucas *selfies*, legendadas no estilo erótico-escrachado que se transformou em uma marca da artista, e muitas fotografias e vídeos caseiros feitos por moradores dos bairros periféricos das cidades do Brasil, de que a artista se apropria para tratar, com humor provocador, de temas como sexualidade, morte, aborto e modos de vida para além da zona sul carioca. A análise dessas publicações mais recentes sobre o cotidiano sagaz do subúrbio merece um outro texto analítico, mas nos interessa pontuar que a artista encerrou o trabalho das *selfies* e iniciou a pesquisa com *reblogging* por ter conseguido, com o primeiro, perturbar gregos e troianos: ela recebeu não só a esperada reação de ódio da ala mais conservadora da sociedade, devido à explicitação do desejo e das secreções femininas, como também angariou *haters* até no supostamente progressista sistema da arte contemporânea. As críticas direcionaram-se ao foco da artista em questões do feminino, como menstruação e aborto, que excluem as mulheres trans. Em um intencional excesso de exposição, Valente lida com uma obra fadada ao “autoconsumo e autocombustão”, que quebra acordos tácitos de comportamento em rede quando publica duzentas fotografias em

um dia na conta do Facebook ou quando mostra a parte censurada da imagem do feminino¹¹.

FIGURA 5
Aleta Valente,
Ascensão Social, 2015.
Impressão pigmentada
sobre papel Canson,
53 x 91 x 4 cm. Cortesia
Galeria A Gentil
Carioca.

No entanto, nas *selfies* de Valente, talvez o que tenha causado maior repúdio na rede tenha sido a ausência de felicidade. Elas retratam um sujeito desiludido com as promessas de emancipação do neoliberalismo e sem condições nem vontade de se adaptar a ele. Ex Miss Febem tenta entrar no esquema, como na *selfie* intitulada *Ascensão social*, na qual a artista fotografa-se de biquíni nos degraus de



uma escada dobrável, ou em *Quentinha*, em que se oferece aos olhos da rede com um prato de comida na virilha. Mas essas *selfies* não são emancipatórias; são tristes. Elas jogam o jogo da auto-objetificação, carregadas de desilusão, ainda que vestidas de ironia, completamente cientes de sua mutação ontológica: são objetos, para serem comidos, saboreados e cuspidos pela rede. Mais do que obra de denúncia de uma dócil auto-objetificação, como no caso de Ulman, as *selfies* de Valente dão à rede o que ela quer, o objeto consumível, mas introduzem o ruído, a negatividade da tristeza da cafetinagem da própria imagem. As *selfies* de Valente estão imersas na miséria moral do sistema. Anunciam que não é possível desafiar o sistema usando um dispositivo do próprio sistema, como a rede, como a *selfie*. É um trabalho que sabe que circula no terreno do aprisionamento.

Para a individual “Superexposição”, na galeria A Gentil Carioca, Valente imprimiu algumas *selfies* de 2015 em papel e em espelho, para circulação na rede do mercado de arte. Os espelhos, bem como plotagens de parede, reproduzem as *selfies* na escala humana. Dentre outras obras, a exposição incluiu um “grande vidro”, que remete à obra de Marcel Duchamp, prensando restos de sessões de depilação com cera, e vídeos de um ultrassom vaginal e de uma endoscopia da artista, retratos íntimos do corpo feminino, que

ultrapassam o *close-up* pornográfico que Byung-Chul Han associa ao deslinguajamento do corpo. De fato, mercadorias não falam; são oferecidas. Segundo Han, o *close-up* é pornográfico, e a *selfie* é um *close-up*. O que a *selfie* expõe não é um retrato de si feito por um sujeito, e sim o esvaziamento da subjetividade, uma dessubjetivação que não se recompõe em um sujeito capaz de estabelecer uma relação com o mundo; autorreferencial, a *selfie* é uma representação parcial do corpo que é tão destituída de narrativa quanto um órgão sexual olhado de perto (HAN, 2019, pp. 22-24). Sem distância e sem sutilezas, Ex Miss Febem não tem ilusões.

Pioneira no uso do autorretrato, a fotógrafa Cindy Sherman iniciou em 2017 uma série de *selfies* manipuladas por programas como o Facetune, um aplicativo para *smartphones* usado para atribuir os padrões atuais de beleza a retratos, alterando textura e tom da pele, tamanho e cor dos olhos, formato do nariz e boca. Outros aplicativos semelhantes, como *Retouch Me* ou *Perfect Me*, oferecem o mesmo serviço de aprimoramento e adaptação da autoimagem àquilo que Byung-Chul Han chama de liso (Ibidem). As *selfies* de Sherman são rugosas (figura 6). A artista as edita desafiando-as ao máximo em relação ao tom da perfeição mandatória das redes. O resultado são rostos de proporções que cambaleiam

na linha fronteira do verossímil, com pele enrugada, mesclas de atributos de gênero feminino e masculino – estratégia também usada por Aleta Valente em 2015 na *selfie Homeless ou Hipster* –, com sorrisos e olhares que inspiram simpatia.

Misturadas a outras publicações da conta de Instagram de Sherman, como fotos de viagem da artista, da sua família, recomendações sobre espetáculos, música e militância política, as *selfies* editadas de Cindy Sherman passam a ser representações de si mesma em um universo psíquico comandado por um Ideal de Eu indiferente aos estereótipos da beleza feminina. Nas *selfies*, Sherman parece estar bastante satisfeita consigo, sem necessariamente aparentar alegria.

FIGURA 6
Cindy Sherman. Reprodução a partir da conta de Instagram da artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/>. Acesso em: 7 jan. 2021.



Ela está introspectiva ou admirada, calma ou esfuziante, e o tema do retrato é a brincadeira de achar um outro em si.

Nesse sentido, elas formam uma etapa coerente com a leitura lacaniana de Hal Foster sobre a produção da fotógrafa. Como explicado por Foster, na anedota da lata de sardinha Lacan prefigura o esquema óptico de sobreposição de dois cones de visão. Não só o sujeito olha (ponta do cone 1) em direção ao objeto (base do cone 1), como também o objeto (ponta do cone 2) olha para o sujeito (base do cone 2). Entre as duas bases há uma linha vertical, que é o anteparo. Lacan nomeia o olhar que parte do objeto (ponta do cone 2) de “o olhar”. O anteparo, por sua vez, é

a reserva cultural da qual cada imagem é um exemplo. Seja como for chamado – as convenções da arte, esquema de representação, códigos da cultura visual –, esse anteparo faz a mediação do olhar-objeto para o sujeito, mas também protege o sujeito desse olhar-objeto. Isto é, ele captura o olhar [...] e o domestica, convertendo-o numa imagem. (FOSTER, 2017, p. 134)

Foster comenta que, para Lacan, os animais “estão presos no olhar do mundo; estão aí apenas em exibição”, enquanto o ser humano teria a capacidade de, pelo simbólico, estabelecer o anteparo

e assim domesticar o olhar, “pois sem ver o anteparo seria cegado pelo olhar ou tocado pelo real” (FOSTER, 2017, p. 135). Em Lacan, segue Foster, o olhar é violento, e a forma artística apolínea funciona como um anteparo que pacifica o olhar. Lembremos que em Nietzsche, a obra apolínea é um véu de boa forma que protege o sujeito do contato direto com o real, com a carne do mundo, com os aspectos dionisiacos da existência, que reúnem êxtase, desejo, mas também horror e morte¹². Daí, talvez possamos concluir que o simbólico, incluindo a imagem, impede nosso contato com a verdade da existência, com nossa precariedade e desamparo. Ou, invocando o mito de Medusa, a obra de arte impediria que fôssemos petrificados pelo olhar.

Para Foster, alguns artistas contemporâneos preferem enfrentar o olhar, rompendo o anteparo, e assim recuperando uma experiência com o sublime:

parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar, unir o imaginário e o simbólico contra o real. É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o real existisse, em toda a sua glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime. (FOSTER, 2017, p. 136)

Cindy Sherman, argumenta Foster, desenvolveu uma obra que aborda cada um dos três termos do esquema lacaniano. Nas primeiras obras da artista, de 1975 a 1982, ela se retrata como uma personagem de filme, “o sujeito-como-quadro”, um sujeito feminino que se estranha, simultaneamente auto-observado e observado pelo mundo. Nas fotografias feitas entre 1987 e 1990, a artista aborda o “seu repertório de representações,” ou seja, o anteparo, nas séries sobre história da arte, contos de fada e fotografias de moda, que começam a flertar com o informe, o grotesco e com a psicose, elementos que após 1991 vazam pelo corte no anteparo nas fotos de corpos despedaçados e máscaras assustadoras, como se o sujeito tivesse sido “obliterado pelo olhar, para voltar como partes desconjuntadas de uma boneca” (Ibidem, p. 145).

A boneca, exemplo do que causa “a dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo” (FREUD, 2010b), é um dos detonadores da sensação do *Unheimlich*, conceito de Freud para discutir aquilo de nós mesmos que nos assusta, que nos inquieta. Expandindo a leitura de Hal Foster para as selfies de Cindy Sherman, pode-se compreendê-las como o retrato do sujeito que sabe que o anteparo disfarça tanto o outro lado da existência quanto o outro de nós mesmos. São *selfies* e são bonecas fabricadas em aplicativos

para celular. São *selfies* e são duplos da artista. Para conciliar horror e vontade de vida, Sherman projeta no anteparo selfies que amenizam o convívio com seu inquietante outro. Se na série sobre a história da arte ela fazia o anteparo ser poroso o suficiente para que o olhar umedecesse as imagens da tradição com o abjeto, e se na série das imagens da Guerra Civil o anteparo parece ter se rompido, agora Sherman projeta a representação de si na nódoa e no remendo. O que aparece destoa da beleza lisa e limpa exigida pelo dispositivo. E Sherman se diverte com sua posição, encurralada entre o insupportável do olhar e a onipotência do dispositivo. Obedece, porque é produto do dispositivo, mas ri um bocado com a incessante e absurda tarefa da *selfie* de quem já espiou o lado de trás do anteparo: “é preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2004, p. 141).

O QUE A SELFIE TEM A VER COM DEMOCRACIA

A fotografia de Barbara Kinney intitulada *Hillary Clinton Selfie* é muitas vezes chamada pelo oximoro “*selfie* coletiva”. Nenhuma *selfie* é coletiva, e o próprio título do trabalho de Kinney deixa isso claro. A *selfie* é um dispositivo de um sistema fundado na individualidade. Na fase atual do capitalismo, de máxima proliferação dos dispositivos, são fúteis os

discursos bem-intencionados sobre tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se a todo dispositivo corresponde um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso de dessubjetivação), é totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use “de modo correto”. Aqueles que têm discursos similares são, de resto, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados. (AGAMBEN, 2014, p. 48)

A *selfie* pode ser compreendida como um dispositivo que, além de capturar a luz como qualquer fotografia capta, e produzir um índice do que foi fotografado, também captura o retratado no sentido do aprisionamento, para controlá-lo e implicá-lo na cafe-tinagem da própria imagem. Não há na *selfie* um espelhamento do

sujeito para autoconhecimento, e sim uma oferta da própria imagem como mercadoria. Citando Agamben novamente, “na raiz de todo dispositivo está um desejo demasiadamente humano de felicidade e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2014, p. 43).

Uma *selfie* usada por um candidato a eleição não captura votos. Como qualquer *selfie*, ela captura a subjetividade. Uma *selfie* nunca é índice de um sujeito político, simplesmente porque não representa sujeitos, e sim pessoas auto-objetificadas. Não há dúvidas de que a *selfie*, assim como outras práticas de produção e distribuição de imagens na rede, poderia ter se desenvolvido de forma a alargar o campo da visibilidade. Mas, para tanto, seria necessário “profanar o dispositivo” (AGAMBEN, 2014, p. 44), o que foi tentado, sem sucesso, pelas tecnologias *peer-to-peer* nos primeiros anos no século XXI, quando parecia possível defender a riqueza do compartilhamento¹³, do acesso universal a filmes e músicas¹⁴, da distribuição igualitária do poder de criação de imagens, já que todos teriam uma câmera na mão e um sistema de transmissão em larga escala. Nesse cenário tecno-utópico, pode-se imaginar a *selfie* como uma fotografia emancipadora, que retrataria a diversidade de sujeitos e modos de

vida. A má notícia é que a rede é fruto da tecnologia de um sistema muito menos interessado na participação igualitária de todos no poder do que na conformação de todos ao poder do mercado. Quem dispara a câmera no modo *selfie* é a mão invisível do mercado, a mesma mão que levanta os cantos da boca para o sorriso na foto, e gira o rosto para mostrar o melhor ângulo do produto.

Em 1970, Bas Jan Ader fez um dos mais tristes autorretratos da história da arte, e enviou-o pela rede de correios impresso como um cartão-postal, exibindo a fotografia de si mesmo chorando copiosamente, e no verso, o texto “*I’m too sad to tell you*”. Mesmo sendo um autorretrato e mesmo tendo circulado em uma rede (de correio), certamente não chamaríamos a fotografia de Ader de *selfie*. O termo, um tanto adolescente em sua própria sonoridade, abarca um gênero do autorretrato comprometido com o erotismo desviado para o prazer do consumo da imagem no fluxo voyeurismo-narcisismo-exibicionismo-cafetinagem. O autorretrato de Ader é da época em que se aceitava a tristeza como parte da vida. Ao contrário, a *selfie* é a imagem do sujeito que relaciona felicidade e mercadoria. Não se sabe com certeza se Ader morreu. Ele desapareceu no mar, ao tentar atravessar o oceano Atlântico, em um pequeno barco a vela. Já o sujeito da *selfie* é o reflexo de um Narciso digital que mergulhou no lago turvo da rede. E morreu, não afogado, mas objetificado.

NOTAS

1. Cf. *Privacidade Hackeada* (2019), Karim Amer e Jehane Noujaim, EUA.
2. Seguimos a definição do Oxford Dictionary que, em 2013, elegeu “selfie” como a palavra do ano. Cf. 'Selfie' named by Oxford Dictionaries as word of 2013. **BBC News**. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/uk-24992393>. Acessado em: 8 jan. 2021.
3. *Ekphrasis* é um termo da retórica relativo à descrição minuciosa de um objeto, como uma pintura.
4. O termo cafetinagem já foi anteriormente proposto por Suely Rolnik, no contexto da relação entre arte e mercado: “Uma espécie de cafetinagem da prática de criação, que a dissocia do substrato vital responsável por sua convocação para colocá-la predominantemente a serviço da produção de mais-valia”. Cf. ROLNIK (2003).
5. O anúncio de sucesso na fixação de imagens capturadas pelo método da câmera obscura foi feito em 1839 quase simultaneamente por Louis Daguerre e William Fox, o primeiro fixando a imagem em uma placa de metal e o segundo obtendo a fixação da imagem em papel. Cf. ROSENBLUM (1997, p. 15).
6. Cf. FREUD (2010a, p. 40).
7. Deve ser recebida com ressalvas a caracterização da Psicanálise como uma teoria que considera a bagagem familiar como “determinante” da felicidade ou infelicidade do sujeito, mencionada aos 33 minutos da palestra de Mbembe. Essa simplificação das teorias psicanalíticas poderia ter sido evitada, já que o ponto importante da argumentação de Mbembe é estabelecer um contraste entre o trabalho longo, penoso, exigente da terapia psicanalítica e a crença de que a felicidade possa ser rapidamente autoproduzida por técnicas de aprimoramento de si, característico do início do século XXI.
8. Cf. FISHER (2020).

9. AMALIA (n. d.).

10. A conta de Instagram da artista manteve os *posts* de 2014 da série “Excelences and Perfections” até 2020, quando foram apagados e arquivados no site Rizhome.org. Disponível em: <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/> <http://instagram.com/amaliaulman>. Acesso em: 7 jan. 2021.

11. Entrevista com a artista realizada em 17 de janeiro de 2020 na galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

12. Cf. NIETZSCHE (1992).

13. Cf. BENKLER (2006).

14. Cf. *Roube este Filme II* (2006). Disponível em: <https://vimeo.com/40752359>. Acesso: em 7 jan. 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O amigo e O que é um dispositivo?** / trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2014.

AMALIA Ulman: Excellences and Perfections. **New Museum**. Disponível em: <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulman-excellences-perfections>. Acesso em: 7 jan. 2021.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** / trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2015.

BENKLER, Yochai. The Wealth of Networks: how social production transforms markets and freedom. Yale University Press: New Haven and London, 2006.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo** / trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios** / trad. Marina Appenzeller. 14a ed. Campinas: Papirus, 2012.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* / trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX / trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu editora, 2017. p. 134

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) / trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) / trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo** / trad. Gabriel Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MANOVICH, Lev. **Instagram and Contemporary Image**. 2017. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 7 jan. 2021.

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra** / trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Technologies of Happiness in the Age of Animism**. Public open lecture for the students of the Division of Philosophy, Art & Critical Thought at the European Graduate School EGS, Saas-Fee/Switzerland

and Valetta/Malta. 27 mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nlijTCn8Gh4>. Acesso em: 6 jun. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo** / trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ROLNIK, Suely. A cafetinagem da criação. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 2 fev. 2003.

ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. Nova York: Abbeville Press, 1997.

FILMES

Privacidade Hackeada (2019), Karim Amer e Jehane Noujaim, EUA, 113 min.

Roube este Filme II (2006), The League of Noble Peers, Reino Unido, Alemanha, 44 min.

SOBRE A AUTORA

Paula Braga é professora da Universidade Federal do ABC (UFABC), credenciada no Bacharelado e na pós-graduação em Filosofia. Com pós-doutorado pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo e é mestre em História da Arte pela University of Illinois at Urbana-Champaign, Estados Unidos. Publicou o capítulo "Anos 60: descobrir o corpo" no livro *Sobre a Arte Brasileira* (WMF, 2015) e é autora de *Hélio Oiticica, Singularidade, Multiplicidade* (Editora Perspectiva, 2013). Organizou o livro *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica* (Editora Perspectiva, 2008).

Artigo recebido em
12 de janeiro de 2021 e
aceito em 10 de junho de 2021.

Selfie: o autorretrato do sujeito contemporâneo
Paula Braga

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar

DE VOLTA À CAVERNA DE PLATÃO: NOTAS SOBRE EXPOSIÇÕES IMERSIVAS

PRISCILA SACCHETTIN

BACK TO PLATO'S
CAVE: NOTES
ON IMMERSIVE
EXHIBITIONS

DE VUELTA A LA
CAVERNA DE PLATÓN:
NOTAS ACERCA
DE EXHIBICIONES
IMMERSIVAS

RESUMO

Artigo inédito*
Chamada aberta

Priscila Sacchettin**

 <https://orcid.org/0000-0002-5756-2077>

** Instituto de
Estudos Brasileiros da
Universidade de São
Paulo (IEB-USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185248>

* Agradeço a Luciano
Gatti pela interlocução
e incentivo à escrita
deste artigo.



O artigo aborda a concepção de exposição imersiva como vertente em expansão da arte digital contemporânea, cuja proposta é oferecer experiências intensas em ambientes multissensoriais que pretendem envolver o visitante por completo. Tanto obras inéditas, concebidas em vista de tais tecnologias, quanto pinturas de nomes canônicos da história da arte podem ser apresentadas pelas imersivas. Levando em conta um histórico de experiências de intensificação sensorial associadas a espaços expositivos, o artigo propõe que as imersivas sejam entendidas por contraste com a concepção do cubo branco, o que permite situá-las diante de questões pertinentes ao meio artístico contemporâneo como um todo, do patrocínio corporativo ao sucesso de público mediado pelas redes sociais.

PALAVRAS-CHAVE Exposições imersivas; Atelier des Lumières; Cubo branco; Patrocínio; Redes sociais

ABSTRACT

The article approaches the concept of immersive exhibition as an expanding aspect of contemporary digital art whose proposal is to offer intense experiences in multisensory environments that intend to fully involve the visitor. Both new works conceived in view of such technologies and paintings by canonical names in the art history can be featured by such exhibitions. Taking into account a history of sensory intensification experiences associated with exhibition spaces, the article proposes that immersive exhibitions be understood in contrast to the concept of the white cube, which allows them to be placed before issues pertinent to the contemporary artistic environment as a whole, from corporate sponsorship to public success mediated by social networks.

KEYWORDS Immersive Exhibitions; Atelier des Lumières; White Cube; Sponsorship; Social networks

RESUMEN

El artículo trata de la concepción de exhibición imersiva en cuanto vertiente en expansión del arte digital contemporáneo, cuya propuesta es ofrecer experiencias intensas en ubicaciones multisensoriales los cuales intentan involucrar el visitante por completo. Tanto obras inéditas, concebidas en vistas de tales tecnologías, como pinturas de nombres canónicos de la historia del arte pueden ser presentadas por las inmersivas. Teniendo en cuenta un histórico de experiencias de intensificación sensorial relacionadas a espacios expositivos, el artículo propone que las inmersivas sean comprendidas por contraste con la concepción del cubo blanco, lo que hace posible ubicarlas delante de cuestiones pertinentes a lo medio artístico contemporáneo en un todo, desde el patrocinio corporativo hasta el suceso de público mediado por las redes sociales.

PALABRAS CLAVE Exhibiciones inmersivas; Atelier des Lumières; Cubo blanco; Patrocinio; Redes sociales



Quando o crítico de arte Clement Greenberg disse que não lhe interessava o que uma obra significa, mas sim o que ela faz, não podia imaginar tudo o que as obras fariam no início do século XXI. *Rain Room* (figura 1), instalação apresentada no MoMA em 2013, reproduz numa sala fechada o cair da chuva, que cessa onde e quando o corpo do visitante é detectado por uma das muitas câmeras com sensor de movimento distribuídas pelo recinto. As pessoas podem então atravessar o “temporal” sem se molharem. Segundo o museu, “*Rain Room* oferece aos visitantes a experiência de controlar a chuva”¹. *Floating Flower Garden*, do celebrado coletivo teamLab (figura 2), tem um princípio parecido. Milhares de orquídeas – de verdade – pendem do teto formando uma massa de flores, que flutuam acima das pessoas quando estas se movem, e voltam a descer depois que passam. Os organizadores destacam que “o cheiro no espaço da obra de arte muda a cada momento entre a manhã, o dia e a noite”. Outro sucesso do teamLab é *Forest of Resonating Lamps*, que responde à interação humana: quando

FIGURA 1
Coletivo Random International, *Rain Room*, 2013. Instalação, dimensões variáveis. MoMA, Nova York.



alguém se detém perto de uma das milhares de luminárias feitas com vidro de Murano, esta brilha mais intensamente e transmite sua cor para todas as outras luminárias da instalação². As palavras-chave dessas exposições – cujos exemplos vão muito além destes três – são “imersão”, “experiência” e “interação”, frequentes nos *releases* e repetidas nos *blogs* e *sites*.

A história das obras eletronicamente interativas inicia-se nos últimos anos da década de 1960, quando foram dados os primeiros passos no sentido de projetar obras de arte capazes de reagir em tempo real aos movimentos do espectador. Isso aconteceu graças às pesquisas do cientista da computação e artista digital Myron Kruger³, que desenvolvia o que à época era considerado a tecnologia de ponta em termos de “ambientes responsivos” – ou espaços eletronicamente mediados em tempo real. Na década de 1980, o artista e cientista da computação Jaron Lanier cunhou o termo “realidade virtual”, em grande parte baseado no trabalho que Kruger continuou a desenvolver. Na instalação desenvolvida por Kruger em 1992 para o evento SIGGRAPH⁴ daquele ano, gráficos eram projetados nas paredes de uma sala, enquanto o público usava óculos especiais e se movia pelo espaço com o auxílio de um pequeno bastão. A partir dessa instalação, tornou-se



FIGURA 2

Coletivo teamLab, *Floating Flower Garden*, 2015. Instalação, dimensões variáveis. Museu Nacional Miraikan de Ciência e Inovação, Tóquio. Abaixo: Coletivo teamLab, *Forest of Resonating Lamps*, 2021. Mori Building Museu de Arte Digital, Tóquio.

corrente associar o “Mito da caverna” de Platão à nascente ideia de realidade virtual. Narrado no livro VII da *República*, o mito compara a condição terrena dos seres humanos àquela de pessoas capazes de enxergar apenas sombras projetadas no fundo da caverna onde estão presas. As sombras são, para elas, a única possibilidade de contato com os seres e objetos reais que estão do lado de fora.

No início do século XXI, passam a ganhar destaque os ambientes imersivos, combinados ou não com tecnologias interativas. As chamadas exposições imersivas colocam-se como uma vertente da arte digital contemporânea, a partir da proposta de trazer ao público experiências intensas em ambientes polissensoriais, utilizando múltiplas e simultâneas projeções de vídeo, luzes, sons, trilha sonora e às vezes até essências olfativas, no intuito de envolver o visitante por completo. Essas exposições vêm conquistando cada vez mais espaço nas instituições e na mídia, atraindo importantes investimentos e reunindo artistas e coletivos interdisciplinares interessados na intersecção entre arte, tecnologia e, por que não, entretenimento.

Um dos exemplos mais destacados nesse nicho de mercado é o Atelier des Lumières, espaço dedicado exclusivamente às imersivas, inaugurado em Paris em 2018, cujo número de visitantes

até o momento já se contam aos milhões. Em um de seus espaços expositivos, o Atelier tem organizado mostras de artistas contemporâneos que, interessados em explorar as novas tecnologias digitais, propõem trabalhos pensados para o local. Mas o que de fato contribui para a fama do Atelier são as exposições dedicadas a nomes consagrados, como Gustav Klimt, Egon Schiele, Hieronymus Bosch, Peter Brueghel e Vincent van Gogh (figura 3), que têm suas pinturas reproduzidas digitalmente – ou “virtualizadas”, como prefere o material de divulgação do Atelier – através da técnica batizada de AMIEX® (Art & Music Immersive Experience), em desenvolvimento desde 2012. Os números impressionam: atualmente, são 140 projetores de vídeo a *laser* aliados a um sistema de som ambiente com 50 alto-falantes de diretividade controlada. O equipamento multimídia é capaz de projetar as obras em altíssima resolução sobre uma área total de 3.300 m², usando todas as superfícies – do chão ao teto, passando por paredes de até dez metros de altura – e somando cerca de 3.000 imagens em movimento (ATELIER, 2018, pp. 3, 5). Entre os muitos patrocinadores do empreendimento, aparecem o grupo bancário Crédit du Nord, a seguradora Malakoff Médéric e a joalheria Freywille. A pandemia de Covid-19 e a necessidade de isolamento social trouxeram

consequências para o espaço parisiense, que teve que suspender as visitas presenciais e adiar a abertura de duas novas mostras (sobre Salvador Dalí e Antoni Gaudí)⁵.

Cabe aqui uma breve observação, de modo a apresentar, no âmbito das exposições imersivas, uma distinção mais clara entre o que caracterizaria a produção artística experimental e aquela mais mercadológica, a qual será o foco deste artigo. A proposta de converter o observador em participante, imergindo-o na obra e ativando outros sentidos além da visão está colocada na arte ocidental desde ao menos a década de 1960, e conheceu inúmeros desdobramentos, seja em trabalhos de Neoconcretos brasileiros, seja na contemporaneidade, com artistas como Ernesto Neto ou Olafur Eliasson, entre tantos outros.

Na produção artística, a exploração do jogo, da participação e do teor lúdico é algo interessante na medida em que está em tensão com dimensões não lúdicas, que procuram refletir sobre o fazer e colocar em questão a relação entre exterior e interior da obra, o papel do espectador, a participação, a percepção, sem que nada disso seja fechado numa resolução cabal, preservando e explorando as contradições formais ou conceituais do processo. No entanto, quando outros aspectos da obra são anulados restando apenas

o lúdico, ou seja, quando este não encontra a contraposição que o tensiona, reduz-se a divertimento a ser comprado e vendido. Em outras palavras, quando privada de toda complexidade, a obra se reduz a entretenimento. Cabe à crítica e ao público analisar cada caso, de modo a avaliar como a imersão, a participação e o lúdico são agenciados, e como se articulam (ou não) com aspectos que os ultrapassam. As exposições imersivas, a meu ver, habitam essa fronteira entre a experimentação e o banal, e têm de lidar o tempo todo com o risco de submissão ao segundo – o que faz delas um fascinante objeto de reflexão. Note-se ainda que a banalização do lúdico e da participação não foi uma invenção do mercado, mas um desenvolvimento no interior da própria arte, que se volta contra si mesma. Como foco deste artigo, optei pelas exposições de tipo mais mercadológico por algumas razões. Primeiro, porque são tendência no mundo da arte, um nicho de mercado em expansão. Em segundo lugar, porque colocam de maneira mais clara questões que eu gostaria de explorar, como patrocínio, interação com redes sociais, prevalência do valor de entretenimento e avaliação quantitativa de êxito (número de visitantes / faturamento).



FIGURA 3

Vista da exposição “Van Gogh, La nuit étoilée”. Atelier des Lumières, 2019-2020.

A associação entre o “Mito da caverna” e os ambientes imersivos, proposta nos anos 1990, continua pertinente para pensarmos essa modalidade de exposição nos dias atuais. Assim como na caverna platônica, onde os objetos reais não estavam presentes senão enquanto sombras, uma das características marcantes das imersivas é a ausência da obra original. Ao público é oferecido

não um acesso direto ao objeto artístico, mas apenas reproduções digitais dele. No relato que escreveu sobre uma visita ao Atelier des Lumières, a curadora Sheila Leirner ressalta: “Nenhum quadro há para ser visto. Não existem obras, apenas imagens a partir delas. Reproduções que se fundem em transições, como num videoclipe gigante, criando uma experiência sensorial vigorosa” (LEIRNER, 2017, n.p). A ausência das obras ali reproduzidas – e ao mesmo tempo fetichizadas, pois apresentadas como objetos a serem cultuados a partir das ideias de celebridade e genialidade – tem como contraponto o bombardeamento sensorial, cujo intuito parece ser o de compensar tal ausência. No entanto, esses dois elementos típicos – reprodução e bombardeio sensorial – não bastam para definir as exposições imersivas. Um breve histórico pode revelar outros traços que convergem para sua caracterização.

O anseio pela imersão dos sentidos e a busca pelos meios de alcançá-la não são, de modo algum, fenômenos novos. Proporcionadas pelas artes visuais e guiadas por critérios estéticos, as experiências de intensificação sensorial acompanham a humanidade desde os primórdios. No cerne do mito platônico está a imagem de um ambiente isolado, a princípio associado à ignorância, mas que, no entanto, é o ponto de partida para o processo de ascese

através do conhecimento, de iluminação por meio do aprendizado. O isolamento sensorial resultante das qualidades físicas e espaciais de uma caverna é, assim, parte essencial daquilo que deve ser vivenciado. Encontramos aqui um paralelo histórico com o final do período paleolítico, quando, na tentativa de lidar com a misteriosa realidade que os circundava, os seres humanos criaram práticas ritualísticas em cavernas como a de Les Trois Frères e Lascaux, na região dos Pireneus franceses⁶, e em inúmeras outras grutas ao redor do mundo. Sabemos que a presença humana nas duas cavernas francesas não está ligada a propósitos funcionais de sobrevivência, pois trata-se, nos dois casos, de locais inabitáveis devido ao frio e à escuridão no seu interior. O que parecer interessado aos povos primevos é justamente a dificuldade de acesso e as dramáticas qualidades físicas desses ambientes.

A caverna de Les Trois Frères, por exemplo, cujo comprimento é de cerca de 1,6 quilômetros, possui um espaço de transição entre o exterior e o interior: um túnel longo e estreito que alguém só pode percorrer se rastejar. Ao fim deste espaço comprimido, abre-se uma grande galeria com paredes cobertas por pinturas zoomorfas. Uma das hipóteses da arqueologia afirma que esse espaço abrigava rituais de iniciação à caça, e sua importância

estava na possibilidade de isolar da realidade habitual aqueles que passavam pelas transformações ritualísticas, favorecendo a experiência mística – reencontramos aqui os temas do limiar e da transformação, igualmente presentes no texto platônico. Ainda que não haja evidências cabais, é possível que formas primevas de música, canto e dança também tenham ocorrido nesses recintos, enquanto componentes dos ritos ali celebrados. Por isso, cavernas como a de Les Trois Frères são consideradas o precedente mais antigo de um “ambiente simulado e multissensorial” (LORENTZ, 2006, p. 13), pois reúnem experiência visual (pinturas nas paredes), auditiva (música e canto), olfativa (ervas aromáticas ou incensos), gustativa (alimentos e bebidas sagrados) e tátil-cinestésica (dança). Esses locais possuem características típicas do ambiente imersivo: potencial interativo, vivacidade sensorial e transferência de informações com base numa experiência coletiva de reconhecido valor para o grupo que a promove.

Elementos semelhantes ocorrem ainda em outro precedente, as igrejas barrocas. Nelas, combinam-se arquitetura, pintura, escultura, simbolismo, música e movimentação litúrgica, de modo a criar para o devoto uma experiência religiosa intensa e de forte carga emotiva. Aos estímulos visuais somava-se o som da

música sacra executada por coro, órgão ou alaúdes, que cumpria o propósito específico de falar diretamente aos sentidos e às emoções. Não apenas o sensorial, mas também o aspecto intelectual era contemplado, através da leitura e interpretação dos textos sagrados. A interatividade ficava por conta da participação dos fiéis na oração. Além do polissensorialismo, dois outros traços da igreja barroca guardam semelhança com as exposições imersivas.

Como sabemos, a pintura religiosa incumbia-se de criar um espaço celestial ilusório em tetos e abóbadas, assim como elementos decorativos falsamente tridimensionais, perceptíveis para o fiel que se colocasse em ângulo de visão favorável. Calcada na perspectiva, a visualidade da igreja barroca criava um espaço que emitia instruções para o posicionamento do observador, prescrevia maneiras de ver e de ocupar o espaço. De modo análogo, a expografia das imersivas ocorre em bases normativas, pois dirige a atitude e o olhar do visitante segundo concepções específicas de espaço e exibição (as obras são projetadas em sequências pré-determinadas, há um percurso a cumprir, os visitantes têm um tempo limite para permanecer no recinto etc.). Outro traço em comum é o intuito de afirmar o poder político-econômico de um determinado grupo: no caso dos templos barrocos, arquitetos,

compositores e pintores eram chamados a criar espaços que, ao sublimar o culto cristão, reiteravam o poder do catolicismo na sociedade. A associação com a elite econômica será, como veremos adiante, um fator estruturante na organização de mostras *blockbuster* em geral e das imersivas em particular.

Como terceiro precedente, podemos citar um entretenimento bastante popular na Europa até o final do século XIX: o panorama, patenteado pelo pintor irlandês Robert Barker em 1787 e apresentado ao público pela primeira vez na Leicester Square de Londres em 1793⁷. O exemplar pioneiro mostrava uma paisagem pintada, vista em 360 graus, montada no interior de uma grande estrutura circular com altura equivalente a dois andares, que não permitia ao visitante ter contato com o que estava do lado de fora (figura 4). O sucesso de público e a crescente comercialização dos panoramas fizeram com que as possibilidades de instalação se ampliassem – foram desenvolvidos tamanhos padrão das peças necessárias na montagem, as telas podiam ser enroladas e toda a estrutura desmontada, de modo que o panorama fosse facilmente transportado para diversos locais. Diferindo da caverna ritual e da igreja barroca pela função de entretenimento, o panorama compartilhava com elas, no entanto, a potencialidade polissensorial, dado que

alguns exemplares contavam com sons, iluminação especial e até mesmo fumaça. Tudo para envolver o visitante e criar, a partir da encenação, a ilusão mais completa possível de lugares distantes ou cenas de batalha, pois “a essência do panorama era a suposição de estar envolto pelo real” (GRAU, 2003, p. 70). Assim como seus precedentes imersivos, o panorama também proporcionava isolamento sensorial e transferência de conhecimento. Deixava a desejar, no entanto, no quesito interatividade. Nisto, contraria um princípio geral das exposições imersivas, segundo o qual “o participante ou visitante do museu prefere a participação ativa à observação passiva” (LORENTZ, 2006, p. 24).



FIGURA 4

Robert Mitchell, *Corte transversal da rotunda do panorama de Robert Barker em Leicester Square, Londres, 1801*. Água-tinta, 28,5 x 44,5 cm. Biblioteca Britânica.

O AVESSO DO CUBO BRANCO?

A interação entre espaço expositivo, público e obra de arte é a pedra de toque do livro *No interior do cubo branco*, escrito por Brian O'Doherty no contexto do pós-minimalismo e da arte conceitual da década de 1970. O autor analisa os modos pelos quais a galeria modernista busca isolar o visitante, ao criar um ambiente aparentemente atemporal e apartado do mundo da vida. Trata-se, argumenta O'Doherty, de um espaço de arte normativo, onde pensamentos, percepções e reações emocionais do espectador são pautados, tendo como pressuposto a obra de arte entendida como objeto de culto. Os efeitos desse contexto direcionado incidiriam não apenas sobre o público, mas também sobre o objeto artístico e sua concepção. O livro chama a atenção para o fato de que espaços expositivos não são neutros – são, isto sim, construídos historicamente e condicionados pelos valores do grupo social responsável por sua concepção. Saturado de ideologia, o espaço da galeria pode, e deve, ser analisado em termos estéticos e também políticos.

Acredito que a exposição imersiva possa ser pensada como um anti-cubo branco. No entanto, devo fazer a ressalva de que, em pelo

menos três aspectos, os dois ambientes se assemelham. O'Doherty baseia o argumento de seu livro na ideia de que “a galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma” (O'DOHERTY, 2002, p. 3). Tal estratégia é comum a outros recintos já mencionados aqui, como o templo religioso, em que “as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores” (Ibidem, p. 3). O cubo branco incorpora algo da santidade da igreja e da formalidade do tribunal, resultando num “projeto chique para produzir uma câmara de estética única” (Ibidem, p. 3). Uma exposição do Atelier des Lumières certamente compartilha da opção pelo recinto isolado do mundo externo, e isto não apenas para intensificar o efeito das projeções em alta resolução. A circunscrição do que é ali apresentado concorre para um fim semelhante ao do cubo branco, a saber, resguardar a obra de quaisquer indicações que possam contestar seu valor artístico. Se quiséssemos fazer um pastiche da caracterização de O'Doherty, poderíamos dizer que a exposição imersiva incorpora um pouco da santidade da igreja, da informalidade de um parque de diversões, do perambular de um *shopping center* e do entretenimento *high-tech* dos megashows de bandas *pop*.

Além disso, cubo branco e imersiva assemelham-se em um segundo ponto, correlato ao primeiro: uma certa tentativa de desaparecimento. Ambos os recintos se pretendem um lugar isento de contexto histórico, onde o tempo e o espaço sociais estariam afastados da experiência das obras de arte. Estas só podem parecer autônomas através da neutralidade ilusória de uma existência fora da vida cotidiana e política, só podem se apresentar como atemporais sendo abstraídas do tempo histórico. E uma terceira semelhança entre dois ambientes em princípio tão distintos. Se, como demonstra O'Doherty, a forma desenvolvida pelo modernismo para o espaço ideal da galeria é indissociável das obras expostas em seu interior, também no caso das imersivas existe uma relação de condicionamento recíproco entre contexto expositivo e obra exposta. Tanto o cubo branco quanto a imersiva condicionam as obras de arte, na tentativa de embaralhar um e outro e converter em obra o próprio contexto expositivo.

Se cubo branco e imersivas tangenciam-se no isolamento das obras, na tentativa de abstrair a historicidade e no condicionamento recíproco entre espaço e obra, diferem sobretudo em dois aspectos: o modo como concebem o espectador e as formas de interação entre espaço expositivo e público. Referindo-se ao primeiro

ponto, O'Doherty escreve: “Certamente a presença daquela estranha peça de mobília, seu próprio corpo, parece supérflua, uma intromissão. O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são” (O'DOHERTY, 2002, p. 4). No caso das imersivas, o discurso é oposto, pois a presença corporal do visitante é colocada como parte fundamental do processo artístico. De acordo com os exemplos dados no início deste texto, exposições como *Rain Room* e aquelas do teamLab não apenas pressupõem o corpo, mas necessitam dele para ativação do aparato multimídia (nestes casos, no entanto, poderíamos indagar se submeter os corpos à função de gatilhos para as obras não trairia um mal-disfarçado menosprezo por eles). O mesmo vale para o Atelier des Lumières, ainda que não haja o recurso interativo, pois a grandiosidade das projeções e a ocupação do espaço só fazem sentido a partir da escala do corpo humano, que se torna essencial para o bom termo do espetáculo.

No tocante ao segundo aspecto diferenciador, sabemos que o cubo branco adota uma modalidade específica de relacionamento com o público, calcado numa “concepção modernista de espectador – humilhado por uma pretensa incompetência” (Ibidem, p. 78). O'Doherty mostra que tal concepção pressupõe, em contraste

com o “olho” especializado, um público inábil, que não está à vontade na galeria. O autor identifica nessa atitude um esnobismo social, financeiro e intelectual:

Para muitos de nós, o recinto da galeria ainda emana vibrações negativas quando caminhamos por ele. A estética é transformada numa espécie de elitismo social – o espaço da galeria é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é caro. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é *difícil*. Público exclusivo, objetos raros difíceis de entender – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela (e na pior das paródias) nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo. Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência. (O'DOHERTY, 2002, p. 85)

A questão da habilidade e da iniciação do espectador, ou de seu “pertencimento” ao ambiente, coloca-se de modo bem diferente no caso de exposições como as do Atelier des Lumières, em que o valor de entretenimento predomina sobre o valor de compreensão (é desnecessário indagar sobre a competência de alguém que sai para passear). Aqui, a exposição imersiva assume um discurso

tranquilizador dirigido ao visitante: “Não se preocupe, você (i.e., sua cultura, formação ou intelecto) não será testado. Qualquer um que saiba operar um celular está pronto para esta experiência”. Ao contrário do cubo branco, é oferecido um espaço “seguro”, pois não há risco de o visitante sentir-se despreparado, constrangido ou apenas confuso. É fato que as imersivas recusam qualquer esnobismo; elas contrariam as ideias de elitismo e exclusividade em favor da ampliação do mercado consumidor – qualquer pessoa que possa pagar o valor do ingresso⁸.

DIGA-ME QUEM PATROCINAS, E TE DIREI O QUE QUERES

O valor simbólico agregado à espacialidade do cubo branco tem implicações tanto econômico-mercadológicas quanto políticas, sendo que, no âmbito do mercado, o principal efeito é a produção de investimento seguro. A crítica de O'Doherty incide sobre a dicotomia fundamental estabelecida pela galeria modernista: seu interior deve abrigar a imutabilidade do valor artístico, enquanto o político e o social são mantidos do lado de fora. Como vimos, as espacialidades do cubo branco e das igrejas se aproximam, pois tanto os dogmas religiosos quanto as obras de arte devem permanecer intocados pelo

tempo e fora do alcance das vicissitudes mundanas. No caso da arte, o condão da sacralização tem implicações diretas no valor de mercado, como observou Thomas McEvilley: “O princípio de aparência extemporânea, ou atemporal, implica a pretensão de que a obra já pertence à posteridade – quer dizer, é uma garantia de bom investimento” (O’DOHERTY, 2002, p. XVI). Por isso, O’Doherty faz questão de frisar que as galerias são espaços comerciais que, enquanto tal, fazem uso da forma ideal do cubo branco visando a uma arquitetura da transcendência, na qual o valor de eternidade possa suplantear as marcações de tempo e lugar. Em outras palavras, a fórmula do cubo branco é empregada como plataforma para objetos que proporcionam investimento seguro, visando a possíveis compradores, ao mesmo tempo que busca repor o poder político de uma determinada classe e de seus valores culturais. Dentre as implicações políticas destaca-se, portanto, a manutenção do *status quo*. Um ambiente que, supostamente, permanece sempre o mesmo ou no qual quaisquer mudanças sejam intencionalmente escamoteadas é um artifício que constrói um simulacro de imutabilidade ali onde ela não pode existir, no mundo real e secular. Tenta-se assim encobrir o *status quo* sob a aparente eternidade de determinados valores sociais e artísticos.

Palco do encontro ritualizado dos membros de uma classe ou grupo, o cubo branco barra a entrada das experiências de diferença social e assim fomenta uma percepção unívoca de realidade a partir de sua própria visão de mundo e, portanto, de continuidade e legitimidade perenes. Percebe-se assim que o artifício tem como finalidade a manutenção de determinada estrutura de poder.

A seu modo, as exposições imersivas têm implicações semelhantes⁹. No tocante à articulação entre arte e mercado, podemos indagar por que uma empresa se engaja no patrocínio de exposições, e chegar à conclusão de que suas motivações podem ser explicadas por interesses econômico-mercadológicos e políticos. No primeiro caso – motivações ligadas especificamente ao mercado –, o patrocínio corporativo é embasado em dois aspectos principais. Em primeiro lugar, as vendas indiretas. A mostra patrocinada é uma oportunidade de *merchandising* para empresas cujo produto ou serviço estejam diretamente relacionados à exposição ou à instituição onde ela ocorre. O Atelier des Lumières oferece bons exemplos: as marcas Barco e Nexo, respectivamente fabricantes de projetores a *laser* e de autofalantes e fornecedoras de equipamento para o Atelier, encontram nas exposições uma vitrine para seus produtos e são claramente citadas nos *press releases* e materiais

de divulgação. Ou ainda a joalheria vienense Freywille, um dos principais patrocinadores da exposição dedicada a Gustav Klimt, o principal nome da Secessão de Viena. Aproveitando a origem comum, a marca agrega valor a seus produtos ao promover a coleção *Hommage à Gustav Klimt* (figura 5)¹⁰. Nesses casos, de um modo geral, o público-alvo costuma ser os indivíduos das classes A, B e C1 (WU, 2006, p. 155), uma vez que os frequentadores de museus e exposições, via de regra, possuem alto poder aquisitivo, representando portanto um nicho de mercado que as empresas desejam atrair:

Atentas à sua posição simbólica na mente das pessoas (consumidores), as empresas usam as artes, carregadas de implicações sociais, como mais uma forma de estratégia de propaganda ou de relações públicas, ou ainda, [...] uma forma de ganhar *entrée* num grupo social mais sofisticado pela identificação com seus gostos específicos. (Ibidem, p. 32)

O segundo tipo de motivação mercadológica é mais frequente quando o produto ou serviço do patrocinador não possui um vínculo direto com o evento. Nesse caso, o interesse reside no desejo do mundo dos negócios de associar-se ao mundo da cultura para elaboração de uma imagem corporativa “esclarecida”, de modo a oferecer à opinião pública a figura do capital privado como mecenas



FIGURA 5
À esquerda: Vista da exposição
“Gustav Klimt”. Atelier des
Lumières/ Culturespaces, 2018.
Foto: Eric Spiller. À direita:
braceletes da coleção *Hommage à
Gustav Klimt*, joalheria Freywillle.

ou patrono das artes. O público-alvo será, tipicamente, políticos em geral, funcionários públicos de alto escalão e formadores de opinião (jornalistas, críticos, influenciadores digitais) (WU, 2006, p. 155). Em outras palavras, o patrocínio de iniciativas artísticas permite que as companhias associem sua própria imagem a um “sistema humanista de valores” (Ibidem, p. 148) próprio dos museus e

centros culturais, recobrando os interesses particulares das empresas com um “verniz moral universal” (Ibidem, p. 148).

O mito da genialidade, o culto da personalidade criadora e a associação entre as ideias de inovação e vanguarda artística são usados como poderosas ferramentas de construção de uma autoimagem progressista e liberal. Isso explica por que uma empresa abre mão da clássica estratégia de redução de riscos e decide investir no patrocínio à arte contemporânea, mesmo sendo esta um ativo mais instável que a arte dos grandes mestres, cujo valor e valorização são mais previsíveis e seguros. Inovação e dinamismo são valores reivindicados por várias marcas que apoiam o Atelier de Lumières. A consultoria de gestão Bain & Co., por exemplo, declara:

A imersão artística e digital incorporada neste projeto, o lançamento de uma nova luz sobre obras com as quais os visitantes já estão familiarizados e a inovação são facetas de uma visão que partilhamos e estão na raiz do nosso forte compromisso com o projeto. Atrair um público diferente, mais jovem e menos inclinado a frequentar espaços de arte mais tradicionais, através da modernização do estilo e do conteúdo, é um desafio que pretendemos enfrentar. (ATELIER, 2018, p. 24)

A Altarea Cogedim, do ramo imobiliário, afirma: “O Grupo é movido por fortes valores, espírito empreendedor,

inovação, diversidade e criatividade” (ATELIER, 2018, p. 25). E a multinacional Saint-Gobain segue na mesma linha:

A inovação está no centro das atividades da Saint-Gobain há mais de 350 anos. A Saint-Gobain pretendeu promover a inovação e a divulgação da cultura através do apoio ao *Atelier des Lumières*. Estamos felizes por ter participado desse empreendimento, fornecendo nossos materiais de alto desempenho. (Ibidem, p. 26)

Essas declarações foram veiculadas pelo *press release* da exposição dedicada a Klimt, no qual algumas páginas são dedicadas a mensagens dos parceiros e patrocinadores. Chin-tao Wu observa que, “ao se apropriar do conceito de inovação e pela mediação e redefinição de seu significado em termos corporativos, a empresa pretende apresentar sua intervenção nas artes como uma causa grandiosa e legítima” (WU, 2006, p. 148).

A campanha de *marketing* é parte fundamental na ofensiva do patrocínio. O produto ou serviço oferecido ao mercado define em que medida a publicidade é necessária. Por exemplo, negócios malvistos pela opinião pública – como petróleo, cigarro e armamento – encontram no mecenato uma tática eficaz para melhorar sua reputação. É o que transparece no discurso

proferido por George Weissman, alto executivo da empresa tabagista Philip Morris: “Somos uma indústria impopular. [Apesar de] o nosso apoio às artes não ser dirigido a esse [problema], ele nos deu uma imagem melhor na comunidade financeira e diante do público em geral do que teríamos não fosse ele” (*apud* WU, 2006, p. 153).

Além das motivações econômicas, existem ainda implicações políticas no patrocínio, representadas pelo desejo das elites empresariais de ter acesso a grupos sociais influentes e, ao mesmo tempo, de se colocarem como influenciadores do gosto. Em sua teoria do capital cultural, o sociólogo francês Pierre Bourdieu já apontava que, por meio da prática de doação corporativa, as elites agenciam as companhias que dirigem de modo a impulsionar objetivos pessoais e obter distinção social. Também no caso da arte contemporânea, a teoria contribui para a compreensão dos processos de criação e manutenção do gosto, do prestígio e do valor artístico no interior do sistema mais amplo das estruturas econômicas, políticas e sociais. Para Bourdieu, o capital cultural pode ser usado como instrumento de dominação, uma vez que as artes são pensadas como forma de ideologia dominante, e sua transmissão ao longo de gerações visa a manter e atualizar a posição hegemônica de uma classe.

A partir das análises de Bourdieu, Chin-tao Wu considera que os grandes patrocinadores operam um ciclo de conversões dos capitais de que dispõem, de modo a defender seus interesses: “o capital cultural pode ser transformado em capital social de conhecimentos e relações, e estes, por sua vez, podem ser usados para acumular capital econômico” (WU, 2006, p. 150), o que permite a geração de mais capital cultural, e assim indefinidamente. A premissa é a de que “a arte contemporânea, ao lado de outros produtos culturais, funciona como moeda de valor simbólico e material para as corporações [...] nas democracias capitalistas ocidentais do fim do século XX” (Ibidem, p. 30). Mas a análise da autora vale também para o início de século XXI, ao desnudar as articulações entre artes e capital privado, cujo elo principal é o patrocínio. Praticar a doação corporativa serve, como já vimos, para melhorar a posição de mercado da companhia, mas não apenas. Tal prática também cria e mantém o prestígio de seus executivos junto às elites. Hegemonia de mercado, influência política e consumo não são fatores isolados, mas atuam a partir de participações recíprocas:

A força econômica de uma companhia no mercado é uma forma de dominação sobre seus competidores, mas as companhias também são

dominantes em nossa sociedade de consumo, pois exercem uma profunda influência sobre o espaço em que vivemos, sobre o processo político e sobre nossas escolhas individuais. (WU, 2006, p. 32)

O acúmulo de “capital cultural corporativo” permite formar e expandir essa esfera de influência, tornando a empresa um agente não apenas econômico, mas também político. Nada mais claro, nesse sentido, que as palavras de Willard C. Butcher, sucessor de David Rockefeller na presidência do Chase Manhattan Bank: “Precisamos de nada menos que um esforço importante e sustentado no mercado das ideias” (*apud* ibidem, p. 147). Até a década de 1970, explica Wu, as corporações operavam numa atitude passiva de receber e atender a pedidos de doações. A partir de então, no entanto, houve um ponto de inflexão no sentido de se colocarem como atores que intervêm na articulação do discurso da cultura. Em termos práticos, tal inflexão se manifestou em três frentes: formação de coleções corporativas, tentativas de converter instituições culturais em veículos de relações públicas (associando a imagem da corporação àquela de um museu ou mostra, por exemplo) e criação de premiações promovidas pelas empresas. A participação do capital privado, assim, incidiu sobre todas as etapas do circuito contemporâneo, abarcando a produção, circulação

e recepção dos trabalhos artísticos. Ao premiar, colecionar e patrocinar obras e exposições, as grandes empresas “vêm tentando se colocar diretamente no centro do palco e elevar-se à condição de árbitros do bom gosto da cultura de nossos dias” (WU, 2006, p. 26).

REDES SOCIAIS E EXPERIÊNCIA

Grandes exposições imersivas são capazes de atrair em poucas semanas o mesmo número de visitantes que um museu recebe em um ano. As longas filas nas bilheterias trazem para o contexto das artes visuais uma cena que antes só víamos nos grandes *shows* de *rock* em estádios. O inquestionável sucesso de público faz com que eventos do tipo sejam cada vez mais atraentes para as instituições organizadoras, que podem se beneficiar com o potencial de divulgação e promoção das mídias sociais. É cada vez mais frequente, portanto, que a programação dos museus e centros culturais inclua mostras imersivas, obras de grande escala ou elementos expográficos “instagramáveis” (figura 6), que renderão visualizações, curtidas e compartilhamentos nas redes, alcançando espaços e pessoas que, a princípio, pouco se interessariam pelo que acontece na exposição.

FIGURA 6
Vista da exposição “Monalisa Illusion” (2021), espaço instagramável no MIS Experience.
Foto: Bia Stein/MIS.

Contrariando certo menosprezo por parte dos críticos, muitos argumentos em defesa das imersivas afirmam que elas seriam capazes de tornar a arte mais palatável para um público que talvez se sentisse excluído da arte “difícil” encontrada em outras ocasiões. Tal capacidade estaria vinculada à emotividade, ao espetacular e à presença reiterada nas redes sociais. Para Katherine Schwab, há aspectos positivos que não devem ser negligenciados, e a presença crescente de obras e de exposições nas redes sociais não é sinônimo



de frivolidade, nem faz com que sejam menos dignas de atenção. “Envolver as pessoas com a arte de todas as maneiras possíveis” – ela diz – “é, para muitos museus, o primeiro passo para persuadi-las de seu valor mais profundo”, e fazer *selfies* com as obras seria um modo do público afirmar a importância que a arte tem para si. Nicholas R. Bell, curador da exposição “WONDER”¹¹, entende de maneira semelhante: “Pessoas diferentes alcançarão de maneiras diferentes sua experiência mais significativa em um museu. E eu não acho que devemos ser os árbitros disso”.

Terry Teachout, crítico do *The Wall Street Journal*, no entanto, entende que “vamos a museus para olhar grandes obras de arte, nos deleitar com elas e aprender mais sobre elas”, e rejeita a alegação de que exposições imersivas contribuem para a formação de público: “Não consigo imaginar qualquer pessoa que assista a esses exercícios eletrificados de puro exibicionismo enfeitado e saia dizendo ‘uau, agora quero ver um pouco de arte de verdade!’” (TEACHOUT, 2020, n.p). Para Teachout, ao invés de estimular o público a frequentar museus, “essas exposições só promovem elas mesmas”. No debate sobre se as imersivas atraem ou repelem o público, Sheila Leirner considera que as iniciativas do Atelier des Lumières, “ao invés de levar arte ao povo – em nome da diversão,

vulgarização e consumo – acabam por afastá-lo cada vez mais da verdadeira experiência estética” (LEINER, 2017, n.p.).

No interior dessa polêmica, um dos argumentos mais comuns é justamente aquele que credita às exposições de grande bilheteria o poder de atrair ao museu pessoas que, de outro modo, dificilmente o visitariam, contribuindo assim para ampliar o público da arte. Ao menos no caso dos Estados Unidos, esse argumento já foi refutado por pesquisadores, em estudos feitos com instituições daquele país, analisando a frequência do público no decênio 1992-2002, período de crescimento desse tipo de exposição. Os pesquisadores observaram que os sucessos de bilheteria devem-se a visitas de retorno ao museu, ou seja, grande parte das pessoas que foram às exposições *blockbuster* já eram, na realidade, frequentadoras da instituição¹².

Mas o que acontece se deslocarmos a questão da quantidade para a qualidade? Ainda que o número de visitantes e o montante dos lucros possa crescer, é importante indagar se o contato com a arte é enriquecido na mesma proporção. Se direcionarmos a questão para a promoção do conhecimento nas instituições culturais, e perguntarmos de que modo ela é aprofundada, revigorada ou fortalecida pelas imersivas, quais respostas encontramos? Em outras

palavras: “exposições espetaculares e envolventes estão atraindo grandes multidões, mas estão mudando a experiência do museu?” (SCHWAB, 2016, n.p.). Penso que as exposições *blockbuster* (inclusive as imersivas), aliadas à entrada em cena das redes sociais, têm implicações para a prática museal como um todo, impactando as instituições, as obras e, sobretudo, o público.

No tocante às instituições, elas próprias correm o risco de se “instagramizar” em demasia. Um efeito observável é a conversão dos espaços expositivos em geral – e das imersivas em particular – em mero pano de fundo para as fotos dos visitantes. Schwab cita o exemplo do novo Whitney Museum em Nova York, que gerou milhares de imagens nas redes. Essa espécie de nova função do espaço do museu levou várias instituições contemporâneas a mudarem a iluminação das salas, substituindo os focos de luz tradicionais por lâmpadas fluorescentes de alta potência, o que, segundo Alexander Alberro, professor de história da arte no Barnard College de Nova York, faz com que “as paredes brancas da galeria pulsem como as telas brancas de cristal líquido de *smartphones* e *tablets*” (ALBERRO *apud* ibidem, n.p.). Alberro pondera se todo esse compartilhamento não faria surgir um problema, na medida em que os processos conhecidos de legitimação que costumavam definir

a experiência artística correm o risco de serem suprimidos, em favor da "simples visibilidade", resultando então no empobrecimento dos critérios de qualidade. “As instalações de arte em grande escala”, completa Schwab, “são capazes de contornar as velhas estruturas que determinavam a boa e a má arte, capitalizando a atenção coletiva” (SCHWAB, *op. cit*, n.p.).

No caso das obras, Schwab revela que, no contexto atual, artistas e curadores já levam em conta, em suas atuações, o fato de que as obras serão fotografadas pelos visitantes. Alberro afirma que a disputa por espaço nas redes sociais fez crescer “o incentivo para fazer e exibir obras de arte que possam ‘deslizar sem problemas para formatos baseados em imagem’, como o Instagram, pois esse tipo de arte tem maior probabilidade de atrair visitantes ou mesmo compradores” (ALBERRO *apud* ibidem, n.p.). Recorrendo novamente a Brian O’Doherty, percebemos que esse tipo de fenômeno não é totalmente novo. Ao analisar os artifícios do cubo branco, o autor demonstrou que muito da arte produzida no século XX foi previamente pensada para se adequar a esse tipo específico de ambiente, incorporando à formalização da obra uma série de expectativas externas. As imersivas parecem tornar mais aguda esse tipo de intervenção. O fato de que uma obra seja executada

levando em consideração o potencial instagramável, ou seja, a expectativa de sua promoção nas redes sociais, mostra como tais mecanismos de divulgação e construção de prestígio retroagem sobre o fazer artístico, interferindo no que é feito, como é feito e de que modo é mostrado. Nesse refluxo, o desejo de “bombar” nas redes sociais passa a fazer parte dos processos de fatura do trabalho e de seleção de obras, podendo mesmo pautar o recorte curatorial.

Se o prestígio e a visibilidade nas redes sociais têm implicações para instituições, obras e curadorias, incidem também nas motivações que levam uma pessoa a sair de casa para visitar uma exposição e, durante ou após a visita, compartilhar fragmentos do que viu. Esse dado está presente na caracterização feita por Schwab das mostras imersivas: “bombardeiam os sentidos, oferecem uma experiência comunitária em oposição a uma experiência pessoal e fornecem oportunidades fantásticas de fotos que causam inveja nos amigos” (SCHWAB, 2016, n.p.). De maneira insuspeita, o impacto das redes sociais sobre o público da arte no início do século XXI dá um tom premonitório e ao mesmo tempo atual ao que O’Doherty escreveu ainda nos anos 1970:

A maior parte da nossa vivência só se torna perfeitamente clara pela mediação. O exemplo comum é a foto. Você só confirma como se divertiu

nas férias de verão pelas fotos. Pode-se então adaptar a vivência a certos princípios de “divertimento”. Esses ícones em cores são usados para convencer os amigos de que você se divertiu – se eles acreditarem, você acredita. Todo mundo quer ter fotografias não só para comprovar, mas para inventar sua experiência. Essa constelação de narcisismo, insegurança e pathos é tão forte que acho que ninguém está livre dela. (O'DOHERTY, 2002, p. 57)

O autor referia-se aos velhos álbuns de fotografia e aos jurássicos carrosséis de *slides*, mas o diagnóstico ainda serve para nossos *smartphones*. A presença *online* faz parte também da experiência *após* a visita, enquanto testemunho e legitimação do vivido. Como os registros de viagem de antes, as *selfies* e fotos no espaço cultural continuam servindo o propósito de reforçar um “eu” que desconfia de sua própria consistência, que navega à deriva, sujeito aos ventos dos mares da *web* e dos estímulos sensoriais. Por isso as idas a exposições assumem uma função que nem sempre é explicitada: “Nós objetivamos e consumimos a arte, então, para nutrir nosso eu inexistente” (Ibidem, p. 63). Aqui, como em tantas outras ocasiões, o “sentir” é convertido em mercadoria, pois os bens culturais, na função de “insumos da produção de relações e identidades sociais” (DIMAGGIO, 1991, p. 133), interessam ao

consumidor por aquilo que dizem sobre quem os consumiu. Outro desdobramento se coloca: ao pressentir a instabilidade de nossa própria identidade, buscamos a confirmação de que estamos presentes e somos reais através de “uma semiconsciência de duas faces”, que O’Doherty define como sendo o processo em que “nos tornamos conscientes de estar olhando para uma obra de arte (olhando para nós mesmos olhando)” (O’DOHERTY, 2002, p. 67). Esse processo é, em última análise, o fundamento das milhares de imagens nas redes sociais, em que pedimos para alguém nos fotografar enquanto observamos uma obra ou interagimos com ela. Olhamos para nós mesmos olhando: esse tipo de registro nos torna autoconscientes talvez em demasia, quem sabe convertendo num ato performativo, numa encenação, nossa presença no espaço expositivo e a relação com as obras. Na realidade, é um olhar voltado para si mesmo, pois planejamos nossa imagem fundida à imagem da obra, do que resultará uma terceira imagem, a foto ou *selfie* a ser compartilhada. Esta será uma nova espécie de imagem *mise en abyme*: eu olho a obra, eu me olho olhando, infinitos outros me olham olhando. Assim, acontece a desforra do corpo em relação à obra, principalmente a interativa: se, num primeiro momento, ele foi submetido à função de gatilho para o funcionamento da

obra (como em *Rain Room*), esta deve agora se conformar à função de disparador da sucessão de olhares admirados – assim esperamos – de nossos amigos e seguidores.

CONCLUSÃO

Vivemos um momento histórico em que a privatização da cultura se agudiza, as tecnologias e o mundo virtual se consolidam como parte fundamental de nossas vidas, as redes sociais são cada vez mais inerentes ao convívio e o entretenimento tornou-se uma das funções atribuídas a espaços culturais. Nesse contexto, juízos morais sumários ou a nostalgia de tempos passados em nada ajudam. Mais válido seria encontrar respostas para a questão de como aqueles que se interessam por arte poderiam continuar a enriquecer sua experiência estética. Não se trata, portanto, de rejeitar *in totum* a utilização de reproduções de pinturas consagradas pois, como já notou Walter Benjamin, “a obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível. O que os homens fizeram sempre pode ser imitado por homens” (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Uma iniciativa do Museu Van Gogh de Amsterdã ilustra como técnicas de reprodução avançadas podem ser empregadas

para promover um contato proveitoso do público com a arte. Em 2019, uma exposição de curta duração composta por réplicas de pinturas do mestre holandês itinerou por *shopping centers* de várias cidades norte-americanas, proporcionando acesso a pessoas que vivem longe de grandes museus ou que não teriam condições de viajar para Amsterdã. As réplicas são as mais fiéis possíveis: as obras originais foram digitalizadas por meio de um *scanner* multidimensional, que registra inclusive o relevo das pinceladas. Em seguida, a digitalização foi combinada com uma impressão de alta resolução em correspondência com a paleta da pintura original (SCOTT, 2018, n.p.). Cores, tamanho e relevo são reproduzidos, respeitando a materialidade da obra.

Van Gogh foi também o protagonista do exemplo dado pelo MoMA de como fazer uso das tecnologias digitais para estreitar as relações do público com o acervo. A exposição *online* “Van Gogh’s *Starry Night*” focaliza uma das telas mais célebres da instituição¹³. Dentre as atrações oferecidas ao visitante estão uma sessão de perguntas e respostas com a curadora-chefe de pintura e escultura, uma leitura dramática de cartas de Van Gogh feita por uma atriz e a interpretação de uma cosmóloga da *Noite estrelada*. De maneira leve, a visita *online* combina instrução e entretenimento, num

período em que, devido à pandemia de Covid-19, os museus ao redor do mundo buscam maneiras de explorar seus *websites* mais a fundo. Para isso, é necessário adaptar para o virtual características das exposições presenciais, como o percurso do visitante, a interação com as obras e a necessidade de oferecer “uma experiência fluida que não sobrecarregue o visitante” (ALEXANDRE, 2017, p. 257).

Dentre as várias funções do museu de arte estão preservação, coleta, pesquisa e documentação, comunicadas ao público pelas exposições, ações educativas e iniciativas socioculturais. Num contexto de iminente risco de pauperização da experiência através de mostras espetacularizadas que estimulam a dispersão, a atuação das instituições culturais é decisiva para a defesa do que Benjamin chama de *Spielraum*: o espaço de ação livre, o desenrolar das próprias associações. É preciso valorizar a educação e a formação de público – formação em sentido forte – como um propósito básico dos museus. Para isso, a questão não deve ser quantas pessoas visitaram uma exposição, mas quão transformadoras foram essas visitas.

1. Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são da autora deste texto.

2. *Rain Room*, patrocínio Volkswagen. Site da exposição: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1352>. Acesso em: 12 jul. 2021; *Floating Flower Garden*, site da exposição: https://www.teamlab.art/pt/w/ffgarden/odoru_manabu/. Acesso em: 12 jul. 2021; *Forest of Resonating Lamps*, patrocínio construtora Mori Building Co. e Epson. Site da exposição: https://borderless.teamlab.art/ew/forest_of_resonating_lamps_springmountainfields/. Acesso em: 12 jul. 2021.

3. Para as informações sobre Kruger, baseio-me em LORENTZ (2006, p. 28).

4. SIGGRAPH (abreviação de Special Interest Group on GRAPHics and Interactive Techniques) é um congresso anual que ocorre nos Estados Unidos desde 1974, considerado o evento mais prestigiado para a publicação de pesquisas na área de computação gráfica. Parte do arquivo do evento está disponível em: <https://digitalartarchive.siggraph.org>. Acesso em: 12 jul. 2021.

5. No Brasil, a tendência internacional fez-se sentir com o MIS Experience, espaço expositivo inaugurado em São Paulo em 2019, resultado da parceria entre o Museu da Imagem e do Som e a Fundação Padre Anchieta, que pretende trazer ao público mostras imersivas. No início de 2021, a programação apresenta "Monalisa Illusion" e "Leonardo da Vinci – 500 anos de um gênio" (patrocínio de Cielo e Sabesp), que, no entanto, não se configuram como ambientes imersivos. Na impossibilidade de receber o público presencialmente devido à pandemia de Covid-19, a instituição formulou uma versão *online* da mostra sobre Da Vinci, a ser acessada gratuitamente pelo visitante no site do MIS: https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/em_cartaz/cd6d4856-db2a-4ecb-a8f1-aac2b1b6d2ae/leonardo-da-vinci-500-anos-de-um-genio. Acesso em: 12 jul. 2021.

6. As informações a respeito da caverna de Les Trois Frères baseiam-se em LORENTZ (2006, pp. 13-16).

7. As fontes para os comentários acerca do panorama são LORENTZ (2006, pp. 21-22) e GRAU (2003, pp. 56-71).

8. O valor da entrada “inteira” no Atelier des Lumières é de 15 euros, mesma faixa de preço adotada por outros museus parisienses, como Louvre, d’Orsay e Pompidou. Valores verificados em abril de 2021.

9. Para a discussão acerca da intervenção corporativa nas artes, baseio-me no livro de Chintao Wu (2006), sobretudo o capítulo 5, “A absorção da cultura empresarial”, pp. 145-180.

10. A Freyville também criou coleções em homenagem a Claude Monet, Friedensreich Hundertwasser, Vincent van Gogh, Alphonse Mucha e Paul Gauguin. Informações no site da joalheria: <https://shop.freyville.com/global/>. Acesso em: 12 jul. 2021.

11. “Wonder” (2015-2016) foi a exposição de reinauguração da Renwick Gallery, no Smithsonian American Art Museum, após dois anos de reforma. Nove artistas contemporâneos criaram instalações *site-specific*. *Webpage* da mostra: <https://americanart.si.edu/exhibitions/wonder>. Acesso em: 12 jul. 2021.

12. Ver o tópico “Blockbuster Exhibits Appear to Have Increased Museum Attendance”, em MCCARTHY (2005, p. 32).

13. Exposição virtual disponível em: www.moma.org/calendar/exhibitions/5270. Acesso em: 12 jul. 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Edward *et al.* **Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums.** Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2017.

ATELIER des Lumières. **Klimt, Hundertwasser, Poetic_AI Press Kit.** Paris, Atelier des Lumières, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: Zouk, 2012.

DIMAGGIO, Paul. Social Structure, Institutions, and Cultural Good: The Case of the United States. In BOURDIEU, Pierre; COLEMAN, James (eds.). **Social Theory for a Changing Society.** Boulder: Westview Press e Nova York: Russell Sage Foundation, 1991, pp. 133-155.

GRAU, Oliver. **Virtual Art: From Illusion to Immersion.** Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

LEINER, Sheila. Na França, o grande kitsch temático da arte. **Arte, aqui e agora.** Blog pessoal da autora. 24 ago. 2017. Disponível em: <https://sheilaleirnerblog.wordpress.com/2017/08/24/na-franca-o-grande-kitsch-tematico-da-arte/> . Acesso em: 1 mai. 2021.

LORENTZ, Diana. **A Study of the Notions of Immersive Experience in Museum Based Exhibitions**. 2006. Dissertação de Mestrado em Design. University of Technology Sydney, Austrália. Disponível em: <https://opus.lib.uts.edu.au/handle/10453/20228>. Acesso em 28 abr. 2021.

MCCARTHY, Kevin F. *et al.* A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era. Santa Monica: Rand, 2005.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SCHWAB, Katharine. Art for Instagram's Sake. **The Atlantic**, 17 fev. 2016, n.p. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/02/instagram-art-wonder-renwick-rain-room/463173/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

SCOTT, Chadd. Vincent Van Gogh Coming to a Mall Near You. **Forbes**, 3 set. 2018, n.p. Disponível em: www.forbes.com/sites/chaddscott/2018/09/03/vincent-van-gogh-coming-to-a-mall-near-you/?sh=30a289376a2e. Acesso em: 1 mai. 2021.

TEACHOUT, Terry. Instalações cafonas ofuscam o que há de melhor na arte. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 2020, n.p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/instalacoes-cafonas-ofuscam-o-que-ha-de-melhor-na-arte.shtml>. Acesso em: 1 mai. 2021.

WIGLEY, Mark. Discursive versus Immersive: The Museum is the Message. **Stedelijk Studies #4**, Amsterdã, Museu Stedelijk, 2016, n.p. Disponível em: <https://stedelijkstudies.com/journal/discursive-versus-immersive-museum-message/>. Acesso em: 7 abr. 2021.

WU, Chin-tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

SOBRE A AUTORA

Priscila Sacchettin é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) e professora de cursos livres. Doutora em história da arte pela Unicamp, possui graduação e mestrado em filosofia pela USP. Curadora das exposições “Gilvan Samico: primeiras estórias” (Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2012), “Contemporary Brazilian Printmaking” (International Print Center New York, 2014) e “Maria Bonomi: o elogio da xilo” (Unicamp, 2014). Foi colunista no *blog* do Correio IMS (Instituto Moreira Salles), com a seção Cartas na Pintura, voltada para a divulgação da história da arte, além de assistente de curadoria de artes visuais no Instituto Moreira Salles (IMS) e redatora da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural.

Artigo recebido em
2 de maio de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

TRIBECA/NOVA YORK: O TERRITÓRIO ARTÍSTICO NAS PERFORMANCES DE JOAN JONAS

PAULA NOGUEIRA RAMOS

TRIBECA/NEW
YORK: ARTISTIC
TERRITORY IN THE
PERFORMANCES OF
JOAN JONAS

TRIBECA/NUEVA
YORK: EL TERRITORIO
ARTÍSTICO EN LAS
PERFORMANCES DE
JOAN JONAS

RESUMO

Artigo inédito
Chamada aberta

Paula Nogueira Ramos*

 <https://orcid.org/0000-0001-7986-6306>

*Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185066>

A partir de discussões sobre a situação das mulheres nas artes, promovidas por Linda Nochlin, Audre Lorde, entre outros autores, o presente texto busca investigar o espaço de criação da artista estadunidense Joan Jonas com base nas camadas urbanas e histórico-sociais que atravessam suas obras no início dos anos 1970. Os contextos de suas performances são aqui acentuados, pois são vistos como geradores da integração entre o lugar da experiência artística e os espaços públicos. Através de análises comparadas, espera-se traçar aproximações e diferenciações entre as questões relacionadas e a especificidade do lugar da obra, na medida em que o trabalho de Jonas mobiliza distanciamentos, embaralhamentos do olhar e outras atmosferas de percepção.

PALAVRAS-CHAVE Joan Jonas; Nova York; Performance; Feminismo

ABSTRACT

Looking at discussions about the situation of women in the arts, promoted by Linda Nochlin, Audre Lorde, and other authors, this text seeks to investigate the creative spaces of American artist Joan Jonas based on the urban and socio-historical layers that traverse her work in the beginning of the 1970s. The contexts of her performances are accentuated, as they are seen as generators of the integration between the artistic space and the public space. Through comparative analyses, I hope to trace approximations and differences in issues related to site-specificity, seen that Jonas' work causes a certain distancing, a shuffling of the gaze, and varying perceptions.

KEYWORDS Joan Jonas; New York; Performance; Feminism

RESUMEN

Partiendo de discusiones acerca de la situación de las mujeres en las artes, promovidas por Linda Nochlin, Audre Lorde, entre otros autores, este texto busca investigar el espacio de creación de la artista estadounidense Joan Jonas en virtud de las camadas urbano-históricas que atraviesan sus obras en el inicio de los años 1970. Los contextos de sus performances son acentuados, una vez que son visto como generadores de la integración entre la ubicación de la experiencia artística y los espacios públicos. Mediante analices comparadas, se espera trazar aproximaciones y diferencias entre las cuestiones relacionadas y la especificidad del lugar de la obra, puesto que el trabajo de Jonas moviliza distanciamientos, el barajar de la mirada y otras atmosferas de percepción.

PALABRAS CLAVE Joan Jonas; Nueva York; Performance; Feminismo



INTRODUÇÃO

Em seu texto canônico de 1971 intitulado “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Linda Nochlin (2016) coloca em pauta a fragilidade da enunciação de alguns debates no âmbito acadêmico – além de indagar sobre os efeitos da pergunta, que levaria a respostas equívocas se encarada de modo literal. A autora mostra que *questões*, como as raciais, sociais ou relativas ao gênero, são muitas vezes tratadas como temas generalizados a partir de políticas afirmativas. De um modo provocativo, Nochlin problematiza os modos deturpados com que frequentemente se traçam questões sob a forma de enunciados. Mais adiante, ela irá redirecionar tal discussão da seguinte maneira:

Agora, a dita “questão da mulher”, como todas as questões humanas (e chamar tudo o que é humano de “questão” é uma ideia bem recente) não é passível de nenhuma “solução”, já que o que envolve as questões humanas é uma reinterpretação da *natureza da situação* ou uma *alteração radical da posição* ou programa por parte das próprias questões. Desta maneira, *mulheres e sua situação nas artes*, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. (Ibidem, p. 10, grifo nosso)

Poderíamos dizer que, a partir da leitura do texto de Nochlin, este artigo está imbricado a certas problemáticas que determinam uma espécie de virada da *situação* das artistas mulheres nas artes, desde o impulso dos movimentos feministas que tiveram lugar nas décadas de 1960 e 1970 e que desembocam até os dias atuais. Se as construções e os papéis sociais foram pautados pelas relações de poder estabelecidas com as instituições, como pensar o encontro entre as esferas artísticas e o espaço de criação das mulheres?

Com as devidas ressalvas, gostaríamos de aproximar a palavra *situação*, referida por Nochlin, ao lugar [*situs* – *site*] do posicionamento das mulheres nas artes, analisando de que maneira estiveram implicadas em seus contextos políticos, históricos e sociais. Diante da argumentação feita pela autora, neste e em outro de seus textos (NOCHLIN, [1974], 2019), que lança luz sobre o peso social e econômico dos grandes artistas, e na esteira dessa mesma década de 1970, encontramos razões suficientes para se pensar ainda hoje na pertinência das reflexões acerca do espaço de criação artística das mulheres.

Um caso emblemático é o ensaio de Virginia Woolf de 1929, “A Room of One’s Own”, traduzido no Brasil como *Um quarto só seu* ou *Um teto todo seu* (WOOLF, 2014). Nele a autora tratou, entre

outras coisas, das condições materiais que atravessam o trabalho das escritoras inglesas até aquele período. Muito lido e criticado ainda hoje, por referir-se às necessidades exigidas pelo trabalho artístico e intelectual – um quarto só para si e uma quantia de dinheiro anual para que as mulheres não fossem interrompidas e pudessem escrever seus romances –, o texto expressa noções sobre o espaço que seguem fomentando a rotina e o cotidiano dos processos artísticos exercidos por mulheres.

Em um dado momento do ensaio, quando Woolf se refere a Jane Austin (autora do início do século XIX), relata que as poucas mulheres que escreviam o faziam frequentemente na sala de estar, com a presença dos demais moradores que habitavam o mesmo teto. Podemos pressupor que tal prática da escrita acabou por ser conduzida em comunidade, e não em solitude. As escritoras cobriam seus escritos caso fossem interrompidas por visitantes que chegavam de fora da casa. A despeito das diferenças históricas e temporais, Woolf, assim como Nochlin, defronta as condições materiais que permeiam e promovem a ideia de genialidade, apenas reconhecida nos grandes escritores. Ironicamente, ambas dizem: são gênios devido às suas condições financeiras e às oportunidades que tiveram de serem grandes. *Um teto todo seu* pode ser

visto como uma metáfora para um espaço de criação que alcança os devidos pressupostos materiais, assim como também clama para que a experiência das mulheres em suas vidas seja tão significativa quanto a dos homens.

Grosso modo, um dos principais eixos do que foi conhecido pela segunda onda do movimento feminista se deu a partir da reivindicação por equalização de direitos no campo do trabalho, pautada por um momento em que as mulheres requeriam autonomia financeira fora de casa, não mais assumindo o trabalho doméstico não remunerado como única função social¹. Não é novidade o fato de que as mulheres têm constantemente que conciliar, em duplas ou triplas jornadas, suas distintas demandas de trabalho, dentro e fora de casa.

As mulheres não desejavam apenas um quarto para si. Ainda que a concessão de um lugar de reclusão pudesse soar extremamente importante, esta não é a única condição para que produzam. Woolf, ao longo do seu ensaio, coloca a produção de poesia em um patamar ainda mais privilegiado do que o do romance, como se a carência da escritura poética por parte das mulheres fosse resultado da falta de privacidade e concentração à qual eram submetidas. Audre Lorde, poeta feminista, negra e lésbica, respondendo a Woolf

indiretamente (a autora inglesa representa, de maneira ampla, a classe social das mulheres brancas e privilegiadas), reivindica o lugar da poesia, assim como escreve em defesa do corpo de quem a produz, em uma de suas conferências, intitulada “Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença” (1980):

Recentemente, uma revista de um coletivo de mulheres tomou a decisão de publicar um número com apenas textos em prosa, alegando que a poesia era uma forma de arte menos “rigorosa” ou “séria”. Até mesmo a forma que a nossa criatividade assume é, frequentemente, uma questão de classe. De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despensa do hospital, no metrô, em sobras de papel. [...] Ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor. Ter um quarto todo seu pode ser uma necessidade para escrever prosa, mas também são as remas de papel, uma máquina de escrever e tempo de sobra. Os reais requisitos para se produzir artes visuais também ajudam a determinar, entre as classes sociais, a quem pertence aquela arte. Nestes tempos de custos elevados do material, quem são nossas escultoras, nossas pintoras, nossas fotógrafas? Quando falamos de uma cultura de mulheres mais abrangente, precisamos estar cientes dos efeitos das diferenças econômicas e de classe nos recursos disponíveis para produzir arte. (LORDE, 2019, p. 144)

Lorde expõe frequentemente em seus ensaios e conferências os privilégios dos movimentos feministas que despontaram nos anos 1960 e que reiteradamente apagaram as reivindicações das mulheres negras, ignorando as diferenças econômicas, sociais, de raça e de classe que compõem a diversidade de mulheres que batalharam por lutas distintas no mesmo período. Sua escrita ardente denuncia a falta de sensibilidade das feministas brancas sobre o quão central é a vulnerabilidade do corpo para as mulheres negras. O corpo, onde impera a marcação da raça, é o grande lugar de encontro e de embate das distintas esferas da vida, lugar de privilégio para alguns e de sujeição e violência para outros. Portanto, a experiência artística não estaria dissociada do cotidiano e da sobrevivência, muitas vezes pautadas por condições precárias de trabalho.

No ano seguinte ao texto de Lorde, Gloria Anzaldúa, intelectual que problematiza o espaço das artistas mestiças do sul dos Estados Unidos, escreve um texto para as mulheres de cor. Entre tantas reflexões, a autora se pergunta: “quem nos deu permissão para praticar o ato da escrita?” (ANZALDÚA [1981], 2019, p. 86), a qual ela contesta, outra vez referindo-se ao emblemático ensaio da autora inglesa:

Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for rica ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por paixão ou amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (ANZALDÚA [1981], 2019, pp. 90-91)

Podemos encontrar reverberações da linguagem das duas últimas autoras quando bell hooks dedica sua atenção ao próprio processo artístico (HOOKS [1995], 2019). hooks, professora estadunidense e intelectual negra, demonstra o conflito existente no espaço solitário e privilegiado em que se encontram as artistas mulheres, trazendo questões subjetivas referentes às escolhas e aos consentimentos que fazem para alcançar algumas “horas sem perturbação”. Um trecho da leitura me leva a pensar em Jane Austin escondendo seus escritos embaixo dos panos na sala de estar: “muitas artistas mulheres deixam seus espaços de trabalho limpo ou não exibem seu trabalho, na tentativa de apagar todos os sinais de sua paixão por algo tão transcendental quanto a arte” (Ibidem, p. 238).

Ao traçar ligações entre as diversas criações de obras literárias feitas por mulheres, verificamos o envolvimento com o próprio espaço de atuação, de maneira que a proeminência da percepção dos lugares em que habitam está amplamente ligada às experiências de vida. Dessa maneira, as *situações* – econômicas e sociais – e os modos de vida constituem o motor propulsor do gesto artístico. Inicialmente intrigada pelas colocações de Nochlin, Woolf, Lorde, Anzaldúa e hooks – embora encontrar as questões corretas e enunciá-las de maneira exata seja uma tarefa árdua –, pretendo com esta investigação nos aproximar do encontro das mulheres com seu contexto artístico.

Analisar as primeiras obras da artista estadunidense Joan Jonas no início década de 1970, sob a luz de um debate crítico que se renova na atualidade, é um modo de se repensar – a partir de algumas brechas e lacunas – as estruturas que balizam uma historiografia da arte de caráter mais hegemônico. Baseado em um viés feminista (embora Jonas, por si só, não esteja imediatamente relacionada a esse movimento), o presente texto busca recompor e alinhar um tecido repleto de fragmentos histórico-sociais e urbanos a partir dos movimentos artísticos. Ao sublinhar na introdução algumas passagens que atravessam a produção artística literária, tive a intenção de aglutinar ideias em torno de um pensamento: ao olhar para um

ambiente reservado ao trabalho artístico – muitas vezes, doméstico e recluso, noutros, como veremos, mais abertos à exterioridade e ao espaço público –, é muito provável que se encontre um espaço de engajamento e emancipação.

RELACIONANDO POÉTICAS: JOAN JONAS E AS ESFERAS ARTÍSTICAS

Joan Jonas nasceu em Nova York em 1936, e continua vivendo e atuando nessa mesma cidade até hoje. Conhecida por ser uma pioneira na arte do vídeo e da performance, assim como por suas instalações – homenagem que bem serve a ela, mas que não encerra os interesses e os múltiplos formatos vistos na obra da artista –, Jonas diz algo importante sobre a resignificação do olhar e as influências do início de sua carreira: “Eu queria olhar para fontes que viessem de fora do mundo da arte. Eu queria algo que não fosse dança, escultura, teatro” (JONAS, 2003, p. 117)². Em realidade, a artista afirma não ver diferença entre as linguagens naquele momento. Jonas, que estudou desenho, escultura e história da arte em sua formação³, tem como base de sua construção artística as relações espaciais provenientes da pintura, assim como das artes do tempo, como o cinema e a música.

A performance foi um meio de solucionar suas questões em torno do caráter estático da obra de arte e da iminência do movimento. Não é à toa que o espelho foi um dos primeiros objetos a serem utilizados em suas peças ao vivo. A ideia de utilizar o espelho como uma de suas primeiras *props*⁴ está relacionada aos contos do escritor argentino Jorge Luis Borges que, segundo a artista, estavam recém-traduzidos nos Estados Unidos naquele momento. Capaz de gerar as transformações espaciais e temporais desejadas, ele foi utilizado em suas primeiras obras, por exemplo, como um suporte de investigação do próprio corpo (*Mirror check*, 1970), como plataforma de fragmentação do espaço e do público (*Mirror Pieces*, 1968 e 1969), e como meio de alcance do espectador (*Jones Beach Piece*, 1971).

Suas escolhas linguísticas e artísticas, assim como os temas que movem a artista desde o final da década de 1960 até os dias atuais, fazem parte de uma teia de relações, de dentro e de fora da arte, também propulsora da interdisciplinaridade encontrada em seus trabalhos. Me parece plausível afirmar que suas preocupações extrapolam as questões formais quando está em busca de uma linguagem própria. As memórias de viagens, as lembranças do padrasto mágico, sua relação com a natureza, as aproximações dos rituais indígenas, os contos de fadas, as influências do teatro Nô e a aquisição

da câmera Portapack da Sony proporcionadas por sua visita ao Japão são alguns dos materiais que fomentam seus processos artísticos. Assim como a dança moderna, o pós-minimalismo, a performance de John Cage e o território artístico da cidade de Nova York. Para usar suas próprias palavras, e na tentativa de especificar o caráter multiforme que faz do acúmulo de camadas, é importante retomar as ideias de transmissão e tradução de um meio a outro (JONAS, 2003, p. 116, Idem, 2007, p. 48) como raiz de seu trabalho.

Se a fotografia é o meio que usarei para me referir às primeiras peças de Jonas, é importante que ela seja aqui colocada não somente como um modo de registro de suas performances, mas também como imagem técnica de importante relação com os movimentos artísticos da década de 1970 como, por exemplo, a *pop art* e a arte conceitual.

Trago dois pontos de vistas distintos acerca da linguagem fotográfica, com o intuito de exemplificar a elasticidade deste assunto, que de modo algum encerraria este debate. Robert Morris (2009), no texto “The Present Tense of Space” (1978), se debruça sobre a ideia de *presentness* [presentidade] a partir de obras predominantemente *site-specific* e da *land art*. É notável seu interesse pela quebra da relação proposta entre obras mais arquitetônicas, capazes

de abraçar e circundar o espectador, em contraponto a obras que ainda se percebiam como escultóricas, em que o visitante circula em seu entorno. Mas retomando uma passagem específica, Morris confere à imagem fotográfica uma negação da experiência imersiva do espectador na obra de arte a partir do imperativo de suas características fenomenológicas, ainda que, na contramão, algumas obras tenham sido pensadas para serem fotografadas.

Já o crítico Douglas Crimp (2005), a partir do conceito de *pictures* [imagens], no texto escrito para a exposição homônima de sua autoria, em 1977, diz:

Como costuma ocorrer no âmbito do que foi costumeiramente chamado de pós-modernidade, as novas obras não se limitam a um meio particular; pelo contrário, se utilizam da fotografia, do cinema, da *performance*, e de instrumentos tradicionais como a pintura, o desenho e a escultura. O termo imagem [*picture*] resulta vago inclusive em seu uso coloquial: um livro de imagens pode ser um livro tanto de desenhos como de fotografias; na linguagem comum, a uma pintura, um desenho ou uma gravura muitas vezes se denomina, simplesmente, “*imagem*”. Além disso, também era importante para os meus propósitos o fato de que “*picture*”, em sua forma verbal, pode fazer referência tanto a um processo mental como à produção de um objeto estético. (Ibidem, p. 23)

Ao retomar essas passagens, tenho o intuito de referir-me a Jonas como uma criadora de imagens, sejam estas fotografáveis ou não, no sentido de provocar imaginações e estender a ordem simbólica dos dispositivos ao qual se apropria como meios potencialmente férteis de sentidos. Nesse sentido, caberia, previamente, situar Jonas dentro de um movimento de crise da autonomia da obra de arte, a favor das propostas de imbricamento entre arte e vida, ponto de vista que esteve na base do pós-modernismo.

Se por um lado, buscaremos a aproximação de suas obras com os lugares e a especificidade dos territórios na qual se inserem, o que poderia, em alguma medida, tangenciar ou tensionar discussões pautadas pelo conceito de *site-specific*⁵, por outro lado, sua escolha pela performance e pelo uso dos aparatos de cinema e vídeo extrapolam essa noção, fazem com que tanto suas peças ao vivo quanto suas instalações, filmes e vídeos se relacionem com elementos que estão no extracampo, remetam a algo que a artista busca também fora dos espaços em questão. Suas obras referenciam temporalidades e mundos diversos e, portanto, trazem para si relações que ampliam nossa capacidade de fruir e imaginar. Dessa forma, caberia melhor acercar as performances de Jonas dos ideais de ruptura com a fisicalidade excessiva do objeto artístico,

já que escapam consideravelmente desses enraizamentos, são formadas por rastros, *passes de mágica* que nublam a percepção dos participantes, ainda que à sua maneira exponham os mesmos mecanismos que concedem sua representação.

Além disso, no caso da artista, outro fator se sobrepõe ao desejo primeiro de ligação entre a obra e seu contexto físico e espacial – ao *site* – que é a ideia de comunidade artística. Jonas afirma em seus textos que os trabalhos feitos no fim dos anos 1960 e durante a década de 1970 – diferentemente das mudanças provocadas nos anos 1980 que expõem um retorno ao engajamento artístico individual – são marcados pela vibração do contexto artístico de Nova York (JONAS, 2007). Esta energia era produzida coletivamente através da força que pulsava no âmago dos e das artistas, e que acarreta o desejo de apagamento entre as fronteiras das diferentes linguagens, e entre o meio artístico e o social. O que também nos levaria a conjecturar sobre os meandros micropolíticos de tais acontecimentos artísticos. A partir disto, observarmos que há outras razões para que Jonas tenha escolhido os locais de suas obras – mais ligadas, talvez, ao embate com o público e a um trabalho artístico que era simultaneamente resposta e motor das transformações sociais que envolviam tal comunidade.

DO CENTRO À MARGEM: NOVA YORK POR DISTINTOS PONTOS DE VISTA

A propagação de ideias gerada pela leitura dos ensaios e conferências de Audre Lorde (2019) escritos ao longo das décadas de 1970 e 1980 em Nova York me faz olhar de outra forma para o lugar e o momento em que aconteceram as obras de Joan Jonas no início dos anos 1970. Parece bastante óbvio, por Lorde se tratar de uma mulher negra, e Jonas, de uma mulher branca, mas me pergunto como puderam ser tão distintas as experiências ocorridas em Nova York no mesmo período? E em seguida reformulo: quais cruzamentos poderiam ser feitos a partir de suas obras?

Naquele momento, ambas estavam ao mesmo tempo ligadas às instituições de ensino e artísticas e também fora delas. Audre Lorde tentava sobreviver da poesia quando foi convidada para ser professora no Departamento de Inglês do Programa de Escrita Search for Education, Elevation, and Knowledge (SEEK), da City University of New York. Na medida em que descreve como se dava a sua relação e a de mulheres jovens e negras com as ruas de Nova York em 1970, expõe sua raiva quando se lembra que era recomendado que não se andasse sozinha à noite pelas ruas de Hartford, ou quando afirma

que eram as jovens filhas das mulheres negras que ocupavam a Rua 42, local de prostituição na região da Broadway em Manhattan.

Concomitantemente, Jonas, no final da década de 1960, volta a Nova York após seus estudos em escultura e história da arte e passa a viver em Tribeca, bairro localizado na zona sul de Manhattan. Em uma conversa com Carla Liss e Simone Forti (FRANCIS, 2017), no *loft* da própria artista, em 1973, as principais discordâncias da noite surgem a partir dos debates de gênero e dos efeitos dos movimentos feministas sobre o fato de serem artistas mulheres. Jonas não se mostra particularmente à vontade com a ideia de um grupo feminista, explicitando suas relações frutíferas de parceria com os artistas homens.

Embora tenham ocorrido de modos completamente distintos, busco pensar nas estratégias que cada uma criou, Jonas e Lorde, para situarem-se – ora aproximando-se, ora distanciando-se das formas de criação que as interessavam. O ponto de partida, na obra de ambas, esteve atrelado às apropriações que fizeram da cidade. Foram colocados ao público, ao leitor e aos alunos, um modo de olhar e perceber as esferas urbanas e sociais de maneiras diversas da usual. Jogaram com o fato de que a realidade também pode causar enganos, provocando os participantes

de suas obras a perceberem o que está camuflado e por trás da natureza da representação.

Em 1970, Joan Jonas faz sua segunda peça em espaço aberto, *Jones Beach Piece*⁶, após ter realizado as *Mirror Pieces* (1968 e 1969) no campus da Bard College. Esta é a primeira performance em que Jonas posiciona o público longe da obra, promovendo jogos de percepção através dos ecos da distância como forma de transformação do espaço, dos corpos, da realidade e da representação. Jonas ocupa o espaço de maneira temporal, e “a relação com o espectador é teatral” (NATALICCHIO, 2007, p. 75), assim como “seu gosto pelo artifício – encenado e revelado ao mesmo tempo” (Ibidem, p. 75).

As dunas que cercavam a praia deserta de Long Island, localizada no lado leste da ilha de Manhattan, faziam uma espécie de fronteira que delimitava onde o público deveria se posicionar para assistir à performance. A artista repetiu essa operação em 1971, na peça *Nova Scotia Beach Dance*. Distantes do centro da cidade, Jonas e alguns performers e amigos ocupavam a paisagem natural com ações simples, repetições corriqueiras como correr de um lado ao outro e girar dentro de aros de aço, mas o principal modo de alcance da obra foi gerado pelas ondas sonoras, pelos blocos de madeira que criavam ruídos, chamados por Jonas de sinais (figura 1).

 **FIGURA 1**
Richard (Dickie) Landry, fotografia da performance *Jones Beach Piece*, de Joan Jonas, 1970. Long Island, Nova York.



Os deslocamentos e as camadas de distâncias são variados, começando pela travessia dos visitantes do centro da cidade ao lugar da ação, até as diversas dessincronizações alcançadas pela desconexão entre o que se vê e o que se escuta na amplidão do espaço: “Jonas é capaz de objetificar a distância que separa o espectador de uma realidade que é fragmentada, multiplicada, e fora de sincronia [...] desvelando a borda que existe entre a realidade das coisas (ações, objetos, corpos, vozes) e sua representação (o modo como o público a percebe)” (NATALICCHIO, 2007, p. 75). Mas, sobretudo, me parece importante a colocação de Anthony Huberman ao falar do distanciamento na própria artista:

Além de criar uma separação entre ela mesma e sua audiência, Jonas também trabalha para inserir uma distância entre ela mesma... e ela mesma. Por exemplo, enquanto Jonas estava ávida para legitimar sua posição como mulher, ela tentava cuidadosamente desatrelar a si mesma da figura pré-concebida da “artista feminina”. No contexto do fim dos anos 1960 em Nova York, ela não somente procurou distância de um minimalismo masculino – seu dogma, suas políticas e sua austera forma e estética – como também do predeterminado *leitmotiv* “feminino” da vulnerabilidade, emotividade, ou do autobiográfico. (HUBERMAN, 2017, p. 13)

Um ano após Jonas ter realizado a performance em Jones Beach, Lorde escreve a poesia *New York City* (1971), citada abaixo:

Não sobra nenhuma beleza nas ruas dessa cidade.
Eu cheguei a acreditar na morte e na renovação pelo fogo.

Me escondo atrás de prédios e metrô
em becos fluorescentes mirando como chamas
caminhar pelas ruas do altar deste império [...] ⁷

Ainda que o paralelo entre ambas, artista e poeta, possa parecer um pouco longínquo, pela lacuna que separa suas vidas, gostaria de acrescentar uma camada na obra de Jonas, a partir da superfície das ruas e dos sentidos do corpo de Lorde. De modo especulativo, penso nos motivos que levaram Jonas a escolher uma ilha às margens da cidade ao invés das ruas do centro de Nova York como território de sua peça. Penso também na distância que toma nesse momento dos espaços artísticos e das galerias. No que representa ser, de algum modo, *outsider*.

Ao investigar sobre as representações da cidade de Nova York nesse período – mais especificamente a concentração na região de Manhattan – encontramos, por um lado, o movimento pelos direitos civis ocorrido com força nos Estados Unidos nos anos 1960,

que foram como aulas públicas no modo de se fazer política, não atrelado às grandes entidades partidárias, mas que dizia respeito à luta pela igualdade, liberdade e justiça para a população negra (BANES, 1999, p. 13). Por outro lado, houve os movimentos de contracultura que reforçaram a presença de outros espaços de ocupação ainda não cooptados pelo mercado, que grande parte da classe artística vinha explorando.

Sally Banes, no livro *Greenwich Village 1963* (1999), sobrepõe dois momentos distintos de ocupação desse mesmo território. A autora resgata a figura de Imamu Amiri Baraka (LeRoi Jones) em sua busca por registrar a história do jazz em Greenwich Village, e relata que uma grande parcela da população, homens e mulheres negras, se estabeleceu no Village, a partir da presença de onze homens afro-americanos em 1964.

Até os brancos pobres e da classe trabalhadora tocarem fogo nas habitações dos negros em 1863, matando ou ferindo mais de mil pessoas, houve uma florescente comunidade afro-americana no Village. Depois da Guerra Civil, ondas de negros do sul chegaram para formar ali uma nova comunidade, embora o Village já não fosse o centro da vida afro-americana em Nova York. O interesse de Baraka em redescobrir a história do Village e de se reapropriar dela como um espaço simbólico – mais, porém, para a cultura afro-americana tradicional do que para uma vanguarda branca de classe

média – acentua a identidade do Village como um terreno imaginário que precisa ser afirmado como tal. (BANES, 1999, p. 33)

Imediatamente me recordo do verso de Lorde (1993, p. 136) – “Me escondo atrás de prédios e metrô / em becos fluorescentes mirando como chamas / caminhar pelas ruas do altar deste império” – e faço a associação entre a morte dos milhares de negros em 1863 e as chamas de sua mirada. Penso inclusive no trocadilho que geram as palavras florescentes e fluorescentes. No verso anterior da poeta – “Eu cheguei a acreditar na morte e na renovação pelo fogo” (Ibidem, p. 135) –, penso no ressurgimento a partir do próprio fogo hasteado contra os corpos da população negra. Em *Jones Beach Piece*, Jonas vestia uma máscara de jóquei e, em cima de uma escada, segurava um espelho que refletia os raios de luz nos olhos dos visitantes (figura 2). Talvez aquela luz queimasse como fogo.

FIGURA 2

Richard (Dickie) Landry, fotografia da performance *Jones Beach Piece*, de Joan Jonas, 1970. Long Island, Nova York.

Nos primeiros anos da década de 1970, um número significativo de artistas mudou de Greenwich Village para bairros localizados ao sul de Manhattan. O Village dos anos 1960 era considerado por seus



©Richard D. O'Neil

residentes como uma aldeia global, um lugar onde se podia viver uma utopia, diante da “terra inóspita dos subúrbios” (BANES, 1999, p. 22). Embora muitos centros artísticos e culturais ainda funcionassem ali, Douglas Crimp (2010), curador, crítico e historiador da arte, narra, em um relato pessoal, sua mudança do Village para um *loft* da Rua Chambers em 1974, próximo ao Rio Hudson, em Tribeca. Tal mudança marcaria um redirecionamento de vida: uma tentativa de assumir-se como crítico de arte naquele período. Sua intenção era distanciar-se (parcialmente) da cultura gay – boemia e noitadas – para respirar outra cena que acontecia no início dos anos 1970, vinculada diretamente à ocupação artística das ruas, dos grandes *lofts* e dos *piers* abandonados, principalmente através das performances – que verdadeiramente “atraíam sua libido” (Ibidem, p. 96).

Nova York via-se diante de um momento paradoxal que variava entre a intensa verticalização de grandes áreas urbanas e os esvaziamentos causados pelas quebras financeiras que geraram a desindustrialização da cidade, ao passo que a construção nos bairros dos subúrbios se acelerava. Era um período longo de transição do pós-guerra, em que ruínas e projetos arquitetônicos eram interrompidos e deixados aos montes. A capital cultural transpirava uma espécie de colapso urbano. Nos bairros ao sul da ilha, onde estavam

localizadas as antigas zonas industriais, havia uma concentração de fábricas desativadas que foram transformadas em grandes *lofts*. Uma das poucas imagens de registro de *Choreomania* (1971), performance de Joan Jonas que ocorreu em seu *loft*, é, segundo Crimp, “ilustrativa de como eram os espaços da performance no centro de Nova York quando esta nasceu como arte” (CRIMP, 2010, p. 98):

Lugares de trabalho e vivenda habitual dos artistas, estes *lofts* eram grandes comparados com os típicos apartamentos dos nova-iorquinos, mas pequenos comparados com os espaços de performance públicos, inclusive quando se tratava de espaços improvisados, como o santuário da Judson Church. Só podíamos nos sentar no chão, apertados entre uma multidão de espectadores. (Ibidem, p. 98)

Crimp percorre – em uma espécie de exploração de um lado ainda ermo da cidade – ruas, estacionamentos, terrenos baldios, vielas e *piers*. Estes últimos eram palco de eventos artísticos, mas também locais marginalizados, considerados perigosos por muitos, lugares de *cruising* e de encontro da comunidade homossexual. Sigo a leitura do texto interessada em sua relação de amizade com Jonas, que começou nesse período – quando presenciou uma de suas primeiras performances em Tribeca –, e sobre quem escreveu seus primeiros artigos. Mas ao longo do relato, me chama a atenção uma

passagem em que descreve as intenções de Gordon Matta-Clark – “a figura que melhor encarna o espírito do centro de Manhattan como comunidade utópica de artistas” (CRIMP, 2010, p. 104) – no momento em que transformou o abandonado *pier* 52 no local de sua obra *Day's End* durante o verão de 1975.

O conhecido projeto consistiu em criar perfurações no teto e no solo do galpão vazio, permitindo que raios de luz vazassem, a depender da incidência da luz, alcançando e iluminando com marcas precisas as paredes e o chão. Segundo as próprias palavras de Matta-Clark, uma de suas intenções era transformar o *pier* em um parque, propiciando outra forma de ocupação para o espaço. No entanto, Crimp comenta que o artista não apenas “recusou qualquer vínculo com os homens gays que utilizavam o *pier*, como também chegou a impedir-lhes a entrada” (Ibidem, p. 114). Ainda que Matta-Clark não tenha se relacionado com a ocupação previamente existente no espaço, o crítico comenta que “foram os prazeres desses gays⁸ no galpão o que atraiu primeiramente a atenção dos artistas” (Ibidem, p. 115).

Diante disto, me pergunto se seria possível atribuir à comunidade gay e às mulheres⁹ a corresponsabilidade por transformar esses espaços. A partir de seus prazeres, cavaram lugares onde puderam frequentar e habitar, mesmo que às

escondidas. Ainda que esse reconhecimento tenha sido escasso ou pouco valorizado, alguns críticos e historiadores, como o próprio Douglas Crimp, foram fundamentais para mudar os rumos da crítica da arte, unindo a militância política e social a seus pensamentos.

O conceito de heterotopia, cunhado por Michel Foucault na década de 1980 e citado por Banes para se referir à Greenwich Village dos anos 1960, talvez sirva ainda mais a esse novo território de “contralocais” da parte baixa de Manhattan dos 1970. Por serem “espaços reais, locais de exceção, que simultaneamente refletem e contestam os espaços da sociedade” (FOUCAULT *apud* BANES, 1999, p. 27), os *piers*, assim como os terrenos baldios abarrotados de escombros que margeavam o Rio Hudson, passaram a ser chamados de praia, usados por seus frequentadores como “territórios penetráveis”, com “justaposições simbólicas” (Ibidem, p. 27) de diversas ordens¹⁰.

Segundo Crimp, Nova York estava arruinada e tinha sua infraestrutura bastante deteriorada quando se mudou para Tribeca. A performance de Jonas, *Delay Delay* (1972)¹¹, ao qual o crítico assistiu anos antes de se mudar pro sul de Manhattan, aconteceu nas ruas deste bairro, próximo ao *loft* da artista (figura 3). Em suas palavras “foi talvez o uso mais ambicioso e imaginativo da cidade desindustrializada como cenário para uma obra de arte” (CRIMP, 2010, p.

FIGURA 3
Richard (Dickie) Landry, fotografia da
performance *Delay Delay*, de Joan
Jonas, 1972. Tribeca, Nova York.

117). Os *piers*, que eram vistos como cenário da ação, já haviam sido destruídos para acolher o projeto do Battery Park City em 1974, ano de sua mudança.



Ao longo do texto, fica clara a velocidade das transformações da cidade em obras, uma temporalidade que marca passagens rápidas de uma coisa a outra, e talvez por isso seja pronunciada a escolha de Jonas com relação ao local de sua peça – assim como as intenções de Matta-Clark quando faz seus cortes em edifícios condenados a serem derrubados em Nova Jersey (localizados na outra margem do Rio Hudson), como visto em *Splitting* (1974). No entanto, algumas diferenças definem as obras desses dois artistas. A principal delas seria, sobretudo, o caráter passageiro presente na performance de Jonas. Ambos os gestos podem ser restituídos apenas pela memória dos relatos e pelos resquícios fotográficos e filmográficos; ambas as obras dialogam com a premissa processual e o efeito corpóreo da ação, assim como marcam a especificidade do local de suas ações. Mas enquanto nos trabalhos de Matta-Clark, como visto em *Splitting* ou em *Day's End*, se privilegia o rasgo profundo das incisões e das formas atribuídas diretamente sobre a arquitetura do *pier* e das casas, marcas que duram até que os edifícios sejam finalmente derrubados, *Delay Delay* permanece ecoando através da reverberação da experiência do público, já que o tempo da ação dura somente até o fim da performance.

As formas exaltadas no trabalho da artista – tanto os círculos e as linhas pintadas com tinta branca no chão como a circularidade do aro de aço em que giram os performers – estão bruscamente distantes dos observadores, além de serem demasiado efêmeras para que se concretizem no espaço e no tempo. Nas palavras de Jonas, a “distância aplana o espaço, rasura ou altera o som, modifica a escala” – ou, expressando mais formalmente ‘achata círculos em linhas, apaga detalhes, atrasa o som’” (JONAS *apud* HUBERMAN, 2017, p. 13) (figura 4). Jonas busca muito mais misturar e sobrepor as distintas camadas que coexistem na ação – corpos em movimento, ruínas da cidade, objetos que repercutem imagens e sons, público localizado no topo de um edifício – do que tem a pretensão de criar uma interferência com consequências previamente calculadas. Pelo contrário, a obra se apresenta de maneira aberta às condições e aos imperativos do espaço da cidade.

FIGURA 4
Gianfranco Gorgoni, fotografia da performance *Delay Delay*, de Joan Jonas, 1972. Tribeca, Nova York.



Do mesmo modo que em *Jones Beach Piece*, os observadores situavam-se a algumas quadras do local de *Delay Delay*, em que se apresentavam 14 performers vestidos com roupas brancas e faixas vermelhas e alaranjadas na cabeça (figura 5). Segundo a artista, “estar a certa distância me deu liberdade para mover de um modo estranho ou cômico” (JONAS, 2003, p. 119). Por vezes, em distintas entrevistas, essa distância também é justificada pelo fato de ser uma iniciante na performance, o que, segundo ela, lhe gerava uma certa vergonha de aparecer diante do público.



FIGURA 5

Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972.
Tribeca, Nova York.

A performance foi a experiência vivida entre os observadores da obra e os performers naquele dia. Retomá-la hoje – a partir das fotografias feitas por Richard (Dickie) Landry, Gianfranco Gorgoni e Gwenn Thomas – implica verificar o que representou tamanha demarcação territorial. Jonas e Crimp descreveram a peça no livro que fizeram juntos para uma exposição em 1983:

Os espectadores veem a performance do telhado de um edifício de *lofts*, de cinco andares, orientado a oeste, no número 319 da Rua Greenwich, ao sul de Manhattan. O espaço da performance é uma zona quadriculada de dez quarteirões margeando lotes vazios e edifícios demolidos. Mais adiante desses terrenos de estacionamentos se encontravam a via expressa elevada do West Side, as docas e os *piers* do Rio Hudson e as fábricas do *skyline* de Nova Jersey beirando o rio. Justo diante dos espectadores, na parte de trás da zona da performance estava o edifício Erie Lackawanna Pier, decorado com uns imensos números 20 e 21, que aludiam à velha numeração dos *piers*. (JONAS *apud* CRIMP, 2010, p. 125) (figura 6)

A preocupação com o espaço que “atrasa o atraso”, tradução literal de *Delay Delay*, representa, de muitas maneiras, a disposição dos elementos envolvidos na ação e a intenção dos movimentos realizados. Poderíamos relacioná-los com os distintos pontos de vistas das pessoas na cidade, a percepção de seus próprios deslocamentos,

e sobretudo suas pausas. A separação, lacuna, vazio, que envolve a imersão no amplo espaço físico, controlado pelo limite e o alcance da mirada, geraria, ao mesmo tempo, uma tomada de perspectiva da ação. Como se a distância pudesse revelar e simultaneamente confundir, a partir do embaralhando de camadas, os elementos presentes. Também como se os observadores fossem encarados como leitores oniscientes do espaço, dotados de olhos que tudo veem, ainda que “não possam realmente penetrá-los” (JONAS *apud* CRIMP, 2010, p. 125), como afirma Jonas.

FIGURA 6
Richard (Dickie) Landry, fotografia da performance *Delay Delay*, de Joan Jonas, 1972. Tribeca, Nova York.



A maneira como experimentou as ruas de Manhattan foi demonstrativa de que “Jonas tinha claro a possibilidade de se apropriar do espaço urbano” (CRIMP, 2010, p. 125). A artista, que já vinha trabalhando com espelhos, relata que as primeiras implicações deste objeto com o espaço estavam bastante associadas à pintura. Para ela, seu uso faz referência às sensações criadas por uma superfície cubista, aos processos ilusionistas como a fragmentação e a justaposição, ou mesmo à ideia de se “pensar em um lugar e estar em outro” (JONAS, 2003, p. 116). Foi assim que Crimp interpretou, naquele momento da performance, a relação da artista com o espaço urbano – a partir da pintura – assumindo que não deu demasiada atenção ao que “Jonas antecipava sobre os lugares reais em que atuava”, indagando-se “até que ponto resultava provisória a disponibilidade desses espaços para os usos experimentais” (CRIMP, op. cit., p. 125). As características de transformação da cidade de Nova York, mais especificamente de Tribeca e do sul de Manhattan, estavam absorvidas e refletidas nos gestos que compõem a experimentação em todas as suas facetas. Não é mera casualidade que a performance tenha acontecido naquele espaço específico.



 **FIGURA 7**
(NA PÁG. ANTERIOR)
Babette Mangolte, fotografia da
performance *Roof Piece*, de Trisha
Brown, 1973. Nova York.

Essa é uma imagem que revela uma concepção única do relacionamento de uma pessoa com o ambiente. Telhados são como porões, ou guarda-roupas: não foram feitos para serem vistos. Quando são deliberadamente mostrados a você, temos a sensação de estarmos vendo os trabalhos interiores de alguma coisa. (PERRON *apud* CLAUSEN, 2010, pp. 1-2)

Babette Mangolte, diretora de fotografia e professora, faz um elo de ligação importante entre muitas artistas, dançarinas e cineastas atuantes na década de 1970 em Nova York. A franco-americana mudou-se para esta cidade em 1972, e fotografou performances, vídeos e filmes de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Joan Jonas, Chantal Akerman, entre outras. Apesar de ser notável sua relação com Jonas principalmente a partir da obra *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972-1974), trago, neste momento, sua fotografia icônica da peça de Trisha Brown, realizada em 1973 nos telhados de Manhattan (figura 7).

Roof Piece é certamente uma peça de performance e dança, executada no contexto urbano e moldada pelas relações com a cidade e seus observadores. Podemos criar pontes e paralelos entre a obra de

Jonas e Brown, principalmente através de uma inversão de perspectiva. Enquanto da cobertura do edifício de *lofts* da Rua Greenwich o público observa a peça *Delay Delay*, a performance de Brown se espraia por alguns telhados e lajes dos edifícios de Manhattan localizados entre a 420 West Broadway até logo abaixo da Wall Street. Se por um lado, na primeira, o atraso da percepção se dá pelos sinais sonoros dos blocos de madeira e pelo olhar do espectador que é nublado pelo distanciamento do evento, por outro lado, na segunda, o atraso das transmissões vem da própria cadeia sequencial entre os 14 performers que copiam os gestos do anterior, fazendo chegar até o fim da linha uma coreografia dessincronizada, embora propulsora de grande reverberação.

A diferença marcante entre as duas performances se dá, no entanto, por suas intenções com o público. Em *Delay Delay* existe um ponto de encontro determinado para que o observador assista à ação, já em *Roof Piece*, o evento não se sujeita ao alcance da aparição – os que o notam o fazem por mera casualidade.

Você estava em um mundo completamente diferente, totalmente distante... e ninguém sabia que esse evento estava acontecendo, exceto aquelas poucas pessoas que por acaso calharam de estar nos telhados naquele dia. Semelhante ao jogo infantil de sussurros chineses, *Roof*

Piece consistia em uma sequência de gestos estudados, uma espécie de código Morse performativo que viajava de um performer para o outro. Independentemente da posição espalhada do espectador por vários telhados, a coreografia de Brown e seu vocabulário particular de movimentos contraditórios e de gestos repetidos posteriormente se desvaneceu na sobreposição de distância e duração. (MCDONAUGH *apud* CLAUSEN, 2010, p. 1)

A partir desta premissa, me parece importante mencionar a relação de Jonas com essa linguagem que vigorava desde antes de sua atuação como artista¹². Tanto Yvonne Rainer como Robert Morris são alguns dos artistas que escreveram, na década de 1960, sobre a relação da chamada “nova dança” com a arte mínima. Tal conexão se deu através de um corpo que, naquele momento, foi trabalhado como um objeto, dessubjetivado e exposto a uma série de experimentos. A minimização da energia no corpo do performer, assim como a troca das variações de ritmos e de dinâmica pelas repetições ou eventos discretos são algumas das formas de eliminar e substituir o virtuosismo do movimento (RAINER, 1968, p. 263). Morris, quando criou junto com Simone Forti, por exemplo, suas peças de dança, comenta que os usos dos objetos surgiram como maneira de intervir nos problemas do espaço e do tempo, reduzindo a ação do performer a um conjunto de peças conduzidas por jogos e dispositivos que, ao

serem manipulados, permitiam que se encontrasse movimentos alternativos (MORRIS, 1965).

Wind (1968) é o primeiro filme de Joan Jonas. Filmado por Peter Campus e editado junto com a própria artista, foi realizado em 16mm, em preto e branco e sem banda sonora, e transferido futuramente para o vídeo. O filme é muitas vezes referenciado como uma expressão artística integrante do minimalismo, assim como visto como uma alusão ao primeiro cinema. De todo modo, podemos observar na paisagem aberta, deserta e invernal de Long Island, uma das primeiras iniciativas de Jonas com a performance, com o cinema, e com as possibilidades trazidas pelo improviso de uma coreografia inicialmente desprovida de um grande significado. Em realidade, o sentido da obra é justamente a travessia e o percurso dos corpos na paisagem a partir de movimentos simples. A complexidade exposta na montagem surge, no entanto, pelo contexto desafiador e tempestuoso da praia. O vento que acometeu as filmagens do dia mais frio daquele ano foi uma casualidade bem-vinda, incorporada imediatamente ao evento, quase uma desculpa ou um grande pressuposto para que os gestos se tornassem ainda mais curiosos e divertidos. Um fenômeno natural com uma perfeita determinação para se induzir a experiência.

Songdelay (1973), segundo filme de Jonas, filmado também em 16 mm e em preto e branco, no mesmo ano de *Roof Piece*, poderia ser considerada uma obra que está na fronteira entre a performance e esta dança sobre a qual estamos tratando, além de marcar o começo das traduções da artista de um meio a outro, neste caso, um modo de traduzir a performance *Delay Delay* para o meio cinematográfico. Ainda que tenha sido filmada nas ruas e nos terrenos baldios de Tribeca, explorando novamente os entulhos da cidade como parte fundante da obra, a dificuldade de reconhecimento dos lugares exatos onde aconteceu é desvendada por Crimp a partir dos resquícios de alguns dos edifícios que escapam para dentro de alguns planos:

Apenas uma sequência nos dá suficiente distância para fazer com que a localização tenha sentido: na parte superior esquerda de uma cena que mostra vários performers avançando de trás para frente por um terreno baldio, se pode ver a parte de trás da Federal Office Building entre as Ruas Church e Barclay, e justamente abaixo, à direita, podemos distinguir o único sobrevivente das milhares de demolição da década anterior, um edifício do século XIX que se manteve triste e solitário na esquina das Ruas West e Warren até 2003. Isto significa que as ruas que aparecem bordeando o terreno pelo sul e oeste têm que ser as Ruas Warren e Greenwich, justo na esquina em que vivi entre 1974 e 1976. (CRIMP, 2010, p. 127)

FIGURA 8
(NA PÁG. SEGUINTE)

Joan Jonas, *Songdelay*, 1973. Frames do filme, 16 mm, p&b, som, 18 min, câmera de Roberto Fiori, Nova York.

FIGURA 9
(NA PÁG. SEGUINTE)

Joan Jonas, *Songdelay*, 1973. Frames do filme, 16 mm, p&b, som, 18 min, câmera de Roberto Fiori, Nova York.

Jonas consegue captar e transmitir o mesmo dispositivo de distanciamento e proximidade visto ao vivo no ano anterior em *Delay Delay*. Através da montagem de imagens que variam entre planos feitos com lentes grande-angulares e com teleobjetivas, permite brincar com a composição dos sujeitos em cena. Por um lado, no primeiro caso, a amplitude e a totalidade do espaço são exploradas pela grandeza da paisagem da cidade – principalmente quando vemos a margem do Rio Hudson no fundo do quadro sendo atravessada por um barco. Pela localização onde a câmera foi colocada, certamente distante de onde os performers se moviam (figura 8), o tamanho dos corpos é reduzido dentro do plano. Por outro lado, ainda a partir das lentes grande-angulares, nas imagens captadas com uma abertura de 50 mm, por exemplo, as ações são expostas a partir de um olhar próximo, visto na mesma proporção na qual um ser humano observaria a ação se estivesse situado no mesmo espaço físico. Já no segundo caso, as lentes teleobjetivas permitem que, ao estar próxima da ação, a imagem fique colada ao corpo, como quando os *close-ups* enfocam a cara dos performers (figura 9). Ao mesmo tempo que à distância também se possa enquadrar planos mais fechados através do *zoom* (figura 9). Grande parte do efeito da montagem é fruto dos cortes rápidos entre planos abertos e fechados, que ora expõem o todo a partir da distância, ora se acercam dos corpos, transmitindo uma escala humana.



A filmagem também reflete jogos de claro e escuro, e pela presença das luzes e das sombras é provável que tenha sido feita próxima ao meio-dia, momento em que o sol está a pino e horário de maior contraste na imagem (figura 8). As sequências são fragmentadas e mostram excertos de ações e gestos, com usos de objetos vistos anteriormente em *Jones Beach Piece* e em *Delay Delay*. Ao longo do filme, um dos performers circula dentro de uma argola de aço, Jonas gira em torno do próprio corpo com uma vareta nas mãos enquanto canta; duas longas varetas são sustentadas por quatro performers que criam linhas e uma certa tensão pelo espaço ao mover-se; outros usam blocos de madeira cuja percussão compõe o som do filme. Como num exercício de ginástica, fazem chocar os blocos com as mãos acima e abaixo da cabeça, caminhando para frente e para trás em direção à câmera (figura 8). O atraso sonoro nos informa que, enquanto vemos um dos performers em primeiro plano, ele está em realidade a alguma distância de nós (CRIMP, 2010, p. 127).

O círculo e a linha feitos de tinta branca em *Delay Delay* são pintados novamente no asfalto. Em um plano feito de cima, dois performers caminham sobre suas marcas no chão, segurando uma vareta entre si (figura 10). Num compasso maquinário, como de um “mecanismo de manivela” (Ibidem, p. 127), a sincronia repetitiva entre

ambos os corpos é ritmada, no intuito de que o círculo seja contornado, e a linha, percorrida. Sobre a diferença entre ambas as situações, Jonas comenta:

Com relação à linha e ao círculo que os performers estavam pintando com tinta branca no chão da rua durante toda a performance, o tempo parecia ter outra medida na performance do que no filme. Os carros passavam de vez em quando, e nós gostávamos dessa interrupção. Também havia cães na peça ao vivo, então o trabalho era muito aberto e, de certo modo, solto, embora tenha sido coreografado. (JONAS, 2007, p. 52)

FIGURA 10
Joan Jonas, *Songdelay*, 1973. Frames do filme, 16 mm, p&b, som, 18 min, câmera de Roberto Fiori, Nova York.



Parece-me pertinente pensar que Jonas também tenha se proposto a fazer uma tradução do espaço da cidade dentro de suas performances urbanas. “Todos esses elementos nos fazem tomar plena consciência da mediação fílmica da performance” (CRIMP, 2010, p. 127). Como vimos, a arquitetura e os lugares vazios da ilha de Manhattan estavam submetidos às transformações passageiras, e o entorno em ruínas possuía sua própria vida. Se entendermos a urbe como obra aberta, como um meio e uma linguagem compostos por suas próprias relações e significados, assim como por suas dinâmicas específicas no tempo, Jonas estaria acumulando e sobrepondo camadas de representação. A partir de suas interferências, estaria promovendo uma dobra sutil para que os lugares se apresentassem ainda de outro modo – fragmentados e em pedaços a partir do gesto artístico.

Em *Songdelay*, Jonas segura novamente um espelho nas mãos, em meio aos escombros e amontoados de terra. Desta vez, a artista aponta o objeto que reflete os raios de sol diretamente na objetiva (figura 10), tingindo a imagem de branco e cegando por alguns segundos o olhar do próprio espectador. O filme “frustra nosso desejo de conhecer ou possuir a cidade além de nossa experiência imediata no momento de sua utilização” (Ibidem, p. 127). O trabalho de Jonas atravessa o uso corriqueiro do espaço, tão real e concreto, com outros

gestos igualmente banais, não fosse por sua extraordinária metamorfose em outro meio. Ao transformá-lo, Jonas cria uma poesia visual, aberta e viva, composta de palavras simbólicas de outra ordem. Como disse Audre Lorde, a poesia, sendo uma linguagem acessível, é composta por um gesto criativo que se produz em trânsito e em cruzamentos da cidade.

- 1.** Como indicação para uma leitura mais aprofundada sobre este assunto: FEDERICI (2019).
- 2.** Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções do inglês e do espanhol foram feitas pela autora deste artigo.
- 3.** A artista tem bacharelado em história da arte e escultura pela Mount Holyoke College, em Massachusetts (1954-1958), e estudou desenho na Escola do Museu de Belas-Artes em Boston (1958-1961). É mestre pela Universidade de Columbia em Nova York e, desde 1998, é também professora de artes visuais do Massachusetts Institute of Technology (MIT).
- 4.** Preferimos manter a palavra em seu idioma original, pela especificidade de seu contexto. Em português, poderia ser traduzido como objeto ou suporte.
- 5.** Miwon Kwon (2008), professora e curadora de arte, busca mapear o conceito de *site-specificity*, examinando os pontos fundamentais de rompimento dos modelos e propósitos modernistas. Kwon irá sugerir caminhos dissidentes a esta primeira ideia de *site-specific*, um mais relacionado à crítica institucional e outro com abordagens mais discursivas. Mas através das primeiras linhas de seu texto, podemos apontar algumas divergências em relação à aproximação de Jonas ao presente termo. Uma delas é a de que, ainda que as obras *site-specific* não exijam a permanência material no espaço físico, sua pretensão de “enraizamento” proporciona, do ponto de vista dos movimentos que despontavam naquele período – *land art* ou minimalismo – uma estrutura física imperativa: pelo tamanho, pela escala industrial e pelo esforço maquinário ao qual normalmente este tipo de obra, unida aos representantes de tais movimentos, é associada.
- 6.** Performers participantes: Barbara Dilly, Caroline Gooden, George Trakas, Joan Jonas, Susan Rothenberg, entre outros. As fotografias presentes no texto referentes a esta peça foram feitas pelo artista Richard (Dickie) Landry, que realizou diversos registros de artistas e de performances ocorridas em Nova York nos anos 1970 como, por exemplo, de Keith Sonnier, Philip Glass, Richard Serra, Joan Jonas, entre outros.

7. LORDE (1993, pp. 135-136). No original: “There is nothing beautiful left in the streets of this city. / I have come to believe in death and renewal by fire. / I hide behind tenements and subways / in fluorescent alleys watching as flames / walk the streets of this empire's altar [...]”.

8. As fotografias do fotógrafo afro-americano Alvin Baltrop, impressas ao longo do texto de Douglas Crimp, expressam os prazeres suscitados pelos encontros entre os homens gays nos galpões abandonados. Também mostram a transformação do lugar em uma espécie de espaço de lazer: os *piers* tornavam-se uma praia durante o verão.

9. Louise Lawler, fotógrafa e artista conceitual (com quem Crimp irá trabalhar futuramente em exposições e sobretudo no livro que coleciona seus escritos críticos, *Sobre as ruínas do museu*, 2015), é citada no texto, por sua tentativa de participar da famosa exposição “Projects: Pier 18” (1971), que incluiu trabalhos de 27 artistas homens, com nomes que vão desde Vito Acconci a John Baldessari e Dan Graham. A artista, em referência ao local perigoso aos quais as mulheres enfrentavam nas ruas de Manhattan, cria a obra sonora *Birdcalls* (1972/1981), que surge das caminhadas de volta para casa após o trabalho no *pier*, com sua amiga e artista Martha Kite. Com o objetivo de se “fazerem de louca” e não serem assediadas, elas cantarolavam, como assobios de pássaros, os nomes e sobrenomes dos artistas envolvidos.

10. Nas décadas de 1970 e 1980, o grande aterro sanitário da Battery Park Landfill (antes de tornar-se Battery Park City, devido ao atraso causado pela crise financeira da cidade) reuniu muitos artistas na exposição “Art on the Beach”. Nos registros fotográficos, podemos observar ao fundo as torres gêmeas agigantadas em um céu ainda parcialmente vazio. Em 1973, a artista Mary Miss realizou uma obra nesse local, um dos poucos espaços abertos de Manhattan que ainda possuía essa grande amplitude.

11. Performers participantes: Ariel Bach, Marion Cajori, James Cobb, Carol Gooden, Jene Highstein, Tannis Hugill, Glenda Hydlar, Joan Jonas, Epp Kotkas, Barbara Lipper, Gordon Matta-Clark, Penelope, Janelle Reiring, Karen Smith.

12. Alguns bailarinos que se apresentaram no Judson Dance Theater participaram das performances de Jonas, como Barbada Dilly e Steve Paxton. Jonas afirma que o projeto da Judson Church abriu espaço para que artistas visuais como ela trabalhassem com a performance. Em seus escritos, cita a inspiração na dança de Simone Forti, por sua “exploração natural e cotidiana do movimento” (JONAS, 2003, p. 121), além de Yvonne Rainer, Trisha Brown, Paxton e Deborah Hay.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria E. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo [1981]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 85-94.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente / trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CLAUSEN, Barbara. Performing Histories: Why the Point Is Not to Make a Point. **Afterall**, Londres, v. 23, fev. 2010, pp. 1-6.

CLAUSEN, Barbara. A Conversation: Joan Jonas and Babette Mangolte. In LORZ, Julianne; LISSONI, Andrea (eds.). **Joan Jonas**. Trento, Itália: Hirmer, 2018, pp. 170-183.

CRIMP, Douglas. Acción más allá de los márgenes. In CRIMP, Douglas; COOKE, Lynne (eds.). **Manhattan, uso mixto**. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Cambridge: The MIT Press, 2010, pp. 83-128.

CRIMP, Douglas. Imágenes. In CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas**: ensayos sobre las políticas de arte y la identidade / trad. Eduardo García Augustín. Madrid: Ediciones Akal, 2005, pp. 23-36.

NATALICCHIO, Cristina. My New Theater. Theater in a Box. In DANERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (eds.). **Joan Jonas**. Milão: Edizioni Charta, 2007, pp. 75-77.

FRANCIS, Jacqueline. Three Women. In FRANCES, Richard (ed.). **Joan Jonas is on our mind**. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017, pp. 37-39.

HOOKS, bell. Artistas mulheres: o processo criativo [1995]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 236-243.

HUBERMAN, Anthony. Introduction. In FRANCES, Richard (ed.). **Joan Jonas is on our mind**. São Francisco: CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, 2017, pp. 7-17.

JONAS, Joan. Transmission. In MALLOY, Judy (ed.). **Women, art, and technology**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

JONAS, Joan. Space Movement Time. In DANERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (eds.). **Joan Jonas**. Milão: Edizioni Charta, 2007, pp. 48-68.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity / trad. Jorge Menna Barreto. [1997]. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008, pp. 166-187.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider** / trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. New York City [1971]. In LORDE, Audre. **Zami, Sister Outsider, Undersong**. New York: Quality Paperback Book Club, 1993, pp. 135-137.

MORRIS, Robert. Notes on Dance. **The Tulane Drama Review**, Cambridge, v. 10, n. 2, 1965, pp. 176-186.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço [1978]. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas – anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009, pp. 401-420.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** / trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural [1974]. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 72-81.

RAINER, Yvonne. A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A. In BATTCOCK, Gregory (org.). **Minimal art**: a critical anthology. New York: EP Dutton, 1968, pp. 263-273.

SICHEL, Berta et al. **Joan Jonas**: cinco décadas. Curadoria Berta Sichel. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu** / trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. 1997.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade / trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Fotos de Louise Lawler / trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista / trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SICHEL, Berta (org.). **Primera generación.** Arte e imagen en movimiento (1963-1986). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.

SOBRE A AUTORA

Paula Nogueira Ramos é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, na área de Projeto, Espaço e Cultura, na Universidade de São Paulo, e mestra em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual pela Universidad Complutense de Madrid. Tem experiência em educação e artes visuais, com pesquisa em performance e vídeo.

Artigo enviado em
2 de maio de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

Tribeca/Nova York: o território artístico nas performances de Joan Jonas
Paula Nogueira Ramos

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

CHAMADA ABERTA

ABSURDO! A REPETIÇÃO NA OBRA DE EVA HESSE

**LUIZA ALCÂNTARA
RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA**

**ABSURD!
REPETITION IN EVA
HESSE'S WORK**

**¡ABSURDO! LA
REPETICIÓN EN LA
OBRA DE EVA HESSE**

RESUMO

Artigo inédito
Chamada aberta

Luiza Alcântara*

 <https://orcid.org/0000-0001-6008-7951>

Rachel Cecília de
Oliveira**

 <https://orcid.org/0000-0001-6497-6465>

*Universidade do Estado
de Minas Gerais (UEMG),
Brasil

**Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG),
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183733>



Este artigo analisa a obra de Eva Hesse sem recair nos vícios que parte da crítica de arte e da historiografia reproduzem ao abordar obras de arte feitas por mulheres. Isso é feito mostrando como as obras de Eva Hesse corroboram uma ideia de gesto livre, do gesto como sua intencionalidade, uma forma de vestígio de corpo, de presença. Por meio dos conceitos de índice, repetição e gesto, traçamos diferenças entre a artista e seus contemporâneos, enfatizando os movimentos aos quais sua obra é tradicionalmente associada: o minimalismo e a arte conceitual.

PALAVRAS-CHAVE Gesto; Repetição; Índice; Artistas mulheres

ABSTRACT

This paper analyzes the work of Eva Hesse without falling into the habits that part of art criticism and historiography reproduce when approaching works of art made by women. This is done by showing how the works of Eva Hesse corroborate with an idea of free gesture, of gesture as their own intentionality, a form of body trace, of presence. Through the concepts of index, repetition and gesture, we draw differences between the artist and her contemporaries, emphasizing the movements to which her work is traditionally associated: Minimalism and Conceptual Art.

KEYWORDS Gesture; Repetition; Index; Women Artists

RESUMEN

Este artículo analiza la obra de Eva Hesse sin recaer en los vicios que parte de la crítica del arte y de la historiografía reproducen cuando tratan de arte hecha por mujeres. Eso es realizado planteando como las obras de Eva Hesse corroboran una idea de gesto libre, del gesto como su intencionalidad, una forma de vestigio del cuerpo, de presencia. A través de los conceptos de índice, repetición y gesto, trazamos las diferencias entre la artista y sus contemporáneos, subrayando los movimientos a los cuales su obra es tradicionalmente asociada: el minimalismo y el arte conceptual.

PALABRAS CLAVE Gesto; Repetición; Índice; Artistas mujeres

Whitney Chadwick (1943), em seu livro *Women, Art and Society* (1997), apresenta, dentro do contexto ocidental, o fato de que poucas mulheres tiveram acesso ao ensino da arte, juntamente com o inusual – muitas vezes, inexistente – reconhecimento de suas obras nos *mundos da arte*¹. Abrangendo o período do Renascimento à Arte Moderna, Chadwick constrói sua narrativa por meio da historiografia feita por outros autores, com base em análises recentes de obras de artistas mulheres e de documentos que reavaliam a autenticidade dos primeiros registros sobre algumas artistas. A autora nos apresenta uma concepção de história e de arte em que o artista é visto como um “herói”, “mestre”, “gênio”². Ao artista foi atribuído um ideal de “grandeza”, “transcendência”, intencionalidade, domínio técnico e de conhecimento. Todos esses atributos pertenceriam aos homens artistas, às mulheres artistas e suas produções foram destinados adjetivos como “decorativo”, “sentimental”, “amador”, “feminino” (CHADWICK, 1997, p. 9)³ entre outros, ou seja, adjetivos que pudessem desqualificar

suas produções em comparação às dos homens, transformando-as em uma subcategoria, devidamente hierarquizada, dentro do universo distinto da arte erudita.

Através das descrições feitas por Chadwick é possível perceber as relações de poder que se estabeleceram dos homens sobre as mulheres, tornando restrito o acesso das mulheres aos mundos da arte e negando o papel simbólico da sua criação à sociedade. A elas foi destinado o espaço doméstico (privado) e aos homens, o espaço social e político (público). Chadwick descreve, também, como certos temas e estilos são destinados às produções de artistas mulheres e como estas foram entrelaçadas a um ideal de representação universal do que seria o feminino. A autora pontua ainda que pensar a história da arte como campo de conhecimento nos faz entender aspectos sociais.

Como disciplina acadêmica, [a história] categorizou os artefatos culturais, privilegiando algumas formas de produção em detrimento de outras e retornando continuamente o foco a certos tipos de objetos e aos indivíduos que os produziram. Os termos da análise da história da arte não são "neutros" nem "universais"; em vez disso, eles reforçam crenças e valores sociais amplamente aceitos e informam uma ampla gama de atividades, desde o ensino à publicação e à compra e venda de obras de arte. (CHADWICK, 1997, p. 12)⁴

A partir do modelo de historiografia renascentista, que moldou o modo como a história da arte se constituiu como disciplina, tornou-se comum apenas catalogar alguns nomes de mulheres artistas como exemplo de “exceções” à hegemonia masculina. Naquele momento, não foram feitas análises formais das obras feitas por mulheres, já que suas produções não eram consideradas relevantes.

Por acreditar na força do discurso e da linguagem na construção do mundo contemporâneo, este estudo pretende analisar obras da artista Eva Hesse pelos mesmos critérios destinados aos artistas homens. Entendendo que os termos de análise não são neutros e que, ao desvincular a produção dessas artistas de pressupostos que negligenciam, diminuem a qualidade e a importância histórica de suas obras, estamos dando a elas (e à sociedade) o que lhes é de direito. Logo, evita-se encontrar em sua produção gestos que representam “suavidade”, “modéstia”, “ternura”, “beleza” etc.

Atrelando os estudos de Whitney Chadwick aos de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019), pretende-se pensar as narrativas históricas às quais as produções de artistas mulheres são aprisionadas. Simioni descreve a tendência dos discursos produzidos para as obras de artistas mulheres estarem, na maioria dos casos,

presos à biografia das artistas, e não voltados à produção intelectual e artística, às intencionalidades e experiências criadas pelas obras. Os discursos de feminilidade tendem a fazer a separação de gênero e a colocarem a mulher em categorias construídas historicamente e socialmente (as mulheres foram/são apresentadas como vítimas, mártires, musas ou esposas) (SIMIONI, 2019), discursos estes que reiteram uma situação subalterna da mulher e de suas produções. O que se pretende a seguir não é discorrer sobre a exclusão das obras de artistas mulheres ou sobre como as narrativas históricas criaram expectativas diferentes para homens e mulheres, mas produzir uma análise com os mesmos critérios históricos (formais e fenomenológicos) destinados aos homens. Isso porque, a partir do momento em que as obras são localizadas dentro da discussão da qual surgiram, é possível reelaborar análises de períodos históricos, criando espaços para as mulheres e seus trabalhos dentro de narrativas já consolidadas.

É importante considerar o que Claudia Calirman (2019) aponta no texto “O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminismo na arte brasileira”. Segundo a autora, os critérios de análise formalistas destinados à arte possuem em suas origens a intenção de privilegiar a produção dos homens. Calirman nos pergunta:

“[...] é possível falar de uma arte neutra e universal sem reafirmar o discurso misógino, colonialista e hegemônico, ainda que não intencionalmente?”. O ponto de partida da narrativa aqui construída é a obra, e não os conceitos formais. Um agindo com o outro, e não sobre o outro. Desse modo, foge-se, também, dos discursos prontos nos quais as produções das mulheres, e elas mesmas, foram e são registradas, reiteradas ao longo da história da arte ocidental, como mencionado por Simioni.

Portanto, este texto irá analisar algumas obras de Eva Hesse com o intuito de identificar as questões e as relações que elas produziram no seu tempo. Isso será realizado direcionando o olhar para as evidências que cada obra apresenta nos aspectos conceituais e formais, do modo como proposto por Rosalind Krauss, ao mesmo tempo que será feita uma análise por meio de critérios fenomenológicos, como proposto por Vilém Flusser (2014) e Jean-Luc Nancy (2012), ao direcionar o olhar para os acontecimentos que os gestos nas obras agenciam. Desse modo, o estudo pretende descrever o regime histórico⁵ que a obra carrega consigo.



O gesto artístico, antes do Renascimento visto como modo de conhecimento do mundo, da observação direta da natureza, passa a ser compreendido como a materialização de uma imagem transcendente pela tentativa dos artistas de distanciar seu fazer dos outros fazeres manuais, artesãos. Alcançamos a gestualidade pelos rastros existentes nas obras, nos modos como os artistas operam para se diferenciar dos outros fazeres: o virtuosismo técnico; a denegação ou o “liso” (apagamento da marca de execução), o *non finito* e a *sprezzatura* (teatralização do gesto técnico, demonstração da fatura)⁶. Com as vanguardas do início do século XX, os modos de atuação se modificaram. A partir do uso das *assemblages* (colagem com objetos tridimensionais) e dos *ready-mades* (recontextualização de objetos ordinários em obras de arte), o gesto como pincelada passa a ser questionado, ainda que permaneça voltado para o objeto, obra. É por meio dos procedimentos instaurados pelas vanguardas das décadas de 1950, 1960 e 1970⁷, por sua vez, que o gesto transpassa o objeto. Com Pollock a tinta sobre a tela passa a ser vista como rastro de um corpo em ação, e não mais como trajeto da pincelada, e,

com a *color field*, o rastro da pincelada é descartado, para que a cor por si só atuasse sobre o plano da tela. Esta deixa de ser uma espécie de espaço divino com Andy Warhol e a *pop art*, sendo invadida por objetos cotidianos que dessacralizam o fazer artístico. O gesto deixa o objeto para apontar para o seu entorno, ele já não se limita ao objeto, referindo-se ao contexto como um todo.

A arte *minimal* e conceitual expõem as cadeias de força que fazem com que o artista escolha por uma ação ou outra. Expõem o que precede o movimento, as articulações teóricas e artísticas que dão chão à obra. Caracterizadas pelos conteúdos diminutos, a materialidade das obras minimalistas tende a ter características industriais, na forma e no material empregado, utilizam a repetição para tratar da totalidade, da regularidade, e dos padrões programados. As obras não carregam metáforas ou sentidos outros para além dos objetos expostos (esculturas) e linhas traçadas (desenhos e pinturas). As obras conceituais caminham nesse mesmo sentido; com materialidades distintas, não estão interessadas na opacidade do sentido da imagem dada, pelo contrário, destacam seu interesse pela superfície do que é exibido. O conteúdo, ou conceito, é materialidade. Por meio de fotografias, publicações, ações, objetos, os artistas buscam tornar clara a apresentação de algo como

arte e toda a trajetória que faz com que aquela ação seja possível. A intencionalidade é o grande motor. Em um conjunto de blocos iguais, retirados de uma fábrica de cimento, onde estaria o gesto do artista? Em uma pesquisa sobre instituições de arte, onde estaria o gesto do artista? Essas produções estavam interessadas nos acontecimentos em torno da obra, no diálogo entre obra e espaço expositivo, tempo e a relação entre o experimentador e os objetos.

Na década de 1960, muitos são os artistas que questionam quais são os gestos artísticos presentes nas várias linguagens da arte. Na música, John Cage e seus alunos investigavam os ruídos cotidianos como sons musicais; na dança, Merce Cunningham, Trisha Brown e Steve Paxton trabalhavam a partir da ideia de que todo movimento é, ou pode ser, dança. Arthur Danto (2013, p. 13) descreve o impacto desse período:

Mas todos esses três movimentos [*pop*, minimalismo, conceitualismo] da metade para o fim dos anos sessenta serviram para livrar a concepção de arte de muitas características que ela tinha adquirido no decorrer de sua história. A arte não precisava mais ser feita por pessoas com dotes especiais – o Artista – nem exigia nenhum conjunto especial de habilidades. A arte não precisava mais ser difícil de fazer. E não precisava mais, como mostra o trabalho sem título de Robert Barry, ser algum objeto especial. Uma escultura poderia ser um buraco no chão, como em uma obra de Lawrence

Wiener. Começando com Fluxus, foi como se os anos sessenta fossem um período de experimentação filosófica radical, no qual se procurou descobrir o quanto poderia ser subtraído da ideia de arte. [...] Na década de 1970 tornou-se possível dizer, com Warhol, que qualquer coisa poderia ser arte, ainda que o Conceitualismo tivesse dito quase a mesma coisa. Tornou-se possível dizer, com Beuys, que qualquer um poderia ser um artista. Não que isso significasse que tudo fosse arte, mas que qualquer coisa poderia sê-lo. Já não era mais necessário perguntar se isto ou aquilo poderia ser uma obra de arte, pois a resposta seria sempre sim. E com isso, parece-me, não havia mais nenhuma necessidade para esse tipo de experimento. O conceito de arte tinha se purificado de tudo que não lhe era essencial. Permanecia para a filosofia dizer o que tinha restado, se os filósofos se interessassem pelo problema. Os artistas estavam agora livres para fazer arte a partir de qualquer coisa e do modo que eles escolhessem.

Neste parágrafo, Danto faz uma pequena descrição da transgressão do objeto artístico e da transição de uma concepção de obra a outra (do divino transcendente para o pensamento concreto). Ele conclui sua análise tendo como premissa para o fazer artístico as ideias de liberdade e pluralidade. A escolha e a intenção são acontecimentos que precedem a ação, por vezes ocorrem simultaneamente, mas a intenção carrega parte do significado, do *sobre-o-quê* de cada obra de arte. Logo, os artistas exercem a liberdade com um propósito. Não há gratuidade no fazer. Isso nos

permite afirmar que o uso dessa liberdade permite olhar para a arte não só pelo viés dos rastros (objetos/imagens) mas por meio de seus gestos (o corpo, vestígio).

É no cenário descrito por Danto que a obra de Hesse é produzida. Nesse período, vários artistas estavam abrindo mão das premissas do minimalismo e do que restava do expressionismo abstrato para alcançar outras formulações, buscando para si novas articulações simbólicas e de poder. Estavam modificando os gestos da arte. Para Vilém Flusser (2014, p. 69), o gesto é uma intencionalidade dirigida ao outro, é uma forma de linguagem humana. Em sua perspectiva, os gestos da arte manipulam o tempo com a finalidade de comunicar, se exibem para construir sentido. É neste contexto que as obras de Eva Hesse chamam a atenção por apresentarem dicotomias de estilos, conceitos e materiais; ela embaralha os signos, os gestos das categorias da arte⁸.

Em 1979, Rosalind Krauss, ao analisar o aparecimento da imagem de *Contingent* (1969) como capa da revista *Artforum* de 1970, inicia seu artigo afirmando a força do discurso que Eva Hesse apresentava com sua obra (KRAUSS [1979], 1999). Para Krauss, o fato de *Contingent* ser a capa da revista evidenciava as tensões paradigmáticas da época. Krauss aponta a força de transgressão da obra ao criar

um diálogo entre a discussão formal da década de 1960 e a mensagem do expressionismo dos anos anteriores (KRAUSS [1979], 1999, p. 92).

Em maio de 1970, Eva Hesse entrou no mundo do discurso com um simples golpe: uma imagem de sua obra *Contingent* encheu a capa da *Artforum*, e uma artista relativamente desconhecida foi subitamente reconhecida como tendo uma voz de autoridade extraordinária. De todas as obras geradas na década de sessenta, *Contingent* é certamente uma das mais magistrais e comoventes, e foi essa maestria e expressividade que foram imediatamente reveladas pela reprodução em cores da capa. (Ibidem, pp. 91-92)

Contingent é composta por oito faixas presas ao teto, paralelas entre si e perpendiculares à parede. Acessamos a obra por diferentes ângulos, já que ela ocupa o espaço tridimensionalmente, permitindo percorrê-la para visualizar as transparências, as tonalidades e características formais do campo da pintura. Porém, a relação por ela criada não ocorre de um único ponto de vista, como na pintura tradicional – frontalmente e de maneira fixa. Ao mesmo tempo, Eva Hesse coloca em jogo questões da tridimensionalidade (escultura) ao dividi-la em partes, ao nos apresentar um múltiplo que convoca o corpo a percorrê-lo para visualizar suas pausas e cada superfície do todo (figura 1).

FIGURA 1

Eva Hesse, *Contingent*,
novembro 1969. Fibra
de vidro, resina de
poliéster, látex e gaze,
aprox. 350 x 630 x
109 cm (variável), 8
unidades. National
Gallery of Australia,
Canberra, 1974. ©
The Estate of Eva
Hesse. Cortesia de
Hauser & Wirth. Vista
da exposição Finch
College Museum
of Art, New York
1969/1970.



No mesmo artigo, Rosalind Krauss afirma que o discurso da obra se faz na expressividade da matéria, a qual tende a eclipsar o discurso estético vigente. Isso porque o que vemos não é uma pintura, não é uma representação, não é a reprodução de peças, como no caso da escultura minimalista; o que vemos é o gesto impresso na matéria. O gesto aparece como causa e significado, como índice do corpo. O gesto de Hesse, em *Contingent*, se imprime na matéria como conteúdo e motivo, atua como índice, ao apontar para o corpo ausente, e como indício, por apontar para si mesmo enquanto referente. Ele não ilustra uma ideia, é a ideia tornando-se visível.

Contingent está na fronteira entre esses dois campos, pintura e escultura, e não nos limites de um ou de outro (KRAUSS, 1999, p. 99). Essa ação limítrofe, Yve Alain-Bois (2007) denomina de *operação complexa*, por unir na obra gestos contraditórios, de movimentos separados e por vezes opostos: “([a obra] quer dizer, não o simples ‘nem isto, nem aquilo’, mas o muito mais problematizador ‘isto e aquilo’)” (Ibidem, p. 176). Por meio de suas operações complexas, Hesse une códigos distintos e os reconfigura, criando distanciamento entre sua obra e as convenções estéticas. Ocupando uma posição limite, ser pintura e escultura, ela cria condição para que “[...] forma e matéria têm a possibilidade real de eclipsar

uma à outra, dentro da qual se experimenta a piedade e o terror desse eclipse” (KRAUSS, 1999, p. 100).

O eclipse não se dá somente pelo tecido e fibra de vidro (matéria), mas pela gestualidade explicitamente exposta na, e como, matéria; não ocorre apenas pelo sequenciamento (forma), e sim pelo modo como a repetição aparece criando a diferenciação das partes. Numa mesma obra, Hesse articula movimentos distintos e opostos, ela une a repetição minimalista – imagem única – com a gestualidade da diferenciação – individualidade abstracionista –; ela não cria a imagem de um eu artista e nem nega a existência dele. A obra é o espaço da dúvida, da distorção de sentido, do não encaixe das categorias.

As questões levantadas pela duplicidade de *Contingent* – orgânico e inorgânico, dentro e fora, escultura ou pintura – são fruto da fratura que o constitui. À primeira vista, nos relacionamos com o todo, posteriormente, com cada parte. À medida que o olhar caminha pela obra, vemos semelhanças do anterior no próximo e no seguinte. Segue-se um ritmo, uma cadência entre o espaço da galeria e a obra, entre o vazio e a repetição. Aqui a repetição funciona como orientação de um padrão, e não como serialidade, ela é índice de uma presença, é matéria.

O trabalho de Eva Hesse torna-se significativo por sua capacidade de apresentar um embate nos discursos vigentes e esvaziar os códigos de interpretação dos campos da arte. No pensamento de Krauss (1986), quando campos distintos convergem, um tende a esvaziar o sentido do outro, a estrutura lógica da repetição esvazia a possibilidade de fantasia, de símbolo na peça construída. O mesmo ocorre quando inserimos dentro de uma linguagem/categoria ferramentas específicas de outras linguagens. Para Krauss, é tornar os códigos dessas linguagens vazios, ou seja, impossíveis de serem decifrados, impossíveis de comunicar algo.

Em 1978, Rosalind Krauss formulou o conceito de *index*⁹ (índice) para dar suporte à leitura de novas obras, obras que misturavam códigos de linguagens distintas. Em “Notes on the Index Part I: Seventies Art in America”, Krauss descreve o índice como um modo de tratar um *continuum* a realidade dentro de uma condição fixa da imagem. Índice pode ser entendido como operação que anula a identificação, ao mesmo tempo que deixa visível uma presença. O sinal indexical aponta para dentro da obra, e não para fora. A presença física da realidade se encontra na imagem, na obra de arte. Ao tratar do sinal indexical na obra de Duchamp, Krauss declara:

Se Duchamp estava de fato pensando em *O Grande Vidro* como uma espécie de fotografia, seus processos se tornam absolutamente lógicos: não apenas a *marcação da superfície com instâncias do índice* e a suspensão das imagens como substâncias físicas dentro do campo da imagem; mas também a opacidade da imagem em relação ao seu significado [...]. (KRAUSS, 1986, p. 205, grifo nosso)¹⁰

A ação provocada por *Contingent* é a mesma do *O grande vidro* (1915-23), uma opacidade, o eclipse entre forma e significado, em que a presença física do gesto impressa nos tecidos provoca um curto-circuito das convenções estéticas. *Contingent* possui uma relação indexical com seu gesto que impede que o classifiquemos dentro de uma categoria fechada, o gesto aqui funciona como recusa a um sinal dado. O uso da repetição auxilia na suspensão da imagem, na recusa da categorização, porque o que vemos é a afirmação de um sinal que se modifica ao longo da obra. Na repetição, é necessário ter um semelhante antes ou depois, para que haja sucessão do mesmo.

O uso da repetição como estrutura formal para suas obras, o contexto histórico em que foram produzidas e sua circulação, fez com que a produção de Eva Hesse fosse associada ao minimalismo.

Porém, Hesse extrapola as premissas minimalistas do modo como foram descritas por Mel Bochner em 1967¹¹:

[...] A serialidade tem como premissa a ideia de que a sucessão de termos (divisões) em uma única obra é baseada em um numeral ou derivação predeterminada (progressão, permutação, rotação, reversão) de um ou mais dos termos anteriores dessa peça. Além disso, é realizada a sua conclusão lógica, que, sem ajustes com base no gosto ou no acaso, é o trabalho. Nenhuma qualidade estilística ou material une os artistas usando essa abordagem, porque a forma que o trabalho assume não é importante [...]. (BOCHNER, [1967] 1995, p. 100)¹²

Eva Hesse fez escolhas estéticas que desenharam o aspecto final da obra. O que vemos, muitas vezes, não é resultado do acaso e da repetição, mas da intencionalidade do gesto. Ainda que o uso do *grid*, da caixa de formas geométricas e da repetição remetesse ao minimalismo, Hesse escolhe trazer tais procedimentos com interesse em criar contradições formais¹³. Vemos em *Accession II* (1967), *Repetition Nineteen I e II* (1967 e 1968), *Accretion* (1968) e outras obras, a repetição do gesto, mas não o mesmo gesto. Hesse não buscava a imagem única¹⁴, como era o caso dos minimalistas, sua repetição não é uma repetição de peças iguais que configuram uma unidade. Seu gesto de repetir,

seus materiais, afastam-na de um ideal de seriação que a arte minimalista buscava (figuras 2 e 3).

Anne Swartz (1997), ao analisar as obras *Accession* em paralelo aos gestos minimalistas, apresenta a intencionalidade de Hesse em querer incorporar atividade e gesto à sua estética (Ibidem, p. 41). Para Swartz, esse gesto – trazer a atividade para a imagem – é uma resposta de Hesse aos aspectos formais vigentes. Uma resposta que não nega a forma, mas que propõe outro conteúdo à forma. O gesto de Eva Hesse propõe à estrutura minimalista, que negava a presença do artista, a materialização do corpo; dentro do *grid*, da caixa, da rigidez e da linearidade, Hesse evoca o toque, o sensorial, o gestual e sua presença por meio da repetição. Como ela dizia, sua repetição tornava ainda mais absurdo o que já era absurdo. Logo, podemos ler seu gesto de repetir não como uma reprodução do mesmo, mas como um gesto que volta, que insiste em estar diante de nós. Em entrevista a Cindy Nemser, Hesse conta o sentido que dá à repetição:

Porque exagera. Se algo é significativo, talvez seja mais significativo dito dez vezes. Não é apenas uma escolha estética. Se algo é absurdo, é muito mais exagerado, mais absurdo se é repetido... Acho que nem sempre faço isso, mas a repetição amplia, aumenta ou exagera uma ideia ou propósito em uma afirmação. (NEMSER, n.d., n.p.)¹⁵



FIGURA 2

Eva Hesse, *Repetition Nineteen I*, 1967. Esmalte, resina de poliéster, papel marchê, tela de alumínio. Instalação variável, 18 unidades. Museum of Modern Art, New York, presente de Sr. e Sra Murray Charash, 1973. © The Estate of Eva Hesse. Cortesia de Hauser & Wirth. Foto: Museum of Modern Art, fotógrafo desconhecido.



FIGURA 3

Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968. Fibra de vidro, resina de poliéster. Instalação variável, 19 unidades. Museum of Modern Art, New York, presente de Anita e Charles Blatt, 1969. © The Estate of Eva Hesse. Cortesia de Hauser & Wirth. Foto: Abby Robinson.

Hesse construiu algumas versões da mesma obra, não como procedimento de reprodução (cópia) comum na gravura e na escultura, mas como procedimento de análise, avanço de um pensamento. Esse é o caso de *Accession I*, em 1966, *Accession II*, em 1967, *Metronomic Irregularity I e II*, em 1966, *Accession III, IV e V*, em 1968, *Repetition Nineteen I e III*, em 1967 e 1968, respectivamente, *Sans I, II e III*, em 1968. Na entrevista citada, Hesse comenta sobre o processo de “refazer” *Right After* (1969), na busca por alcançar outros lugares partindo de uma mesma intenção, de um gesto inicial:

Minha declaração original era tão simples e não havia muito lá, apenas fios irregulares e muito pouco material. Foi realmente absurdo e totalmente estranho e eu perdi o controle. Agora estou tentando fazer em outro material, em corda, e acho que vou conseguir resultados muito melhores com esse. (NEMSER, n.d., n.p.)¹⁶

Há declarações semelhantes sobre as diferentes versões de *Accession* em que ela fala da cor, da densidade, de escala e, principalmente, de como cada versão tem uma agência¹⁷, isto é, são carregadas de intencionalidade. Ao mesmo tempo, Hesse mantinha uma busca pelo absurdo interno da obra, o encontro entre o caos e o não caos. A obra basta por si mesma, mas é necessário ir

além. Anne Wagner (1994), no ensaio “Another Hesse”, diz que a operação de repetir uma intenção em estruturas semelhantes não é a criação de diferentes obras, mas uma única obra. Não seriam várias obras, mas a mesma. Há entre cada versão uma dependência mútua, pois a distinção e a semelhança entre uma obra e outra ocorre apenas na relação entre elas estabelecida.

 FIGURA 4
(NA PÁG. SEGUINTE)

Eva Hesse, *Sans I*, 1968. Látex e metal.
182,9 x 17,8 x 2,5 cm. Washington State
University Museum of Art, Pullman, WA.
Foto: John A. Ferrari. ©The Estate of
Eva Hesse. Cortesia Hauser & Wirth.

 FIGURA 5
(NA PÁG. SEGUINTE)

Eva Hesse, *Sans III*, 1969. Látex e metal.
396,24 x 7,62 x 5,08 cm. ©The Estate of
Eva Hesse. Cortesia Hauser & Wirth.

A preocupação de Hesse em cancelar a diferença tem uma série de outras manifestações; na verdade, algumas delas surgem em trabalhos futuros ligados a *Schema* [1967] e *Repetition Nineteen*. *Schema*, por exemplo, tem uma sequência chamada (o que mais?) *Sequel* (1968) que tanto mantém quanto inverte as preocupações da peça anterior. A ordem cede à desordem, as partes (os hemisférios) cedem ao todo (embora uma abertura mantida em cada esfera torne evidente que elas são menos do que completas). *Schema* é certamente diferente da *Sequel*, mas essa diferença só é inteligível através de sua ligação, como resultado de sua dependência mútua e interconfiança. E um ponto semelhante pode ser feito por meio de um dos desdobramentos de *Ragtiton Nintere*: não é outra obra de arte, neste caso, mas uma série de fotografias nas quais Hesse registrou quatro arranjos diferentes de uma versão inicial da peça. Os instantâneos documentam um aspecto-chave do trabalho – que nenhum arranjo é definitivo –, mas também declaram que as diferenças de posicionamento, embora determinantes do caráter fundamental da obra, não podem, portanto, corroer ou desestabilizar sua importância geral. (WAGNER, 1994, pp. 81-82)¹⁸



Na descrição de Wagner, as fotografias instantâneas documentam aspectos-chave dos trabalhos – a capacidade de mudança –, e o caráter geral da obra – aquilo que se mantém. Nas três versões de *Sans* vemos o sequenciamento de caixas, as boxes minimalistas, em tamanhos e cores diferentes. *Sans II* é a única versão feita com fibra de vidro e látex, composta por cinco seções, cada seção composta por 12 caixas, seis caixas de um molde na parte superior e seis do segundo molde na parte inferior. Mesmo com o uso do molde, as seções diferem entre si, há em cada seção a impressão do gesto que se modifica a cada feitura (originalmente, todas as partes tinham a mesma tonalidade, com o tempo e devido ao modo como foram guardadas, cada parte tem uma coloração e textura). Pela coloração do látex e pela textura da fibra de vidro, *Sans II* evoca a tatilidade, as bordas e extremidades onduladas subvertem, ao mesmo tempo que sugerem, o *grid* minimalista (figura 4, 5, 6 e 7).

Eva Hesse escolhia as palavras, o material e a forma, criteriosamente. A descrição feita por ela, nomeando sua produção como absurda, repetidas vezes, não é fortuita, ela está enfatizando o quanto a obra apresenta contradições. *Sans II* é índice do gesto de sua modelagem. A sequência de caixas nos apresenta a marcação da própria superfície, vemos o gesto apontando para ele mesmo.



Vemos o gesto apontar para a sua microvariação, se distanciar e aproximar-se de si mesmo. *Sans II* congela o tempo interno – o tempo de sua feitura – e dilata o tempo externo – o tempo que lidamos com ele –, percebemos a passagem do tempo ao visualizar sua materialidade ao longo da parede e a alteração na medida dos anos.

Rosalind Krauss constrói o conceito de índice a partir de uma percepção do tempo disponível na obra, o que nos conduz a uma percepção de duração interna e externa à obra. Ela cria relações entre o índice e a linguagem fotográfica, argumentando que a fotografia é a transposição física de um objeto para a condição fixa de imagem (KRAUSS [1979], 1999, p. 74). A fotografia, sendo um objeto indiciário, anuncia a presença física do objeto na realidade em determinado tempo e lugar. Krauss faz uso de *O grande vidro* de Duchamp como exemplo da ligação entre índice e temporalidade, que ocorre através do deslocamento de uma presença física para a condição de sinal, de traço. *O grande vidro* descreve a sucessão do tempo por meio do acúmulo de poeira. Opera como uma fotografia de longa exposição, um registro dilatado do tempo. *Sans II* opera de modo semelhante, age a partir das sucessões de um sinal isolado, cada divisão interna atua como sinal que se repete e provoca outra temporalidade. A gestualidade, dentro de cada divisão, vista



FIGURA 6
(NA PÁG. ANTERIOR)

Eva Hesse, *Sans II*, 1968. Fibra de vidro e látex, 96,52 x 1092,2 x 15,24. 5 unidades, cada uma com 96,52 x 218,44 x 15,56 cm. 5 ©The Estate of Eva Hesse.

Cortesia Hauser & Wirth. Vista da instalação “Eva Hesse. One More Than One”, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2013/2014. Foto: Kay Riechers.

FIGURA 7
(NA PÁG. SEGUINTE)

Eva Hesse, *Sans II*, 1968. Fibra de vidro e látex, 96,52 x 218,44 x 15,56 cm.

Coleção: San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), presente de Phyllis C. Wattis. ©The Estate of Eva Hesse. Foto: Ben Blackwell.

como sinal, apresenta o corpo “no paradoxo de estar fisicamente presente, mas temporalmente remoto” (KRAUSS [1979], 1999, p. 210). Dessa maneira, *Sans II* atua como vestígio de corpo, como rastro de uma intencionalidade transformada em gestualidade. As impressões, as ondulações da obra dizem de algo que estava lá e agora não está mais.

As obras indexicais atuam na articulação do tempo, trazendo para o presente a presença física do passado em vez de sua imagem enquanto representação. Os índices agenciam a memória de um acontecimento, através deles podemos acessar o gesto e as intencionalidades em determinado tempo e espaço. Enquanto traço, o conceito de índice formulado por Krauss se aproxima do conceito de vestígio de Jean Luc-Nancy, pois ambos descrevem “o isolamento de algo de dentro da sucessão da temporalidade” (Ibidem, p. 77).

Para Nancy, o vestígio é o resto de uma presença, não é a imagem de algo (representação), é o registro físico de um acontecimento. Por meio do vestígio podemos articular temporalidades, o presente (obra) com o passado (gesto). As marcas de moldagem em *Sans II* são vestígios do fazer, assim como a pegada é o vestígio do caminhar.



O vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, ele é passado. Ou melhor, ele não é jamais, enquanto passo, simplesmente "feito" e depositado em alguma parte. Se se pode assim dizer, o vestígio é seu “toque” ou sua “operação” sem ser sua obra. (NANCY, 2012, p. 304)

Assim, o que vemos em *Sans II*, e que nos confunde, é sua operação. Vemos o toque, o gesto que aponta a si mesmo, que não é a imagem de algo, finalizada, ele não representa algo ou alguém, apenas aponta uma ausência. Sentimos a falta do corpo que tocou, a ausência se dá pela presença da sobra do corpo. O gesto se repete, ou melhor, insiste em estar presente. A repetição funciona como a legenda necessária à fotografia, do modo como descrito por Walter Benjamin. Para Krauss, é por meio da repetição que é possível entender o gesto como signo dentro da obra.

Daniel Soutif (2006), no artigo “Do indício ao índice ou da fotografia ao museu”, constrói uma diferenciação entre o modo de operar da fotografia e do museu. Para ele, a fotografia atua como signo, índice (*index*) e indício (*indice*), o museu, apenas como índice (*index*). Ao descrever o funcionamento da legenda em ambos, ele afirma que, na fotografia, necessitamos de uma legenda externa

para entrar no seu plano simbólico – caso ela não se encerre em si mesma dentro dos limites da moldura. Com o museu, a legenda não está presa ao seu limite físico (arquitetura), mas nos objetos do seu interior, que contêm seu poder simbólico dentro ou fora desse espaço (Soutif, 2006, p. 207). Soutif apresenta os objetos que o museu expõe como seres referentes – aquilo ao qual ele aponta enquanto índice –, ao mesmo tempo que atua como recurso simbólico – legenda. Essa capacidade de se mostrar (legenda) mostrando (aquilo que ele designa) Soutif chama de reflexividade.

A reflexividade exige perguntar se o ato simbólico está no objeto ou no museu. É essa pergunta que Hesse lança com suas esculturas, seu gesto como indício (vestígio do corpo), ou seja, signo de uma relação causal; e, como índice (*index*, designa a si mesmo). Suas esculturas “não têm significação senão por referência direta a um objeto ou um ser realmente presente, [...] têm precisamente por função designar em uma situação de um dado discurso, fora da qual eles se esvaziam de conteúdo” (SOUTIF, 2006, p. 206). A gestualidade aponta para si mesma na sucessão de caixas – como índice de uma insistência (intencionalidade), vestígio de um corpo –, que constrói o sentido da obra. A reflexividade, a capacidade de ser os dois ao mesmo tempo, nos provoca e dá significado. Por

mais absurdo que pareça, Hesse sabia que estava mexendo com aquilo que dá estrutura e define um *medium*, ela escolhe o lugar do entre, da borda, da fronteira e esgarça os limites.

Nesse sentido, a repetição de Eva Hesse continua sendo absurda. Não só em relação aos seus contemporâneos e às questões dos anos 1960 e 1970, mas atualmente. Sua obra não é apenas sobre criar diferenças dentro do exercício de repetir, ou apenas sobre a presença do traço e da corporalidade da artista nas obras. Há nas obras a demonstração da fratura dos renascentistas, o apagamento da aura, a discussão da materialidade, do objeto de arte e de sua duração, junto aos impactos dessas imagens presentificadas como primeira camada da obra, sem metáfora. É sobre o gesto de fazer que a repetição se faz presente, sobre tornar a arte absurda dez vezes, ou mais. E o que nos resta é a gestualidade rompendo fronteiras.

1. O sociólogo da arte Howard Becker no livro *Mundos da arte*¹, conceitualiza o termo *mundos da arte* como um sistema, composto não só por um núcleo, mas vários. Para Becker, o valor qualitativo da obra se dá pelo seu contexto social, e não apenas estético, assim, o que valida a obra são os integrantes do contexto, incluindo: crítico, curador, instituições, artistas, técnicos, público etc. Como as obras das mulheres poderiam ser reconhecidas, sendo que elas não eram enxergadas pelo contexto, pelos mundos da arte?

2. Importante ressaltar que a categoria do gênio é lapidada durante o século XVIII e pressupõe uma ligação com o transcendente, com o divino. A formulação feita por Immanuel Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* é uma das mais influentes.

3. Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são das autoras deste texto.

4. No original: “[...] As an academic discipline, it has categorized cultural artifacts, privileging some forms of production over others and continually returning the focus to certain kinds of objects and the individuals who have produced them. The terms of art history's analysis are neither ‘neutral’ nor ‘universal’; instead they reinforce widely held social values and beliefs and they inform a huge range of activities from teaching to publishing and to the buying and selling of works of art”.

5. François Hartog (2013) descreve *regime de historicidade* como um instrumento comparatista, por ser capaz de olhar para o presente de maneira distanciada, alcançando dimensões temporais do passado e do futuro.

6. Em *Artes plásticas e trabalho livre*, Sérgio Ferro (2015) analisa a produção artística do Renascimento considerando atentamente a materialidade do processo produtivo das obras de arte e concentra seu exame nas operações materiais do fazer e nos procedimentos adotados pelos artistas.

7. Michael Archer (2012), em *Arte contemporânea: Uma história concisa*, traça um panorama das mudanças na produção das obras a partir dos anos 1950. Archer não trata da gestualidade, mas estabelece diferenças entre os movimentos da época.

8. Tradicionalmente, a história dividiu a arte em duas categorias, pintura e escultura. Posteriormente, os campos foram ampliados e novas categorias surgiram, como fotografia, vídeo, performance, instalação etc. O que faz com que certas produções sejam colocadas em uma categoria em vez de outra são seus gestos, seus códigos de leitura. Os gestos da pintura são códigos para pensar a cor, a linha, o traço, o plano, a luz, etc.; os gestos da escultura discutem o espaço, o volume, a forma, o molde etc.

9. Sabemos que Daniel Soutif reformula o conceito de index descrito por Rosalind Krauss, trataremos da diferenciação feita por ele entre índice e indício mais adiante.

10. No original: “If Duchamp was indeed thinking of the Large Glass as a kind of photograph, its processes become absolutely logical: not only the marking of the surface with instances of the index and the suspension of the images as physical substances within the field of the picture; but also, the opacity of the image in relation to its meaning [...]”.

11. Mel Bochner (1940), reconhecido como uma das principais figuras no desenvolvimento da arte conceitual em Nova York nas décadas de 1960 e 1970.

12. No original: “[...] Seriality is premised on the idea that the succession of terms (divisions) within a single work is based on numerical or otherwise predetermined derivation (progression, permutation, rotation, reversal) from one or more of the preceding terms in that piece. Furthermore the idea is carried out to its logical conclusion, which, without adjustments based on taste or chance, is the work. No stylistic or material qualities unite the artists using this approach because what form the work takes is unimportant [...]”.

13. Em entrevista a Cindy Nemser, Eva Hesse diz estar ciente das escolhas por opostos, absurdos, e criar contradições.

14. Não são todos os artistas considerados minimalistas que buscavam a imagem única, Sol LeWitt, por exemplo, investigou as pequenas variações dentro da repetição.

15. No original: “Because it exaggerates. If something is meaningful, maybe it’s more meaningful said ten times. It’s not just an aesthetic choice. If something is absurd, it’s much more exaggerated, more absurd if it’s repeated... I don’t think I always do it, but repetition does enlarge or increase or exaggerate an idea or purpose in a statement”.

16. No original: “My original statement was so simple and there wasn’t that much there, just irregular wires and very little material. It was really absurd and totally strange and I lost it. So now I am attempting to do it in another material, in rope, and I think I’ll get much better results with this one”.

17. O antropólogo Alfred Gell (1945-1997) desenvolveu uma complexa teoria sobre a agência do objeto artístico, dentro do campo da antropologia da arte.

18. No original: “Hesse’s concern to cancel difference has a range of other manifestations; indeed, some of them emerge in further work linked to Schema and Repetition Nineteen. Schema, for example, has a sequel called (what else?) Sequel (1968) which both maintains and reverses the concerns of the earlier piece. Order cedes to disorder, parts (the hemispheres) yield to wholes (though an opening maintained in each sphere makes it evident they are less than complete). Schema is certainly different from Sequel – but that difference is only ever intelligible through their linkage, as a result of their mutual dependency and interreliance. And a similar point can be made via one of the offshoots of Ragtition Nintere: it is not another work of art, in this instance, but a series of photographs in which Hesse recorded four different arrangements of an early version of the piece. The snapshots document one key aspect of the work — that no one arrangement is definitive – but they also declare that differences of placement, though determinant of the work’s fundamental character, cannot therefore erode or destabilize its overall import”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BOCHNER, Mel. Serial Art Systems: Solipsism. In BATTCOCK, Gregory; WAGNER, Anne W. (orgs.). 1ª ed. **Minimal Art**: A Critical Anthology. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 1995, pp. 92-102.

BOIS, Yve-Alain. Estúpida. **Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 15, 2007, pp. 174-181.

CALIRMAN, Claudia. O jogo de esconde-esconde: a aborTagem do feminismo na arte brasileira. In PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019, pp. 404-411.

CHADWICK, Whitney, **Women, Art, and Society**. 2nd ed., revised and expanded. Nova York: Thames and Hudson Inc., 1997.

DANTO, Arthur C. A crítica de arte após o fim da arte. **Revista de Estética e Semiótica**, Brasília, vol. 3, n. 1, jan-jun. 2013, pp. 82-98.

FERRO, Sérgio. Artes plásticas e trabalho livre. **De Dürer a Velázquez**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2014.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade** - Presentismo e experiências do tempo. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Massachusetts: The MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. Massachusetts: The MIT Press, 1999.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In HUCHET, Stéphane (org). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, pp. 289-306.

NEMSER, Cindy. An Interview with Eva Hesse [1970]. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/news/14479-interview-eva-hesse>. Acesso: 11 nov. 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Semana de 22: história e legado, Ivan Marques, Flávia Toni e Ana Paula Cavalcanti Simioni. Palestra. **Artes Visuais na Semana de 22**, Instituto CPFL, jun. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/Y70JvPFHXrw>. Acesso em: 22 out. 2020.

SOUTIF, Daniel. Do indício ao índice ou da fotografia ao museu. **Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 13, 2006, pp. 199-219.

SWARTZ, Anne. Accession II: Eva Hesse's Response to Minimalism. **Bulletin of the Detroit Institute of Arts**, Detroit, vol. 71, no. 1-2, 1997, pp. 36-47.

SOBRE AS AUTORAS

Luiza Alcântara é artista plástica e pesquisadora. Mestranda em Artes Visuais-Música pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), na linha de pesquisa Dimensões Teóricas e Práticas da Produção Artística, com bolsa CAPES. Formada no curso livre em Audiovisual da Oi Kabum! BH e Bacharel em Desenho e Cerâmica pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Tem experiência na área de educação, com ênfase em comunicação, arte, linguagem e tecnologia. Atua também na área de produções de exposições artísticas, curadoria envolvendo vídeo e artes plásticas.

Rachel Cecília de Oliveira é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e dos Programas de Pós-graduação em Artes da UFMG e da UEMG. Foi editora da revista ArteFilosofia (UFOP), participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética - ABRE - por dois mandatos e foi professora visitante na Université Paris I - Panthéon-Sorbonne. Trabalha a pluralidade da arte contemporânea nas interseções entre filosofia, teoria, história e crítica das artes. Além disso, atua como crítica e curadora.

Artigo recebido em
3 de abril de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

Absurdo! A repetição na obra de Eva Hesse
Luiza Alcântara e Rachel Cecília de Oliveira

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar

PROCURANDO *DIVA* NO SUL GLOBAL: FEMINISMO, ARTE E POLÍTICA

CLÁUDIA DE OLIVEIRA
PAULA GUERRA

LOOKING FOR *DIVA*
IN THE GLOBAL
SOUTH. FEMINISM,
ART AND POLITICS

BUSCANDO *DIVA*
EN EL SUR GLOBAL:
FEMINISMO, ARTE
Y POLÍTICA

RESUMO

Artigo inédito
Chamada aberta

Cláudia de Oliveira*

<https://orcid.org/0000-0001-6625-7114>

Paula Guerra**

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro (UFRJ),
Brasil

**Universidade do Porto,
Portugal

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183784>



Este artigo analisa a obra *Diva* de Juliana Notari. Ao se tratar de uma vulva gigante que emerge no meio de uma área que fora um canavial, em Pernambuco, várias ondas de contestação emergiram. Pretendemos evidenciar que esta produção artística se assume como um retrato do ativismo estético e político, mas também enquadrá-la no âmbito dos processos de resistência que demarcam o Sul Global, em que as desigualdades de gênero são profundas. É a partir de uma metodologia de caráter qualitativo, assente numa análise de conteúdo da obra da artista Juliana Notari que fundamos a nossa análise, procurando refletir e questionar os cânones do gênio masculino, bem como a evolução e a consolidação de uma história social da arte feminista.

PALAVRAS-CHAVE Feminismo; Corpo como arma política; Ativismo; Sul Global; História da Arte

ABSTRACT

This article analyses the work *Diva* by Juliana Notari. In dealing with a giant vulva that emerges in the middle of an area that was once a sugarcane plantation, in Pernambuco, several waves of contestation have emerged. We intend to show that this artistic production is taken as a portrait of aesthetic and political activism, but also to frame it within the processes of resistance that demarcate the Global South, where gender inequalities are profound. It is from a qualitative methodology, based on a content analysis of the work of the artist Juliana Notari that we base our analysis, seeking to reflect and question the canons of masculine genius, as well as the evolution and consolidation of a social history of feminist art.

KEYWORDS Feminism; Body as a Political Weapon; Activism; Global South; Art History

RESUMEN

Este artículo analiza la obra *Diva*, de Juliana Notari. Por lo que se trata de una vulva gigante que emerge en el medio de una región que fuera una plantación de caña de azúcar, en Pernambuco, Brasil, contestaciones surgirán en flujos. Intentamos evidenciar que esta producción artística se asume como un retrato del activismo estético y político, pero también encuadrarla en el ámbito de los procesos de resistencia que demarcan el Sur Global, en lo cual las desigualdades de género son profundas. Fundamos nuestro análisis partiendo de una metodología de carácter cualitativo, basada en un examen del contenido de la obra de la artista, buscando así reflexionar y cuestionar los cánones del genio masculino y la evolución y consolidación de una historia social del arte feminista.

PALABRAS CLAVE Feminismo; Cuerpo como arma política; Activismo; Sur Global; Historia del Arte



Propor uma análise sobre a obra *Diva* de Juliana Notari é o foco para a elaboração deste artigo. O primeiro motivo que nos levou à escolha deste trabalho artístico prende-se ao fato de o mesmo ter sido alvo de uma profunda controvérsia no Brasil. O segundo motivo diz respeito à denúncia de desigualdade de gênero inerente à obra, uma vez que os discursos que emergiram em torno da obra implicam a inserção da mesma dentro de um sistema de práticas sociais que constitui homens e mulheres como diferentes (BERKERS; SCHAAP, 2018), mas também, mulheres como subalternas aos homens, algo tanto mais evidente quando nos focamos no campo artístico (RAINE; STRONG, 2019).

No âmbito das artes contemporâneas ou conceituais, a presença da mulher ainda permanece interrogada e suspensa num tear de discursos patriarcais e tradicionalistas. De acordo com Tim Wray (2003), essa visão hegemônica de que os produtos artísticos têm de ser produzidos com o intuito de agradar aos homens heterossexuais. O Brasil, dentro do contexto da

América Latina, pauta-se por ser uma das sociedades que maior discrepância de gênero possui (BERKERS; SCHAAP, 2018), sendo que com isto queremos expor – neste artigo – que se trata de um país profundamente masculinizado.

Também neste sentido, pretendemos estabelecer uma breve reflexão em torno das recentes linguagens contemporâneas de expressão artística e de resistência, nomeadamente o ativismo (GUERRA, 2019). A arte, no âmago destas linguagens, possui um papel crucial na resistência e na subversão do *status quo*, ao passo que implica uma ruptura com a visão da arte pela arte, mas também se afasta da realidade social e do retrato da mesma, como ela é. Ambos os eixos estão presentes na obra de Juliana e, como tal, merecem reflexão, pois é feita uma conjugação entre a sua intervenção estética, mas também performativa. Então, num contexto de politização artística (GONÇALVES, 2012), temos visto cada vez mais a ligação a questões sociopolíticas, tal como neste caso, referentes ao gênero feminino, ao passo que se denota um afastamento dos modos usuais de ação política (GUERRA, op. cit.). Outro aspeto interessante prende-se ao fato de Juliana nos fazer pensar no ativismo fora do espaço urbano, onde ele é tipicamente idealizado, uma vez que o urbano é encarado como

o *locus* dos movimentos sociais, aspecto esse que enfatizou ainda mais uma prática contracultural.

Ao longo deste artigo pretendemos abordar, historicamente, o papel da mulher no campo das artes, ao passo que estabelecemos um cruzamento teórico-conceitual entre o cânone e as teorias feministas (MCROBBIE, 2009). Para tal, adotamos uma metodologia qualitativa, assente numa lógica de análise de conteúdo, nos moldes como nos propõe Bardin (1979) e Bakhtin (2001), partindo do pressuposto de que a obra *Diva* se assume como sendo uma expressão da sociedade brasileira, perplexa de significados sociais, individuais e coletivos. Mais ainda, pretendemos encará-la como sendo uma reafirmação artística frente aos dogmas sociais e institucionais inerentes à sociedade brasileira, ao Sul Global e ao papel que a mulher possui nos cotidianos e nos campos artísticos. Inicialmente, começaremos a nossa abordagem a partir de uma contextualização da obra, avançando para o questionamento do lugar que o corpo feminino possui nas sociedades contemporâneas. Iremos inclusive abordar a virada cultural e o surgimento da história social da arte feminista, enquanto enquadramento histórico, social, cultural e político da obra de Juliana Notari, culminando num questionamento do

conceito e conceptualização do cânone contemporâneo, tendo em mente um afastamento da noção filosófica – e sociológica – de gênio masculino. Por fim, na última seção deste artigo, partindo das concepções e reflexões anteriores, analisamos em profundidade a obra *Diva*, de Juliana Notari, apresentando excertos da entrevista realizada à artista.

O NASCIMENTO DE *DIVA*

Em 31 de dezembro de 2020, a imagem de uma vulva vermelha gigante surgiu nas redes sociais brasileiras. A imagem imediatamente sofreu inúmeros ataques: foi acusada de obscena, racista, transfóbica, genitalista e antiecológica. Os ataques vieram de homens homofóbicos e misóginos; de mulheres trans que acusavam a obra de ser a representação de uma mulher cisgênero e, na sequência, associavam a artista a uma visão essencialista da mulher; foi, também, acusada de ser racista, por ter sido talhada por 20 operários negros; e, de antiecológica, por ter sido esculpida na natureza (figura 1).

FIGURA 1
Juliana Notari, *Diva*, 2020.
Intervenção na paisagem (*Land Art*). Concreto armado e resina,
33 x 16 x 6 m. Jardim Usina de
Arte, Pernambuco. Fotografia:
Juliana Notari.



Diva, naturalmente, expressa uma transgressão de valores históricos, tornando-se um meio expressivo que une a beleza plástica e a sedução, ao mesmo tempo que inquieta, incomoda, porque encarna uma imagem que traduz inconsciente ou conscientemente as múltiplas violências sofridas pelas mulheres na história do Brasil, na América Latina e também um pouco por todo o mundo. A imagem da vulva incorporou historicamente, em distintas sociedades e tempos históricos, os medos e as ansiedades masculinas sobre as mulheres, porém, a obra *Diva* traduz a relação entre ser mulher, a história, a cultura, e a arte, realizada por uma artista do Sul Global: Juliana Notari.

A obra é uma imagem e representação artística pós-moderna, unindo arte e natureza e o modo como esta pode tornar-se uma ferramenta de recuperação da terra e, ainda, a herança originária da artista com a sociedade na qual está inserida, propondo, deste modo, uma releitura sobre a história, a cultura e a arte. *Diva* dialoga com uma arte “euro-norte-americana”, mas é uma expressão artística da geografia do Sul Global, da América do Sul. A estética política da paisagem real e imaginária apresentada pela obra parte da periferia para dialogar com o centro, colocando em discussão a imagem e a representação “daquele pedaço de Terra”, que é histo-

ricamente um território de lutas e conflitos políticos. A escultura aberta é imagem-encenação-dramática que sintetiza a história e a cultura do Brasil e do lugar da mulher brasileira nesta história, unindo, assim, um território geopolítico e um território feminino, os quais interpretam a complexidade das relações entre gênero, cultura e história na sociedade brasileira.

Compreendemos a obra a partir da perspectiva da antropóloga decolonial Rita Laura Segato (2005, p. 13): “como uma crítica da colonialidade, enquanto estrutura profunda que representa a reprodução das desigualdades sociais brasileiras”, foi projetada por uma artista mulher contemporânea que assume a si e a obra como feminista. Para Notari: “Em ‘*Diva*’, utilizo a arte para dialogar com questões que remetem à problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica”¹. *Diva*, como território feminino e também geopolítico, une o corpo e a identidade de mulher à terra, território que, desde os tempos primordiais, é propriedade masculina, numa investigação da história, da cultura, da sexualidade, da regeneração humana em ciclos de vida, refletindo uma consciência feminina, feminista e humana, que

incorpora um medo existencial: a relação dicotômica feminino e masculino, morte e vida, perpassada pela política e pela consciência ambiental que atravessa a contemporaneidade.

A obra é, neste aspecto, o próprio corpo da artista, a sua herança cultural, sendo, portanto, o próprio corpo da artista unido ao corpo da terra. Assim é um corpo “práxis política”, “texto cultural”, “construção social” e *écriture féminine* (JAGUAR, 1997, p. 23) de uma artista do Sul Global (GUERRA, 2021), carregando camadas de significação, transgredindo a construção do corpo feminino como território masculino, como analisa Segato:

[...] o corpo feminino [...] significa território, e sua etimologia é tão arcaica quanto suas transformações são recentes. Tem sido constitutivo da linguagem das guerras, tribais ou modernas, que o corpo da mulher anexe-se como parte do país conquistado. A sexualidade investida sobre o mesmo expressa o ato domesticador, apropriador, quando insemina o território no corpo da mulher. (SEGATO, 2005, p. 278)

Podemos encarar assim o corpo como uma arma política, mas também como um veículo para a prática artística, no sentido em que o mesmo é utilizado como uma forma de reivindicar uma agência e uma estética, mas é também tido como um *locus* de

empoderamento e de resistência, frente à heteronormatividade imposta socialmente (LANGMAN, 2008). *Diva*, a vulva vermelha, é uma escultura a céu aberto, com 33 metros de altura por 16 metros de largura e seis metros de profundidade, recoberta por concreto armado e resina, em vermelho intenso, sobre um terreno elevado que, por ter sido utilizado anteriormente para o plantio da cana de açúcar, em Pernambuco, estava inteiramente deteriorado. “‘Diva’ é resultado de um trabalho que a artista vem desenvolvendo por quase 20 anos, com a imagem de uma ‘vulva ferida’”².

As primeiras vulvas de Notari aparecem em performances, nas quais a artista costumava abrir cavidades nas paredes de galerias em grandes metrópoles como São Paulo, Berlim, Veneza, Amsterdã, e, também, em intervenções urbanas. A própria artista conta em entrevista que a imagem-presença da vulva é uma imagem representação presente desde seus primeiros trabalhos artísticos. É uma imagem-representação que a acompanha.

Em 2015, a artista decidiu replicar a imagem da vulva na performance *Amuamas*. Se antes ela costumava fazer essa performance em galerias e espaços públicos, escolhera, para *Amuamas*, a floresta Amazônica. Na floresta, Notari escolheu a árvore Samaúma: uma árvore de grandes proporções, cujas raízes são tão

profundas que são capazes de alimentar outras árvores. Por esta razão, a Samaúma é considerada a “mãe da floresta”, uma vez que este espécime tem a capacidade de alimentar outras e, assim, todo o ecossistema da floresta. Em descrição da performance, a artista diz ter se vestido com roupas brancas assépticas, com as quais costuma realizar a performance, e abrir uma ferida na raiz da Samaúma, aplicando seu sangue menstrual, coletado ao longo de nove meses e que é, coincidentemente, o tempo de uma gestação. Inseriu seu sangue e também um crucifixo que pertencera a uma geração de mulheres de sua família. Para abrir a ferida na Samaúma, ela utilizou como instrumento um espéculo ginecológico comprado em uma loja de materiais de “segunda mão” nos arredores de Recife. Tais espéculos tinham o nome de Dra. Diva – médica que a artista diz ter sido a dona dos instrumentos.

Diva também dialoga com o ecofeminismo, vertente do movimento artístico feminista que conecta a luta pela igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres à defesa do meio ambiente e de sua preservação e, também com a série da artista Ana Mendieta em suas performances, *Siluetas Series*, realizadas no México, entre 1976 e 1991 (figura 2)³. Estas produções artísticas podem também ser entendidas enquanto um produto

das “ecoguerreiras” e, além disso, a ligação do feminismo à ecologia também se relaciona com a noção de que as mulheres possuem uma ligação mais forte com a natureza em comparação aos homens. Atendendo ainda às condições vivenciais pós-modernas, torna-se impreterível que obras artísticas como a *Diva* ou *Siluetas Series* surjam não só por uma questão de autoconsciência ou de consciência coletiva (GUERRA *et al*, 2020), mas também devido à necessidade de afirmação e de inclusão da mulher no ambiente, nas sociedades e nas culturas, dando conta dos percalços e das adversidades que as mesmas enfrentam devido às suas características biológicas. Concomitantemente, essa performance de Notari pode – no seu sentido lato e também *estrito sensu* – ser entendida enquanto uma materialização do conceito de performatividade de gênero (BUTLER, 1999). Apesar de se tratar de um conceito que se encontra intimamente associado ao corpo, à performance, aos gestos e modos de vestir e de estar, a questão sexual não deixa de desempenhar um papel determinante. Então, o desenho e a marcação de uma vulva numa árvore centenária e de tamanha simbologia como a Samaúma, bem com o uso do fluxo menstrual e a simbologia que tais elementos representam para o gênero feminino, enfatizam uma performance de gênero. Performance essa em

que a mulher é enaltecida por se encontrar no centro da vida humana, mas também por lutar contra as mutilações sociais e simbólicas face à sua representatividade e face ao seu papel.

FIGURA 2
Ana Mendieta, *Siluetas*
Séries, 1976/1981.
Coleção: Museum
of Contemporary Art
Chicago, Gift from The
Howard and Donna Stone
Collection, 2002.46.10.
Imagem: Nathan Keay,
MCA Chicago.



A POTÊNCIA DE DIVA

Diva se insere na formulação que o filósofo Jacques Rancière denomina como “novidade da tradição”: quando o regime estético das artes começa com as interpretações daquilo que a arte faz ou daquilo que faz a arte ser arte” (RANCIÈRE, 2015, p. 38). O pós-modernismo, para Rancière, abriu as comportas da arte para expressões de todas as ordens, novas combinações da palavra e da pintura, da escultura monumental, a mistura de gêneros e épocas, desde a *pop art* até as diversas instalações e variadas performances (Ibidem, p. 41).

O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre “os próprios” das diferentes artes, ou a separação de um domínio próprio da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” atendo-o a uma teologia simples da evolução e de ruptura históricas. Não havia de fato necessidade de se fazer, desse reconhecimento tardio um dado fundamental do regime estético das artes, um corte temporal efetivo, o fim real de um

período histórico. Mas, precisamente, o que se seguiu mostrou que o pós-modernismo era mais que isso. [...]. A partir daí o pós-modernismo entrou no grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário. O pós-modernismo tornou-se então a grande nêmia do irrepresentável/irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio. (RANCIÈRE, 2015, pp. 42-43)

Diva é obra que pertence à pós-modernidade, tal como a ecologia e o feminismo e, do ponto de vista da história da arte, se inclui na nova disciplina “história da arte feminista” que irrompeu após a grande virada nas ciências sociais, nas artes e humanidades, após a década de 1970, com os estudos culturais, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, que passaram a questionar as epistemologias e metodologias de disciplinas tradicionais como a história, a filosofia e a própria história da arte, propondo, sobretudo, uma interdisciplinaridade nos campos de estudo.

O texto inaugural da nova disciplina “História Social da Arte Feminista” foi “Why Have There Been No Great Women Artist?”, publicado pela historiadora da arte feminista Linda Nochlin, em 1971. Ao fazer uma pergunta nova – feminista, irônica e provocadora –, a historiadora revolucionou a história da arte que, segundo a

mesma, encontrava-se extremamente confortável nos seus cânones em que sucessões de estilos artísticos se seguiam ao longo do tempo, tendo como principal sujeito criador o “grande gênio masculino”. Desde então, a história social da arte feminista tem se desdobrado e se sofisticado, não só fazendo uma verdadeira “escavação” de artistas mulheres obliteradas pelo cânone artístico, mas, sobretudo, se utilizando, através da interdisciplinaridade, de ferramentas que recorrem aos campos da psicanálise, do *gaze*, dos estudos sobre o corpo, da sexualidade, e da diferença/*Différance* (conceito do filósofo Jacques Derrida) para mostrar a especificidade das criações das mulheres artistas, posicionando-as não só como sujeitos da história (MCROBBIE, 2009), mas como indivíduos criadores, cujo olhar é absolutamente distinto do masculino. Assim, a criação de uma obra por uma artista mulher e a sua leitura, realizada por historiadoras/es feministas, apontam uma completa diferença de percepção e construção do objeto entre o sujeito masculino e o sujeito feminino. Aliás, tal aspecto não se verifica apenas na história da arte, mas também no campo da sociologia. Desde que McRobbie (1980) lançou uma crítica aos estudos subculturais, por estes deixarem de lado o papel das mulheres nas subculturas, surgiu um grande número de pesquisadores preocupados com as questões de gênero e sexualidade

nas subculturas (GUERRA; OLIVEIRA, 2019), tendo isto permitido, segundo a autora, que várias editoras de *zines* contestassem as representações dominantes das mulheres, ou como Jane Ussher (1997) refere: “conceitos de feminilidade” (scripts of femininity). Na verdade, as produções independentes, como os *fanzines*, desempenharam um papel fulcral na desvinculação da mulher dos valores patriarcais e misóginos das sociedades. Aliás, as produções artísticas no seu todo e enquanto *aura*, quando levadas a cabo por mulheres, na sua maioria, pretendem demarcar um processo de libertação face aos cânones masculinos institucionalizados. No caso de *Diva*, como vimos na introdução deste texto, não só uma desvinculação mas também a afirmação de um novo espaço de atuação e de novas narrativas, como é o caso do ecofeminismo.

Aliás, um dos casos mais analisados é o do corpo feminino, que, segundo certos autores, tem sido constantemente reprimido e marginalizado na cultura ocidental (WOLFF, 1990); contudo, certos investigadores procuram outros discursos alternativos que realcem o corpo feminino não como algo fixo, mas como tendo uma plasticidade e maleabilidade que significa que pode adotar diferentes formas em diferentes alturas (PIANO, 2003). Nas subculturas em estudo, o corpo feminino tornou-se, portanto, uma forma de

contestação sobre os significados que normalmente comporta, quer seja no palco ou em *mosh pit*; contudo, e paradoxalmente, como Piano refere:

Isto criou oportunidades para explorar e negociar identidades... Participando em práticas subculturais como *slam-dancing*, tocar em bandas, criar sites ou jornais e produzir *zines*, as mulheres nas subculturas *punk* resistiram ativamente às ideias autoritárias e subculturais que colocavam as mulheres como espectadoras silenciosas. Esta resistência não foi realizada apenas da apropriação de papéis tradicionalmente masculinos, mas também colocando em primeiro plano questões de gênero e sexualidade através do posicionamento disruptivo dos seus corpos. (PIANO, 2003, p. 258)⁴

O corpo e o ativismo, plasmados na obra de Juliana, podem também ser analisados a partir do pós-feminismo de Angela McRobbie (2009), no sentido em que possuem potencial para mudar a sociedade, ao passo que causam profunda ansiedade em todos os que se beneficiam de um status quo assente no patriarcalismo e na dominação masculina (GUERRA, 2018), ou seja, o pós-feminismo de McRobbie centra-se na rejeição de uma cultura dominante em que o homem era visto e encarado como uma figura central. Mais ainda, fazem que com que se

crie uma igualdade simbólica que, de certo modo, se materializa numa performance de gênero subversiva que dá lugar a uma experimentação de possibilidades (MCROBBIE, 2009; GUERRA, 2018; PIANO, 2003).

A “VIRADA CULTURAL” E A EMERGÊNCIA DA HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE FEMINISTA NOS ANOS 1970

Witney Chadwic, na introdução de seu livro *Women, Art and Society* (2007), relata a história do quadro de Johan Zoffany *The Academicians of the Royal Society* (1771-72) (figura 3), assinalando que a composição de Zoffany, assim como muitas outras obras de arte, obedece a predisposições culturais amplamente aceitas, que subjugavam os interesses das mulheres aos dos homens, estruturando o acesso das mulheres à educação e à vida pública, reforçando padrões e crenças que sustentaram os discursos e os papéis “naturais” das mulheres e suas capacidades. A composição de Zoffany e seus agrupamentos figurativos reforçam suposições sobre arte e história da arte que não são exclusivas da Inglaterra do século XVIII: “os artistas são homens e são brancos, e a arte é um discurso

erudito; as fontes temáticas e os estilos artísticos estão no passado clássico; mulheres são objetos de representação e não produtoras de uma história comumente traçada por ‘Velhos Mestres’ e ‘obras-primas’” (CHADWIC, 2007).



FIGURA 3

Johan Zoffany, *The Academicians of the Royal Society*, 1771-72. Óleo sobre tela, 101,1 x 147,5 cm. Coleção: The Royal Collection, Londres.

Entre os membros fundadores da Academia Real Britânica em 1768 estavam duas mulheres: as pintoras Angélica Kauffmann e Mary Moser. Ambas eram filhas de estrangeiros e ativas no grupo de pintores masculinos que contribuíram para a formação da *Royal Academy*, o que sem dúvida facilitou sua adesão. Kauffmann, eleita para a prestigiosa Academia de São Lucas em Roma em 1765, foi aclamada como a sucessora de Van Dyck em sua chegada a Londres, em 1766. Principal pintora associada à linha decorativa e romântica do classicismo, ela foi em grande parte responsável pela propagação das teorias estéticas de Abbé Winckelmann na Inglaterra e foi creditada, junto com o escocês Gavin Hamilton e o americano Benjamin West, por popularizar o neoclassicismo lá. Moser, cuja reputação na época rivalizava com a de Kauffmann, era filha de George Moser, um esmaltador suíço que foi o primeiro (Keêper) da *Royal Academy*. No entanto, quando o retrato do grupo de Johann Zoffany celebrando a recém-fundada *Royal Academy*, *The Academicians of the Royal Society* (1771-2), Kauffmann e Moser não foram incluídas entre os artistas casualmente agrupados em torno dos modelos masculinos. Claramente, não havia lugar para as duas acadêmicas na discussão que ocorria na cena criada por Zoffany. As mulheres eram impedidas de estudar o modelo de nu que se tornou a base para o treinamento acadêmico e representação do século XVI ao século XIX. Depois de Kauffmann e Moser, nenhuma mulher foi autorizada a entrar na Academia Real Britânica até que Annie Louise Swynnerton se tornou um membro associado em 1922 e Laura Knight foi eleita membro pleno em 1936. (CHADWIC, 2007, p. 8)

Durante a década de 1970, o feminismo americano transformou a relação entre corpo feminino em representação e experiência feminina, abraçando abordagens pessoais e colaborativas na produção artística. Alguns artistas e críticos exploraram a noção de um “imaginário feminino” – como forma positiva de representação do corpo feminino, resgatando-o de sua construção enquanto objeto passivo e de desejo masculino. Outros passaram a desafiar as hierarquias existentes de produção e representação, através das quais a disciplina história da arte havia estruturado o conhecimento, bem como sua descrição e classificação de objetos, e identificação de uma classe de indivíduos conhecida como “artistas” e “arte” identificada como um estilo que enfatizava uma história que reverenciava o artista individual, o herói, como expressão individual e não como resposta da realidade derivada do social, do contemporâneo, com suas condições de produção e circulação (CHADWIC, 2007, p. 9).

É neste contexto que, em 1976, foi aberta em Los Angeles a exposição “Women Artists 1550-1950”. A mostra expunha pela primeira vez em um mesmo espaço artistas de nacionalidades distintas e de períodos diferentes, consolidando as abordagens de uma história da arte feminista. Este aspecto levou a resultados bem diferentes daqueles que, em princípio, se poderia esperar de uma exposição organizada

à margem de um contexto museológico e discursivo da história da arte dominante, visto que a dimensão prática da exposição, envolvendo pesquisas pormenorizadas sobre artistas, em sua grande maioria pouco conhecidas, e também os empréstimos de vários museus e de coleções privadas na Europa e nos Estados Unidos, obrigava a condições de trabalho que dificilmente poderiam ter sido obtidas num contexto menos institucional (VICENTE, 2005, p. 205, p. 164).

“A exposição pode ser entendida como um ato fundador”, segundo Vicente (Ibidem, p. 206), na medida em que incorporava as premissas do valor artístico definidas pela história da arte, tais como “qualidade”, “originalidade” e “estilo” mostrando que tais premissas só se aplicavam ao cânone masculino, resultando, portanto, na obliteração, ou pior, deixando fora do cânone, um conjunto enorme de artistas: as artistas mulheres, uma vez que para Nochlin, tais noções não se aplicavam a este grupo artístico. Para explicar as razões da não aplicabilidade destas noções às artistas mulheres, Nochlin e Harris propuseram uma genealogia de mulheres artistas para demonstrar a especificidade de suas criações. A partir de então, a “página em branco” da história da arte começou a ser preenchida “por várias propostas de genealogias artísticas no feminino” (Ibidem, p. 206).

“Women Artists 1550-1950” situava-se conjuntamente às práticas acadêmicas e artísticas que caminhavam unidas às pautas apresentadas pelos movimentos feministas que, desde os anos de 1960, foram fundamentais para o estabelecimento da nova disciplina. No campo artístico, a obra inaugural *The Dinner Party* (figura 4), de Judy Chicago, não só criava uma genealogia cultural das ausências, uma vez que a obra apresentava um amplo conjunto de mulheres obliteradas pela história, mas as celebrava como sujeitos criadores. Embora a obra ainda seja controversa, especialmente no cânone masculinista, que insiste nas noções de “qualidade”, “originalidade” e “estilo”, Chicago é uma artista feminista que inovou tanto no método quanto na obra (*The Dinner Party*), uma vez que método e obra desafiavam a estrutura patriarcal do mundo da arte e, por estas razões, Chicago talvez seja a artista feminina mais brilhante de sua geração, segundo análise de Amélia Jones (2005). Desse ponto de vista, as artistas femininas que a seguiram devem muito à coragem de Chicago, que abriu o tema da arte feminista no campo artístico. O fato é que as críticas do “mundo da arte” em relação aos trabalhos de Judy Chicago e, especialmente, *The Dinner Party*, evidenciam as ansiedades masculinas sobre a sexualidade feminina, pois estas iniciativas, obras, discursos e práticas começam a evidenciar uma necessidade

FIGURA 4

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79.

Cerâmica, porcelana,
tecidos,

14,63 x 14,63 m.

Coleção: Brooklyn
Museum. Gift of the
Elizabeth A. Sackler
Foundation, 2002.10.

©Judy Chicago.

Imagem: Donald
Woodman.



de libertação da mulher face aos valores e às regras socialmente impostas, mas também face à constante insistência do cânone em se manter preso a regras passadistas – ou ao que Rancière nomeia como “princípio modernitário”, uma vez que Chicago, nessa obra, afasta-se radicalmente do modernismo que influenciara todo o século XX. “*The Dinner Party*’ exemplifica os caminhos da arte pós-moderna, que marca a contemporaneidade” (VICENTE, 2005, p. 207).

Paralelamente, tanto o Fresno State College como o California Institute of the Arts (ambos na Califórnia) começaram a apresentar projetos artísticos inovadores, mostrando uma perspectiva das mulheres na arte e incentivando uma prática artística que fosse o resultado de uma reflexão sobre a experiência de ser mulher. Sobre este ponto, também acadêmicas, como Angela McRobbie (2009), analisam as complexidades contemporâneas associadas ao gênero feminino nas mais diversas esferas da vida cotidiana, mas com um especial enfoque no campo artístico. Mais ainda, McRobbie destaca a ausência de elementos estéticos e biomédicos no âmbito das políticas feministas e, paralelamente, a sobrevalorização de padrões estéticos e comportamentais vem justificar o discurso de que o corpo da mulher pode (e deve) ser construído a partir de discursos heteronormativos e masculinos, algo que vai ao encontro do que nos propomos aqui analisar.

Também Judith Butler (1999), dentre elas, se debruça sobre a complexidade de se ser mulher no campo artístico, bem como na sociedade como um todo. Desta feita, os projetos artísticos acima mencionados, tais como *Diva* ou, ainda, iniciativas levadas a cabo pela Fresno State College ou pela California Institute of the Arts, materializam-se naquilo que a autora descreve em termos de performatividade de gênero, ou seja, as práticas artísticas como a pintura, a performance ou a música são fundamentais para a construção de gênero, e por conseguinte, para a afirmação do gênero – neste caso, gênero feminino – no âmago das sociedades misóginas e machistas.

No mesmo sentido, também nos distanciamos dos privilégios que o modernismo atribuíra à pintura e à escultura; igualmente, essas comunidades artísticas não hegemônicas recorriam a uma multiplicidade de meios como forma de expressão – instalações, performances, peças de teatro, colagens, vídeo, uso de técnicas tradicionalmente femininas, como o bordado, etc. No entanto, olhando de hoje, a contribuição dessas iniciativas para a prática artística e o que se seguiu a elas continua a ser analisado por uma história da arte feminista sem, contudo, fazer parte dos programas universitários, nem da história da arte ou dos livros em que se construiu o cânone artístico do século XX (VICENTE, 2005, p. 207).

O importante, porém, na pergunta lançada ao cânone por Nochlin (por que é que não existiram grandes mulheres artistas?), é que a historiadora elenca respostas provocativas. Dentre elas, Nochlin ressalta, por exemplo, que “uma coisa é pensar que em determinados momentos históricos e por diferentes razões, relacionadas às limitações que lhes eram socialmente impostas, as mulheres se dedicassem mais a certos motivos na pintura ou a certos formatos ou gêneros pictóricos” (VICENTE, 2005, p. 209). Em decorrência da primeira proposição, Nochlin assevera que outra coisa era “a tentativa de encontrar algo de diferente, de feminino, na produção artística das mulheres através dos séculos que atuaram em zonas geográficas distintas” (Ibidem, p. 209), portanto, estas noções também não se aplicam à produção artística feminina. Embora esses argumentos, na década de 1970, fossem falas que abriam espaços para as vozes feministas, no século XIX, como sabemos, “a definição de uma arte feminina foi usada como modo de distinção para uma arte verdadeiramente profissional que, implicitamente, era masculina” (Ibidem, p. 209). Finalmente, Nochlin conclui que, nestes termos, apesar de terem existido muitas artistas com um trabalho interessante, de fato, não existiram “*great women artists*” e nem poderiam ter existido (Ibidem, p. 209).

A partir dessas novas abordagens, a subjetividade das escolhas dos objetos expostos nos museus, os quais, muitas vezes renovavam as salas disponíveis ao público, passaram a seguir novos direcionamentos, novos enfoques (BUTLER, 1999, p. 213). De modo que a nova perspectiva feminista começou a adentrar e pressionar tanto os estudos no campo da história da arte tradicional, a partir da década de 1970, como a promoção de novas práticas artísticas e novas direções ou posições que os museus passaram a adotar. Assim, como assinala a historiadora da arte portuguesa Felipa Lowndes Vicente, a história da arte social feminista deve ser vista em um contexto amplo de críticas aos saberes estabelecidos, obrigando “a um repensar irreversível das próprias disciplinas de ciências sociais e humanas e que implicaram a sua transformação nas últimas décadas” (VICENTE, 2005, pp. 211-212).

PROVOCANDO O CÂNONE

Seguindo as proposições abertas por Linda Nochlin, na década de 1970, a historiadora da arte feminista inglesa Griselda Pollock publica, em 1999, o livro *Differencing the*

Canon: Feminist. Desire and the Writing of Art's Histories. Nesta publicação, Pollock, dizendo-se pertencer à mesma geração de Nochlin e, portanto, à geração pós-1960, e situando-se como uma historiadora social feminista da arte, abre o livro provocando o cânone, com inúmeras perguntas:

O cânone tradicional dos "Velhos Mestres" dever ser rejeitado, substituído ou reformado? Qual a "diferença" que as "intervenções feministas nas histórias da arte" podem fazer? Devemos simplesmente rejeitar a sucessão masculina de "grandes artistas" em favor de uma ladainha feminina de uma arte heroínas? Ou devemos deslocar as atuais demarcações de gênero e permitir que ambiguidades e complexidades de desejo moldem nossas leituras de arte? (POLLOCK, 1999, p. 5)

“Diferenciar o cânone”, para Pollock, é se mover entre releituras feministas entre aquelas tidas como canônicas, que insistem nos “mestres do modernismo” – Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Manet – e, em posição contrária, apresentar artistas como Artemisia Gentileschi e Mary Cassatt – artistas discutidas neste livro de Pollock. A historiadora, no livro, portanto, evita tanto uma crítica sem nuances aos cânones masculinos quanto uma celebração às mulheres artistas porque, para ela, isto seria incorrer no mesmo erro às avessas. Mas o inovador nesta publicação é que a historiadora

recorre a outros instrumentos de análise, como a psicanálise e a desconstrução, para examinar o projeto ou fazer uma leitura sobre o que ela nomina como “inscrições no feminino”, para demonstrar o que “sinais da ‘diferença’” (POLLOCK, 1999, p. 6) podem dizer sobre a criação de uma artista mulher. Pollock argumenta ao longo do livro que, para que a diferença seja entendida como algo mais que o simplório par binário e patriarcal homem/mulher, devemos reconhecer as diferenças entre as mulheres moldadas pelas hierarquias racistas e coloniais da modernidade. Para isto, Pollock, retoma a proposição apresentada pela filósofa Gayatri Spivak em “Pode o Outro falar?”, em que Spivak afirma que devemos sempre perguntar “Quem é o outro mulher?” (SPIVAK, 2010). Pois, para Pollock, partir desta pergunta é explorar as questões tanto da sexualidade como da diferença cultural, ambas fundamentais para entendermos as “inscrições femininas”. Assim, a historiadora inicia a publicação reafirmando que a história da arte se transformou em uma nova disciplina acadêmica a partir da virada cultural, e que a nova história da arte não é mais aquela “arrumada demais” (POLLOCK, op. cit., p. 6).

Primeiramente, Pollock afirma que *Differencing the Canon* coloca uma questão inicial, a seu ver candente para pensar o novo *status* da disciplina: O que é o cânone? A partir desta pergunta

afirma que uma perspectiva feminista, que busque explorar os problemas que a canonicidade apresenta para as intervenções feministas no campo das histórias da arte, partindo de princípios como uma exclusividade masculina nas interpretações canônicas e metodologias, não é possível para uma intervenção feminista na história da arte. Pois, em sua visão, a história contada pelo cânone sempre coloca a arte das mulheres no campo acadêmico institucionalizada que privilegia um único padrão de valor artístico, trans-histórico, absoluto, que incorpora a representação do “artista exemplar”, universalista. Esta visão, para a historiadora, apresenta problemas historiográficos e teóricos muito problemáticos. Por isso, ela propõe novas perguntas:

[...] como diferentes narrativas, modelos ou identidades poderiam intervir no que é geralmente aceito como história da arte sem, apenas, confirmar o jogo sem fim do Um e de seu Outro? Pode a “diferença” significar algo novo dentro do escopo que aprendemos como passado cultural e artístico? Podemos escapar a essa história idealizada de “grandes homens” sem termos o anseio de criar, como contraparte, mulheres heroicas? (POLLOCK, 1999, p. 7)

O legado histórico da modernidade, por si só, incitou e exigiu uma revolta e revisão, fazendo surgir uma modernização no

pensamento feminista que passou a explorar a diferença sexual. Tal afirmação também é corroborada pela crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda, que afirma no catálogo *Manobras Radicais* (2006) – publicação que apresenta as propostas de Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff na exposição “Manobras Radicais: Artistas Brasileiras entre 1986 e 2006”, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo – que se antes a diferença era uma condição negada pelas mulheres, as quais buscavam uma paridade entre homens e mulheres, hoje, a diferença tornou-se um capital para as mulheres (HOLLANDA; HERKENHOFF, 2006, p. 24). Esta diferença que ambas (Pollock e Hollanda) pensam como fundamentais para se conceber as mulheres na história e na história da arte na contemporaneidade conformam novos caminhos de leitura e construção de obras realizadas por mulheres, no passado ou no presente: sexualidade, subjetividade, atividade e representação formam um conjunto crítico de questões inter-relacionadas para a cultura feminista, oferecendo suportes para a análise de representações visuais que percorrem os terrenos do desejo, da fantasia e da ambivalência.

De modo que *Differencing the Canon* sequencia essa discussão. Pollock, então, abre seu primeiro capítulo discutindo não só o significado etimológico da palavra cânone, mas a sua construção no

campo musical, literário e sobretudo artístico. “O termo cânone é derivado do grego *kanon*, que significa ‘regra ou padrão’, evocando regulação social e organização militar” (POLLOCK, 1999, p. 16). Porém, com o surgimento de academias e universidades, os cânones se tornaram seculares, referindo-se a corpos literários.

Deste ponto de vista, o cânone estabelece o discurso das instituições acadêmicas, as quais edificam os melhores, os mais representativos e significativos objetos, na literatura, na história da arte ou na música. Contudo, historicamente, nunca houve um único cânone, mas vários competindo entre si. Durante o que Pollock qualifica como “a grande era da história da arte”, o século XIX, muitos artistas foram redescobertos e reavaliados. Esse foi o caso de Rembrandt, por exemplo, que passou a ser extremamente apreciado no século XIX, visto pela crítica e pelos artistas desse século como um grande artista religioso e espiritual, deixando, deste modo, de ser rejeitado, como acontecera no século XVIII. Do mesmo modo, Franz Hals, que havia sido por muito tempo evitado por ser visto como um pintor de gênero menor, sem grande habilidade ou distinção, passou, no século XIX, a ser o grande artista, a inspiração para Manet e sua geração de modernistas em busca de novas técnicas de pintura sobre a “vida ao ar livre” (Ibidem, 1999, p. 18).

Como um registro do gênio masculino autônomo, o cânone é marcado pela obra “O que é uma obra-prima?” do historiador da arte Kenneth Clark. O historiador insistia que “embora muitos significados se agrupem em torno da palavra obra-prima, ela é antes de tudo obra de um artista de gênio que foi absorvido pelo espírito da época de uma forma que transformou o indivíduo em experiências universais” (CLARK *apud* POLLOCK, 1999, p. 20). De modo que o cânone não é apenas produto da academia, mas também é criado por artistas, historiadores da arte e críticos.

O problema do cânone, tal como estabelecido, é que este não apenas determina o que lemos, olhamos, ouvimos, vemos nas galerias de arte, museus ou, ainda, o que estudamos na Universidade, mas, sobretudo, implica uma escolha realizada pelos próprios artistas que selecionam seus predecessores e os legitimam. Nesse cânone, as mulheres ou os artistas não europeus são deixados de fora dos registros e ignorados como parte do patrimônio cultural. Assim, o cânone acaba por tornar-se um filtro empobrecido e empobrecedor para a totalidade das possibilidades culturais geração após geração (POLLOCK, 1999, p. 24). Portanto, para a autora, o que conhecemos como cânone renascentista, barroco, modernista etc., foi colocado nos currículos como padrões necessários para o estudo e, sobretudo,

para a aculturação, assimilação e processamento de um saber branco masculino europeu exclusivista e opressor. Muito embora hoje, na contemporaneidade, os cânones sejam construídos em padrões mais ampliados, que incluem instituições como museus, editoras, críticos e universidades, eles precisam ser pressionados para se abrirem para outras linguagens (POLLOCK, 1999, p. 25).

Não é difícil para a história da arte feminista mostrar o “clubes masculino” representado por Histórias de Arte como as de Ernst Gombrich e de W. Janson que não apresentam nem uma só mulher artista. Assim como Freud criou sua psicanálise apoiado em uma visão inteiramente patrilinear, com seus conceitos de Édipo e da castração sustentando e reforçando a opressão masculina, o cânone artístico falocêntrico branco ocidental ajudou a fortalecer as mitologias patriarcais da criatividade, porque ambos se retroalimentam.

E AGORA?

Em *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference* (2014), livro organizado pelas historiadoras da arte feministas Griselda Pollock e Victoria Turvey Sauron, Pollock, no prefácio

da obra, levanta várias perguntas: “O que você acha das artes visuais hoje em dia? O que está acontecendo com a história da arte? Quais são as novas direções? Ao que devemos permanecer leais?”. Para responder a estas indagações, Pollock recorre a um *travelling concept* – elaborado pela crítica literária feminista, narratologista e pensadora dos estudos culturais Mieke Bal –, uma vez que, para Pollock, somente um *travelling concept* responderia às várias questões postas à arte e aos estudos acadêmicos na contemporaneidade, pois, em sua compreensão, as artes visuais, a cultura e a história encontram-se frente a várias encruzilhadas (POLLOCK; TURVEY-SARON, 2014, p. 2). Assim, a historiadora afirma que estudos culturais, análise, teoria e história são, na contemporaneidade, oferecidas “como experimentos para pensar como entendemos e agimos no mundo neste momento, considerado por ela como extremamente importante, após a virada intelectual e cultural nas artes e nas humanidades que caracterizaram o último quartel do século XX” (Ibidem, p. 3).

Mieke Bal (2002) acredita que após a virada interdisciplinar do final do século XX, passamos a viver uma época caracterizada pela perda de fronteiras conceituais, assim, sua proposta é a criação de novas metodologias, baseadas na formulação de novos conceitos, para dar conta de pesquisas, seja no campo acadêmico ou

nas criações artísticas, que ultrapassem as fronteiras disciplinares tradicionais. Dentro desses estudos, os estudos feministas e os estudos culturais foram, segundo a autora, fundamentais para esta “abertura absolutamente indispensável na estrutura disciplinar nas humanidades e nas artes” (BAL, 2002, p. 20). Para Bal, os estudos culturais e feministas passaram a desafiar dogmas metodológicos, preconceitos elitistas e julgamentos de valor, forçando a comunidade acadêmica a se transformar (Ibidem, p. 24). Para a autora, travelling concept contém uma teoria sistemática, na qual são extraídos conceitos de teorias “tradicionais” para dar suporte a novas epistemologias. Nesse percurso, a essência dos conceitos (tradicionais) não é negligenciada, nem mesmo em sua própria história ou embasamentos filosóficos ou teóricos, mas oferece como contrapartida a compreensão do conceito como “texto cultural”, “obra” ou “coisa” que constitui o objeto de análise do artista e do intelectual contemporâneo. Segundo Bal, “nenhum conceito é significativo para a análise cultural a menos que nos ajude a compreender melhor o objeto em seus próprios termos” (Ibidem, p. 25). Foi a própria nova situação em que se encontraram as disciplinas tradicionais no campo das humanidades e das artes, incluindo as próprias práticas artísticas, que, para a autora, possibilitou a

emergência de uma mudança metodológica, que se apresenta como uma reação (BAL, 2002, p. 26).

Para ilustrar como, em diferentes períodos históricos, os significados e os usos dos conceitos mudam dramaticamente as epistemologias e paradigmas, Bal utiliza o conceito de hibridismo. A autora mostra como esse conceito, proveniente da biologia, que no século XIX implicava um entendimento sobre o “outro” como um espécime autêntico que levava à esterilidade, foi utilizado pelo discurso imperialista com suas nuances racistas. Desde a “virada”, o conceito se transformou – *travel through* –, para os estudos pós-coloniais, em um estado que implicava diversidade. Assim, na compreensão da autora, um *travelling concept* possibilita o pensamento tomar outros cursos, indicando novas construções teóricas e conceituais. *Travelling concept*, segundo a autora, indica uma “aventura intelectual”, uma viagem rumo a novas vivências (Ibidem, p. 30). “Sem dúvida o conceito tem um estatuto paradoxal, porém auxilia o pesquisador a conviver com e através do seguinte dilema: só a prática pode se pronunciar sobre a validade teórica, contudo, sem validade teórica nenhuma prática pode ser validada” (Ibidem, p. 30). *Travelling concept* é, então, um conceito metafórico para pensar em ideias que se entrecruzam

e viajam dando suporte para construções de novos contextos artísticos, históricos e culturais.

Para Pollock (2014), a partir da virada cultural no fim do século XX, a pesquisa em artes e humanidades foi reconfigurada pelas correntes filosóficas estruturalistas e pós-estruturalistas e pelos estudos culturais, que apresentam conceitos que envolvem reflexões sobre a sociabilidade, texto, imagem, sujeito, pós-colonial, diferença – e hoje, ainda, incluímos os estudos descoloniais ou decoloniais. Segundo a autora, velhas disciplinas foram profundamente desafiadas, e as novas disciplinas – chamadas de estudos – surgiram para contestar o campo acadêmico e suas epistemologias e passaram a pressioná-lo a construir novas epistemologias e novos paradigmas. Tais mudanças, como afirma Pollock, foram operadas por meio de “compromissos disciplinares” operando com conceitos que incluem desde o marxismo, pensamento feminista, desconstrução, psicanálise, discursos e até mesmo táticas políticas advindas de grupos políticos minoritários. Tal mapeamento acabou por produzir divisões entre os modelos teóricos tradicionais e, como resposta, uma profunda cisão surgiu (POLLOCK, 2014, p. 3, POLLOCK; TURVEY-SARON, 2014, p. 6).

Embora o *turning point* tenha sido, sem dúvida, extremamente criativo, Pollock afirma que muitos intelectuais na contemporaneidade têm afirmado que essa criatividade se esauriu, acabando por levar a nova geração a se deparar com o que ela classifica como os “101 *slogans* da teoria – o autor está morto, o *gaze* é masculino, o tema/objeto está dividido, nada mais existe além de texto etc.” (POLLOCK, 2014, p. 5). Assim, a grande luta inicial por mudanças de paradigmas, que buscavam, sobretudo, afirmar a diferença, subjetividade, imagem, representação, sexualidade, pós-colonialidade, textualidade, tem esmaecido (Ibidem, p. 6). A partir desta constatação, Pollock vê como urgente enfrentarmos essas novas questões postas pela pós-modernidade, as quais a autora vê como ainda mais problemáticas. Contudo, em sua visão, agora temos muitos meios de análise para refletir sobre a complexidade da linguagem, da imagem, da representação, da subjetividade, das práticas simbólicas, dos afetos apresentada pelas estéticas pós-modernistas (Ibidem, p. 6).

O filósofo Jacques Rancière, em seus vários estudos, também divide das mesmas opiniões que Pollock e Bal. Para Rancière, “o que se chama de *pós-modernismo* é propriamente o processo dessa reviravolta”. Portanto, é nesse fio de análise que Pollock propõe seguir

as propostas de Mieke Bal e caminhar na direção de um estado de superação. E, para isso, ela se utilizava dos “conceitos em viagem” – *travelling concepts* – para refletir, por exemplo, como arte e cultura podem ser representadas pela sacralidade da sexualidade feminina, objeto discutido na coletânea *The Sacred And The Female: Imagination and Sexual Difference* (2014). Refletir sobre arte, cultura e sexualidade é, para Pollock, pensar na ambivalência da imagem, que pode oscilar entre uma experiência espiritual e uma experiência erótica, traçando, ainda, uma genealogia iconográfica da imagem em questão – sagrada ou profana, relacionada à sexualidade e à cultura – e, também, analisando a importância da visualidade do corpo feminino em representações contemporâneas que apresentam reflexões sobre a sexualidade de modo ainda mais problematizados (POLLOCK, 2014, p. 6) como, em nosso estudo de caso, a vulva *Diva*, da artista Juliana Notari.

DIVA: UMA OBRA ARTÍSTICA DA QUARTA ONDA FEMINISTA NO SUL GLOBAL

Em “O grifo é meu”, texto introdutório de *A explosão feminista* (2018) de Heloisa Buarque de Hollanda, a autora descreve a sua surpresa e a felicidade ao se deparar com a quarta onda feminista no Brasil, onda que situa artista e arte neste tempo novo, em que as vozes femininas do Sul Global fazem ecoar em suas criações que apresentam arte, cultura, sexualidade, erotismo, o sagrado e o profano, como é *Diva*, a obra em análise.

Grifar quer dizer sublinhar, ressaltar, chamar atenção para. Sou uma feminista da terceira onda. Minha militância foi feita na academia, a partir de um desejo enorme de mudar a universidade, de descolonizar a universidade, de usar, ainda que de forma marginal, o enorme capital que a universidade tem. Nunca me interessei por uma carreira acadêmica tradicional. Senti, desde muito cedo, como minha missão intelectual, pesquisar e abrir espaço para novas vozes, novos saberes e novas políticas. Meu trabalho com mulheres, especialmente na década de 1980, foi parte importante dessa tarefa. Há pouquíssimo tempo, por volta de 2015, eu acreditava que a minha geração teria sido, talvez, a última empenhada na luta das mulheres. O feminismo hoje não é o mesmo da década de

1980. Se naquela época eu ainda estava descobrindo as diferenças entre as mulheres, a interseccionalidade, a multiplicidade de sua opressão, de suas demandas, agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente. Por outro lado, vejo claramente a existência de uma nova geração política, na qual se incluem as feministas, com estratégias próprias, criando formas de organização desconhecidas para mim, autônomas, desprezando a mediação representativa, horizontal, sem lideranças e protagonismos, baseadas em narrativas de si, de experiências pessoais que ecoam coletivas, valorizando mais a ética do que a ideologia, mais a insurgência do que a revolução. Enfim, outra geração. (HOLLANDA, 2018, p. 11)

A crítica, ao anunciar o novo tempo do feminismo no Brasil, faz-nos pensar em como esses discursos se desdobram nas artes e nos comportamentos das artistas contemporâneas que, agora, assumem, sem medo, sua posição política no campo das artes, posicionando-se como mulheres criadoras feministas, visto que arte não se separa da política, como afirma a filósofa Chantal Mouffe em *The Democratic Paradox* (2000, p. 34), dando assim origem ao surgimento de práticas artísticas que podem ser lidas do ponto de vista do ativismo. O dito ativismo estético-político (GUERRA *et al.*, 2020) representa uma forma de expressão das lutas sociais, das políticas e das

culturas, e o mesmo tem-se destacado de forma substancial nas sociedades contemporâneas. Na verdade, essa forma de ativismo pode também ser encarada numa lógica de performatividade de gênero, como referimos anteriormente que era defendido por Judith Butler (1999), no sentido de que dá origem a uma identidade e a cimenta, ao mesmo tempo que cria um lugar de abertura para o gênero feminino nas sociedades contemporâneas. As práticas e os produtos que se inserem nesse âmbito, tal como a obra *Diva*, assinalam outras lutas, mas também outros discursos e vivências, pautadas pelas afirmações identitárias, bem como pela opressão, historicamente perpetuada frente a mulheres e às minorias. Tal como nos refere Juliana na entrevista,

E de alguma forma eu não considerava que o feminino associado à problematização dessa categoria nos estudos de gênero, na construção identitária, tivesse muita centralidade no meu trabalho. Mas mesmo assim, alguns curadores sempre insistiam em me ver nesses moldes e às vezes eu não gostava, mas justamente por conta desse medo; desse rótulo que poderia fechar o campo de significado do trabalho, enquanto eu sei que há muitos outros. De alguma forma me parecia que era mais essencial entender que meu corpo fundava a minha produção e que a dimensão da sua identidade cultural se dava de modo bem mais diverso das produções que se colocam como a crítica da política e da cultura. Mas no meu caso, era a dimensão traumática que sempre me pareceu mais evidente [...] ⁵

É neste contexto que uma obra como *Diva* revela que a vulva, sempre tida como abjeta e, por isso mesmo, evocadora de tantas críticas e escárnios, é um território político feminino, que carrega muitas camadas milenares de significações. É partindo dessa compreensão que a própria artista revela tanto o seu processo criativo quanto a sua importância para as mulheres e para ela enquanto sujeito feminino. *Diva* é uma “inscrição no feminino”, como nos alerta Pollock, e é corpo como “*práxis* política”, “texto cultural”, “construção social” e “*écriture féminine*”, como define Susan Bordo e Alisson Jaguar (1997), evidente também noutras práticas e performances da artista

Mas esse meu medo desse enquadramento temático foi quebrado, não foi nem em “*Diva*”. Foi em “*Amuamas*” [figura 5] que é um trabalho de 2018, quando eu vou lá para Belém do Pará e eu faço [A performance “*Amuamas*”], que é “*Samaúma*” de traz para frente [...] aquela árvore centenária que tem na Amazônia, que é considerada a árvore sagrada. A árvore que para muitos povos é a mãe da floresta, que faz justamente essa relação da terra com o céu e é cercada de mistérios espirituais e medicinais também. É uma entidade feminina, centenária. Aí eu vou na floresta e faço, abro essa vulva ferida que é o mesmo processo que eu fiz lá em “*Diva*”. Na verdade, “*Diva*” começou quando eu achei, lá nos anos 2000, vários espelhos de aço inoxidável num lugar que vendia coisas usadas aqui no subúrbio, em Recife. Encontrei 22 espelhos de aço

inoxidável, ginecológicos, escritos, encravados neles “Dra. Diva”, que era a ginecologista dona desses espelhos. A partir dali eu comecei a fazer uma série de trabalhos, e um deles é a performance “Dra. Diva” que eu abro, eu fiz em São Paulo, na França... Eu faço um furo na parede com martelo e escopo, faço essa fenda vaginal e ali eu banho, banhava com sangue de boi e enfiava o espelho com algodão... a galeria, o museu se tornava aquele corpo da mulher violada [...]⁶

Juliana Notari é artista pernambucana, branca, com 46 anos e considera-se uma artista de meia-idade. Filha e neta de artistas, o avô, o pintor Luiz Notari, foi assistente do pintor Candido Portinari, o pai é *designer* e fotógrafo e a artista diz ter vivido toda a sua infância e adolescência cercada de artistas como Samico, Liliane Dardot e João Câmara, em Olinda. A imagem da vulva, como dissemos antes, sempre a acompanhou, desde seus primeiros desenhos. Na verdade, todo o seu percurso artístico pode ser pautado por práticas de resistência e de existência (GUERRA, 2021), mas pode também ser visto como um meio de existir dentro de uma sociedade opressora e masculinizada, isto é, de afirmar e de enaltecer uma luta feminista frente ao patriarcado que, consciente ou inconscientemente, pauta o seu cotidiano,



FIGURA 5 -10
(NESTA PÁGINA E ANTERIOR)

Juliana Notari, Amuamas,
2018. Videoperformance, 8'52".
Fotografia: Juliana Notari.



O patriarcado é na verdade uma instituição que funciona nas demais instituições. Então, é aquilo que está presente em tudo, há cinco milênios e perpassa tudo, nossa educação... Então era um trabalho muito evidente nesse sentido, de trazer a violência no corpo, transformar a instituição num corpo feminino e tal. Mas, mesmo com esses trabalhos aí, depois eu levo essa ferida para o tamanho grande, para fazer as intervenções como eu fiz na residência na França, em 2009, eu coloco essas feridas em fotografias ampliadas em diversas paredes e cidades da Europa e eu chego em 2018 para fazer essa performance que é a “Amuamas”, [em] que eu entro na floresta, vestida com a mesma roupa de “Diva” [...] A equipe era toda de homem, eu queria uma equipe feminina só que aí eu não encontrava mulher nenhuma na parte técnica de filmagem, de cinema, de vídeo para fazer – que é mais uma demonstração disso, né, do machismo que envolve determinadas profissões –, e enfim, eu não me senti acho muito bem lá com a equipe, embora tenham sido contratados e feito reuniões e tudo e eu fui embora, para casa...⁷

Longe de afirmar que as mulheres artistas devam ter o compromisso de alinhar suas obras ao feminismo, uma vez que entendemos que as mulheres devem fazer o que querem, em entrevista, ao ser questionada se se considerava uma artista feminista e se inseria a obra *Diva* na tradição da história da arte feminista do Brasil, na qual as artistas mulheres parecem ter tido certo receio de alinhar suas produções artísticas ao feminismo, Juliana Notari respondeu:

Bem, essa é uma questão que é importante para mim porque eu sempre, desde o começo, tinha muito medo de ser enquadrada nessa categoria. Me considero uma mulher feminista sim, acho que ser artista, fazer arte [...] em qualquer parte do mundo é algo político por natureza e sendo mulher, não tem como fugir disso. É inerente à própria condição de mulher. Então, sim, me considero feminista e desde nova sempre tive muitos atritos, já na adolescência, pelo estilo de vida que escolhi, não ter filhos, não casar... Então, eu tenho, na minha própria maneira de estar no mundo muitos problemas. E olha que sou de uma família liberal, querendo ou não, meus pais, foram criados, eram daquele movimento de artistas dos anos 60/70, casaram na faculdade de arquitetura, com a música do Pink & Floyd e só viviam com artistas e tal, mas mesmo assim, eu sempre tive conflitos em casa. É uma coisa que faz parte da minha condição enquanto mulher.⁸

RE(X)ISTIR PARA EXISTIR

A obra de Juliana não pode deixar de ser enquadrada numa sociedade pós-moderna, pautada pelas estruturas de significados, como meio de conferir sentido à vida cotidiana (FRITH, 1996). Neste sentido, mulheres como Juliana têm sido as protagonistas de inúmeras experiências de índole artística, mas também estético-política

(GUERRA *et al*, 2020), visando à denúncia das desigualdades e das opressões que são colocadas ao gênero feminino, acentuando ainda mais as clivagens e as inconformidades das relações de gênero (RAINE; STRONG, 2019). Contudo, apesar das inúmeras opressões, as mulheres têm-se destacado histórica, social e politicamente através de expressões e de manifestações artísticas que ditam o declínio do patriarcado e do impositivismo exacerbado. Assim, com a elaboração deste artigo e com a leitura das obras de Juliana – a partir do princípio heurístico de que as mesmas são reladoras de uma sociedade do Sul Global –, assinalamos as potencialidades das artes, como meio profícuo de celebração de novas e diferentes narrativas de resistência e de afirmação pessoal e coletiva (GUERRA *et al.*, 2020, GUERRA, 2021).

Deste modo, refletir sobre as artes e sobre a sua relação com o universo social é tanto mais pertinente nas sociedades contemporâneas. Mais ainda, discutir a própria relação interdisciplinar e a evolução acadêmica de disciplinas como a História da Arte também nos parece evidente, no sentido de que a necessidade de nos desviarmos dos cânones referentes à arte institucionalizada assume-se como elemento vigorante numa lógica de descolonização acadêmica e disciplinar. Em última instância, pretendemos encetar uma discussão

e uma reflexão que possam contribuir para a construção de novos caminhos de possibilidades, não só no campo acadêmico, como também no campo artístico, discutindo os modos como as iniciativas artísticas são, efetivamente, capazes de promover a emancipação social e a redução das desigualdades sociais, enquanto, simultaneamente, conferem modos de resistir e de existir (GUERRA, 2021).

Embora o ativismo estético e político esteja presente nas sociedades contemporâneas e seja uma parte substancial das condições pós-modernas de existência, um entendimento do mesmo, na sua totalidade, é ainda impossível, pois a sociedade, tal como as obras e os artistas, está em constante mudança. Porém, compreendemos que obras como a de Notari marcam posições e perspectivas, mas também suscitam novas interpretações. Então, reconhecemos também que se trata de um campo que ainda necessita de um enorme investimento teórico e empírico, porém esperamos que este artigo seja um passo nessa direção.

NOTAS

1. Entrevista concedida a Cláudia de Oliveira em 28 fev. 2021.
2. Entrevista concedida a Claudia de Oliveira em 28 fev. 2021.
3. Artista falecida em 1985. *Siluetas Series* tinha como proposta fazer da Terra uma tela em branco para inscrição de ideias e conceitos (LIPPARD; FOX; MITHLO, 2010, p. 5).
4. Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são das autoras deste texto.
5. Entrevista concedida a Cláudia de Oliveira em 28 jan. 2021.
6. Retirado de mensagem recebida da artista por WhatsApp em 29 de outubro de 2020.
7. Entrevista concedida a Cláudia de Oliveira em 28 jan. 2021.
8. Entrevista concedida a Cláudia de Oliveira em 28 jan. 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 2001.

BAL, Mieke. Travelling Concepts in the Humanities. **A Rough Guide**. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2002.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BERKERS, Pauwke; SCHAAP, Julian. **Gender Inequality in Metal Music Production**. Londres: Emerald Publishing Limited, 2018.

BUTLER, Judith. Gender Trouble. **Feminism and the Subversion of Identity**. Nova York: Routledge, 1999.

CHADWIC, Witney. **Women, Art and Society**. 4ª ed. Londres: Thames & Hudson, 2007.

FRITH, Simon. Music and Identity. In HALL, Stuart; DY GAY, Paul. (eds). **Questions of Cultural Identity**. Londres: Sage Publications, 1996, pp. 108-127.

GONÇALVES, Fernando do N. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, vol. 10, n. 2, 2012, pp. 178-193.

GUERRA, Paula. Gender is Dead, Pink is 4Ever: Gender, Differences and Popular Cultures. **Keep It Simple, Make It Fast**. Porto: Universidade do Porto, 2018.

GUERRA, Paula; OLIVEIRA, Ana. Heart of glass: Gender and Domination in the Early Days of Punk in Portugal. In VILOTIJEVIC, Marija Dumnica; MEDIC, Ivana (eds). **Contemporary Popular Music Studies**. Wiesbaden, Reino Unido: Springer, 2019, pp. 127-136.

GUERRA, Paula. Nothing Is Forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. **Horizontes antropológicos**, vol. 25, n. 55, 2019, pp. 19-49.

GUERRA, Paula. Women, Migrations and Rock Without Borders. **Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain**, vol. 21, colocado em linha em 15 de agosto de 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mimmoc/4458> . Acesso em: 18 ago. 2020.

GUERRA, Paula *et al.* Women on the Move. Contributions to the Aesthetic-Political Activism Approach of Brazilian Migrant Women. **Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain**, vol. 21, colocado em linha 17 agosto 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mimmoc/5403>. Acesso em: 18 ago. 2020.

GUERRA, Paula. So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. **Cultural Trends**, vol. 30, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085> . Acesso em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09548963.2021.1877085>

JONES, Amelia. The Sexual Politics of the Dinner Party. In BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (eds). **Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism**. Berkeley: University of California Press, 2005.

LANGMAN, Lauren. Punk Porn and Resistance. **Current Sociology**, vol. 56, n. 4, 2008, pp. 657-677.

MCRORBIE, Angela. **Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique**. Screen Education, vol. 34, 1980, pp. 37-49.

MCRORBIE, Angela. **The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change**. Londres: Sage, 2009.

MOUFFE, Chantal. **The Democratic Paradox**. Londres: Verso, 2000.

PIANO, Doreen. Resisting Subjects: DIY Feminism and the Politics of Style in Subcultural Production. In MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (orgs.). **The Post-Subcultures Reader**. Oxford, Reino Unido: Berg, 2003, pp. 253-265.

POLLOCK, Griselda; TURVEY-SARON, Victoria (ed.). **The Sacred and the**

Feminine: Imagination and Sexual Difference (New Encounters: Arts, Cultures, Concepts). Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2014.

RAINE, Sarah; STRONG, Catherine. **Towards Gender Equality in the Music Industry.** Education, Practice and Strategies for Change. Londres: Bloomsbury, 2019.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível.** Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2015.

SEGATO, Rita L. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 13. n. 2, mai.-ago. 2005, pp. 265-285.

USSHER, Jane. **Fantasies of Femininity:** Reframing the Boundaries of Sex. New Brunswick, Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1997.

VICENTE, Felipa L. Arte sem história - mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII). **ARTIS - Revista do Instituto de História da Arte**, Lisboa, n.4, 2005, pp. 205-242.

VICENTE, Felipa L. Porque é que não houve grandes mulheres artistas. **Revista Faces de Eva. ESTUDOS SOBRE A MULHER**, n. 39, 2018, pp.183-189.

WRAY, Tim. The Queer Gaze. **Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar**, 4, 2003, pp. 69-73.

SOBRE AS AUTORAS

Cláudia de Oliveira é professora associada de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro permanente do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro da Rede de Sociologia da Cultura e Artes “Todas as Artes”. Organizou *Mulheres na história: inovações de gênero entre o público e o privado* (Faperj/Leterar, 2019) e *A cidade mulher* (Faperj/Mauad, 2016), entre outros. Capítulos em publicações estrangeiras: *Magazines and Modernity in Brazil: Transnationalisms and Cross-Cultural Exchanges* (Anthean, 2020), *Paris Fashion and World War Two: Global Diffusion and Nazi Control* (Bloomsbury, 2020).

Paula Guerra é professora de sociologia na Universidade do Porto e investigadora no Instituto de Sociologia da mesma universidade. É professora adjunta associada do Griffith Center for Social and Cultural Research na Austrália. É fundadora e coordenadora do Projecto KISMIF, co-coordenadora da International Conference KISMIF e cofundadora e co-coordenadora da Rede de Sociologia da Cultura e das Artes “Todas as Artes”. É coautora, entre outros, dos livros *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox* (Palgrave, 2020) e *Trans-Global Punk Scenes: The Punk Reader Volume 2* (Intellect, 2021).

Artigo recebido em
4 de abril de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

CHAMADA ABERTA

OS MUSEUS IMPRESSOS: *MALASARTES E A PARTE DO FOGO*

FELIPE PARANAGUÁ BRAGA

PRINTED
MUSEUMS:
*MALASARTES AND
A PARTE DO FOGO*

LOS MUSEOS
IMPRESOS:
*MALASARTES Y A
PARTE DO FOGO*

RESUMO

O presente artigo procura pensar possibilidades de museu que suplantavam o modelo moderno no contexto da década de 1970. Para isso, sugere olhar para as revistas *Malasartes* e *A parte do fogo* como possíveis museus impressos que estariam em confronto com o pensamento vinculado à ideia de museu moderno associada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE Museu; Revista de arte; Moderno

ABSTRACT

This article discusses the different conceptions of museum which, in the 1970s, rivalled its – at the time prevalent – modern conception. For this purpose, it analyzes the magazines *Malasartes* and *A parte do fogo* considering them as possible printed museums in a dispute with the underlying idea of modern museum behind the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

KEYWORDS Museum; Art Magazine; Modern

RESUMEN

Este artículo intenta pensar posibilidades de museo que suplantaban el modelo moderno en el contexto de los años 1970. Para estos fines, propone mirar las revistas *Malasartes* y *A parte do fogo* en cuanto posibles museos impresos, las cuales estarían en enfrentamiento con el pensamiento ligado a la idea de museo moderno asociada al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

PALABRAS CLAVE Museo; Revista de arte; Moderno

Artigo inédito
Chamada aberta

Felipe Paranaguá Braga*

 <https://orcid.org/0000-0001-9724-6231>

*Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro
(Puc-Rio), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185256>





Em julho de 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sofre um incêndio de proporções trágicas, tendo sido destruída a maior parte do seu acervo. Para além das consequências do incêndio relativas à destruição do acervo, o incidente se revela um marco simbólico de um fim de projeto de modernidade, que àquela altura se desfazia. Diante desse marco e como análise desse processo de mudanças, proponho um contraponto estabelecido por duas iniciativas editoriais: *Malasartes* e *A parte do fogo* – ambas publicações vinculadas ao contexto de uma determinada vanguarda carioca que orbitava o MAM. Realizadas em um período temporal distinto – sendo a *Malasartes* veiculada entre 1975-76, e *A parte do fogo*, em 1980 –, as publicações trazem, cada uma à sua maneira, um campo de discussão que tensiona o modelo de museu moderno. Além de confrontar certa narrativa moderna atrelada ao MAM que se configurava em uma leitura teleológica da história e no descolamento das práticas artísticas das questões sociais e culturais da época, as revistas poderiam ser lidas como

possíveis “museus impressos”. Assim, através de seus discursos e propostas gráficas, tais publicações forjaram possibilidades museográficas que, ao mesmo tempo que forçavam uma ruptura ao modelo de museu moderno, se consolidavam enquanto face narrativa de uma outra história da arte, funcionando como veículos de passagem do moderno ao contemporâneo.

II.

Para além das diferenças históricas, recorro a *O museu imaginário* de André Malraux ao propor uma análise das revistas *Malasartes* e *A parte do fogo* como possíveis museus impressos, sendo um aspecto fundamental nessa análise o olhar sobre as escolhas editoriais e curatoriais como um campo de confrontação das metamorfoses e de ruptura frente a um determinado projeto de museu moderno.

No livro *O museu imaginário* (1947/1965), o autor André Malraux parte de uma reflexão acerca dos álbuns fotográficos e livros de artista apontando como as imagens técnicas apresentadas em sequência poderiam reconfigurar a narrativa teleológica da arte. A partir da fotografia, o autor estabelece o conceito de metamorfose de sentidos e reflete sobre a capacidade

das obras de se transformarem e metamorfosearem para além dos seus sentidos originais, liberando-as dos seus valores de culto para afirmarem seus valores expositivos nas infinitas possibilidades interpretativas.

Seguindo nessa análise, Malraux amplia seu horizonte e insere o museu como um espaço que igualmente possibilitaria tal metamorfose de sentidos, a dizer, como um campo de reflexão no qual as obras se conectariam entre si e com a própria história da arte ocidental. Desse modo, sugere diversas camadas de leitura a cada nova organização e promove relações de idas e vindas constante entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, o conceito de Malraux se descola de um ideal de museu moderno fundado na perspectiva de um acervo construído no presente que mirava no que poderia se tornar cânone no futuro, e que serve de base para o projeto do MAM, do qual a narrativa teleológica era um dos pilares.

III.

Entre 1975 e 1976, a revista *Malasartes* veiculou seus três únicos números. Impressa em *offset* em preto e branco, em tamanho 23 x 32 cm e com cerca de 40 páginas, a revista foi editada

pelos artistas Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas, além do crítico Ronaldo Brito e do poeta Bernardo Vilhe-
na. Após sua terceira edição, por divergências entre os autores¹, a publicação foi descontinuada. Em março de 1980, foi publica-
da a revista *A parte do fogo*, que tinha entre seus editores os ar-
tistas Cildo Meireles, José Resende, Tunga e Waltercio Caldas,
além dos críticos João Moura Junior, Paulo Venâncio Filho, Pau-
lo Sergio Duarte e Ronaldo Brito. Rodada em formato de jornal
no tamanho 42 x 60 cm, com impressão em duas cores na capa e
preto e branco no seu miolo de oito páginas, a publicação durou
apenas o número inicial.

Ambas as iniciativas carregavam semelhanças, tanto por
seus participantes – Cildo Meireles, José Resende, Waltercio
Caldas e Ronaldo Brito foram tanto da *Malasartes* quanto
criadores de *A parte do fogo* – quanto na proposta de intervenção
no circuito da arte brasileira.

Ainda que contasse com os artistas paulistas José Resende
e Luiz Paulo Baravelli, a *Malasartes* era fundamentalmente uma
revista carioca concebida nos salões do Museu de Arte Moderna
do Rio, impressa na cidade e que refletia a cena local. Sendo o

palco principal dessa cena, o MAM reverberou nas páginas da publicação, seja no espaço dado aos artistas para mostrarem seus trabalhos – com obras muitas vezes já exibidas anteriormente na área experimental do museu, caso de Lygia Pape e Carlos Zilio –, seja no debate travado com o curador do museu, Roberto Pontual, a partir da exposição “Arte Agora I”, quando um manifesto contra determinadas atitudes do curador foi veiculado no terceiro número da revista. Fato é que a história da revista se confunde com a atuação de seus artistas, que, em sua maioria, fazem parte de um grupo que se inscreve na arte brasileira como uma vanguarda carioca atenta às questões conceituais. Em *A parte do fogo* esse grupo se repete.

Sobre a atuação no circuito da arte, tanto a *Malasartes* quanto *A parte do fogo* trazem semelhanças nos editoriais que as definem. No caso da *Malasartes*, tal como se nota na passagem abaixo, presente em seu primeiro número, é possível constatar que, para além dos objetos de arte, a revista se volta aos estudos dos processos de produção de arte, sua veiculação e mecanismos que a realimentam:

Tradicionalmente, as revistas nas quais os artistas são maioria defendem um movimento, um ismo. Vindos de formações diferentes, e com uma

produção pessoal não menos diferente entre si, o que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha em nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar.

Malasartes é, portanto, uma revista sobre a política das artes. Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, *Malasartes* preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas. (INTRODUÇÃO, 1975, p. 4)

Na última frase da citação, delimita-se a função da publicação em analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e apontar alternativas. Como efeito de comparação, no editorial da revista *A parte do fogo*, em certa medida, o conceito explicitado surge novamente.

A PARTE DO FOGO é uma publicação para intervir no processo cultural brasileiro. Conquistar um espaço para a produção de arte contemporânea que não seja apenas um território a mais na topografia do saber instituído. Este lugar não existe. Portanto, ninguém procure metáforas de ocupação para este trabalho. Conquistá-lo é produzi-lo como prática política específica que se corporifica nas linguagens do trabalho artístico. (MEIRELES *et al.*, 1980, p. 1)

É importante frisar o momento histórico no qual se dão ambas as iniciativas, visto que se observa, a partir desses editoriais, uma mudança de perspectiva nas questões políticas que permeiam a atuação das revistas. A *Malasartes* é de 1975-76 e, portanto, anterior ao processo de abertura do país, à anistia geral e ao incêndio do MAM. Já *A parte do fogo*, de 1980, lida com os paradoxos e problemas que se refletem a partir de tais processos – a começar pelo seu nome que, ainda que idêntico ao título de um livro de Blanchot, inevitavelmente tem relação com o incêndio do museu, ocorrido dois anos antes. *A parte do fogo* seria também sobre como atuar em uma nova condição, na qual um projeto de modernidade parecia suplantado, e a crise das utopias era uma realidade consolidada. Na revista se fala a partir daquele agora, entendendo com bastante clareza as forças que se impunham no momento.

Para compreendermos a que se refere o editorial da *Malasartes* quando propõe o termo “política das artes” enquanto um campo de atuação, recorro ao texto de Ronaldo Brito que abre a revista, intitulado “Análise do circuito”. No texto, Brito procura delimitar qual seria a função da arte em seu ambiente cultural. Para o autor, tratava-se de um circuito dominado pelas leis do mercado, que valorizava o objeto e era regido pelas vontades de uma elite

econômica. Essa seria a realidade na qual a *Malasartes* pretendia intervir e apontar alternativas ao expor uma produção que se dizia à margem desse circuito. Sobre o crescimento do mercado de arte no Brasil, a partir da década de 1970, Brito coloca:

Não é suficiente, por exemplo, afirmar que a implantação e consolidação do mercado foi o fator dominante na arte brasileira dos anos 70, ampliando o público comprador dentro de certo setor (afastando outros setores, certamente) e produzindo graves distorções tanto na área da produção – é o caso do famoso ‘estilo’ acrílico – quanto na área da crítica – sacralizando obras desimportantes, recalcando outras importantes, etc. (BRITO, 1975, p. 5)

Se até o início da década de 1970 o inimigo a ser combatido era o regime autoritário imposto pela ditadura militar, em 1975, esse inimigo parecia ter se materializado nas “forças do mercado”, que regiam o sistema da arte. Àquela altura, as artes visuais já não se impunham como força mobilizadora capaz de confrontar diretamente a autoridade do Estado (e talvez nunca tenham se imposto enquanto tal), seja por um relaxamento do Estado para as questões culturais, relegando-as a um plano não ameaçador e compondo arranjos que mantinham suas dissidências sob controle, seja – como sinalizou Frederico Morais

– por um processo de autocensura desses agentes que, após um longo período de repressão, já optavam por serem menos incisivos nas suas críticas, e, certamente, pelo arrefecimento das práticas revolucionárias de esquerda, suprimidas com violência pela ditadura. A “política das artes”, portanto, parecia ter se sobreposto a uma “arte política” engajada. Soma-se a isso a consolidação da “crítica institucional” como prática artística que ampliava a consciência para o sistema da arte e cujas tensões eram cada vez mais questionadas e problematizadas.

Ainda em “Análise do circuito”, é importante ressaltar que Brito, fugindo de uma leitura marxista, reconhece o quanto o mercado de arte era peça fundamental dentro de um sistema sadio. A questão, portanto, não estava na relação entre obra e *commodity*, mas no questionamento de como, cada vez mais, o mercado controlaria essa relação, definindo-a de acordo com seus interesses e pautando como tais obras seriam capitalizadas e institucionalizadas. Para Brito, esse fato é intrínseco ao capitalismo e, portanto, seria tarefa inútil lutar contra ele. Em sua acepção, uma das possibilidades de confrontar essa dinâmica seria “intervir criticamente na ideologia do circuito” (BRITO, 1975, p. 6) para criar situações alternativas dentro do próprio circuito.

Nesse sentido, Ronaldo Brito propõe dois pontos que balizariam essa atuação/intervenção. Primeiro, a “reorganização dos artistas contemporâneos em torno de um programa comum de ação dentro do circuito” (BRITO, 1975, p. 6). Trata-se de ação que corrobora uma tentativa de se pensar um corpo coletivo que pudesse pautar as questões e reivindicações, batendo na tecla, ainda hoje em voga, de que os artistas sempre sobrepõem suas questões individuais às questões coletivas, alimentando as distorções do circuito. No segundo ponto, que versa sobre “a formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira” (Ibidem, p. 6), Brito ressalta que, em geral, as iniciativas críticas partem do mercado de arte e que, portanto, para intervir criticamente na ideologia desse circuito, seria fundamental a criação de novos discursos alheios ao controle do mercado. Tal reflexão é desdobrada ao longo dos três números da revista, propondo leituras que estariam fora do escopo hegemônico da arte ou de uma narrativa teleológica e apontando práticas que sempre estiveram à margem do mercado.

Na segunda edição da revista, uma matéria sobre o bloco de carnaval Cacique de Ramos, ilustrada por fotos de Carlos Vergara, e com texto de Bira Presidente – um dos fundadores do bloco –, divide as páginas com um texto de Mário Pedrosa sobre a obra de

Volpi e com uma tradução de *A arte e o sistema da arte*, do crítico italiano Achille Bonito Oliva. Nesse caso, fica nítida certa tendência de busca pela pluralidade e por colocar em um mesmo patamar produções artísticas díspares, equivalendo-as em outra narrativa que não mais a “grande narrativa moderna”.

Mesmo que similares em seus desejos de intervenção no circuito, o texto que inicia *A parte do fogo* é bastante incisivo na sua análise do cenário de abertura política vivido em 1980, e ressalta como esse processo poderia recalcar determinadas produções em prol de uma suposta unidade cultural. Tal crítica reverbera ainda hoje quando nos damos conta de que o processo da anistia ampla, geral e irrestrita acabou tendo efeitos colaterais indesejados ao longo do tempo. A equivalência dos agentes envolvidos, isto é, torturadores e militantes, não só impossibilitou qualquer reparação dos crimes cometidos pelo governo como também sublimou toda violência praticada pelo Estado durante o período. O editorial da *A Parte do fogo* já tocava em tais questões:

Para o processo cultural brasileiro o que significa a nova política de conciliação do governo? Qual a *Produção* conveniente neste momento em que, para não perder as rédeas do progresso, o governo estende a mão e grande parte da oposição, mais uma vez se deixa conduzir?

Estas questões, curiosamente, não fazem parte das preocupações e dissertações que se avolumam a cada dia sobre o tema. Parecem, mesmo, impertinentes (em todos os sentidos). Mas onde buscar as injunções culturais desses fatos senão na própria produção e em sua dinâmica? Levantando o peso do autoritarismo de um poder forte e centralizado, ressurge um outro autoritarismo – o da conciliação imposta de cima para baixo. Mal dissolvido ainda o peso da repressão, formas prontas, intactas reaparecem em certas manifestações, pretendendo dizer quem somos e o que devemos fazer. Espécie de trabalho de reexumação, com caráter purificante. Um certo compromisso de retomada, um certo alívio com a volta de certos valores, são os elementos exclusivos desta nova consciência moral da conciliação. (MEIRELES *et al.*, 1980, p. 1)

Naquele momento, o artigo escrito por seus editores – artistas e críticos atuantes no circuito – demonstrava clareza ao compreender o quanto os termos “democracia”, “povo” e “produção cultural”, usados em demasia, traziam imprecisões que esvaíavam seus sentidos essenciais para se tornarem vocabulários de uma retórica de manutenção de poder. “A verdade da instituição é cobrir o real da coisa instituída” (MEIRELES *et al.*, 1980, p. 1), diz o texto em trecho que reforça a dimensão da “crítica institucional” proposta pela revista. Ampliando essas questões a uma dimensão política para além da instituição de arte, o editorial é contundente

ao refletir sobre como as relações institucionais se ligam diretamente com as condições políticas do momento.

A instituição “democratiza” sua fala, o mercado “democratiza” sua fala, mudam, traficam conteúdos diversos, mas não alteram suas características. Basicamente, não interessa por a nu a luta ideológica em curso nos territórios que delimitam. Basicamente, escondem o processo real de formação de valores que manipulam e disseminam, tentam apagar essa história.

É preciso dizer que a retórica de Abertura pode recalcar eventuais linguagens de abertura. E, legitimando-se como Verdade Institucional, cumprirá este papel, com seu belo nome e tudo. O que se observa como sintoma é grave: não se fala em novas linguagens, não se deseja novas linguagens. Ao que tudo indica, essas seriam pura e simplesmente aquelas que foram reprimidas pela censura oficial. E, entre elas, como a própria inteligência do Poder supunha, não existem diferenças. (MEIRELES *et al.*, 1980, p. 1)

Tal qual se nota, o texto propõe uma recolocação de determinados valores e pautas assimilados pelo processo de abertura, que relegava à margem uma prática mais experimental e conceitual, e afirma a possibilidade de intervir no circuito de arte através da publicação. O último parágrafo demonstra tal desejo:

O trabalho permanente de abertura no campo cultural é o de descobrir as regiões interditas do conflito, do desacordo, pondo a nu contradições que resistem ao desejo de homogeneizar o que, por natureza, trabalha uma heterogeneidade específica, A PARTE DO FOGO. (Ibidem, p. 1)

Ainda que houvesse outras iniciativas editoriais surgidas ao longo da década de 1970 com objetivos similares aos da *Malasartes* e *A parte do fogo* – como as publicações *Artéria* e *Corpo estranho*, de São Paulo –, os dois exemplos aqui reunidos foram revistas que, de alguma forma, se alinharam ao circuito conceitual a partir do MAM. Nesse sentido, é possível afirmar que as publicações funcionavam como um braço editorial de uma determinada vanguarda carioca, e, por isso, nas páginas dessas revistas, as possibilidades de repensar o museu moderno a partir do MAM foram aplicadas com alguma liberdade.

Diante desses fatos, as iniciativas escolhidas podem ser vistas como um campo de exercício experimental de curadoria e “crítica institucional”, afirmando uma ideia abrangente que poderia situar tais iniciativas entre o museu impresso e a ideia de livro/revista de artista. Seguindo na hipótese de “museu impresso”, fica claro o conflito com o modelo de museu do qual o MAM era o exemplo mais representativo no circuito local.

IV.

O artista Ulises Carrión começa seu texto manifesto *A nova arte de fazer livros*, de 1975, com a seguinte definição: “Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em momentos diferentes – um livro também é uma sequência de momentos. O livro é uma sequência espaço-tempo” (CARRIÓN, 1975, n.p.). Sendo a arquitetura de uma exposição também uma sequência de espaços que articulam uma dimensão temporal através da percepção do espectador sobre aquele espaço, pensar certo tipo de livro como espaço expositivo é um processo coerente a essa perspectiva.

Apesar do “livro de artista” ter uma trajetória autônoma em relação à arte conceitual e ao pós-minimalismo – com exemplos que abrangem da *Caixa-verde*, de Duchamp, às edições de luxo, como *Jazz*, de Matisse, publicada em 1947 –, a possibilidade de aproximação entre o espaço tridimensional do objeto-livro e o espaço arquitetônico do cubo branco ganha força no contexto das práticas artísticas conceituais. É nesse contexto que os trabalhos têm como ponto em comum as diferentes possibilidades dessa nova materialidade, que se

distancia da objetificação do resultado artístico para articular uma dimensão efêmera e residual das obras.

“Como conservar detritos, ambientes, proposições, manifestações plurisensoriais, happenings e conceitos?”, indaga Frederico Moraes (1975, p. 58) pensando o “museu pós-moderno”. Tais questões produzem crescimento das possibilidades investigativas quanto ao registro e circulação desse contexto, fazendo com que as exposições se adequem a um novo sistema e alargando as noções de montagem para suportes que respondam a tal prática. Na esteira da passagem entre o museu moderno e um pensamento pós-moderno, essa nova produção de visualidades não só aparecia como um problema museográfico – já que a instituição teria que se adequar, pensando novas possibilidades de catalogação e manutenção do seu acervo – como também estimulava os artistas a transformarem o registro das ações, muitas vezes efêmeras, na obra que ficava: no trabalho que podia ser institucionalizado.

Se a relação espaço-tempo se tornava matéria indissociável de uma produção artística baseada no processo, o livro como possibilidade de exploração dessas práticas crescia como um suporte possível e trazia na sua materialidade outras questões também caras à produção conceitual, como novos campos de

circulação das obras de arte e a ruptura com os meios tradicionais de apresentação.

Nesse sentido, pensar o livro como espaço expositivo foi caminho natural de desdobramento para determinada produção conceitual – uma produção que, por sua carga de imaterialidade, muitas vezes culminou em obras que se objetificavam apenas na forma de um registro visual: na fotografia, no vídeo ou em instruções e desenhos esquemáticos. Diante dessa situação, a crítica e pesquisadora Gwen L. Allen afirma que a chamada “desmaterialização da arte” resultou em uma materialização do impresso, com a pesquisa artística se aprofundando nas formas de veicular essas proposições (ALLEN, 2013, p. 508).

Em 1969, o curador Harald Szeemann realizou a exposição "When Atitudes Become Form", na qual articulou uma discussão em torno da possibilidade formal que se apresentava dentro de uma produção que privilegiava o processo em relação à produção de objetos. Nela, o catálogo da exposição era um desdobramento das próprias ideias que estavam sendo debatidas na mostra. Realizada por Szeemann, a publicação não opera por uma lógica de registro do que estava sendo apresentado naquele momento, mas por um caminho de autonomia que, à sua maneira, não dependeria da

exposição para fazer sentido. Assim, os artistas participantes eram convidados a pensar o catálogo tal como uma exposição impressa onde, para além das fotos da mostra, se pretendia veicular propostas originalmente concebidas para o formato do livro.

Era como se o tempo de apreensão dessa produção conceitual pudesse perpassar o tempo de duração da exposição, não resumindo o livro ao que era pra ser visto no espaço. Trata-se daquilo que o editor e curador estadunidense Seth Siegelaub definiu como a possibilidade de se pensar no catálogo e nos livros de artista como fontes de informação primária de uma situação de arte. Dessa forma, o catálogo não dependeria mais de uma exposição para existir: ele poderia até mesmo ser a exposição em si (ALLEN, 2013, p. 506).

Em 1968, apenas um ano antes da exposição de Harald Szeemann, Siegelaub editou *Xerox Book*, uma publicação que pensava de forma radical a possibilidade do livro como suporte expográfico. Nela, Siegelaub parte de balizas pré-determinadas, como o tamanho do papel e a forma de impressão através de fotocópia, para convidar os artistas Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner para ocuparem, cada um, 26 páginas do livro.

Xerox Book afirma na sua narrativa visual as características materiais, espaciais e temporais do que seria propriamente o objeto-livro, e os trabalhos sublinham a todo instante essa condição – seja propondo sequências que lidam com a temporalidade das páginas (como a obra de Carl Andre), seja trabalhado com as possibilidades de impressão (como fazem Robert Morris e Robert Barry), seja com a página enquanto parte de um *grid* (na obra de Lawrence Weiner) ou com a percepção do espectador/leitor frente à produção daquele objeto (como no trabalho de Joseph Kosuth).

Ainda que *Xerox Book* possa ser visto como um exemplo paradigmático para se pensar na possibilidade de uma exposição impressa, ao transpor essa narrativa histórica do “livro de artista” para o contexto brasileiro, temos pontos a serem questionados e que, de certa forma, contradizem o modelo hermético baseado na produção conceitual e minimalista norte-americana.

No texto “Sabão”, de 2018, o artista e escritor paulista Fábio Moraes comenta que a história do “livro de artista” no Brasil poderia ser contada por suas atitudes gráficas e seus hibridismos. Para Moraes, por conta de diversos motivos, o “livro de artista” jamais conseguiu se impor no Brasil como um suporte proeminente. Dentre os motivos mais óbvios identifica-se o alto custo

de produção, a dificuldade de distribuição, a baixa taxa de leitura da população e principalmente o valor do objeto-livro. Sendo assim, para traçarmos a história de uma produção nacional, seria necessário se desvincular do objeto-livro enquanto suporte principal dessa análise.

Ainda nesse texto, Moraes aponta alguns exemplos do que seria essa atitude gráfica aplicada a suportes não convencionais, entre eles: a reforma gráfica feita por Amilcar de Castro no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 1959, o livro de Flávio de Carvalho narrando a *Experiência nº2*, a exposição “De 0 a 24h”, de Antonio Manuel – publicada em um fascículo dentro de *O Jornal*, em 1973–, as esculturas nomeadas *Livro da criação*, de Lygia pape, as esculturas-publicações *Gibis*, de Raymundo Colares, a revista *Navilouca*, de 1974, editada por Waly Salomão e Torquato Neto, com projeto gráfico de Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, e o projeto de Lygia Pape para as embalagens dos produtos da marca Piraquê. Exemplos que, segundo o autor, sugerem que “nossa história talvez paute-se mais no ato editorial que no objeto por ele produzido” (MORAIS, 2018, p. 15).

Seria, portanto, a partir desse ato editorial forjado na tentativa de ampliação do circuito de arte que poderíamos pensar

as revistas *Malasartes* e *A parte do fogo* como possíveis “museus impressos”: não apenas revistas/livros de artista, mas enquanto publicações editadas por artistas, caracterizadas por seus hibridismos, em que trabalhos gráficos pensados para as páginas das revistas conviviam lado a lado com traduções de textos teóricos, textos ensaísticos e matérias autorais que promoviam um sentido educativo e crítico. Assim, ao inserir a ideia editorial também como uma prática curatorial, tais publicações inevitavelmente ampliavam a circulação de práticas artísticas que se encontravam à margem de um circuito restrito e, ainda, educando/provocando esteticamente seus leitores, pensavam o impresso como espaço expositivo, isto é, como suporte para uma atitude gráfica que fugia da neutralidade.

V.

No primeiro número da *Malasartes*, logo após o texto “Análise do circuito”, de Ronaldo Brito, temos uma sequência de matérias que expõem a condição de autoralidade presente na revista, em atitude que ora se apresenta como intervenção crítica no circuito da arte, ora como prática artística. No texto seguinte

ao de Brito, o artista Luiz Paulo Baravelli escreve “Pontos de um pintor”, com 39 itens refletindo sobre a ideia da pintura em uma situação onde a arte conceitual já era intrínseca ao processo artístico, ao menos para aqueles que se inseriam no grupo da *Malasartes*. Desse modo, ao mesmo tempo que traça uma narrativa histórica dotada de um tom irônico em que apresenta, na forma de tópicos, uma situação que ficaria entre uma escrita ensaística e uma escrita poética, Baravelli emite seu ponto de vista, assumindo os riscos inerentes a essa aposta opinativa.

Na matéria seguinte, temos uma página dupla com o trabalho *Leitura silenciosa*, de Waltercio Caldas, feito especialmente para a revista. Trata-se de uma série de desenhos de objetos banais, dispostos um ao lado do outro, em pares, em uma espécie de análise combinatória que obedece a uma sequência, como as de histórias em quadrinho. Com isso, ao percorrer os hiatos das relações estabelecidas entre os objetos – um cigarro, um livro, um copo de água, um copo de vinho, um dado, um despertador, uma cadeira, um cinzeiro – que se repetem nos diferentes pares possíveis, o leitor é levado a um sentido de pausa e reflexão.

Em seguida, temos a tradução do texto “Arte depois da filosofia”, de 1969, de autoria do artista estadunidense Joseph

Kosuth, até então inédito por aqui. Depois, a matéria organizada por Cildo Meireles, intitulada “Quem se desloca recebe quem pede tem preferência”². Este seria um exemplo de como a publicação pretendia intervir no circuito, expondo em um veículo de massa trabalhos que até então teriam pouca visibilidade institucional, objetivo que fica claro no parágrafo de abertura da matéria:

Os trabalhos a seguir publicados são, às vezes, bastante diferentes entre si. Mas tem uma característica comum: de uma forma ou de outra foram marginalizados pelo circuito, seja de um modo direto, seja pelas próprias condições de violência econômica em que opera. Como toda a proposta crítica surgida nos últimos anos não puderam encontrar uma veiculação eficaz e algumas tem agora seu primeiro contato com o público. O presente material obedece ao critério de escolha de Cildo Meireles e foi produzido por: Umberto Costa Barros, Alfredo Fontes, Guilherme Vaz, Luiz Fonseca, Cláudio Paiva, Tunga, Cildo Meireles e Vicente Pereira. (MEIRELES, 1975, p. 14)

Na matéria, além das fotos dos trabalhos, havia alguns textos dos artistas. Contudo, tais textos nem sempre ilustravam o que era mostrado, promovendo uma relação ambivalente entre texto e imagem, tal qual evidenciado no depoimento de Tunga, disposto junto a fotos de uma escultura sem título, no qual declara: “O campo

de ação do meu trabalho é o desejo” (TUNGA in MEIRELES, 1975, p. 16). O mesmo ocorre no texto de Luiz Fonseca, escrito em parceria com Silviano Santiago, em que uma descrição da palavra “espicaçar” é reunida à descrição em francês de “casse-tête”, e o “Poema em linha reta”, de Fernando Pessoa, é aproximado à obra de Fonseca, que retrata um casal gay. Ou ainda, nos textos de Vicente Pereira, nos quais nos deparamos com transcrições de trechos de filmes sem o acompanhamento de nenhuma imagem, aos quais o autor chama de *trailers* – considerados, nesse caso, o próprio trabalho.

Seguindo nas páginas da revista, temos a matéria organizada por Rubens Gerchman, intitulada “Roupa dentro do corpo”. Nela, o autor propõe um inventário de situações em que a roupa possui um caráter central. Gerchman, no entanto, não se atém apenas às práticas artísticas e extrapola esses limites criando paralelos e conexões entre diversas atividades e usos, tais quais: uma roupa de trabalho na selva, um pescador construindo uma treliça de madeira, um *Parangolé* de Hélio Oiticica e o *New look* de Flávio de Carvalho. Há, nesse sentido, a opção por um anacronismo e por uma maior contaminação das artes com a sociedade, fato que compõe uma das bases do que seria o “museu impresso”. Como reflexo da sobreposição entre pensamento curatorial e editorial aqui

vista, podemos notar a opção por construções narrativas que suplantassem a perspectiva moderna de separação entre campos de saber, isto é, entre natureza e cultura, entre arte e sociedade. No texto que abre a matéria, Gerchman aponta:

Reconstrução de um todo num espaço histórico, ahistoricamente, sem perder de vista as partes: os artistas aqui reunidos em 4 páginas se contradizem no tempo e no espaço/obra (pensamento). Nos pareceu interessante agrupá-los para uma possível leitura onde unidades autônomas com significados diversos possam formar um novo todo de significado uno/aberto/a Histórico. (GERCHMAN, 1975, p. 20)

Seguindo nessa análise, após o ensaio “Formação do artista no Brasil”, de José Resende, e o histórico texto “Teoria do não objeto”, de Ferreira Gullar, temos algumas páginas destinadas à ocupação de um artista convidado, mantidas nos três números da publicação. O espaço, que coube a Carlos Zilio nessa primeira edição, tinha o intuito de apresentar visual e conceitualmente uma exposição. No texto escrito por Zilio, podemos compreender com mais clareza o que o projeto curatorial/editorial da *Malasartes* propunha.

Se tradicionalmente, o artista encontrava na nudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar o seu trabalho, deixando ao crítico a tarefa

de conceituá-lo, hoje esta posição não encontra mais sustentação. Uma atitude de ação substitui globalmente a de contemplação. Assim, o trabalho escrito, a performance e outras atividades foram desenvolvidas como uma ampliação no relacionamento do artista com o público.

A mudança de comportamento está diretamente ligada a uma nova concepção de arte. Entendê-la como uma manipulação de elementos formais é, certamente, uma apreensão parcial de um complexo mais amplo. Partimos da consideração de que a arte é uma forma de conhecimento. Seu campo se localiza, por exemplo, no mesmo plano da filosofia e da ciência, com as devidas distinções no uso de linguagens particulares, relação de formação de concepções, de pensamentos, de ideias. (ZILIO, 1975, p. 28)

Embora se refira a uma tentativa de Zilio de inscrever um conjunto de trabalhos realizados entre 1973 e 1974 na esfera da publicação, o trecho supracitado tem relação direta com o que vai se tangenciando na *Malasartes* desde seu editorial: a proposta de intervenção no circuito de arte. Zilio afirma de maneira ampla as condições referentes ao fazer artístico exibido na revista ao longo dos seus três números, no qual uma atitude de ação substituiria a de contemplação e no qual, segundo ele, “há uma tentativa de romper com o fetichismo que separa o trabalho de arte do espectador” (Ibidem, p. 28). No texto, o artista aponta também uma mudança no regime de

visualidades e atitudes, que refletiria um questionamento ao projeto de museu moderno.

Esta exposição, realizada com trabalhos de 73 e 74, não pretende ser o resultado da disposição deles nas paredes de uma sala. Ela obedece a um projeto de intervenção crítica no circuito de arte e a partir deste ponto é que o espectador deve procurar realizar sua leitura. O importante não é um ou outro elemento, embora eles possuam a sua individualidade. O que interessa é o conjunto, entendido não como a soma dos significados isolados, mas como conceito totalizador. (Ibidem, p. 28)

Buscando um paralelo entre os escritos de Zilio e a possibilidade de se pensar a revista como um “museu impresso”, é importante ressaltar a última frase do texto, na qual o artista afirma o conjunto da exposição não como a soma de significados isolados, mas como algo que pudesse ser lido na sua totalidade. Nesse sentido, o discurso proposto pela *Malasartes* também se consolida na ideia de totalidade – textos, matérias, intervenções diversas que se somam ao reivindicar uma mudança de perspectiva em relação à condição moderna: seja ao romper com as separações de saberes e práticas artísticas, reduzindo as hierarquias entre a noção de popular e erudito, seja ao vincular o mercado da arte à ideologia progressista, que àquela altura já se distanciava de uma ideia utópica.

São inúmeros os exemplos que, ao longo das três edições, afirmam a contaminação entre fazeres artísticos num percurso que insere em uma mesma ordem produções de caráter distintos – das manifestações populares, ao *design* de objetos, passando por intervenções conceituais e a poesia marginal. Também é recorrente o distanciamento em relação à narrativa teleológica, visto que a publicação apresenta, em uma mesma chave de análise, os textos conceituais e críticos de Joseph Kosuth, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, do sertanista Sergio Meirelles e da arquiteta Lina Bo Bardi, textos que confirmam e apresentam outras possibilidades de leitura da história da arte para além da tradição moderna.

Ainda no primeiro exemplar, na sequência da matéria de Carlos Zilio temos a tradução de “O problema do provincianismo”, do crítico australiano Terry Smith, um texto do cineasta Haroldo Marinho Barbosa e uma coluna de literatura editada por Bernardo Vilhena, com a publicação de diversos autores ligados à poesia marginal, como Chacal, Charles, Francisco Alvim, além de Ana Cristina Cesar, entre outros.

Nos números subsequentes, a estrutura da publicação se mantém. Neles, são apresentados artigos e trabalhos dos seus editores, traduções de textos inéditos representativos sobre arte,

reedições de textos ou trabalhos que por algum motivo caíram no esquecimento, além do espaço para poesia e, eventualmente, música e cinema. Algumas matérias foram fundamentais para estruturar as diretrizes propostas no editorial inicial, como o ensaio fotográfico realizado por Miguel Rio Branco sobre a periferia de Brasília, a matéria sobre o bloco de carnaval Cacique de Ramos realizada por Carlos Vergara, a leitura de Ronaldo Brito sobre as intervenções do artista Umberto Costa Barros feitas na área experimental do MAM, a transposição da exposição “Eat Me – a gula ou a luxúria?”, de Lygia Pape, o ensaio “Prática de clareza sobre nu”, com fotos e textos de Tunga, os depoimentos de diversos artistas sobre a área experimental e, por fim, o manifesto resultante do debate travado com o curador do MAM, Roberto Pontual, por conta da exposição “Arte Agora I”.

Dos depoimentos dos artistas sobre a área experimental, nos quais se pretendia comentar sobre o primeiro ano do espaço surgido em 1975 no Museu de Arte Moderna do Rio, temos alguns pontos que adensam uma discussão que questionava a manutenção do projeto de modernidade almejado pelo MAM. Enquanto a *Malasartes* tinha como foco as questões vinculadas ao processo e ao experimentalismo conceitual, o MAM, de acordo com os artistas que participavam da revista, ainda estaria preso a questões caras à sua dimensão

moderna, isto é, à manutenção de uma ideia de arte fechada em si mesma, caracterizada pela produção de objetos e que pretendia intervir na sociedade a partir de seus valores estéticos. A artista Anna Bella Geiger, ao fazer uma breve genealogia do museu, ressalta que o MAM sempre buscou atuar como uma alternativa à situação cultural vigente, mas indaga sobre a posição do museu em 1975-76:

Qual estaria sendo realmente a posição do MAM quanto a essa “alternativa”? Pelos fatos ocorridos na *Área experimental*, e pelo programa apresentado nesse início de 76 se poderia descrevê-lo no momento como um museu de estruturas aparentemente renovadoras, portanto aquém de suas possibilidades e de seus objetivos originais. Seria, portanto, necessário da parte do museu uma conceituação que deixasse claro em que se baseia o seu critério de atuação, de contemporaneidade. É preciso saber (por exemplo) se a criação de uma área experimental veio apenas obedientemente, como desejam certos membros, ajudar a cumprir a sua programação anual e, junto a acervos imprecisos e impressionistas, impressionar o público com uma história da arte contada pelo seu status e aparência, ou para discutir e transformar além de outras coisas o próprio conceito e função de um museu. (GEIGER; HERKENHOFF; MACHADO, 1976, p. 25)

Dessa forma, o papel da revista passaria diretamente por tensionar esse modelo moderno, que àquela altura parecia não se

deslocar para o contemporâneo. O então artista e hoje curador Paulo Herkenhoff corrobora a opinião de Geiger.

O próprio MAM é testado enquanto instituição. Os problemas de toda ordem (montagem, divulgação, verbas, etc.) sofridos pelos artistas remeteriam a perguntas como: até que ponto o MAM definiu efetivamente a sua posição frente à *Área experimental*? A existência de tais problemas (no despreparo para lidar com esse tipo de arte) decorreria da própria posição ideológica (implícita) do MAM frente à arte contemporânea? A resposta a estas e outras indagações possíveis, juntamente com uma análise da atuação global do MAM, é importante para se constatar se a abertura da *Área experimental* representa uma atitude no sentido de apoio à experimentação ou uma tentativa de recuperação e neutralização da atividade contemporânea. (GEIGER; HERKENHOFF; MACHADO, 1976, p. 27)

De acordo com os depoimentos dados pelos artistas sobre a área experimental, havia uma insatisfação com a posição do museu, traduzida em desconfiança sobre os rumos daquele espaço. Como colocou Herkenhoff, a negação da instituição em relação às práticas contemporâneas não seria explícita, pois de fato havia a abertura de um espaço: por maiores que fossem as críticas, havia algum olhar do MAM sobre o que seria esse experimental. A tensão que se dava, portanto, era de um âmbito maior. Isto é, de uma luta

pela qual cada vez mais os artistas conseguiam se organizar e reivindicar determinadas posições, confrontando, através da “crítica institucional”, da “política das artes” ou das práticas experimentais, o papel de uma instituição que surgira moderna e que não parecia demonstrar adesão a uma nova condição que, ao longo dos anos 1970, se tornava cada vez mais evidente.

No texto “Análise do circuito”, Ronaldo Brito aponta duas formas de intervenção na ideologia do circuito de arte: a reorganização dos artistas em torno de um programa comum de ação e a formulação de um novo pensamento crítico, mais próximo das questões contemporâneas, que não fosse atrelado ao mercado. É interessante refletir como, ao longo dos três números da *Malasartes*, essas duas posições convergiram, consolidando o que foi chamado no editorial de “política das artes”. Na terceira e última edição da revista, é veiculado o manifesto contra os critérios de seleção da exposição “Arte Agora I”. Em certo sentido, o manifesto pode ser tomado como uma aplicação prática das duas vias apresentadas por Brito. No parágrafo de abertura do manifesto, fica nítida a posição tomada pelo grupo.

No final de fevereiro passado, 17 artistas elaboraram um manifesto no qual colocavam em questão os critérios do Salão Arte Agora I, assim como a atuação de setores da crítica. A esse manifesto, seguiu-se a resposta do sr.

Roberto Pontual – responsável pela organização do referido salão – o que nos permite levar adiante uma mais ampla análise de sua atuação como crítico e dos procedimentos de que se utiliza para dissolver os significados críticos da ação dos artistas e da produção de arte. Gostaríamos de ressaltar que o alvo desta análise não é a pessoa do crítico e sim sua prática como agente de uma ideologia cultural e suas estreitas ligações com o mercado de arte, prática essa, e disso temos plena consciência, determinada pela posição que ocupa no circuito de arte e pelos interesses que defende. (MANIFESTO, 1976, p. 28)

O manifesto publicado é resultado de um debate que se inicia com a retirada de 17 artistas da exposição “Arte Agora I”. Por não concordarem com os critérios de seleção do salão de arte, os artistas Paulo Herkenhoff, Mauro Kleiman, Ivens Machado, Waltercio Caldas, Antonio Manuel, Mônica Barbosa, Tunga, Ascânio Monteiro, Ronaldo do Rego Macedo, Sergio Augusto Porto, Ana Maria Maiolino, Rogério Luz, Cildo Meireles, Leonardo Pereira Leite, José Resende, Raul Córdoba Filho e Artur Barrio decidem retirar-se da exposição a poucos dias da abertura. O grupo, então, veicula na ocasião um primeiro manifesto endossando a decisão e apontando a premiação como combustível para provocar competitividade entre os artistas e confundir os aspectos pragmáticos da comercialização com o caráter eminentemente cultural da arte.

Como resposta, Pontual publica esse manifesto em sua coluna no *Jornal do Brasil*, onde apresenta sua defesa. O novo manifesto veiculado pela *Malasartes* irrompe, portanto, como uma tréplica da discussão em voga. Nele, ao longo do texto, vemos a desconstrução dos argumentos de Pontual e de sua posição de crítico de arte – exercida em um jornal de grande circulação – concomitante à de diretor de exposições do MAM. Segundo os artistas, os argumentos utilizados por Pontual em sua defesa acabam por corroborar a parcialidade de um sistema de arte comprometido. Ao final, somados aos artistas que deixaram a mostra, assinam o manifesto diversos outros artistas que concordavam com a crítica veiculada.

O que fica claro nesse imbróglio é tanto a tomada de posição dos artistas quanto a possibilidade de se reivindicar novos campos para a crítica de arte, mais abrangentes que aqueles supostamente vinculados a Pontual. Demarcando essa posição, e sublinhando os itens reivindicados, os artistas que haviam deixado a mostra publicam, na *Malasartes*, um adendo ao manifesto:

Os artistas assumem uma posição frente aos setores da crítica que:

- Exerçam toda e qualquer forma de apadrinhamento;
- Não assumam uma metodologia adequada de análise, carecendo inclusive de uma visão multidisciplinar;

- Reforcem o colonialismo cultural pelo uso sistemático de modelos importados preestabelecidos;
 - Se mostrem incapazes, no uso de suas estruturas de avaliação, de perceber as novas linguagens;
 - Se manifestem frequentemente através de informações errôneas e incompletas da percepção distorcida ou mesmo do silêncio deliberado.
- (MANIFESTO, 1976, p. 29)

Tomando-se a *Malasartes* como um “museu impresso”, chegamos ao seu terceiro número com a compreensão de que, nesse caso, o projeto de museu contemplado pela revista assumia posições distintas das escolhas feitas pelo MAM. Em 1975, já era possível inferir a derrota dos projetos revolucionários de esquerda e o crescimento do mercado de arte no país, paralelo ao “milagre econômico”. Tal crescimento, seguido de uma euforia consumista voltada para a especulação, não se materializou em um aumento da produção ou na melhora das condições do circuito, mas como uma operação de compra e revenda de obras, sendo a maioria dos trabalhos comercializados à época de artistas canônicos do primeiro modernismo, como Portinari, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral.

Refletindo sobre esse contexto, Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas escrevem, em 1976, o texto “O

boom, o pós-boom e o dis-boom”, no qual postulam uma revisão da ideologia e dos conceitos pelos quais a arte moderna havia se orientado até então. No texto, os autores deixam clara a proposta crítica que estava em jogo, e que se refletia na posição adotada pela *Malasartes* em relação ao Museu de Arte Moderna do Rio. A ideia de progresso, tida como um dos vértices do pensamento moderno, havia se alterado. O mercado e o próprio sistema capitalista eram agora os condutores da ideologia progressista, que se fazia então carregada de ventos distópicos.

Desmistificada a noção “progressista” do mercado e o processo “moderno” de institucionalização da arte, levanta-se a questão do significado dessa linguagem: considerar a arte moderna como vértice de desenvolvimento de toda a arte apenas confunde e elide o fato de que ele explicita um estágio preciso da dinâmica do capitalismo. O importante é analisá-la como um processo de conhecimento específico estruturado a partir de um momento histórico determinado.

A pertinência do discurso de arte se dá, respondendo a leitura feita até hoje pelo mercado, com uma postura crítica e se propondo a repensar a possibilidade da relação arte/sociedade em um momento de transição. O debate deve, pois, ocorrer no eixo linguagens-leituras, não se podendo defender as elaborações de linguagens contemporâneas sem simultaneamente viabilizar leituras contemporâneas. É essa relação que se trata de politizar, tendo em vista inclusive os seus pontos de contato

com o sistema social mais amplo. (ZILIO; RESENDE; BRITO; CALDAS [1976], 2001, p. 196)

Em substituição ao eixo de debate que havia anteriormente, no qual os vértices seriam a arte e a sociedade – pensando a arte como um vetor de construção da sociedade progressista moderna –, os autores inserem uma nova chave, caracterizada pelo eixo “linguagens-leituras”. Nesse sentido, a leitura crítica do sistema da arte tornava-se condição fundamental para a compreensão das novas linguagens artísticas, que ultrapassavam a ideia moderna da arte encerrada em si mesma. Fazia-se necessário, portanto, assumir como leitura para determinada produção experimental a contaminação dos processos artísticos por outras áreas, como sociologia, história, antropologia e mais. Só assim, ao reivindicar novos pontos de contato que não a arte em si, tornava-se possível estabelecer uma outra história crítica, vinculada a um sistema social mais amplo. Analisando o texto “O boom, o pós-boom e o dis-boom” a partir do que foi realizado na *Malasartes*, podemos tangenciar o que seria esse suposto “museu impresso” e, dessa forma, contrapô-lo ao projeto moderno atrelado ao MAM.

VI.

Em 1980, é publicada *A parte do fogo*, revista de número único editada por Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Tunga e Waltercio Caldas. A publicação em formato jornal e tamanho 60 x 42 cm (fechado) já tornava a leitura daquele impresso um embate entre leitor e suporte, rompendo com a passividade do objeto-livro convencional.

A publicação, que poderia ser vista como um desdobramento das questões apresentadas na *Malasartes*, deslocava a discussão travada anteriormente para o contexto pós-abertura política, explicitando um olhar crítico para o circuito de arte, que já não era o mesmo de 1975-76. Seu caráter autoral, exposto no editorial, dava à revista um sentido de manifesto. Além disso, em seu texto de abertura, fica clara a tentativa de intervenção no circuito a partir do eixo “linguagens-leituras”, apresentado anteriormente em “O boom, o pós-boom e o dis-boom”.

Há, segundo a revista, um desejo explícito de renovação da crítica associada à ideia moderna de arte e sociedade. “Boa parte da ‘teoria’ da arte é a simples renovação de uma mítica e

arbitrária relação arte & sociedade. Forma reflexa onde transitam homologias, reino de um Sujeito onipotente capaz de falar a Arte” (MEIRELES *et al.*, 1980, p. 1). Percebe-se, portanto, que a publicação propõe, como chave de leitura, uma abordagem individualizada, necessária para embasar um conflito exposto em que as “teorias” não se sobreponham aos trabalhos. No exercício de se pensar as revistas como possíveis “museus impressos”, A parte do fogo parece ir além da Malasartes ao assumir a condição de um novo suporte para as obras e a relação dessas com o texto crítico.

A PARTE DO FOGO é um espaço em que os trabalhos vão agir. Não se trata de transportá-los simplesmente para a folha de papel impressa. Assim como o desenho de um cachimbo não é um cachimbo os trabalhos aqui presentes são outro trabalho, A PARTE DO FOGO. Não são registros da pura aparição, nem querem perpetuar esse instante ingênuo. Distante do fascínio, da sedução, do cego deslumbramento, um outro corpo é materializado a partir de identificações com as questões dos trabalhos. Questões que até agora foram sua única garantia de continuidade querem se tornar agora explícitas. Logo, pressupõem um esforço contra o habitual raciocínio do circuito de arte no Brasil, que confunde tudo para depois achar tudo confuso. Uma confusão tática, acompanhada do séquito de sinais “teóricos” de reconhecimento, de consagração, de “calços culturais”, cumprindo a finalidade de instituir barreiras entre as práticas artísticas. Não respeitá-las, sabotar seus balizamentos, significa trazer à

mostra processos similares que podem atravessar o cinema, o teatro, a literatura, a música, a dança, a cultura dita popular. Persistir em fazer da arte uma questão, insistir em pensá-la, encontrá-la no lugar onde se processa. (MEIRELES et al., 1980, p. 1)

É interessante apontar que o corpo editorial da publicação, diferentemente da *Malasartes*, é formado por um número igual de críticos e artistas, somando-se a eles o poeta e tradutor João Moura Jr. Vê-se, então, que se estabelece, à primeira vista, um trabalho aos pares: um crítico realiza um trabalho de reflexão, e o artista, a obra. Esse pareamento, no entanto, não é uma continuidade da teoria moderna de reificação da figura do artista a partir do olhar do crítico. O que propõe *A parte do fogo* é uma paridade entre palavra e imagem. Através de um campo visual e textual, a revista constrói o adensamento de um debate mais amplo sobre a própria condição da imagem e do texto para o pensamento contemporâneo – conforme expresso na sua página de abertura:

Aqui a diferença dos trabalhos elimina a proximidade como índice de identidade imediata. É a aparente distância, essa proximidade distante, que os identifica. Imagens e textos. Espécie de aliados incomuns: unidos pela diferença. Uma identidade em que cada palavra, cada imagem, faz o mesmo percurso por vias diferentes. Aqui, a palavra não descreve a imagem,

é uma imagem. E a imagem por si escreve sua palavra. Esta identidade está antes de qualquer palavra ou imagem, ela constitui a linguagem, o embate real, A PARTE DO FOGO. (MEIRELES *et al.*, 1980, p. 1)

Ao pensarmos *A parte do fogo* como um “museu impresso”, temos situação na qual o texto e a imagem teriam pesos similares, com o texto crítico se confundindo com o texto poético, num lugar entre o ensaio e a produção artística – um lugar em que a escrita experimental produz pensamento crítico. Na página dedicada a Tunga e Paulo Sergio Duarte, vemos uma foto que ocupa a folha inteira com um detalhe da obra *Pálpebras* (1979), de Tunga, com duas placas de borracha apoiadas na parede e uma lâmpada entre elas.

Sobre a foto, temos o texto “O estrangeiro da consciência”, de Paulo Sergio Duarte, no qual o autor discorre sobre a impossibilidade de “ver” tudo que está em um trabalho, ressaltando o poder do não dito, das brechas, da incompreensão como questão fundamental à arte. “Mostrar, quase demonstrando, que a ignorância nem sequer imita. A descrição nem sequer copia uma aparência, não alcança a mimeses da tendência, não prolonga um movimento íntimo” (DUARTE, 1980, p. 3). O tom que conduz a escrita de Duarte, sempre no limite entre a poesia e o ensaio, provoca reflexão sobre a obra *Pálpebras* sem sequer mencioná-la ou descrevê-la. Ao fim, o

autor apresenta um poema:

Bem depois
Primeiro mal estar da aurora. Grito Lancinante.
Como queria um cotidiano distante
Das primeiras páginas
Das folhas
Traços como braços numa rima mutilada
À procura de outros braços
Rastros de confusa paisagem rastejam
Convergem
Tudo natureza
[...]
Atravesses em diagonal o espelho
Respire fundo para que sobre a imagem sobre a mesa não reste mais nada
Da noite deste amanhecer
(do desenho – fala-se – como domínio da linha, e fechados como contos)
concluo: eu é que não entro neste elevador. Um gesto covarde. (DUARTE,
1980, p. 3)

Para além das qualidades poéticas, podemos pensar o deslocamento que Duarte propõe assumindo uma posição que se confunde à figura do artista, mas que ainda assim segue produzindo pensamento crítico. Outro exemplo dessa relação seria o texto de

Paulo Venâncio Filho sobre a obra *O sermão da montanha – Fiat lux* (1979), de Cildo Meireles. Na página, vemos algumas imagens da instalação, uma pequena descrição da obra, e o poema *Fiat Ars*, de Venâncio Filho.

Fiat Ars

Sente-se que algo vai acontecer

Tudo que pode acontecer é tudo

Iminência que poderia ainda acontecer

Alguma coisa

É quase inevitável que algo não aconteça

Vai acontecer

Entretanto está acontecendo durante todo o tempo

Durante todo o tempo de todos os segundos, minutos, horas.

Durante todo o tempo de todas as 24 horas

Durante todas as 24 horas de todo o tempo

Onde havia espaço se armazenou

Energia potencial energia em disponibilidade riqueza

Centenas de milhares de fósforos que são um fósforo só

O mesmo fósforo

Do espectador fósforo

O fósforo do trabalho
Espectador que é o trabalho no processo
Evento onde há transformação e redistribuição de energia
Espírito que não pode ignorar seu peso, sua massa, sua energia
seu trabalho

(...)

Tensão pelo desperdício
Tensão policiada
Tensão no olhar
Tensão no caminhar
Tensão no ouvir

Temor de um riscar de fósforo
Temor de um riscar de espelho
Temor de um riscar de ator
Iminência do trabalho achar seu lugar
Iminência de toda energia ser utilizada
Iminência das cinzas reacenderem. (VENÂNCIO FILHO, 1980, p. 7)

O trabalho apresentado por Cildo Meireles consistia em um cubo formado por 126.000 caixas de fósforo e 5 atores, caracterizados como supostos seguranças ou capangas, que com seus óculos escuros e trajes à paisana guardavam aquela carga – pronta para ser

detonada a qualquer momento. No chão da galeria, haviam lixas que produziam atrito com as solas dos sapatos dos espectadores. O som desse atrito era amplificado e somado a barulhos de fósforos sendo riscados. Nas paredes da sala, oito espelhos no tamanho 1 x 1,5 m continham, cada um deles, um versículo do *Sermão da montanha*.

Na revista, o que se vê são algumas fotos dessa ação, que durou exatas 24 horas. Assim, é a partir dessa situação de iminente catástrofe e tensão, presentes no trabalho de Cildo, que Paulo Venâncio Filho produz seu texto. Embora exerça a crítica de arte traçando paralelos como “entropia do trabalho social / ineficiência necessária ao sistema / trabalho que gera atrito / atrito que produz calor / expansão / dilatação / tensão” (Ibidem, p. 7), o texto de Venâncio Filho se afirma como um poema. Nele, suas lacunas, silêncios e espaços criam, junto à imagem, a relação entre crítica e obra, em que um alimenta o outro sem hierarquias definidas.

Nesse mesmo campo ensaístico/artístico também podemos ressaltar a contribuição de Ronaldo Brito sobre a obra de Waltercio Caldas, na qual o crítico disserta sobre uma série de trabalhos realizados pelo artista entre os anos de 1967 e 1978, expostos no livro *Aparelhos* (1979). Ainda que se refira a esses trabalhos em *A parte do fogo*, sua contribuição não se atém às obras específicas, mas a toda

uma produção que estava contemplada na revista, como vemos no trecho a seguir:

Quem não está nos limites não afirma nem nega, muito menos relativiza: tenciona, corrói, força, insiste e persiste. Trata-se de uma posição que não se define pelo movimento das áreas que a rodeiam, pela interferência que produz nessas áreas. A proposta é trabalhar a diferenciação no conceito de arte, no objeto de arte, no meio de arte. É atuar ambíguo, basculante, fazer mover o chão, o concreto da linguagem e sua inscrição cultural. A questão não é denunciar, evidenciar ou reproduzir a chamada crise, é combatê-la do interior, refazer a sua genealogia, pontualizá-la em cada momento de sua articulação. É agredir sua sutil materialidade ao invés de atacar escandalosamente sua representação ideológica. Trabalhar por assim dizer a costura dos limites, desalinhá-las na solidariedade do tecido. (BRITO, 1980, p. 2)

Completando a publicação, temos uma página destinada a José Resende e Rodrigo Naves, com comentários de Naves sobre a obra pública sem título (1978), realizada por Resende na cidade de São Paulo, na qual o artista inseriu uma grande placa de concreto negro na Praça da Sé. “Não há como apropriar essa laje pela visão, nem como lhe dar as costas. Negro sorriso”, escreve Naves (1980, p. 6).

E, por fim, há a tradução do texto “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot originalmente publicado no livro *A*

parte do fogo, de 1949 e que dá nome à revista. E outra tradução do texto “Sobre pintura”, escrito por Mark Rothko em 1947, editado junto aos trabalhos, *Salto no vazio*, de Yves Klein, de 1960, e *Bloco de Berlim para Charles Chaplin*, de Richard Serra, de 1977.

VII.

Conforme mencionado no início deste ensaio, a posição de tomar as revistas *Malasartes* e *A parte do fogo* como “museus impressos” é certamente influenciada pela ideia de *museu imaginário*, proposta pelo teórico francês André Malraux. Para Malraux, o confronto entre imagens díspares produziria novas relações – surgidas a partir dessas diferenças –, possibilitando leituras que metamorfoseavam o sentido original das obras e as deslocavam de um valor de culto para um valor expográfico. Segundo o autor, tal artifício intui a brecha para a imaginação e outorga um lugar ativo ao espectador, convocando-o a formular as lacunas apresentadas.

Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de

tantas outras obras-primas, e a ausência de tantas outras obras-primas, convoca, em imaginação, *todas* as obras-primas. Como poderia este possível mutilado não apelar para todo o possível? (MALRAUX, 2011, p. 11)

Guardadas as devidas distâncias entre o texto publicado originalmente em 1947 e as revistas supracitadas, infere-se, pelo cotejamento das publicações, o alargamento do que fora apresentado pelo teórico francês. Contudo, é possível afirmar que, no que tange seus aspectos curatoriais, tanto a *Malasartes* quanto *A parte do fogo* exerceram a prática de sobrepor temporalidades, assuntos e expressões artísticas compondo, em seu conjunto de matérias, uma curadoria que se distanciava da noção moderna teleológica. Desse modo, embora não tenham perdurado enquanto revistas, tornaram-se exemplos paradigmáticos do contexto de mudanças expresso na década de 1970. Assim, para além da intervenção produzida no circuito de arte, é possível afirmar que ambas as publicações – aqui interpretadas como museus impressos – demarcaram uma posição de ruptura diante do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, consequentemente, de uma noção mais ampla do conceito de museu moderno.

NOTAS

1. Sobre esse fato, Ronaldo Brito relata que, com o crescimento súbito da revista, houve uma divergência entre os editores sobre o rumo da publicação. Nessa ocasião, houve uma proposta de tornar a revista uma publicação do grupo Globo, o que desagradou uma parte dos editores, que desejavam manter uma autonomia editorial e uma linha de edição mais conceitual. Diante do impasse, optou-se por acabar com a revista.

2. Frase do técnico de futebol Gentil Cardoso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Gwen. The Catalogue as an Exhibition Space in the 1960s and 1970s. In SZEEMANN, Harald. **When Attitudes Become Form**: Bern 1969/ Venice 2013. Catálogo de exposição. 2013, pp. 505-510.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. **Malasartes**, n. 1, set/out/nov. 1975, pp. 5-6.

BRITO, Ronaldo. Aparelhos. **A parte do fogo**, n. 1, mar. 1980, p. 2.

CARRIÓN, Ulisses. The New art of making books. **Kontexts**, n. 6-7, 1975, n.p.

DUARTE, Paulo Sergio. O estrangeiro da consciência. **A parte do fogo**, n. 1, mar. 1980, p. 3.

GEIGER, Anna Bella; HERKENHOFF, Paulo; MACHADO, Ivens Olinto. Sala experimental. **Malasartes**, n. 3, abr/mai/jun. 1976, pp. 25-27.

GERCHMAN, Rubens. Roupas dentro do corpo. **Malasartes**, n. 1, set/out/nov. 1975, pp. 20-23.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

INTRODUÇÃO. **Malasartes**, n. 1, set/out/nov. 1975, p. 4.

MANIFESTO. **Malasartes**, n. 3, abri/mai/jun. 1976, pp. 28-29.

MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe quem pede tem preferência. **Malasartes**, n. 1, set/out/nov. 1975, pp. 14-19.

MEIRELES, Cildo *et. al.* Editorial. **A parte do fogo**, n. 1, mar. 1980, p. 1.

MORAIS, Fabio. **Sabão**. Florianópolis: Editora Par(ent)esis, 2018.

MORAIS, Frederico. O museu: a cidade lúdica. In MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**, 1975, pp. 58-62.

NAVES, Rodrigo. Todo peso. **A parte do fogo**, n. 1, mar. 1980, p. 6.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Fiat Ars. **A parte do fogo**, n. 1, mar. 1980, p. 7.

ZILIO, Carlos. S/t. **Malasartes**, n. 1, set/out/nov. 1975, pp. 28-29.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Watercio. O boom, o pós-boom e o dis-boom [1976] / primeira republicação: *Opinião*, Rio de Janeiro, 3 set. 1976. In BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 179-196

SOBRE O AUTOR

Felipe Paranaguá Braga é artista visual e pesquisador, mestre em Linguagens Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Artigo recebido em
1 de maio de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

O CINEMA LETTRISTA EM 1968: A EXPERIÊNCIA DO CAFÉ- CINEMA E *LE SOULÈVEMENT DE LA JEUNESSE*

FÁBIO UCHÔA

THE LETTRIST
CINEMA IN 1968:
THE CAFÉ-CINEMA
EXPERIENCE AND
*LE SOULÈVEMENT
DE LA JEUNESSE*

EL CINE LETTRISTA EN
1968: LA EXPERIENCIA
DEL CAFÉ-CINE Y *LE
SOULÈVEMENT DE LA
JEUNESSE*

RESUMO

Artigo inédito
Chamada aberta

Fábio Uchôa*

 <https://orcid.org/0000-0002-0091-2726>

*Universidade Anhembi
Morumbi (UAM), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185265>



Entre 1967 e 1969, a vanguarda letrista mantém um café-cinema, unindo projeções experimentais e intervenções artísticas, inspiradas em práticas anteriores do grupo. À luz de tal experiência, o objetivo é examinar os posicionamentos letristas em relação aos eventos de 1968 a partir de três passos. Primeiramente, um mapeamento das atividades e manifestos associados ao café-cinema, tomando-os em suas continuidades com práticas letristas remanescentes. Num segundo momento, passa-se ao debate conceitual de tais continuidades a partir das ideias de colagem, cotidiano e juventude. Por fim, avança-se à análise do filme *Le Soulèvement de la jeunesse* (1968), de Maurice Lemaître, identificando uma construção autocentrada, que toma as rebeliões como consolidação das teorias anunciadas por Isidore Isou no livro *Traité d'économie nucléaire* (1949).

PALAVRAS-CHAVE Vanguarda letrista; Maio de 1968; Cinema experimental

ABSTRACT

Between 1967 and 1969, the lettrist vanguard maintains a *café-cinema*, combining experimental projections and artistic interventions inspired by the group's previous practices. In the light of this experience, the aim is to examine the lettrists' positions in relation to 1968's events from three steps. Firstly, a mapping of *café-cinema* activities and manifestos in their continuities with remaining lettrist practices. In a second moment, we emphasize the conceptual debate of such continuities based on the ideas of collage, everyday life and youth. Finally, we analyze the film *Le Soulèvement de la jeunesse* (1968), by Maurice Lemaître, identifying a self-centered construction that takes rebellions as the consolidation of the theories announced by Isidore Isou in the book *Traité d'économie nucléaire* (1949).

KEYWORDS Lettrist Vanguard; May 1968; Experimental Cinema

RESUMEN

Entre 1967 y 1969, la vanguardia letrista mantiene un *café-cine*, uniendo proyecciones experimentales e intervenciones artísticas inspiradas en sus prácticas anteriores. A la luz de tales experiencias, el objetivo es examinar los posicionamientos letristas con relación a los eventos de 1968 desde tres pasos. Primeramente, un mapeo de las actividades y manifestos asociados a lo *café-cine*, analizados en su continuidad con prácticas letristas remanecientes. Después, el debate conceptual de dichas continuidades a partir de las ideas de collage, cotidiano y juventud. Finalmente, se avanza a la analice de la película *Le Soulèvement de la jeunesse* (1968), de Maurice Lemaître, señalando una construcción autocentrada, que toma las rebeliones como consolidación de teorías anunciadas por Isidore Isou en *Traité d'économie nucléaire* (1949).

PALABRAS CLAVE Vanguardia letrista; Mayo de 1968; Cine experimental

INTRODUÇÃO

Envolvendo diversas leituras, os eventos de maio de 1968 podem ser pensados pela heterogeneidade de perspectivas, abrangendo teorias de dimensões históricas, políticas, sociológicas, psicológicas e artísticas. Enfocando os debates em torno da política e da cultura, a constelação incluiria diversos conceitos e autores. Entre eles, Herbert Marcuse, que, em *O homem unidimensional*, sugere a arte como uma grande recusa, correspondente a modos de refutação, de ruptura e de recriação da existência fatural (2015, p. 15). Por outro lado, pode-se pensar numa crise da noção clássica de sujeito, associada à “afirmação da individualidade contra a pretensão das normas à universalidade”, como apontado por Luc Ferry e Alain Renaut (1988, p. 89). Henri Lefebvre, na época professor na Universidade de Nanterre, publica *L’Irruption de Nanterre au sommet*, com sua interpretação do período a partir das contradições sociais e das potências de uma revolução cultural. Na senda de tais debates sobre cultura e política, e avançando ao recorte do presente artigo, relativo à arte, pouco destaque se deu às intervenções e às realizações artísticas do letrismo. Apesar do movimento

centralizado por Isidore Isou ter se desdobrado, ainda na década de 1950, na Internacional Situacionista, as elaborações letristas, entre a poesia, as artes plásticas e o cinema, têm um trajeto particular no contexto francês de 1968. Os letristas eram atuantes no período, dando continuidade a diversas frentes artísticas visitadas pelo grupo desde suas origens, envolvendo em particular uma prática de exibição e intervenção coletiva, o Café-cinema Le Colbert, cujas atividades e construções teórico-estéticas em relação ao Maio de 1968 são o foco deste artigo.

Durante os primórdios do letrismo, no pós-guerra, Isou retoma uma forma de contestação em diálogo com as vanguardas históricas, como o futurismo e o dadaísmo, incluindo uma violência verbal “pró-juventude” (ALIX, 2016, p. 1), inicialmente presente nos manifestos e intervenções públicas, com desdobramentos em suas propostas sobre a juventude, tomada como classe externa, escravizada e de potencial criativo represado. Se, em termos amplos, a teoria letrista toma o mundo a partir de um progresso em duas etapas, entre o *amplique* e o *ciselant*¹, o local ocupado pela juventude deveria acompanhar tal teleologia, utilizando-se para tanto de seu potencial de externalidade.

Nos anos 1960, o grupo passava por uma segunda geração – envolvendo artistas como Roberto Altmann, Roland Sabatier e

Jacques Spacagna –, aglutinados em torno de dois remanescentes de sua fundação, Isidore Isou e Maurice Lemaître. Entre as diferentes frentes artísticas estava em pauta a pintura, com suas colagens denominadas *hypergraphies*², que transitavam entre pintura, fotografia, escrita e os quadrinhos. Note-se também a continuidade das intervenções poéticas e teatrais, em cafés e outros locais públicos, acompanhadas pela confecção e distribuição de manifestos. Do mesmo modo, há a redação de obras literárias e teóricas sobre o letrismo, especialmente por seu fundador Isidore Isou. Nesse período, paralelamente aos primeiros sintomas maniaco-depressivos seguidos de visitas a hospitais psiquiátricos (GIRARD, 2010, p. 44), Isou lança seu “Manifeste pour le bouleversement de la architecture”³ e amplia a redação de contos eróticos, vistos como provocadores pela censura francesa. 1968 seria também o ano no qual os letristas conseguiriam uma sala permanente, dedicada às obras e intervenções do grupo junto ao Musée d’art moderne de Paris (FDBLG, 2020). Maurice Lemaître, por sua vez, mantém a realização de filmes, referidos pela ideia de *syncinema* – uma fusão particular entre o cinema e as artes cênicas. Tais são expostos a partir de encontros poéticos e de projeções, denominados pelo grupo como café-cinema, realizados entre 1967 e 1969⁴.

Apesar das atividades paralelas e da militância de Isou quanto à juventude, alguns autores sugerem um deslocamento, entre o letrismo e o Maio de 1968. Bernard Girard, por exemplo, indica que Isou foi simplesmente ignorado por jornalistas, estudantes e líderes do movimento, sendo explícito seu descompasso em relação aos envolvidos nos levantes. Naquele ano, o grupo organiza um festival de poesia, com intervenções orais e projeção de imagens, no anfiteatro da Universidade de Nanterre. Segundo Girard, o programa é abalado por um longo discurso político de Isou, depois do qual os trotskistas presentes teriam ensejado “expulsar da faculdade esse traidor neo-fascista”⁵ (GIRARD, 2010, p. 44). A ação teria se desdobrado em uma fuga dos letristas, seguidos por dezenas de jovens, enquanto alguns dos restantes jogariam espuma anti-incêndio sobre os aparelhos. Com a eclosão das rebeliões, os letristas seriam pegos de contrapé, sem qualquer participação enquanto grupo, limitando-se à distribuição de alguns folhetos (Ibidem, p. 44). A *soirée* de brigas, aqui relatada, indica uma cisão entre os letristas e parte dos jovens que realizariam a ocupação de Nanterre, com a sugestão de uma aversão ao posicionamento controlador e autoritário explicitado por Isou. Fréréric Alix, por sua vez, identifica um “deslocamento profundo frente à contestação

estudantil”, devido ao posicionamento de Isou, com sua postura centralizadora num contexto de “dessacralização dos intelectuais” (ALIX, 2017, p. 410).

Levando em conta a existência de atividades letristas e, ao mesmo tempo, um deslocamento em relação às manifestações de 1968, o objetivo deste artigo é examinar os posicionamentos do grupo em relação aos eventos daquele ano. Para tanto, o trajeto possui três passos. Primeiramente, um mapeamento das atividades do café-cinema e dos manifestos do período, tomando-os em suas continuidades com práticas letristas anteriores. Num segundo momento, passa-se ao debate conceitual de tais continuidades, a partir das ideias de colagem, cotidiano e juventude. Por fim, avança-se à análise do filme *Le Soulèvement de la jeunesse – mai 1968* (1968), de Lemaître, sondando-o como possível síntese das construções letristas em relação ao período.

O CAFÉ-CINEMA

Na Paris dos anos 1960, há uma multiplicação das atividades cineclubísticas associadas ao experimental. Como mapeado por Lebrat (*et al.*, 2020), desde os anos 1950, os letristas realizavam e projetavam filmes, na Cinemateca Francesa ou em cineclubes abertos ao público. Tal atividade seria complementada, a partir de 1959, pela Bienal de Paris, com projeções dedicadas à promoção de jovens artistas experimentais. A partir dos anos 1960, alguns festivais abrem espaço ao experimental, como o Festival du court métrage de Tours (1955-71), ou então o Festival du Film Libre d'Évian (1965-66) dedicado a filmes poéticos, subversivos ou fora do padrão. A tendência é seguida por outros festivais, como o festival Sigma (1965-96), em Bordeaux, o Festival international du jeune cinéma de Hyères (1965-) e, posteriormente, o FUFU – Festival Universitaire du Film Underground (1974-) de Nancy. Em Paris, a Cinemateca Francesa realiza projeções especializadas, tendo organizado em 1967 a retrospectiva “Avant-garde pop et beatnik”. Nesse contexto, Piero Heliczer e Antoine Perich organizam projeções regulares de cinema underground no Centre américain de

Paris (Boulevard Raspail), Christine Aubry realiza exposições no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e algumas galerias, como a Galerie Givaudan, expõem filmes experimentais como obras de arte (LEBRAT et al., 2020).

Nesse contexto de profusão do experimental, origina-se o café-cinema letrista, a partir de 1º de novembro de 1967, no Café Le Colbert, situado na rua Vivienne, em Paris. Suas atividades mesclam projeções, poesia e teatro, retomando as intervenções provocativas como aquelas do dadaísmo, tendo entre suas intenções a legitimação do grupo como herdeiro de vanguardas passadas. Os escritos lançados pelos artistas na época, em particular o “Manifeste d’une nouvelle génération d’auteurs de films” (1967) (LEMAÎTRE, 2003, p. 9) e o “Manifeste des cafés-cinéma” (1967) (Ibidem, p. 7), explicitam o lugar e as ambições assumidos pelos letristas no campo artístico-cinematográfico. No primeiro deles, o movimento reivindica-se como autêntica vanguarda do cinema. A convocação é realizada de modo bastante ambicioso, apresentando o encontro como “a primeira sessão de uma nova forma de difusão cinematográfica, que permitirá aos jovens e aos criadores da sétima arte mostrar suas novas obras” (Ibidem, p. 9). No “Manifeste des cafés-cinéma”, lançado junto com as

primeiras atividades, ganha espaço o desejo de ruptura ante outros movimentos do contexto cultural. Isso abrange críticas ao Centre national de la cinématographie e às ações estatais associadas ao cinema de grande público, bem como ataques ao funcionamento do circuito comercial, incluindo produção, distribuição e exibição. Era também explícita a oposição à *Nouvelle Vague*, cujos cineastas e obras teriam perdido sua juventude e originalidade. Os únicos elogios direcionam-se a Maurice Lemaître, construído como um dos fundadores do letrismo e do cinema moderno, como também a Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa, que emprestaria filmes para o funcionamento do café-cinema. A aversão, em geral, à decupagem clássica (tomada como o uso das técnicas em harmonia) e ao circuito de exibição comercial seria assim centralizada pelo café-cinema, construído como espaço para aqueles que não alcançavam as salas convencionais, de arte ou festivais. Para tanto, as atividades incluiriam: a) um festival permanente de cinema em 16 mm e b) um festival de clássicos surrealistas, dadaístas, abstratos e letristas, feito em associação com a Cinemateca Francesa. Essas duas atividades colocam-se como pilares para a formação de público e a criação de um canal anti-hegemônico de exibição. Sustentando tais atividades, a

convocação, divulgada para a primeira reunião, enfatizava três ações por parte dos participantes: a) levar filmes em 16 mm para projeção; b) enviar companheiros colaboradores; e c) sugerir caminhos para o novo cinema.

Sobre o funcionamento desse café-cinema, embora não haja, até o momento, acesso direto à documentação administrativa dos encontros, a publicação dos manifestos e circulares em 1967-1969 *Café-cinéma Lemaître suivi de huit films lettristes* (LEMAÎTRE, 2003) permite indagações sobre uma cosmologia do letrismo, construída a partir de uma narrativa sobre suas próprias origens, marcada especialmente pela colagem. Entre as principais práticas, nota-se a apropriação de argumentos externos, paralelamente à repetição interna de diretrizes em diferentes manifestos. Assim, o “Manifeste d’une nouvelle génération d’auteurs de films” (1967) inicia-se por uma apropriação do “First statement of the New American Cinema Group” (MEKAS, 1961), enfatizando a ideia de que seriam uma “nova geração de autores de filmes”. A última frase, por sua vez, retoma “O Manifesto Comunista” de Marx e Engels, com “jovens cineastas inovadores do cinema, revoltam-se!” (LEMAÎTRE, *op. cit.*, p. 7). Quanto às repetições de diretrizes internas, por seu turno, elas colaboram para a afirmação de uma

cosmologia do letrismo e das diretrizes do café-cinema. Entre os argumentos retomados, há a ideia de Maurice Lemaître e do letrismo como origens do cinema moderno, disputando com a *Nouvelle Vague* a influência sobre as novas gerações de cineastas. Tal construção destaca-se entre os manifestos, mas reverbera sobre a própria programação do café-cinema. Não é gratuita a projeção de três tipos de materiais, incluindo as obras de Lemaître, uma retrospectiva de vanguardas europeias, das quais os letristas reivindicam ser os legítimos herdeiros, bem como filmes de jovens realizadores, supostamente influenciados pelos agitadores do café-cinema. Há, assim, uma cosmologia teleológica, unindo as vanguardas históricas, o letrismo e o cinema experimental contemporâneo ao café-cinema. A mesma é justificada a partir de uma outra repetição estratégica, presente ao longo dos manifestos. Trata-se das acusações à *Nouvelle Vague* associadas à tentativa de se colocarem como os verdadeiros herdeiros de Henri Langlois, no lugar dos críticos-cineastas dos *Cahiers du cinéma*. Ao longo dos manifestos e circulares de 1967, publicados em 1967-1969 *Café-cinéma Lemaître suivi de huit films lettristes* (LEMAÎTRE, 2003), a figura de Langlois como um dos patronos do cinema letrista é recorrente. Entre os argumentos, há a organização da

mostra “Avant-garde pop et beatnik” na Cinemateca Francesa, num contexto em que “o cinema letrista pode mostrar sua influência determinante sobre os jovens cineastas de vanguarda” (LEMAÎTRE, 2003, p. 10), bem como o empréstimo de filmes de vanguarda por Langlois para a composição do “Festival de filmes clássicos dadaístas, surrealistas, abstratos e letristas” (Ibidem, p. 10), ocorrido ao longo dos encontros do café-cinema. Na época, Langlois fora afastado de seu cargo, pelo governo francês, sob acusação de má gestão do acervo, levando a uma mobilização para sua reintegração à Cinemateca Francesa. O assim conhecido *Affaire Langlois* é diretamente referido em circulares letristas, ganhando destaque em “Hommage à Langlois au Café Lemaître” (1967). Nesta circular, Lemaître é referido como “membro depositário da Cinemateca, amigo e intransigente defensor de Henri Langlois, [...] um dos promotores da ação de protesto em curso contra o complô de burocratas medíocres do Centre National de la Cinématographie” (Ibidem, p. 14). Em decorrência, as sessões do café-cinema deveriam ser transformadas em uma “homenagem *supertemporeel* permanente a Henri Langlois, um dos criadores da *eco-esthétique* do filme” (Ibidem, p. 14). Feito para circulação entre o conselho da Cinemateca Francesa, a declaração assume maior seriedade

em relação à função de uma biblioteca-museu para a preservação da cultura e, em particular, para a salvaguarda de filmes de vanguardistas inovadores, como os de Man Ray, Germaine Dulac, Luis Buñuel e Jean Vigo. Não apenas por difundir as grandes obras do cinema, mas sobretudo por realizar escolhas, nelas incluindo obras do panteão vanguardista dos letristas, Langlois é considerado por Lemaître como um autêntico criador, aceito no domínio da criação estética letrista. Ao trazer o intelectual para o universo do grupo, o gesto explicita o funcionamento do recorte, da escrita e da construção filmica letrista, que partem da ruptura, para depois enfatizar repetições à luz de um panteão e de uma cosmologia bastante claras e autocentradas. Em termos de redação, os materiais de divulgação publicados em 1967-1969 *Café-cinéma Lemaître suivi de huit films lettristes* sugerem uma escrita que reordena fragmentos, sendo que cada manifesto retoma extratos dos manifestos anteriores. Tal escrita, associada a uma intenção autocêntrica, é uma característica que ecoa pela arte letrista em geral, incluindo textos e filmes no contexto do café-cinema.

Em torno de 1968, a cinematografia letrista é dominada pela obra de Maurice Lemaître – um dos fundadores do grupo e do café-cinema. Num recorte abrangendo as atividades do café-cinema, a

obra fílmica de Lemaître inclui mais de 11 filmes⁶. Um olhar sobre os títulos sugere continuidades em relação à filmografia anterior. Entre elas: a) os diálogos com as vanguardas; b) as provocações ao cinema narrativo clássico, por eles denominado de cinema *ampli-que*, e aos seus espectadores; bem como c) a ideia do filme como uma ação em curso. Em relação à obra anterior de Lemaître, tal filmografia guarda continuidades narrativas e de estilo. Consolidando um abalo à construção da diegese e um ataque à própria imagem em sua materialidade, tomada *frame a frame*, os filmes de Lemaître incluem intervenções manuais. Predominantemente, trata-se de filmes de *found footage*, feitos a partir da união de fragmentos de película, provenientes de descartes ou imagens feitas pelos próprios letristas. Sobre esse conjunto fragmentar de imagens, são somados registros sonoros, especialmente narrações *over*, entrevistas ou poesias letristas, que muitas vezes constituem o esqueleto central de cada filme. Um dos traços mais marcantes, retomados pela filmografia dos anos 1967-69, no contexto do café-cinema, é a transformação da sala escura no espaço de uma experiência intermediática, entre o cinema e o teatro, unindo projeção, atores e a participação dos espectadores. No catálogo *Oeuvres de cinéma* (LEMAÎTRE, 2007), a filmografia de Lemaître

é acompanhada por comentários de projeção, com apresentação das dinâmicas e extratos de textos que deveriam ser lidos ao longo da sessão de cada filme. Nos verbetes referentes às obras dos anos 1967-69, as referências ao café-cinema Le Colbert são recorrentes, paralelamente a projeções marcadas pelas intervenções do público e por processos de montagem ou debates coletivos. A partir do léxico criado por Lemaître, tais filmes são concebidos como obras *supertemporelles*, ou seja, infinitamente abertas às intervenções do público, mas também herdeiras da noção de *syncinema*, cuja sessão exige “uma tela especial”, por vezes dividida ou transformada, e uma “*mise en scène* na qual são incorporadas intervenções do público (atores, espectadores, atendentes, operador etc.), num local inteiramente reconsiderado (hall de entrada, sala etc.)” (LEMAÎTRE, 2007, p. 37).

MONTAGEM, COTIDIANO E JUVENTUDE

Para questionar a construção letrista do maio de 1968, tendo por base o filme *Le Soulèvement de la jeunesse - mai 1968* (1968), além das continuidades temáticas e narrativas em relação à filmografia de Lemaître, convém atentar a uma tríade

de conceitos, que colaboram com a interpretação contextual da obra. Sendo *Le Soulèvement...* um filme de montagem, as imagens do contexto adquirem significado a partir de uma prática letrista de colagem, que não apenas desdobra-se a partir de práticas cotidianas de montagem coletiva, como também versa sobre uma temática cara ao letrismo, ou seja, o potencial subversivo da juventude. Assim, para uma posterior análise de *Le Soulèvement...*, serão aqui debatidas as ideias de colagem, cotidiano e juventude, buscando suas fundamentações teóricas para posterior cotejo com a obra audiovisual.

Em termos de colagem, em sintonia com outras obras letristas, os filmes de Lemaître retomam um gesto inspirado no dadaísmo. Tal como pensado por Argan (1992, p. 56), está em pauta um gesto antiartístico, que se contrapõe à arte como produção de objetos de valor. Procura-se negar a arte, colocando ênfase às intervenções e impulsos. Coloca-se em xeque a arte e todo seu trajeto anterior, como se fosse possível voltar a uma estaca zero. Tendo por origem a poesia, a decomposição das palavras, imagens e sons terá grande importância para o letrismo. Em sua composição geral, os filmes letristas são a união de fragmentos visuais e sonoros bastante diversos. Além de colagens, podem ser pensados também

na qualidade de *found footage*, ou seja, materiais deslocados de seus contextos originais, com a criação de novos traços discursivos via montagem. Se, para Brenez e Chodorov (2014), a modalidade de narrativa relaciona-se com uma reciclagem exógena, marcada pela intervenção e a criação de novos discursos, há autores para os quais tais intervenções enfatizam traços anteriormente apagados. Assim, para Michael Zryd, pode-se falar em uma forma meta-histórica de comentário, apropriando-se de discursos culturais não explícitos diretamente nas imagens de origem, porém embebidos por sua história de produção, circulação e exibição (2003, p. 42). Na mesma senda, Didi-Huberman associa a montagem à intensificação de potências: ela “intensifica a imagem e atribui à experiência visual uma potência que nossas certezas e hábitos visuais têm por efeito pacificar, ou encobrir” (2003, p. 170). No caso do cinema letrista, há uma montagem com sotaque negador, que joga constantemente com as evidências, mas, sobretudo, com as negações das evidências das imagens de origem. Não se trata de atentar a algo encoberto, mas de criar um mundo em constante choque, por meio do cinzelamento⁷ que abala a construção da diegese, ou a materialidade do suporte, desdobrando-se a partir de intervenções sobre a película.

No contexto de 1968, as origens dos materiais utilizados pe-

los letristas variam. Entre outros elementos, incluem: documentários, noticiários, imagens cotidianas de Paris, bem como extratos de melodramas, filmes eróticos, filmes de vanguarda ou imagens fixas com grande teor de colagem. Nos anos 1960, tais operações de colagem poderiam ser questionadas a partir do desvio situacionista. Segundo Gil J. Wolman e Debord, em seu “Mode d'emploi du détournement” (1956), não haveria limite para a integração de “fragmentos de trabalhos obsoletos em um novo”, podendo-se “alterar o significado desses fragmentos de qualquer forma apropriada, deixando aos imbecis a sua escravidão às referências e às ‘citações’” (DEBORD; WOLMAN, 1956). Em oposição à simples referência ao original, ou criação do cômico pelo prazer do consumo, o objetivo seria questionar a sociedade e a situação de origem, com a superação dos desvios enganadores. Para o cinema, também em termos teóricos, a proposta era a “reconversão de sequências preexistentes”, acompanhadas por novos “elementos musicais, pictóricos ou históricos” (Ibidem). Se, para Debord e Wolman, um dos objetivos finais era o questionamento, ou desvio, das condições de origem, a colagem letrista parece neles encontrar um diálogo fértil, com ambiguidades. Por um lado, mantém um pé na negatividade dadaísta, em que o ataque e a dissolução são fundamentais. Por outro, opera

deslocamentos críticos, denunciando as matrizes de origem. Na filmografia de Lemaître já referida, entre 1967-69, isso inclui: a ironia ao estrelismo americano; a crítica aos moralismos do melodrama; o questionamento do serial no cinema pornô; bem como uma crítica às imagens documentais e cotidianas dos anos 1960, pela criação de um balé de massas audiovisuais, que por vezes tendem a um lirismo militarizado.

Outro modo de pensar a montagem letrista é opondo-a ao dadaísmo. Assim, se em Duchamp o *ready-made* convoca uma dupla crítica, com a negação do gosto e da própria noção de obra (PAZ, 1977, p. 22), no letrismo as recontextualizações levam a novos sentidos. Em grande parte, em termos de sentido, o gesto artístico evoca o letrismo como o centro do mundo e motor das ações. Se nos manifestos associados ao movimento há uma cosmologia letrista, na colagem cinematográfica a coletividade organizada em torno de seus principais fundadores, Isou e Lemaître, apresenta-se como polo gerenciador de uma ação de criação de caráter universal, que busca unir os diferentes ramos das artes, ciências e do conhecimento. Ao contrário de abolir a arte, trata-se de agregá-la ao conjunto geral de domínios, tendo em vista uma evolução a uma sociedade vista como paradisíaca (ISOU, 1978).

Nas atividades do café-cinema, bem como em projetos letristas anteriores, como os roteiros publicados na revista *ION* v.1 (1952), que incluíam a transformação imaginária dos espaços de projeção, há implícito um debate acerca da vida cotidiana como locus de transformação, em diálogo com a sociologia da época. Nos escritos de Henri Lefebvre, por exemplo, o cotidiano será uma forma de crítica à sociedade moderna, mas também um espaço das possibilidades de encontro e transformação, evocando os descompassos existentes, para uma crítica do presente e a construção do possível (LEFEBVRE, 1961). A interpretação de 1968, esboçada em *L'irruption de Nanterre au sommet* (1998 [1968]), examina o possível, presente no contexto, tomando a sociedade francesa da época a partir de suas contradições. Entre as diversas etapas de seu diagnóstico, Lefebvre refere-se à revolução como um processo situado entre o estremecer e o reestabelecimento da cotidianidade. No caso de 1968, há uma contraposição aos lastros das autoridades, redes e circuitos da modernidade capitalista, momentaneamente contrapostos à proposta de autogestão, formulada entre os universitários e associada às experiências das universidades populares (THIOLLENT, 1998), vistas como brechas no sistema social existente. Tal tendência transformadora, de outro

modo, estará presente na deriva situacionista, relacionada à passagem ativa entre ambientes variados na forma de um deslocamento no espaço com vistas à transformação ou à ruptura, incluindo o estudo dos efeitos do meio geográfico sobre o comportamento afetivo dos indivíduos (DEBORD, 1997, p. 699). Já no contexto do letrismo, é possível pensar o café-cinema como experiência cotidiana. De modo particular, trata-se de uma retomada de experiências vanguardistas, que recoloca a construção de espaços de encontro e transformação. No café-cinema, a transformação está no uso do espaço, mas também, em suas interferências sobre o cinema. Em alguns dos filmes, a criação será coletiva, mediada pelo espaço do café, com suas potencialidades transformadoras. Quanto a isso, *Pellicule* (1968) é paradigmático. O filme é construído a partir da coleta aleatória de películas descartadas por laboratórios cinematográficos. Durante a primeira exibição, Lemaître pede que os espectadores cortem o rolo de filme, para que os fragmentos possam ser remodelados em uma nova ordem, guardando a aleatoriedade, atividade esta realizada em diversos encontros sucessivos. A inserção das narrações *over*, por sua vez, teriam seguido o mesmo processo coletivo. Ao conjunto, Lemaître inclui intervenções com ácido, cinzelamentos e pinceladas, bem como,

na banda sonora, um relato do processo de realização coletiva, com a ajuda do público (DEVAUX, 1992, pp. 165-166). Contrapondo-se a um objeto de consumo visual acabado, em projeções posteriores o público seria chamado para novas intervenções. Variações de tais procedimentos são identificáveis em outras obras do período, permitindo pensá-las como multiformes – objetos cujas modificações ao longo das projeções são incorporadas, passando a fazer parte de uma memória do cinema letrista. Outro exemplo será *Chantal D. Star* (1968). Em sua ficha técnica, elaborada por Lemaître, destacam-se separadamente: data da primeira projeção, acompanhada por transcrição do comentário oral aos espectadores presentes; período do registro do som original seguido pela data da primeira projeção sincrônica. Tudo isso variando entre março de 1967 e setembro de 1968 (LEMAÎTRE, 2003, p. 27). Entre as práticas contemporâneas, há também o automatismo aplicado à montagem cinematográfica, levando a filmes como *Une oeuvre* (1968) e *Chutes* (1968). O discurso do artista em relação a tais materiais é o de não intervenção, seja na concepção dos planos filmados, na escolha dos temas ou no ritmo da montagem. Sobre os extratos audiovisuais montados, porém, as intervenções manuais, com cinzelamentos, tachismos e *hypergraphies*, acabam

explicitando “um desejo estético preciso por parte do artista, aportando uma cadência suplementar” (DEVAUX, op. cit., p. 167).

Em termos teóricos, em 1968, os letristas retomam o debate acerca da externalidade da juventude, formulado duas décadas antes em *Traité d'économie nucléaire: le soulèvement de la jeunesse, problème du bicaténage et de l'externité* (ISOU, 1957[1949]). Neste livro, Isou propõe uma ambiciosa teoria econômica, concebendo a luta econômica como o choque entre os externos (os jovens e outros descontentes com sua colocação social) e os internos (situados no interior do circuito econômico). Isou reserva o poder de transformação aos externos, representados pelos jovens, descritos como escravos da economia familiar e do sistema escolar, pelos trabalhadores explorados, condenados a realizar tarefas sem sentido para conseguir ascensão hierárquica, bem como por indivíduos descontentes com o seu posto de trabalho. A juventude, por sua vez, apresenta-se duplamente aprisionada. Por um lado, “ela é a propriedade de seus pais, seu animal de luxo, seu meio de descarga psicológica”; por outro, quando precariamente inserida no mercado, “é o proletário do proletário, a superexplorada em proveito dos próprios empregados” (Ibidem, p. 100).

De modo geral, a externalidade é atribuída à juventude devido à sua dificuldade de autodeterminação. Deve-se destacar, porém,

que a definição não se restringe à idade, incluindo desempregados, trabalhadores idosos, bem como indivíduos empregados, mas que não encontraram sua colocação ideal. Para o teórico letrista, a força externa representaria o único fator dinâmico da história, posteriormente dividida entre a *créativité pure*, referente à multiplicação das riquezas através das invenções culturais e técnicas, e a *créativité détournée*, relativa à destruição das riquezas por meio das guerras e revoluções. A juventude, junto com outros atores externos, teria o poder de colocar em questão a renovação das hierarquias, bem como das normas sociais, econômicas e estéticas. Nesse sentido, Isou propõe uma série de transformações do sistema escolar, bancário e político, visando uma integração mais fácil e efetiva dos externos, tendo por finalidade última a constituição de uma sociedade em constante multiplicação e aberta ao fluxo das ambições criadoras. Tais propostas são resumidas no livro de 1949, no manifesto “Le Soulèvement de la jeunesse. Premier manifeste” (1950) e, posteriormente, no folheto de propaganda política de Lemaître, quando de sua candidatura ao legislativo em 1967 (LEMAÎTRE, 1967). No livro, Isou acusa o sistema escolar de cercear o potencial criativo, devido às repetições sem utilidade, associadas à tensão psicológica para a realização dos exames. Assim,

para uma liberação do potencial criativo, o ensino médio deve dividir-se em duas fases: um primeiro ciclo de três anos, dedicado a conhecimentos básicos sobre a ciência, a técnica e a arte, seguido por um ano de especialização, voltada a um labor específico. Tudo isso, como visto por Alix, “sob a perspectiva de um embarque geral da civilização em direção a um progresso contínuo” (2016, p. 6). Já no manifesto de 1950, redigido de modo mais didático, a reforma econômica e do ensino proposta por Isou inclui: 1) a “redução do número de anos escolares”; 2) a eliminação do *baccalauréat*⁸; 3) a diminuição dos impostos em decorrência da entrada no sistema econômico de uma grande massa de jovens; 4) o apoio bancário à criação de jovens empresas; e 5) a condenação da nacionalização das empresas, sendo as empresas nacionais vistas como uma forma de exploração dos trabalhadores por “uma série de novos parasitas, burocratas, homens de Partidos” (ISOU, 2004). Em decorrência, no âmbito de sua divulgação política, as propostas de Isou assumem traços conservadores que, contrapondo-se às visões marxistas de superação do capitalismo, desdobram-se na manutenção das formas de produção existentes. Tal posicionamento é reafirmado na plataforma de candidatura de Maurice Lemaître, em 1967. Nesse contexto, a noção ampliada de juventude refere-se a “qualquer

indivíduo, seja qual for sua idade, que luta para atingir o lugar que deseja” (LEMAÎTRE, 1967, p. 1). Quanto a tais jovens, impedidos de galgar na carreira, “suas energias poderiam ter sido utilizadas para enriquecer o país como um todo, com a criação de novas riquezas, [...] que nos permitiriam reduzir nosso tempo de trabalho para um ganho superior.” Para isso, o sistema de ensino, com base em uma cultura geral criadora, deveria permitir aos jovens alcançar o mais rápido possível uma “situação mais rentável” em uma “sociedade em progresso” (Ibidem, p. 2). A partir da breve descrição, aqui realizada, nota-se uma mudança de tom entre as propostas do livro *Traité d'économie nucléaire* e a circulação de suas ideias em manifestos. De uma abordagem teórica, tendo em vista seu potencial criativo e de abalo da ordem social, passa-se a uma maior ênfase às ideias de inclusão e progresso, sem uma efetiva transformação das formas de produção.

LE SOULÈVEMENT DE LA JEUNESSE - MAI 1968 (1968)

Ao longo do período do café-cinema, um dos filmes representativos é *Le Soulèvement de la jeunesse - mai 1968* (1968), de Lemaître. Nele, há uma retomada de traços do cinema letrista, articulados às

experiências do grupo em 1968 e ao posicionamento quanto aos levantes. Com base no livro *Traité d'économie nucléaire*, de Isou, o filme *Le Soulèvement...* acompanha os eventos de maio sob o ponto de vista letrista, a partir de uma montagem autocêntrica, tomando a revolta social como profecia das construções teóricas de Isou no final da década de 1940, bem como reafirmando uma cosmologia que teria seu ponto de partida nas teorias de *Traité d'économie nucléaire*. Para examinar seu posicionamento, o filme será pensado à luz da experiência do café-cinema e das ideias de colagem, cotidiano e juventude, com um foco particular à noção de *found footage*, associado ao exame dos sentidos assumidos por materiais endógenos e exógenos à obra de Lemaître.

Le Soulèvement... é constituído por um conjunto heterogêneo de imagens, costuradas por diferentes conjuntos de vozes *over*, sob a aparência geral de um cinejornal, que noticia grandes fatos franceses e mundiais. O plano de abertura, retirado diretamente de *Les Actualités françaises – Regards sur le monde* (29 mai. 1968), explicita o diálogo com os cinejornais enquanto forma narrativa. Sob a autoridade de construção do mundo própria ao documentário expositivo, o filme de Lemaître soma novas vozes à narração original em *over* do cinejornal, como se os relatos se dessem em

nome do letrismo. Aproximando-se da ideia de um *foud footage* “analítico” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 9), um exame mais detido permite afirmar que *Le Soulèvement...* é construído em cima do próprio *Les Actualités françaises*, edição de 29 de maio de 1968, ao qual são adicionados novos estratos de imagens e de sons, com a construção de um relato das ações estudantis e operárias, à luz de uma autoridade vocal letrista.

Com atividades iniciadas no pós-guerra, enquanto empresa estatal, *Les Actualités françaises* incorporam uma visão oficial de eventos políticos, científicos e cotidianos da França e do mundo. Algumas de suas edições dedicam-se a retrospectivas anuais, caso de *Regards sur le monde: 1957*, que se afirma como um almanaque de notícias econômicas e políticas, discursando enquanto nação, preocupada com seu desenvolvimento interno, mas também com acontecimentos internacionais, em torno da ciência e da arte. *Les Actualités françaises* (29 mai. 1968), por seu turno, apresenta uma cronologia das rebeliões estudantis e seus desdobramentos, colocando a situação como um drama social vivenciado pela França. Sob a metódica cronologia dos fatos narrada em *over*, que por vezes abre espaço aos posicionamentos pacificadores do presidente De Gaulle, os estudantes são construídos enquanto multidão

enraivecida, presente a partir de confrontos e dejetos urbanos, sob a liderança de Daniel Cohn-Bendit. As imagens articulam reuniões e pronunciamentos governamentais, ao lado de registros dos confrontos e manifestações urbanas.

Dessa estrutura, *Le Soulèvement...* guarda o aspecto de almanaque, com a sucessão de eventos unida por comentários em *over*, somando a ela novos fragmentos sonoros e imagens em movimento, ampliando a duração original em cerca de 20 minutos. O filme de Lemaître traz para si não apenas o grupo de imagens originais, mas também a forma narrativa do cinejornal em seu “modo expositivo” (NICHOLS, 2012, p. 142), centrado na informação verbal, e cuja autoridade é transposta ao discurso letrista.

Centralizando um posicionamento letrista, a espinha dorsal sonora é marcada por duas principais vozes *over*, masculinas. Uma delas, com intenção radiofônica, remanescente de *Les Actualités françaises*, pontua os acontecimentos, estabelecendo com o espectador o pacto referencial de serem verídicos os acontecimentos vistos nas imagens; a outra das vozes, criada por Lemaître, recita trechos do livro *Traité d'économie nucléaire* e interpretações dele derivadas, colocando-o como previsão profética das rebeliões. A essa dupla de vozes somam-se outros extratos, como registros de coros

letristas, com sua violência verbal quase militar, bem como uma voz poética feminina, que verbaliza extratos do conto *hypergraphique* “Les aventures d'el Momo. Épisode de mai 1968: avec apeiros vers la création au pouvoir!”⁹, de Maurice Lemaître. A sucessão de vozes é bastante rítmica, centralizada pela poesia e pelas construções teóricas do grupo. Os conjuntos de imagens, que se mesclam sem ordenação lógica, compreendem majoritariamente: imagens dos levantes, entre noticiários e fotografias dos confrontos; planos de Lemaître perambulando por Paris, apresentados em negativo; documentários científicos envolvendo exercícios de sobrevivência em alto mar ou explorações submarinas; além de imagens da vida cotidiana parisiense. Convergindo numa montagem autocentrada, a lógica geral é a sobreposição de fragmentos, centralizados pelo avanço rítmico da construção sonora e pela pontuação cronológica das ações dos estudantes, grevistas e do governo.

Em termos de uma montagem autocêntrica, *Le Soulèvement...* extrapola a dissolução dos significados dos materiais de origem, afirmando-se como um filme de propaganda letrista. Ente os debates relativos ao reemprego de materiais de arquivo, Nicole Brenez e Pip Chodorov referem-se à ideia de *found footage* – uma forma particular de reciclagem, incluindo autonomização das imagens, intervenções

sobre a película, bem como a adesão a novas formas de montagem (2014, p. 3). O cinema letrista em geral, especialmente aquele de Isou e Lemaître, aproxima-se de tal definição, unindo extratos de filmes pré-existentes, imagens realizadas pelo grupo, intervenções manuais sobre a película, bem como a teorização de uma montagem que, a partir da noção de um “cinema discrepante” (LEMAÎTRE, 1954, pp. 102-103), buscava romper com as relações entre sons e imagens enfatizando sua autonomia. Dentro desse quadro, *Le Soulèvement...* possui as suas particularidades. Ao remeter-se à forma do cinejornal, aproxima-se à ideia de “reemprego intertextual”, com a imitação da obra original *Les Actualités françaises*; por outro lado, ao incorporar diretamente materiais pré-existentes, efetua uma operação de “reciclagem” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 3). No filme de Lemaître, as reciclagens envolvem materiais endógenos e exógenos à obra do cineasta. Um dos grandes fundamentos da montagem autocêntrica é o uso de materiais endógenos, pertencentes a diferentes mídias. A leitura de livros teóricos, histórias em quadrinhos e poesias letristas, transpostas à obra audiovisual a partir de gravações vocais, moldam o ponto de vista letrista, a partir de uma colagem de materiais em trânsito em termos de suporte. Os extratos de *Traité d'économie nucléaire*,

transpostos verbalmente ao filme de Lemaître, sobrepõem-se às imagens dos manifestos e confrontos de modo a interpretá-los, a partir de um enfático distanciamento teórico, como se os próprios letristas não fizessem parte dos levantes. As gravações de poesias do grupo, algumas delas já utilizadas em filmes anteriores de Lemaître, trazem um estranhamento tátil e rítmico, cumprindo função especial na temporalidade de *Le Soulèvement*.... A leitura de “Les aventures d'el Momo. Épisode de mai 1968: avec apeiros vers la création au pouvoir!”, por sua vez, é a recriação sonora da narrativa de um conto visual *hypergraphique*, reconhecível aos espectadores antenados às publicações letristas do período.

Os registros audiovisuais de ações do grupo, por sua vez, compõem uma segunda ordem de reciclagem endógena. Em *Le Soulèvement*..., as perambulações por Paris de um jovem que parece figurar Lemaître, entre caminhadas solitárias e ações prosaicas dentro de casa, acompanham o trajeto geral do filme com aparições intermitentes. Sua presença retoma uma prática de montagem já anunciada em *Traité de bave et d'éternité* (1951), que incluía imagens cotidianas dos letristas, somadas a outros extratos. Em *Le Soulèvement*..., as perambulações de um jovem solitário sugerem a não inclusão, do mesmo e dos letristas em geral, em relação às massas

humanas em confronto. Vale destacar que, ao longo do filme, tais perambulações são apresentadas em negativo fotográfico, radicalizando a marginalidade de tais atos. Nesse sentido, é como se ele ocupasse uma posição oposta, em relação aos jovens em revolta, a partir de um confronto de posições, entre negativo e positivo filmico, ou então entre consciente e inconsciente. A partir de um olhar arqueológico pela obra de Lemaître, identifica-se que os mesmos extratos de imagens foram utilizados em *Un soir au cinéma* (1964). Neste filme, realizado quatro anos antes de *Le Soulèvement...*, as perambulações eram associadas ao galanteio noturno dos letristas em suas idas ao cinema, emulando rupturas do cotidiano e dos usos socialmente aceitos das salas de cinema. A reutilização das imagens de perambulação, transpostas a *Le Soulèvement...*, traz consigo a dimensão do caminhar pela cidade como prática autorreferencial letrista, mas também certo desejo de ruptura do cotidiano, associada no filme de 1964 às heranças surrealistas de René Clair e Buñuel¹⁰. Em *Le Soulèvement...*, a primeira sequência em negativo, posteriormente continuada pelas perambulações, é um extrato de *Un chien andalou* (1929), de Buñuel e Dalí, no qual um jovem persegue sua companheira pela sala, desejando-a, e ao tocá-la vislumbra suas partes íntimas momentaneamente despidas. As demais sequências

em negativo, centradas nas perambulações reutilizadas de *Un soir au cinéma*, guardam tais reflexos. Em termos visuais, as inserções desses extratos em negativo circundam e destoam em relação aos planos das manifestações pelas ruas de Paris, como se o jovem visto não tivesse qualquer relação com as rebeliões.

Outra forma de reciclagem endógena, em *Le Soulèvement...*, são os registros audiovisuais de atividades letristas. Em filmes anteriores, aproximando-se de uma auto-etnografia do grupo, tal modalidade chegou a ser fundamental. É o caso de *Tous derrière Suzanne, jeune dure et pure!* (1978), completamente montado a partir de registros visuais e sonoros de situações cotidianas letristas. A auto-etnografia reciclada encontra-se em poucos, porém importantes, momentos de *Le Soulèvement...* As imagens de uma exposição coletiva, incluindo objetos, quadros e cartazes, possivelmente realizada em 1968, são referidas no ápice do filme, próximo ao seu final. Entre as diferentes façanhas de 1968, assim, a arte do grupo ganha espaço como um dos pontos de chegada, desejados pela cosmologia letrista. A partir das práticas de reciclagem interna, aqui debatidas, nota-se uma colagem que retoma formulações textuais, sonoras e imagéticas presentes em obras anteriores. Trata-se de uma reciclagem endógena,

também presente entre os manifestos do grupo, associados ao café-cinema.

O reuso de reportagens provenientes de *Les Actualités françaises*, por sua vez, traz a *Le Soulèvement...* a referência aos fatos do período, com sua disposição cronológica pontuada em *over*. A ênfase ao letrismo como núcleo teórico dos eventos, porém, é de tal modo enfática que um espectador desavisado poderia simplesmente aceitar. No limite, as imagens recicladas de *Les Actualités françaises* por Lemaître cumprem o papel de legitimação do discurso letrista, com seu posicionamento universalizante e de distanciamento do intelectual, diante dos jovens tratados como multidão enraivecida.

A análise dos sentidos criados, entre os fragmentos de imagens e sons, permite identificar as dimensões da posição autocêntrica letrista em *Le Soulèvement...* Desde o início do filme, a apresentação de extratos de *Un chien andalou* (1929), em negativo, acompanhados por uma narração efusiva dos impasses políticos existentes, sugere a rebelião como algo destituído de razão. A voz *over* encarregada de pontuar os acontecimentos apresenta uma concepção cada vez mais crítica à causa dos estudantes e grevistas. Com o avançar das imagens e comentários sobre a noite das barricadas, os jovens serão referidos por sua “violenta desordem”, que apesar dos pedidos

de disciplina pelas autoridades, “enraivecidos”, não hesitariam em afrontar a ordem. Como “provocadores”, tomados por uma revolta inconsequente, iriam saquear o Boulevard Saint-Germain. Com o adensamento das imagens de chamas e carros revirados, os estudantes são sugeridos como uma força fora da ordem, em oposição às aparições do presidente Charles de Gaulle, em discursos nos quais aceita a necessidade de transformações guiadas pelo próprio governo. A construção do presidente e dos jovens como forças opostas, respectivamente associadas ao diálogo político e à ruptura irracional, culmina durante os últimos planos do filme. Antes da cartela com o dizer “Fim”, são intercalados quatro conjuntos de imagens: manifestantes e policiais, digladiando-se, cada um a seu lado; De Gaulle discursando; o plano de detalhe de um falo masculino; tudo isso seguido por um extrato de *Un chien andalou*, no qual vislumbra-se a face de um personagem em êxtase. O resumo das forças em jogo, trazendo a juventude como desordem e o discurso gaulista como tentativa pacificadora institucional, é fortemente rompido pela imagem do falo, que ironiza o cinema e a lógica narrativa assumida, mas não se imita a isso. O gesto retoma a ruptura letrista, por eles denominada de cinzelamento, além de recolocar a autorreferência de modo fálico e masculinizado. Se

a citação do filme de Buñuel sugere a oposição à razão, própria ao estado de ação revolucionária pelo qual *Le Soulèvement...* se inicia, a interpretação geral é novamente dada pela voz *over*. A despeito das tensões em jogo, a voz letrista discorre em *over*, impondo sua distância interpretativa: retomando a leitura de *Traité d'économie nucléaire*, a narração indica que a rebelião somente será superada com a aplicação da teoria econômica letrista, cujos pressupostos e exemplos foram bombardeados ao longo dos 26 minutos de filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto do 1968, a retomada do tema da juventude pelo letrismo é acompanhada por práticas e posicionamentos teóricos anteriores, tendo por viés a autorreferência como modo de explicação do mundo. Nesse sentido, ao evocar a teoria de Isou, o filme de Lemaître reafirma uma série de posicionamentos próprios ao fundador do letrismo. Entre eles, uma concepção de história, ou cosmologia, que implica a evolução do *amplique* ao *ciselant*, bem como a proposta de uma teoria universalizante, que busca unir as diversas áreas de conhecimento. O ato de recolocar tal posicionamento em 1968, porém, acaba desdobrando-se em

anacronismo histórico, sem levar em conta as modificações sociais durante os 20 anos que separam *Traité d'économie nucléaire* e os levantes de 1968. Nesta senda, o historiador Frédéric Alix sugere a existência de um “deslocamento intelectual” entre as teorias de Isou e os pensamentos que levaram às rebeliões. A concepção de juventude presente em *Le Soulèvement...*, construída a partir de um Isou centralizador, evoca uma autoridade intelectual questionada pelo movimento estudantil: “Pois se Isou desejava acabar com o quadro estreito e castrador da autoridade [...] ele mesmo não tinha definitivamente feito outra coisa que dar-se a face de uma autoridade” (ALIX, 2016, p. 7).

A centralização adotada por Isou, desde os anos 1940, reivindicando a condução do grupo letrista e de suas diretrizes teóricas, dando-se o direito de falar como dono da verdade e da justiça, impunha-se de modo autoritário. Como sugerido por Alix, os embates políticos e teóricos do período colocariam em xeque “o esquema vertical de circulação de ideias, da cultura e do saber, herdado do Iluminismo”, em prol de uma circulação horizontal oposta às hierarquias e aos grandes pensadores (Ibidem). O 1968 foi, de fato, um momento de contestação da figura do intelectual como aquele que adere à causa dos oprimidos, anteriormente proposto por Sartre.

O “espaço público no qual evoluíam tradicionalmente os intelectuais é objeto de uma verdadeira tomada de poder”, num contexto no qual o engajamento passa a ser da sociedade como um todo, “retirando dos intelectuais seu papel privilegiado de porta-voz” (Ibidem, p. 9). A partir de então, tal como examinado por Brillant (2008), nota-se uma constelação de posicionamentos pela reinvenção do intelectual. Nesse contexto, a postura de Isou, com sua teoria teleológica, pressupondo um conhecimento universal monopolizado pelo artista-intelectual, pode ser pensada como deslocada (ALIX, *op. cit.*, p. 1). Soma-se a isso um “posicionamento messiânico, introduzindo uma relação vertical de transmissão do saber e uma visão seletiva e hierarquizada da criação e de uma suposta evolução” (Ibidem, p. 7), que acabam afastando Isou em relação ao espírito do tempo de 1968. Isso inclui sua postura doutoral quanto ao processo de ensino. Depreende-se que: “Isou continua sendo aquele que sabe. O aluno continua sendo aquele que não sabe, e de fato, encontra-se submetido à autoridade do primeiro, ou seja, Isou ele próprio” (Ibidem, p. 7). Tal debate, sobre o deslocamento do discurso letrista, em particular aquele de Isou em relação a 1968, ecoa sobre a construção de *Le Soulèvement...*, de Lemaître. A montagem autocêntrica, trazendo Isou e os letristas como núcleo da narrativa, como debatido

ao longo do tópico anterior, traz um olhar externo e com certa aversão ao Maio de 1968.

Paralelamente ao deslocamento no tratamento da juventude, o cinema letrista recoloca uma forma de montagem já presente em obras anteriores, aqui radicalizada em termos do autocentrar-se. O trabalho com extratos de imagens e sons em diálogo com outras mídias colabora com uma prática intermediática de *found footage*, com modalidades de reciclagem já referidas a partir de Brenez e Chodorov. Além de conferir autonomia às imagens, aderindo às intervenções sobre a película e a novas práticas de montagem, o cinema de Lemaître dialoga com diversos dos usos atribuídos ao *found footage* pelos referidos autores. Entre eles, há um “uso crítico” no qual as imagens são violentamente apropriadas, incluindo sua destruição (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 4), um “uso materiológico” associado às “explorações das propriedades específicas da película como matéria” (Ibidem, p. 8), ou mesmo um “uso analítico” (Ibidem, p. 9), no qual um outro filme completo é estudado em profundidade, incorporado e transformado. Em *Le Soulèvement...*, a reciclagem endógena e exógena adequa-se a um desejo de centralidade, própria ao grupo letrista, presente nas obras de Isou, bem como nos manifestos e atividades de exibição do café-cinema. Ao invés de revelar

traços presentes nos materiais de origem, a construção de *Le Sou-lèvement...* tende a uma autoficção, que possui entre as principais intenções o colocar-se como filme de propaganda do letrismo, ou um almanaque sobre a profética sobrevivência da teoria letrista, no contexto de 1968.

1. Devido à prática letrista de transformação de palavras, alguns dos conceitos foram mantidos em sua grafia original, em francês. Neste caso particular, as noções de *amplique* e *ciselant* correspondem a dois períodos estéticos da arte em geral. O primeiro refere-se a um momento inicial, de uso de técnicas em harmonia, no qual se busca refletir o mundo externo, que é sucedido por uma fase de ruptura, na qual as linguagens e técnicas são rearticuladas, com o aprofundamento das formas e a destruição da arte. (LEMAÎTRE, 1954, pp. 151-152)

2. Dentro de uma concepção letrista de arte totalizante, a *hypergraphie* (também denominada de *hypergraphologie*) corresponde à união do romance, da pintura, da fotografia e da escultura, bem como da escrita de alfabetos e hieróglifos, em “um novo modo de transcrição” (LEMAÎTRE, 1954, p. 154).

3. Manifesto originalmente publicado no *Bulletin du centre de la recherche lettriste*, n. 19, fev. 1968. (BOUHOURS, 1995, p. 172)

4. A cronologia presente no catálogo Maurice Lemaître indica um volume substancial de atividades ao longo dos anos 1960, espelhando a atividade do próprio grupo. Na década, há uma constante publicação de livros e manifestos, colaborações em revistas, participações em exposições, recitais de poesia e lançamentos de filmes. Nos anos 1967-68, há a candidatura de Lemaître às eleições legislativas, a organização do café-teatro letrista La Cave com apresentação de peças teatrais, a publicação do romance *hypergraphique De Gaulle et le sexe*, uma jornada de cinema letrista organizada na Cinemateca Francesa, a leitura de um manifesto letrista na Bienal de Paris, participações de Lemaître no Conservatoire national d’art dramatique e atividades de pesquisa relacionadas ao teatro de vanguarda, a publicação do conto *hypergraphique* “Les aventures d’El Momo”, a organização de uma sala letrista no Musée national d’art moderne, além da realização de filmes (BOUHOURS, 1995, pp. 170-173).

5. Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são do autor deste texto.

6. *Moteur* (1967), *Le Film de demain* (1967), *Contre le cinéma d'André Holleaux et consorts* (1969), *Victoire de Jules, l'apostolique pendant la seconde guerre de Troie* (1967), *Chantal D. Star* (1968), *Pellicule* (1968), *Chutes* (1968), *Une œuvre* (1968), *Le Soulèvement de la jeunesse - mai 1968* (1968), *L'Écrevisse mathématique* (1969), *Votre film* (1969) (LEMAÎTRE, 2007).

7. Relacionado ao ato de intervenção direta sobre a película (LEMAÎTRE, 1954, p. 152), por meio de inscrições, desenhos, raspagens ou uso de produtos químicos. Em alguns casos, como aquele de *Le film est déjà commencé?* (1951), são teorizadas formas de intervenção de modo a contrapor as figuras originalmente existentes.

8. Qualificação acadêmica obtida mediante exames para ter acesso ao ensino universitário.

9. Nessa versão, publicada com tiragem de 20 exemplares, o Maio de 1968 é narrado sob o ponto de vista do legendário herói “El Momo”, criado de modo autoficcional por Maurice Lemaître, no formato de uma história em quadrinhos a ser colorida pelos próprios leitores.

10. Em *Un soir au cinema* (1964), uma das repetições das imagens do jovem caminhando por Paris é acompanhada pela frase, cinzelada diretamente sobre a película: “Depuis *Entr’acte* et *Un chien andalou*, rien que nous!” – valendo lembrar que extratos desses dois filmes de vanguarda são usados por Lemaître no filme de 1964.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIX, Frédéric. Isidore Isou et la jeunesse en mai 68: un rendez-vous manqué. 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/40901814/Isidore Isou et la jeunesse un rendez vous manqu%C3%A9](https://www.academia.edu/40901814/Isidore_Isou_et_la_jeunesse_un_rendez_vous_manqu%C3%A9). Acesso em: 7 ago. 2020.

ALIX, Frédéric. **Penser l'art et le monde après 1945**. Isidore Isou, essai d'archéologie d'une pensée. Paris: Presses du réel, 2017.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOUHOURS, Jean-Michel. **Maurice Lemaître**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do found footage. **Revista Laika**, vol. 3, n. 5, jun. 2014, pp. 1-11.

BRILLANT, Bernard. Intellectuels: les ombres changeantes de mai 68. Vingtième Siècle. **Revue d'histoire**, vol. 98, 2008, pp. 89-99.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. Mode d'emploi du détournement. **Les Lèvres Nues**, n. 8, mai 1956, pp. 2-9.

DEBORD, Guy. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. In **Internationale situationniste 1958-1969**. Paris: Fayard, 1997.

DEVAUX, Frédérique. **Le cinema lettriste (1951-1991)**. Paris: Paris Experimental, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FDBLG - Fonds de Dotation Bismuth Lemaître Guymer. 2012-2020. **Une Chronologie du Lettrisme**. Paris. Disponível em: <https://www.mauricelemaitre.org/fr/une-chronologie-du-lettrisme/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

FERRY, Luc; RENAUT, Alain. **Pensamento 68**: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo. São Paulo: Editora Ensaio, 1988.

GIRARD, Bernard. **Lettrisme – l'ultime avant-garde**. Paris: Presses du réel, 2010.

GUILLAUMAIN, Marc-Gilbert (ed.). **ION**, Paris, Centre de Création, Paris, v. 1, 1952.

ISOU, Isidore. Le soulèvement de la jeunesse premier manifeste. [1950]. In ISOU, Isidore. **Les Manifestes du Soulèvement de la Jeunesse (1950-1966)**. Marselha: Al Dante, 2004.

ISOU, Isidore. **Traité d'économie nucléaire**: le soulèvement de la jeunesse, problème du bicaténage et de l'éternité. [1949]. Paris: Éditions Maurice Lemaître, 1957.

ISOU, Isidore. Les lettristes sont irrécupérables jusqu'à la société de l'éternité concrète, paradisiaque. **La novation**, n. 9-10, jun. 1978, n.p.

LEBRAT, Christian *et al.* French experimental cinema the richness of the 1970's. In LEBRAT, Christian. **Radical Cinema**. Paris: Paris Expérimental/Eyewash Books, 2020, p. 165-174.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne II**. Paris: L'Arche Éditeur, 1961.

LEFEBVRE, Henri. **L'irruption de Nanterre au sommet**. [1968]. Paris: Éditions Syllepse, 1998.

LEMAÎTRE, Maurice. **Qu'est-ce que le lettrisme?** Paris: Éditions Fishbacher, 1954.

LEMAÎTRE, Maurice. Union de la Jeunesse et de l'éternité – Élections législatives de mars 1967 24e. [folheto]. **Circonscription**, 1967.

LEMAÎTRE, Maurice. **1967-1969 Café-cinéma Lemaître suivi de huit films lettristes**. Paris: Paris Expérimental, 2003.

LEMAÎTRE, Maurice. **Oeuvres de cinéma (1951-2007)**. Paris: Paris Expérimental, 2007.

MEKAS, Jonas. The First Statement of the New American Cinema Group. **Film culture**, n. 22-23, verão 1961, pp.130-133.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**. São Paulo: Edipró, 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

PAZ, Octávio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SABATIER, Roland. Du soulèvement de la jeunesse a la carte de la culture. In ISOU, Isidore. **Les Manifestes du Soulèvement de la Jeunesse (1950-1966)**. Marselha: Al Dante, 2004, pp. 90-97

TOURAINÉ, Alain. **Le Mouvement de Mai ou le communisme utopique**. Paris: Seuil, 1968.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo social**, vol. 10, n. 2, 1998, pp. 63-100.

ZRYD, Michael. Found footage film as discursive metahistory. **The Moving Image**, vol. 3, n. 2, 2003, pp. 40-61.

FILMOGRAFIA

Chantal D. Star (1968), Maurice Lemaître, França, 26 min.

Chutes (1968), Maurice Lemaître, França, 12 min.

Le Soulèvement de la jeunesse – mai 1968 (1968), Maurice Lemaître, Collectif Jeune Cinéma, França, 26 min.

Les Actualités françaises – 29 mai 1968 (1968), Les Actualités françaises, França, 6 min.

Les Actualités françaises – Regards sur le monde: 1957, Les Actualités françaises, França, 1958, 9min.

Tous derrière Suzanne, jeune dure et pure! (1978-1995), Maurice Lemaître, França, 174 min.

Traité de bave et d'éternité (1951), Isidore Isou, prod. Marc'O, França, 120 min.

Un chien andalou (1929), Luis Buñuel e Salvador Dalí, França, 16 min.

Une oeuvre (1968), Maurice Lemaître, França, 15min.

SOBRE O AUTOR

Fábio Uchôa é doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCom/UAM) e coordenador do grupo de pesquisas CineArte (UAM). É autor do livro *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-84)* (Alameda, 2019) e co-organizador de *Cinema, estilo e análise fílmica* (Appris, 2020).

Artigo recebido em
1 de maio de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

CHAMADA ABERTA

ARTISTAS DO (FIM DO) MUNDO: AUTODEFINIÇÃO, IMPLICAÇÃO Y¹ CRIAÇÃO

CAROLINA PRIMEIRA
MALANDRO VERMELHO

ARTISTS FROM (THE
END OF) THE WORLD:
SELF-NAMING,
IMPLICATION, AND
CREATION

ARTISTAS DEL
(FIN DEL) MUNDO:
AUTODEFINICIÓN,
IMPLICACIÓN Y
CREACIÓN

RESUMO

Artigo inédito
Chamada aberta

Carolina Primeira*

 <https://orcid.org/0000-0003-1562-840X>

Malandro Vermelho**

 <https://orcid.org/0000-0002-9627-1950>

*Universidade Federal de
Juiz de Fora (UFJF), Brasil

**Universidade Federal de
Juiz de Fora (UFJF), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183668>



A partir das exposições “Preto ao Cubo” y “Fragrante Mostra de Arte”, acontecidas na cidade de Juiz de Fora, y entre xs artistas participantes de ambas as exposições, o artigo pretende ler y pensar y escrever com as obras das negras, mulheres y artistas: Zaira Tarin, Paula Duarte y lúna. Através da poesia, elas nos proporcionam reflexões sobre autodefinição, implicação, y criações de mundo. Começando pelas exposições para mergulhar na poética dessas três mulheres, o objetivo do presente artigo é pensar com esses conceitos estruturados nos trabalhos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea; Encruzilhada; Negras artistas; Mulherismo Africana; Decolonial

ABSTRACT

From the exhibitions “Preto ao Cubo” and “Fragrante Mostra de Arte”, held in the city of Juiz de Fora (MG), Brazil, and among the artists participating in both exhibitions, the article intends to read, think and write with works by the black women artists: Zaira Tarin, Paula Duarte and lúna. Through poetry, they provide us reflections on self-naming, implication, and creations of the world. Starting with the exhibitions to immerse ourselves in the poetics of these three women, the goal of this article is to think with these concepts structured in their artistic works.

KEYWORDS Contemporary Art; Crossroads; Black Artists; Africana Womanism; Decolonial

RESUMEN

A partir de las exposiciones “Preto ao Cubo” y “Fragrante Mostra de Arte”, ocurridas en la ciudad brasileña de Juiz de Fora (MG), y entre las artistas participantes de las dos exhibiciones, el artículo objetiva leer y pensar y escribir con ls obras de las negras, mujeres y artistas: Zaira Tarin, Paula Duarte y lúna. A través de la poesía, ellas nos ofrecen reflexiones sobre autodefinición, implicación y creaciones del mundo. Empezando con las exposiciones para después sumergirse en la poética de esas tres mujeres, el objetivo de este artículo es pensar con esos conceptos estructurados en los trabajos artísticos.

PALABRAS CLAVE Arte contemporáneo; Encrucijada; Negras artistas; Mujerismo Africana; Decolonial

O artigo tem como ponto de partida para sua escrita as exposições “Preto ao Cubo”² y “Fragrante Mostra de Arte”, ambas realizadas na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, entre 2018 y 2019, na galeria Guaçui, do Instituto de Artes e Design (IAD), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) y no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas (CCBM), respectivamente.

Permeadas por raça, gênero, sexualidade, heranças do colonialismo, escravidão, genocídio y identidade, as duas exposições marcaram esses espaços culturais da cidade não apenas por abordarem questões relacionadas às hierarquias de poder y de dominação presentes no Brasil, mas por reunirem, exclusivamente, produtorxs negrxs, da curadoria³ axs artistas⁴.

Entre xs artistas que participaram de ambas exposições, Zaira Tarin, Paula Duarte y Iúna apresentam características poéticas que tocam, em suas complexidades, ideias que nos interessam enquanto pesquisadorxs y artistas. Elas nos proporcionam reflexões sobre autodefinição, implicação y criações de mundo.

O presente artigo busca espreitar além do horizonte do pensamento (SILVA, 2019), lendo, escrevendo y criando com os conceitos y com as obras y com as três negras. A reflexão parte de um pensar junto, que é diferente de analisar (SILVA, 2021). Por meio de objetos do cotidiano, fotografia y interpretações, discutiremos não só com a feminilidade negra, mas com os possíveis significados da identidade “afro’brasileira” y “africanabrasileira”. Sabendo que esses mesmos adjetivos, quando combinados, podem ser lidos como oximorônicos, o que significa que relacionam em uma mesma expressão palavras que exprimem conceitos contrários, enquanto as junções “euro-brasileiro” y “europeubrasileiro” podem soar como um descabido pleonismo, ou seja, uma informação repetida desnecessariamente (MILLS, 2014)⁵.

ZAIRA TARIN – AUTODEFINIÇÃO

Zaira Tarin nasceu em 1991, na cidade de Juiz de Fora. É artista visual, designer y desenvolve seu trabalho poético entre meios diversos, como a performance, a fotografia, o vídeo y a colagem. Durante as exposições citadas anteriormente,

apresentou as obras *Xangô, ou o sol a de brilhar mais uma vez Oxossi, ou se está puto quebre, tá feliz requebre, de 2018, y Cleópatra, de 2019*. Mas o que gostaríamos de trazer para o foco da reflexão é justamente seu nome, Zaira Tarin. A artista, que em registro é outra, diz:

Gostaria de marcar que minha primeira incorporação espiritual aconteceu no dia da minha performance *A presença do negro na arte brasileira*. Esse dia foi a virada da chave, rumo à ancestralidade. Saindo dessa performance, pela descarga energética que houve no dia, vou a um centro espírita junto com uma amiga para eu conseguir me recuperar. Nessa busca por trilhar um caminho mais espiritual, Zaira vem com a minha ligação com o povo cigano, e além disso da minha construção de identidade móvel enquanto Artista. E agora aprofundando mais o conhecimento sobre minha ancestralidade, percebo minha forte ligação com os guias, que são chamados linha da esquerda na umbanda, exus, pombo giras ciganos. Percebo que a minha ancestralidade de quimbanda permeia toda a minha produção artística, mesmo antes de eu saber sobre ela⁶.

Em África, o ato de nomear é levado a sério, porque está vivo no imaginário comum que o nome que uma pessoa carrega pode fazê-la ou estragá-la (ASANTE; MAZAMA, 2009). Quando Zaira se renomeia, ela também afirma com primor, “eu sou o que digo que sou”. Y esse feito não carrega significados apenas como

uma mudança no nome individual, mas também na habilidade de nomear a própria realidade, ou seja, ter o futuro, o presente y o passado, em suas mãos⁷. Entendendo que “não é possível reestruturar um Ser a partir da centralidade de experiência de outrem” (NJE-RI; RIBEIRO, 2019, p. 601). Dessa forma, buscar significados que não estão pautados exclusivamente pelo ocidente se faz necessário.

Para entender melhor o que queremos expressar, neste artigo, quando utilizamos a palavra “significados”, é preciso explorar o conceito “Mulherismo Africana”, cunhado, na década de 1980, pela pesquisadora y professora Clenora Hudson-Weems, y que vem sendo trabalhado no Brasil pelas pesquisadoras y filósofas Aza Njeri y Katiúscia Ribeiro. Sobre a identidade perdida y a consciência negra, Clenora Hudson-Weems acredita que o processo de nomear é de extraordinária importância. A forma como as pessoas foram, y ainda são, classificadas y nomeadas, está fortemente conectada com as imagens distorcidas que elas carregam socialmente. Logo, terminologia própria y autodefinição (Ibidem) são os pilares do Mulherismo Africana.

Autodefinição é uma atividade poderosa para mulheres africanasdescendentes porque considera xs ancestrais africanxs como fonte primordial, elxs são a força criativa que transforma

palavras faladas, y escritas, em existência (HUDSON-WEEMS, 1998). Portanto, é um movimento de confiar a nós mesmas o poder para sermos nomeadoras, não mais adaptar nossas necessidades a algo já existente y, conseqüentemente, parar de carregar um nome que não nos pertence (Ibidem, p. 55). Nomear é dar significado. Nomes configuram campos de poder (TROUILLOT, 2015). O nome adequado é o que irá trazer nossa imanência.

O renomear aqui possui um aspecto corretivo que permite aquelx que renomeia olhar para o passado africano como uma fonte para recuperar a história matriarcal negra y, assim, contribuir para uma nova narrativa da história diaspórica, que não precisa mais vir guiada pela noção de progresso, como discutiremos na sequência do artigo com o trabalho de Iúna.

Reenquadrar, recuperar y redefinir (GILLIAM, 2013), quer dizer, identificar a nós mesmas como queremos ser identificadas. Somos mulheres “africanasbrasileiras”, não por desejo, mas por sequestro (NJERI; RIBEIRO, op. cit.). Devemos nos definir, sem medo, com base na percepção das experiências de vida y das necessidades pessoais. Conforme xs sujeitxs começam a modificar suas vidas segundo suas subjetividades imaginadas, as imagens brancas, negativas y forçadas vão dando lugar a outras, positivas y

autodefinidas, estimulando um novo delinear para o futuro.

Muitos fatores, que permeiam nossas vivências, são deixados de lado pela branquitude, que tem perspectivas diferentes das nossas. Por isso, precisamos olhar para as nossas singularidades. Tendo sempre em mente que raça, descrita como o sequestro de África para as Américas, é característica essencial de nosso dia a dia. Optar por nossas emergências significa dar corpo à imagem que criamos para nós mesmas em nosso cotidiano, revelando, assim, a experiência genuína de uma negra mulher, para além daquelas externas a nós, que no parágrafo anterior chamamos de “imagens brancas”, como, por exemplo, a imagem da “escrava passiva”, a da “negra agressiva” ou a da “mulata exportação”.

A racialização que permeia a vivência de negras mulheres evidentemente permeia a de negros homens, logo, dando continuidade à reflexão, outro artista que carrega seu nome de forma semelhante a Zaira é o artista, natural de Governador Valadares, Paulo Nazareth, y em suas palavras:

Sou o Paulo. Me chamo Paulo Nazareth. Esse Nazareth é pela mãe da minha mãe. Nazareth Cassiano de Jesus. Então, Nazareth é um nome e não um sobrenome. Nazareth Cassiano de Jesus. Nascida lá no Vale do Rio Doce, de origem Borum. Eu carrego esse nome porque ela foi enviada para

o Manicômio de Barbacena no final de 1944. Logo que a minha mãe tinha nascido. Entre os 4 e 8 meses de idade da minha mãe. E, minha mãe nunca viu ela depois disso. E, aí, depois, eu vou aprendendo cada vez... Buscando sobre essa história... Ser Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar esse ancestral. Minha avó passa a ser essa espécie de carranca, né? Essa proteção. Esse Egum que anda comigo e que me protege. Isso eu começo a carregar comigo... (NAZARETH, 2019, n.p.)

Retornando para Juiz de Fora, reencontramos práticas de renomear, de autodefinição y de escape de nossa identidade, enquanto enegrecidos, em Vermelho y em Carolina Primeira. Vermelho, Preto Rosa se apresenta como múltiplo, como três carnes, na primeira pessoa do singular y do plural. Vermelho, Preto y Rosa. Em suas palavras:

Em meu nome, portanto em nosso lábio inferior nosso batom, à meia boca, nem masculino enrijecido, nem feminino caricato, nossa gazua⁸, nosso contradispositivo.

Nosso retificador.

[...]

Em nome de todos os corpos que se assinam, que se retificam, aceitam seu devir e assim se desviam dos nomes, normas e assinaturas impostas. Em nome de todos os corpos que fazem de Si, obra. Corpos que, longe de

galerias e museus, fazemos de nossas vidas invenção e subversão. Existência.

[...], assumimos este nome obsoleto de homem, nome pelo qual não vivemos mais, para juntos, mais que retificarmos, desviarmos a realidade. (UNIVERSIDADE, 2019).

Carolina Primeira é um empenho por uma herança simbólica, cercada por presente, passado y futuro. “A frase Yoruba *oruko lonro ni* pode ser traduzida literalmente como ‘nomes afetam o comportamento’” (ASANTE; MAZAMA, 2009, p. 439). Primeira é aquela sugestão de narrativa que coloca em destaque o que queriam apagar. Primeira posiciona em evidência o passado que é essencial. Primeira se desfaz do esquecimento em respeito aos mais velhos y aos mais novos. Primeira retoma a ancestralidade y revive a ascendência amefricana (GONZALEZ, 1983), transformando o ato de esquecer em um ato de lembrar.

Em suas palavras: “Fomos ensinadxs a carregar nomes que não são nossos. Eu me proponho a ser a Primeira a carregar ‘Carolina Cerqueira’ (dos) com nossos significados” (PRIMEIRA, 2021).

Carol.

Carolina Cerqueira.

Que é Carolina Primeira.

Sim, porque em seu desejo, sua filha

Carolina Segunda, será.

Carolina Primeira, quer que sua cria, como
ela agora, saiba pra onde voltar.

Porque alguns nomes chegam antes, mesmo quando vêm depois⁹.

Um nome, em África, pode ser percebido como sem sentido se ele não carrega uma narrativa, ou se ele não se conecta com alguma fonte espiritual, ou algum marco histórico, ou seja, quando ele não transmite nenhum significado concreto entre o indivíduo nomeado y a comunidade ao qual ele pertence.

Mesmo com as diferentes formas que cada artista escolheu para se renomear, todas elas se cruzam na ancestralidade. Entendendo esta não como um limite espaço-temporal ou hereditariedade, mas numa relação de continuidade. Y como mencionado nas páginas anteriores, esse movimento não é individual.

Cabe a nós, agora, nomear os aspectos de nossas vidas. Por exemplo, retomando os adjetivos da introdução, somos afrobrasileirxs? Somos africanxsbrasileirxs? Somos brasileirxs africanxs? A ordem importa? Ou somos amefricanxs, para citar Lélia Gonzalez?

Ou outra imagem completamente diferente?
Se (a) partir de nós, é isso que interessa.

PAULA DUARTE – POSICIONAMENTO Y IMPLICAÇÃO NO LUGAR DE EVASÃO Y AUTOENGANO

Paula Duarte nasceu em 1990, em Juiz de Fora. É artista visual y desenvolve seu trabalho poético com fotografia, ilustração y instalação. Durante as exposições que impulsionam este artigo, apresentou as obras *Eu me Levanto*, de 2018 y *Brilho*, criada entre 2016 y 2017.

O trabalho de Paula Duarte, que muitas vezes habita o espaço urbano, mais do que a galeria, implica seu espectador. Com perspicácia y delicadeza, a poesia de Paula nos tira do lugar, nos tira da passividade y do alheamento que nos fazem parar de ver as violências sociais que caracterizam nosso cotidiano .

A criação *Eu me Levanto*, alçada ao céu, é teima em meio à dor y ao desalento. De forma sensível, após o assassinato da então vereadora da cidade do Rio de Janeiro Marielle Franco (1979-2018), Paula faz pipas, em papel de seda, estampadas com o retrato da ativista em aquarela. Nas palavras da artista, o trabalho “aborda

um grito que foi calado”¹⁰. As pipas se tornam ainda mais potentes quando descobrimos que o título tem como inspiração o poema da escritora Maya Angelou, *Still I Rise*.

O rosto de Marielle, voando pela cidade, da periferia¹¹ ao centro, é um lembrete, entregue com o peito apertado, mas, ainda assim, confiante, que diz, como disse Maya Angelou:

Você quer me ver destruída
Cabeça baixa e olhar submisso
Ombros caídos como lágrimas
Enfraquecidos pelos gritos cheios de minha alma
[...]
Você pode me baleiar com suas palavras
Você pode me cortar com seus olhos
Você pode me matar com seu ódio
Mas, ainda assim, como o ar,
Eu me levanto... (ANGELOU [1978], 1992)

É um trabalho que nasce na vida. Um trabalho que escapa à ideia de obra, que não nasce para ser vendável y contemplado no circuito galeria/museu/espectadorx. É a resposta de um corpo enegrecido ao acontecimento Marielle. Y é, também, uma potente tradução intersemiótica do poema de Angelou. Dessa maneira, a

artista cruza vida, morte, tragédia y poesia, levantando a ancestral Marielle, a si mesma y todas as pessoas racializadas tocadas pela sensibilidade de suas pipas.

Já a série fotográfica *Brilho* registrou travestis que vivem em Juiz de Fora, exibindo um outro imaginário possível para essas mulheres. A série, que na “Fragrante Mostra de Arte” foi apresentada como lambe-lambes colados na parede da galeria, foi originalmente projetada, em escala imponente, na fachada do CCBM em 2017.

O Centro Cultural está localizado em uma das avenidas mais movimentadas da cidade durante o dia, tem comércio diverso, circulação de ônibus que conectam diversos bairros da cidade, carros y pedestres. Porém, as trans y travestis que Paula convida para sua fotografia são aquelas que procuram evitar a passagem por essa mesma avenida antes da madrugada. O motivo dessa restrição é a marginalização que nega a essa população certos deslocamentos físicos y sociais.

O Brasil é um dos países que mais mata pessoas trans y travestis y, segundo a Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA) y o Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE), o assassinato dessas pessoas, com frequência, é acompanhado pela desumanização, “a associação que mais se

repete é entre a agressão física, tortura, linchamento, afogamento, espancamento e facadas. 83% dos casos, os assassinatos foram apresentados com requintes de crueldade como uso excessivo de violência, esquartejamentos, afogamentos e outras formas brutais de violência” (ASSOCIAÇÃO; INSTITUTO, 2019, p. 23). A série apresenta para a cidade, y não apenas para quem frequenta as galerias do CCBM, mulheres trans y travestis.

Você acha que alguém deve morrer só por ser quem é?

Os retratos projetados foram selecionados pelas próprias fotografadas, y a obra contou com a produção da cantora, negra y travesti Karol Vieira, conhecida nacionalmente como MC Xuxu.

Enfim, para falar diretamente de posicionamento y implicação, trazemos para a discussão a performance *Nem sabão é neutro*, de 2019, acontecida durante a Feira Noturna da Praça Antônio Carlos, também localizada no centro da cidade de Juiz de Fora, onde a artista distribuiu pequenos sabonetes carimbados com a frase “nem sabão é neutro”.

Entre outras coisas, esse trabalho traz para conversa o “contrato racial”, conceituado pelo filósofo Charles Wade Mills.

Um contrato é um acordo firmado por duas ou mais pessoas no qual elas assumem um compromisso, ou uma obrigação. Wade Mills teoriza sobre o “contrato racial”, que é político, moral,

epistemológico¹², y uma das partes do nosso convívio social que nunca é mencionada. Em linhas gerais, o filósofo aponta como vivemos em uma sociedade que privilegia brancos em detrimento dos “não-brancxs”. Como o comportamento aceitável para brancxs não é aplicável para indivíduos fora desse grupo. “Não-brancxs”, dessa forma, estão sujeitxs à exploração de seus corpos, suas terras y seus recursos, y lhes é, silenciosamente, negada a igualdade de oportunidades socioeconômicas.

Ao mesmo tempo que categoriza humanxs y subumanxs, o “contrato racial” cria uma cortina de negação que isenta a consciência branca de qualquer sentimento ativo de participação na marginalização de outros grupos. “Todos os brancos são beneficiários do contrato racial, mesmo que nem todos os brancos sejam assinantes” (MILLS, 2014, p. 11)¹³. Assim, a branquitude assina para viver agradavelmente em uma ilusão coletiva de “igualdade humana” y neutralidade de seu próprio grupo, ou seja, entre aquelxs que não são racializáveis.

Porém, é bem evidente que não é neutra a distribuição das riquezas. Não são neutras as diferentes oportunidades entre negrxs y brancxs. Não são neutros benefícios y privilégios sociais. Não é neutro o peso do dever para algumxs y o, aparente, natural acesso a

direitos para outrxs. Não é neutro a criação de imagens y de modelos de beleza. Não é neutro o sentimento que os brancxs têm ao identificarem quem são seus pares. Não é neutra a produção de conhecimento, de história y de crítica. Não é neutra a leitura deste artigo.

Nós vivemos em uma sociedade que tomou forma nos últimos 500 anos através da dominação europeia y, consequentemente, gradual consolidação da supremacia branca (Ibidem). O que há de neutro nisso? Segundo a professora Patricia Williams (1951), neutralidade é na verdade “racismo maquiado”, submetendo-se à forma invisível das coisas (WILLIAMS [1991] *apud* MILLS, 2014, p. 76).

Pensando a neutralidade como indiferença, desinteresse y evasão, Paula Duarte dialoga, igualmente, com Grada Kilomba, que diz: “uma vez confrontado com verdades desconfortáveis dessa história muito suja, o sujeito branco comumente argumenta ‘não saber...’, ‘não entender...’, ‘não se lembrar...’, ‘não acreditar...’ ou ‘não estar convencido...’” (KILOMBA, 2019, p. 42). Sintetizado no autoengano, o sujeito branco acredita em uma ficção para continuar se sentindo um humano político, moral y epistemologicamente concreto, correto y digno. Quanto mais ele vive essa ficção, mais ele se distancia daqueles que são “inferiores” y mais y mais ele habita um mundo que só pode continuar existindo com a perpetuação de

uma evasão interpretativa que se recusa a ver uma sociedade desigual (MILLS, op. cit., p. 98).

Admitir o papel dx brancx na sociedade em que vivemos, y que a sua constante negação perpetua realidades raciais, incluindo todas as violências coloniais, escravocratas y capitalistas do passado y do presente, significa, por mais dramático que possa parecer, o fim do mundo europeu, ou seja, o fim de uma sociedade que opera em favor de pessoas brancas, enquanto finge que opera para todxs. Essas respostas, apontadas por Kilomba, funcionam dentro da ideia de que a Europa é sua própria origem y é também seu destino final, ou seja, compete apenas à racionalidade europeia a habilidade de capturar, nomear y classificar “novos” mundos para incorporá-los ao “mundo”, y, em uma lógica epistemológica evolutiva que justifica essas ações, “Novas Europas” se espalharam pelo planeta (MILLS, 2014). Consequentemente, Europa y sua descendência no Brasil, nas Américas, ou em qualquer outro lugar, não devem nada a continente nenhum¹⁴.

Então, globalmente, mas separadxs por nações, xs brancxs continuam a se beneficiar do “contrato racial”, já que ele cria um mundo à sua imagem cultural y estados políticos favorecendo diretamente seus interesses. Além de uma economia estruturada

em torno da exploração racial de outrxs y onde as supostas desigualdades são resolvidas com “caridade” y não devem ser investigadas profundamente (Ibidem).

Y quanto às relações em uma sociedade “diversa”, o pensamento branco autocentrado pensa, “já que não podemos evitar a convivência com eles, melhor que seja com aqueles que se parecem, nem que seja só um pouco, conosco”. Junto com Paula, perguntamos mais uma vez, y o que há de neutro nisso? m.

IÚNA – SÍMBOLOS QUE NOS REPRESENTAM?

Olúna nasceu em 1996, estuda y cria em Juiz de Fora. É artista visual, educadora y pesquisadora, trabalhando com ilustração digital y performance. Nas exposições “Preto ao Cubo” y “Fragrante”, apresentou os trabalhos *Sem Título*, de 2018, y *Brasil de Verdade*, de 2019.

A obra *Brasil de Verdade* parece ser uma sugestão para a bandeira brasileira.

No início do livro *A História dos Símbolos Nacionais*, publicado pela editora do Senado Federal, em 2005, encontramos uma frase que diz: “Os Símbolos Nacionais são o retrato vivo do

Brasil, de *nossa* terra e de *nossa* gente. [...] Cabe, pois, a *todos* nós, cidadãos brasileiros, o dever de cultuar e preservar nossas insígnias, conhecer-lhes as origens e seus significados” (LUZ, 2005, p. 14, grifo nosso).

De fato, devemos conhecer as origens y os significados dos símbolos nacionais que, em teoria, representam a totalidade do povo brasileiro. O livro segue dizendo: “Ao saber o como e o porquê dos nossos emblemas máximos, [...] mais fácil se tornará a *todos nós brasileiros* brasoná-los, honrá-los, defendê-los e preservá-los como seus devotados guardiães” (LUZ, 2005, p. 14, grifo nosso).

Será?

Uma bandeira nacional é o distintivo da nação, o símbolo da pátria y a marca de um povo. Segundo Milton Luz, o verde, presente na bandeira do Brasil, mais do que simbolizar matas ou florestas, representava, para os antigos povos lusitanos, grandes conquistas, esperança y liberdade. D. Pedro I, ao elaborar a bandeira do Brasil independente, escolheu o verde por ser a cor da Casa de Bragança¹⁵. Por sua vez, o amarelo é da Casa de Lorena y faz menção à Família Imperial da Áustria, origem de sua primeira esposa, D. Maria Leopoldina. Por fim, já em 1889, o azul y o branco remetem à bandeira da fundação do Condado Portucalense, criada no século XI.

Com a proclamação da república, a bandeira do Brasil passa a carregar algumas palavras: “ordem e progresso”, duas das máximas do filósofo francês Augusto Comte (1798-1857), deixando de fora apenas uma: “O amor por princípio”¹⁶.

Se a bandeira é um dos símbolos nacionais y eles são o retrato vivo da nossa gente, do império à república, cadê o resto do povo brasileiro nessa bandeira?

O livro *A Hora da Eugenia*, primeira edição de 1991, de Nancy Stepan (1939), discute a história da ciência do aprimoramento da raça humana, no início do século XX, na América Latina, y como essa ciência se desenvolveu no continente, não apenas consumindo ideias importadas da Europa, mas dando respostas eugênicas às particularidades de cada nação latinoamericana. A partir de premissas eugenistas, Stepan também nos apresenta uma pesquisa que investiga como os símbolos utilizados na construção de uma identidade nacional naquele período se conectavam com políticas de “purificação”, ou seja, a “higienização” de certos indivíduos como condição para o desenvolvimento.

A eugenia, supostamente, ofereceria ferramentas para o progresso de nações atrasadas, porém o combate ao “atraso” estava fortemente aliado, sem grandes surpresas, ao racismo. A

degeneração desses países estava diretamente vinculada com a composição racial que cada um deles apresentava.

Em grande medida, as classes educadas da América Latina compartilhavam as suspeitas dos europeus. Desejavam ser brancas, e temiam não sê-lo. Por esta razão, por volta do final do século XIX, o incentivo à imigração europeia passou a ser política nacional em muitos dos países da região. A mão-de-obra imigrante branca, acreditava-se, contribuiria para a formação de uma sociedade mais *progressista* e para a melhoria da imagem do país como nação potencialmente branca. (STEPAN, 2005, p. 53, grifo nosso)

A intelectualidade brasileira acreditou na capacidade da eugenia de transformar, cientificamente, o lema republicano da nação, “ordem e progresso”, em realidade.

Na América Latina, diferente dos países europeus, a eugenia estava fortemente conectada com conceitos como “evolução”, “progresso” y “civilização”, já que a população mestiça latino-americana era considerada, por eugenistas europeus, como “degenerada”, ou seja, não eugênica. Portanto, o futuro “civilizatório”, y a inserção dessas nações, incluindo o Brasil, na atuação econômica y social mundial, estavam fortemente conectados com o “aprimoramento racial” ou “melhoria genética do *nosso povo*”.

A ciência é o conhecimento que explica a partir de experimentações empíricas fenômenos diversos, logo, ela é, supostamente, confiável y neutra por seus métodos y seus resultados serem alcançados através de teorias y experimentos objetivos y racionais, porém a eugenia possuía uma frente ideológica racista, melhor dizendo, o “atraso” ou “avanço” de uma nação era atrelado com quão “de cor” ou “branca” ela era.

Y o que há de neutro nisso?

O entendimento da eugenia no Brasil incluía, como procedimentos de melhoria populacional, a higiene y o saneamento geral, em outras palavras, ela era social y biológica, ela era natureza y cultura. Logo, “eugenia e higiene” era o caminho para “ordem e progresso”. Assim, *por causa da eugenia*, a raça ficou ligada à política de identidade nacional (STEPAN, 2005).

Em vista disso, podemos cogitar que, se há a presença dx negrx y/ou dx indígena na bandeira oficial brasileira, ela se faz como referência a algo que deve ser superado em nome do desenvolvimento.

Y xs mestiçxs? Bom, xs mestiçxs, segundo o médico y antropólogo Nina Rodrigues, poderiam ser a representação da degenerescência da nação. Ou, na visão do sociólogo Sílvio Romero, um momento intermediário até x brasileirx do futuro, brancx y plenamente adaptadx aos trópicos (PAIXÃO, 2014).

Em sua versão desse símbolo, Iúna substitui o verde y o amarelo pelas cores preto y vermelho, representando com elas negrxs y indígenas (y também Pombagira y Exu). Ao centro o azul é trocado pelas cores da bandeira do movimento transgênero, que são o azul, o rosa y o branco. Y com a frase “devolve o brasil pra nós”, a artista critica a noção de linearidade da história y de continuidade desse tal “progresso”¹⁷, assim como a série de 2018-2019 de Linoca Souza *Estudos para novos símbolos nacionais* (RAMOS-SILVA; NABOR JR, 2020) y a bandeira brasileira em verde, rosa y “índio, negros e pobres” da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, no carnaval de 2019.

Questionar esses símbolos que deveriam representar todxs nós é questionar a centralidade europeia que, aparentemente, “[...] cabe, pois, a *todos* nós, cidadãos brasileiros, o dever de cultivar e preservar” (LUZ, 2005, p. 14, grifo nosso). Y aqui podemos fazer uma conexão com o conceito Mulherismo Africana, discutido no início deste artigo, y seus dois pilares: terminologia própria y autodefinição. Cabe a nós nomear o que queremos honrar, defender y preservar.

Reenquadrando, recentralizando, y redefinindo, Iúna afirma, “devolve o brasil pra nós”, consiste em evidenciar um

descontentamento¹⁸ com o símbolo colonial imposto sobre as nossas terras, sem um consentimento das demais pluralidades que compõem o nosso cenário cultural”¹⁹.

Dessa forma, o que Iúna faz é denunciar o caráter excludente da nação. Ela usa a bandeira oficial brasileira como uma forma de mostrar o quão inadequada y violenta são as exigências de manutenção desse território chamado *Brasil*.

OCCLUSÕES – DECLOSÕES

Atingir o poder, a identidade, a subjetividade radical não pode acontecer no isolamento
(hooks, 2019, p. 85)

O historiador camaronês Achille Mbembe nos presenteia com o *declodir*, noção que, trazendo o eclodir dentro de si, significa retirar cercas para fazer emergir y desabrochar aquilo que esteve enclausurado (MBEMBE, 2019, p. 70). Assim, escapar do regime colonial do mundo é, ao mesmo tempo, rompimento y criação, fazer surgir y vicejar uma outra humanidade imanente, tendo a decolonização como um projeto de autonomia, y isso só nos interessa (y é possível) se partilhado.

Y nossa escrita se põe em processo de criação desse em-comum, colocando a declosão, do mundo porvir, em movimento, instalando y performando nossos corpos enegrecidos, corpos que sabem demais (MILLS, 2014), dentro y fora dos espaços institucionais.

Provendo esse cruzar de mundos dentro do mundo, revelando o “contrato racial” invisível, através da consciência de si mesmxx, apropriando-nos subjetivamente de nossos eus, desmontando cercas y nos autorizando a falar em primeira pessoa (MBEMBE, op. cit.).

Nossas considerações ou conclusões não são finais, são oclusões-declosões. Seja partilhando o pensamento com autorxs como Clenora Hudson-Weems, Aza Njeri, Katiúscia Ribeiro, Frantz Fanon, Charles Wade Mills, Leopold Sédar Senghor, bell hooks, Achille Mbembe; seja na prática poética, que abole a dicotomia *praxis y poiesis* de Zaira Tarin, Paula Duarte y Iúna, unindo a cena decolonial criadora de Juiz de Fora num processo triplo, criação, cocriação y autocriação²⁰. Esta escrita se esforça, aliás, por fazer surgir uma comunidade que precisa ser forjada a partir de restos dispersos “(...) no meio de um estado que, apesar de celebrar a liberdade e a democracia, é, fundamentalmente, escravagista” (MBEMBE, 2014, p. 60).

O que temos em-comum? Iuna não fala “devolve o brasil pra mim”, ela fala, em pretuguês²¹, “pra nós”, um projeto comum, nascimento de mundo, pensando na fundação de uma comunidade estruturada pela partilha das diferenças. Que seja mais que branca ou não-branca, superando, como diria Édouard Glissant (2008), o paradigma de opressão pela igualdade.

Estamos todxs ocupadxs com a auto(co)criação de outro nosso mundo.

1. O garfo duplo (Y), como encruzilhada, é destinado à Pombagira. Símbolo transnacional de encontros, transições, passagens y sexualidades dos orixás (SILVA, 2015).

Segundo a intelectual Lélia Gonzalez, o Brasil é africanizado y o pretuguês é que a crioulaização do português, ou seja, a mistura da língua do colonizador com várias línguas de grupos dominados, com destaque para os diferentes povos africanos que compõem a população brasileira. De forma semelhante ao termo pretuguês, Lélia cunha o termo Améfrica Ladina, que nada mais que é a américa africana que troca a latinidade do “l” pela ladinidade mestiça do “d”, tirando a centralidade ibérica, não só do Brasil, mas de todo continente conhecido como “América Latina”.

Assim, pensando caminhos que se cruzam, encruzilhadas da comunicação, lacunas y aproximações, sugerimos que o pretuguês ladinoamefricano inclua o “y” em sua escrita, na qual o pretuguês não é apenas sobre a forma de se escrever, mas sobre o que y como se escreve em relação a determinado tema.

A palavreira Tatiana Nascimento y seu trabalho parecem dar continuidade aos conceitos de Lélia no que se refere à língua y formas de dizer. A poeta afirma: “eu sei escrever também, tb, tbm; vc, você, c; quiséramos nós, nós queríamos, a gente queria, nóiz quis; e lá se vai mais um dia, y lá se vai más un día; horizonte, Orizonte; Fazendo Uso Mais Ou Menos Convencional De Iniciais Em Maiúsculas Ou em minúsculas...

[...]

as escolhas do como dizer são tão importantes quanto aquilo que se diz (pra algumas escolas literárias, o como dizer é até mais importante do que o dito).

não preciso nem comentar o quão colonial, racista, paternalista, inferiorizante é essa mirada que lê texto de poeta negra já procurando ‘erro de português’ pra corrigir”. (NASCIMENTO, 2021)

2. Sobre a exposição, consultar CARVALHO; SILVA (2019). Acesso em: 24 nov. 2020.

3. A “Preto ao Cubo” teve a curadoria de Eliane Bettocchi y Karina Pereira da Silva. A “Fragrante Mostra de Arte” teve a curadoria de Guilherme Borges y Noah Mancini.

4. A “Preto ao Cubo” reuniu 24 artistas: Andressa Silva, Antxnio, Augusto Gomes, Barbara Maria, Carolina Cerqueira, Crraudio, Eliane Bettocchi, Bixa Brasilis, Guilherme Borges, ocrioulo, JV Medeiros, Lucas Soares, Luís Camargo, lume, lúna, Maiara Pera, Maury Paulino, Noah Mancini, Paula Duarte, Raizza Prudêncio, Rafael Costa, D O R E A, Rômulo Pereira y Roko. Y na “Fragrante” foram 21 artistas: Augusto Henrique, Aparecida Petronilha, Bárbara Moraes, Carolina Cerqueira, Dayane Máximo, Guilherme Borges, Gezsilene Oliveira, Lucas Soares, Luís Camargo, Maury Paulino, lúna, Noah Mancini, Paula Duarte, Zaíra Tarin, Rafael Coutinho, Stain, Tainá Neves, Talitha Reis, Task, Ugo Soares y Ygor Ventura.

5. Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções são dxs autorxs deste texto.

6. Retirado de mensagem recebida da artista por WhatsApp em 29 de outubro de 2020.

7. Nossas.

8. Instrumento para abrir fechaduras.

9. Texto não publicado escrito por Malandro Vermelho em 2020.

10. Retirado do portfólio da artista, de 2019, material não publicado, consultado pelxs autorxs deste texto.

11. A partir da noção de devir negro de Achille Mbembe (2019, p. 14), pensamos a periferia como bairros enegracidos, sendo lugares não apenas de precariedade, mas de construção cultural, histórica y práticas contemporâneas de existência.

12. Moral porque regula o comportamento, estabelecendo um código moral na sociedade. Y também epistemológico por criar normas cognitivas às quais todos os assinantes devem aderir.

13. Sabendo que a relação de raça não é a única que permeia a vida dos indivíduos na nossa sociedade, gênero y classe também são importantes na determinação de hierarquias entre quem é mais ou menos humano.

14. Essa concepção acredita que a sociedade necessita da intervenção civilizatória branca para passar de um estado “natural” primitivo para um estado civil y político, organizado y civilizado.

15. Casa real portuguesa.

16. A frase completa: “O amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim”. Informação obtida no site da Biblioteca Nacional Digital, na seção A França no Brasil, texto intitulado “Ordem e Progresso”. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/francebr/positivismo.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2020.

17. “[...] progresso e modernização têm servido por 500 anos como a justificativa dominante para o deslocamento ocidental e o assassinato de povos indígenas.” (MILLS, 2014, p. 49)

18. Descontentamento é pouco!

19. Retirado do portfólio da artista (IÚNA, n.d., n.p.). Disponível em: <<https://iunamare.wixsite>>.

20. Para Mbembe, criação, cocriação y autocriação são partes de um mesmo processo de criação do mundo, sem o qual não é possível para nós, corpos enegrecidos, participar dele. Y estes termos se entrelaçam à autodefinição y à implicação trabalhados anteriormente no artigo.

21. “É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chama a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse ‘r’ no lugar do ‘l’, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o ‘l’ inexistente. Afinal, quem é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta o erres dos infinitivos verbais, que condensa ‘você’ em ‘cê’, o ‘está’ em ‘tá’ e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês.” (GONZALEZ, 1983, p. 238)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELOU, Maya. Maya Angelou recites “Still I Rise”. 1978. **Kindred Spirits: Contemporary African-American Artists** (1992), Christine Mcconnell, 30min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NzQtGCw49uc>. Acesso em: 19 nov. 2020.

ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (ed.). **Encyclopedia of African Religion**. Los Angeles: A SAGE Reference Publication, 2009.

ASSOCIAÇÃO Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA); INSTITUTO Brasileiro Trans de Educação (IBTE). **Dossiê Assassinatos e violência contra Travestis e Transexuais no Brasil em 2018**. 2019. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2019/01/dossie-dos-assassinatos-e-violencia-contra-pessoas-trans-em-2018.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2020.

CARVALHO, Francione Oliveira; SILVA, Karina Pereira da. O preto ao cubo branco: “dos pesos que se carrega”. **ESTÚDIO 27**, Lisboa, v.10, n. 27, jul.-set. 2019, pp 77-85. Disponível em: <https://docplayer.com.br/154110004-Estudio-27-revista-estudio-artistas-sobre-outras-obras-volume-10-numero-27-julho-setembro-2019-trimestral-issn-e-issn.html>. Acesso em: 24 nov. 2020.

GILLIAM, Doris Waddell. "I have to know who I am": An Africana Womanist Analysis of Afro-Brazilian Identity in the Literature of Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro e Conceição Evaristo. 2013. 160f. Tese (Doutorado em Filosofia) – College of Arts and Sciences, The Florida State University, Tallahassee, 2013.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 1, 2008, pp. 53-55.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In SILVA, Luiz Antônio Machado da Silva et al. **Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos**. Coleção Ciências Sociais Hoje. Brasília: ANPOCS, 1983, pp. 223-244.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

HUDSON-WEEMS, Clenora. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves**. 2ed. Michigan: Bedford Publishers Inc., 1998.

IÚNA. Portfólio. S/d, n.p. Disponível em: <https://iunamare.wixsite.com/>

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUZ, Milton. **A História dos Símbolos Nacionais: a Bandeira, o brasão, o selo, o hino**. Brasília: Senado Federal, 2005.

MBEMBE, Achile. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achile. **Sair da Grande Noite**. Petrópolis: Vozes, 2019.

MILLS, Charles Wade. **The Racial Contract**. New York: Cornell University Press, 2014.

NASCIMENTO, Tatiana. escrevo o que (y como) eu quero. 3. fev. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CK1ZNiYn47K/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth. Epistemologias Comunitárias. Laboratório de Culturas e Humanidades, Belo Horizonte, UFMG, 2019. Disponível em: <https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

NJERI, Aza; RIBEIRO Katiúscia. Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. Currículo sem Fronteiras, vol. 19, n. 2, 2019, pp. 595-608.

PAIXÃO, Marcelo. A Lenda da Modernidade Encantada por uma crítica ao pensamento social brasileiro sobre relações raciais e projeto de Estado-nação. Curitiba: Editora CRV, 2014.

PRIMEIRA, Carolina. CAROLINA CERQUEIRA. S/d, n.p. Disponível em: <https://carolinacerqueira.weebly.com/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

RAMOS-SILVA, Luciene; NABOR JR (ed.). **O Menelick 2 Ato**, São Paulo, vol. 21, 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu O Guardião da Casa do Futuro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

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

SILVA, Denise Ferreira da. **Depois que tudo for dito e feito**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8FNwYmJyFiA>. Acesso em: 25 mar. 2021.

STEPAN, Nancy Leys. **A Hora da Eugenia: raça gênero e nação na América Latina**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the Past Power and the Production of History**. Boston: Beacon Press, 2015.

UNIVERSIDADE Federal de Juiz de Fora. **Pensamento Subversivo 100 anos de L.H.O.O.Q.: catálogo**. Catálogo de exposição em comemoração dos 100 anos da obra L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp, 16 de agosto de 2019 a 13 de setembro de 2019. Juiz de Fora, 2019. 56 p.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

FANON, Frantz. **Black skin, White masks**. New York: Grove press, 1967.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MBEMBE, Achille. Necropolítica biopoder soberania estado de exceção política da morte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, dez 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A Construção da Identidade Afrodescendente por meio das Artes Visuais Contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. 2016. 331f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

TARIN, Zaira. **Portfólio**. Disponível em: <https://cargocollective.com/ZairaTarin/Zaira-Tarin>. Acesso em: 11 Nov. 2020.

VERMELHO, Malandro. **Excarnado**: Como andar de viés pelos cosmos. Não publicado, 2020.

SOBRE OS AUTORES

Carolina Primeira. Criatura poética. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura y Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Desenvolve pesquisa sobre identidade, relações raciais y pertencimento. Apresentou seu trabalho com a exposição individual “Dessemelhança Construída”, na Galeria Guaçuí (IAD-UFJF), em 2015, y no Sesc Três Rios (RJ), em 2019. Mestre em Belas Artes pela University of the Witwatersrand, África do Sul, em 2018. Membro do Laroyê! - terreiro de pesquisa com corpos, artes, culturas y linguagens decoloniais.

Vermelho-Preto Rosa. Vermelho, y também preto y também rosa, é uma forma de vida-artificial de outrora rafael ribeiro. Criatura poética, arrisca poesias com carnes y palavras y coisas. (contra) mestre na aérea de teorias y processoas poéticos interdisciplinares, é membro fundador do Laroyê! – terreiro de pesquisa com corpos, artes, culturas y linguagens decoloniais.

Artigo recebido em
1 de abril de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

CHAMADA ABERTA

POR UMA RADICALIDADE CONCRETA: HENRY FLYNT CONTRA A VANGUARDA

BRUNO TROCHMANN
LUISA PARAGUAI

FOR A CONCRETE
RADICALITY:
HENRY FLYNT
AGAINST THE
AVANT-GARDE

POR UNA
RADICALIDAD
CONCRETA: HENRY
FLYNT CONTRA LA
VANGUARDIA

RESUMO

Artigo inédito
Chamada aberta

Bruno Trochmann*

 <https://orcid.org/0000-0003-3816-146X>

Luisa Paraguai**

 <https://orcid.org/0000-0002-3886-8118>

*Pontifícia Universidade
Católica de Campinas
(Puc Campinas), Brasil

**Pontifícia Universidade
Católica de Campinas
(Puc Campinas), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184218>



Relegado a notas de rodapé da história do Fluxus e cena pós-Cage de Nova Iorque, Henry Flynt desenvolveu, entre 1960 e 1966, uma abordagem crítica da vanguarda a partir de postura revolucionária, procurando respostas para perguntas que seus contemporâneos artistas aparentemente ignoravam. Trabalhamos aqui com três textos que radicalizam um discurso crítico à vanguarda que vai de uma crítica formalista até uma crítica total de caráter anticolonial e marxista. Estes três momentos são apresentados em *rounds*, um para cada enfrentamento com a vanguarda, passando por suas estruturas formal, social e política, em um percurso que vai do abstrato ao concreto e se manifesta em uma práxis revolucionária.

PALAVRAS-CHAVE Henry Flynt; Arte e política; Música experimental; Neovanguarda; Marxismo

ABSTRACT

Relegated to footnotes in the history of Fluxus and the post-Cage scene in New York, Henry Flynt developed from 1960 to 1966 a critical approach to the *avant-garde* from a revolutionary stance, looking for answers to questions which his peers apparently ignored. We work here with three texts which radicalized a critical discourse against the *avant-garde*, going from a formalistic critique to a total critique of Marxist and anti-colonial character. These three moments are presented in "rounds", one for each confrontation with the *avant-garde*, passing through its formal, social and political structures, in a route that goes from the abstract to the concrete and is manifested in a revolutionary praxis.

KEYWORDS Henry Flynt; Art and Politics; Experimental Music; Neo-Avant-Garde; Marxism

RESUMEN

Relegado a notas en pie de página de la historia del Fluxus y a la escena posterior a Cage en Nueva York, Henry Flynt desarrolló, entre 1960 y 1966, un abordaje crítico de la vanguardia a partir de su postura revolucionaria, buscando respuestas para preguntas que artistas contemporáneos aparentemente ignoraban. Utilizamos aquí tres textos, que radicalizan un discurso crítico a la vanguardia que sigue desde una crítica formalista hasta una crítica total de carácter anticolonial y marxista. Esos tres momentos son planteados en "rounds", uno para cada enfrentamiento con la vanguardia, pasando por sus estructuras formal, social y política, en un camino desde el abstracto hasta el concreto y que se manifiesta en una praxis revolucionaria.

PALABRAS CLAVE Henry Flynt; Arte y política; Música experimental; Neovanguardia; Marxismo



Apresentamos o percurso teórico-prático do artista Henry Flynt, tão pouco conhecido no Brasil, e suas implicações politico-filosóficas, referenciando quatro textos “Essay: Concept Art” (1963), “ART or BREND?” (1968a), “Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture” (1965) e “Stockhausen - Patrician ‘Theorist’ of White Supremacy Go to Hell!” (1965), na medida em que radicalizam seu discurso crítico à vanguarda – de uma perspectiva formalista até um caráter anticolonial e marxista. Esses momentos são apresentados em *rounds*, um para cada enfrentamento à vanguarda, diante de suas estruturas formal, social e política.

O texto também pretende desenhar a rede de artistas e pensadores com os quais Flynt se envolveu, e a cena em que suas críticas foram desenvolvidas, o que é muito importante, dado que essas críticas eram reações a esse contexto. Tony Conrad, La Monte Young, John Cage, Georges Maciunas, Simone Forti e o Fluxus são alguns dos personagens envolvidos nessa história,

por tanto tempo deixada às margens da narrativa oficial do *underground* nova-iorquino dos anos 60.

Henry Flynt desenvolveu, entre 1960 e 1966, uma abordagem crítica da vanguarda a partir de uma postura revolucionária, procurando respostas para perguntas as quais seus contemporâneos artistas aparentemente ignoravam. Flynt “procurou rearticular as preocupações da vanguarda dentro de um contexto de identidade e das lutas coletivas de autodeterminação dos povos” (*apud* PIEKUT, 2011, p. 72). Enquanto algumas das questões por ele levantadas tenham se tornado mais comuns alguns anos depois, sua crítica total ao mundo da arte como um sistema suportado por práticas elitistas e racistas foi radical o bastante para o alienar dentro da narrativa mais “oficializada” da cena artística de seu tempo (mesmo estando envolvido com a história do Fluxus, do minimalismo e da arte conceitual, Henry Flynt foi muito recentemente relegado a notas de rodapé ou descrito como um lunático). É importante notar como suas questões apontam diretamente para proposições práticas. Nesse sentido, os textos discutidos aqui têm a forma de panfletos, feitos para serem publicados em meios como revistas e distribuídos antes de palestras e durante manifestações. Como em outros

manifestos, os textos de Flynt expõem seus pontos rapidamente e chamam para a ação.

Um artista-músico formado em matemática pela Harvard, Flynt é um caso raro de intelectual/artista. Nascido em uma família de classe média branca na cidade de Greensboro, Carolina do Norte, Flynt ingressa no curso de matemática na Harvard em 1957, aos 17 anos. É nesse meio que ele conhecerá Tony Conrad, que futuramente o acompanhará no meio da *avant-garde* nova-iorquina, tanto o apresentando a La Monte Young como tomando seu partido nos protestos contra Stockhausen e aquilo que chama de “cultura séria”.

Seus estudos o levam a uma forma de empirismo radical que assume a matemática analítica e sistemas de lógica como estruturas sustentadas por dogmas sem relação com a experiência. Essa desconfiança com as estruturas que sustentam sistemas fechados acompanhará sua crítica ao lugar da vanguarda e à cultura eurocêntrica nos anos seguintes, mas acima de tudo denota um compromisso ético de Flynt para com a experiência do sujeito. Vai ser apesar de, e não por causa deste empirismo radical, que Flynt irá se associar à esquerda marxista, uma vez que vem a entender que, para seu próprio projeto filosófico ser viável, é preciso conquistar uma nova forma de sociedade.

havia um motivo sincero [para me afiliar à esquerda]: eu já tinha me tornado um revolucionário extremo antes mesmo de tentar fazer qualquer tipo de afiliação com a esquerda oficial por causa da minha desilusão com o mundo acadêmico. [...] Então eu já tinha decidido que era necessário reorganizar completamente a sociedade apenas para que eu possa fazer o que eu quiser. (FLYNT, 1979, p. 2, tradução nossa)

O contexto que Flynt vai chamar de vanguarda é o que Burger (1974) chama de neovanguarda. Para Burger, as vanguardas históricas (surrealismo, dadaísmo, futurismo e construtivismo russo) buscavam superar a ruptura entre arte e vida (ou sociedade, cultura) estabelecida na arte burguesa. Essa superação da arte nunca ocorreu de fato, sendo a própria vanguarda institucionalizada e neutralizada como projeto político. Contemporânea a Flynt, a neovanguarda apresenta-se no cenário pós-John Cage, um artista que, podemos dizer, promove articulações entre o alto modernismo da primeira metade do século XX e seus desdobramentos posteriores. Em 1960, nos Estados Unidos, o artista de vanguarda não é mais um pária dentro do sistema de arte e possui inclusive *status* especial, como diz Burger: Jackson Pollock, Andy Warhol, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, John Cage, todos grandes

nomes das neovanguardas americanas têm lugar social garantido na instituição, podendo mesmo serem vistos como parte do *star-system* de inspiração hollywoodiana.

Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital [...] O gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irresgatável, sua pretensão de protesto não mais se sustenta [...] A neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas. (BURGER, 1974, pp. 115-122)

É interessante ler estes trechos escritos por Flynt sobre o legado de John Cage para situarmos este lugar onde se encontrava Flynt e seus pares:

Cage era de uma geração mais velha que seus colegas. Ele teve uma carreira como compositor de orquestras de ruído que durou até os anos 40. No final dos anos 40, encontramos sua busca por um sistema de organização total baseado em outras fontes além do serialismo. Na sucessão veloz, Cage teve encontros com a música hindustani, as palestras de Suzuki sobre o Zen e o I Ching. Cage, de alguma forma, juntou essas referências ao precedente do Dadá, [...] e chegou ao programa pelo qual ele é agora conhecido. [...] Cage coloca questões que eclipsam a escola serialista [...] Cage alegou que seu programa era infinitamente novo e radicalmente

insuperável. Que ele transitou até o fim da eternidade. [...] Como Cage logo anunciaria, seu objetivo era confrontar o ouvinte com ruídos acidentais inventados. [...] Seja como for, Cage pretendia submeter o ouvinte ao objeto acústico, em vez de validar a personalidade do ouvinte. O objetivo de Cage era o ser humano perfeitamente estéril, o ser humano sem desejos ou preferências.

[...]

Ao considerar a carreira de Cage, é preciso concluir que Cage adorava ser o renegado da música. Sem esse papel carismático, ele não saberia o que fazer consigo mesmo. Ele persistiu em uma vida profissional que não podia ser conciliada com seus próprios pronunciamentos. Para não ser excessivamente sutil sobre isso, a ocupação de Cage era fornecer a música para uma companhia de balé cujos cenários eram às vezes fornecidos pelo pintor Rauschenberg. Este trabalho envolveu a manutenção de uma forma de arte especificamente europeia. (FLYNT in FLEMING; DUCKWORTH, 1996, pp. 45, 47, tradução nossa)

Neste trecho, Henry Flynt aborda especificamente a famosa peça silenciosa de Cage 4'33", de 1952 (quando o intérprete apresenta quatro minutos e meio de silêncio, pontuados em três movimentos), de forma que identifica sua articulação com as estruturas que sustentavam a arte como instituição elitista.

O que 4'33" foi, na verdade, foi uma quebra de etiqueta em relação à tradição da música de concerto. Não foi infinitamente nova e radical; não

foi um pouco nova e radical; se você não tivesse problemas com a tradição, era algo que você não se incomodaria em fazer. Cage assumiu o papel do renegado e tocou com um violino. Um público que investiu na pompa da música séria prestou atenção às suas violações da *etiquette*, gritando ‘*Shock me again, baby!*’. Enquanto isso, ano após ano, Cage trabalhou como diretor musical da companhia de balé. (FLYNT in FLEMING; DUCKWORTH, 1996, p. 47, tradução nossa)

O silêncio como recurso artístico na música de arte ocidental apenas impôs-se como possibilidade por convenções sociais como a etiqueta de concerto. De qualquer forma, fora do espaço neutro do concerto, o silêncio seria quebrado pelos ruídos do público e da vida cotidiana. Em muitas outras culturas musicais não ocidentais e seculares, o silêncio contemplativo não é um fato dado para o público; na cultura musical árabe, espera-se que as pessoas incentivem e aprovelem o artista em momentos de grande emoção com expressões específicas, também é esse o caso dos gritos de arrebatamento durante a performance dos *spirituals*, cantados pela comunidade negra nos Estados Unidos, entre outras tradições.

No relato “La Monte Young in New York, 1960-62”, Flynt (in FLEMING; DUCKWORTH, 1996) acusa Cage de valer-se da etiqueta de conceito para peças como *4'33*”, sendo esta um dos

maiores símbolos das práticas disciplinadoras da música, que ele dizia condenar e da qual dizia fugir. Cage ataca as estruturas de controle presentes na música até onde seu embate poderia afetar seu *status* como artista: seu lugar de “gênio” que, para Flynt, é essencialmente um local politicamente construído por um sistema maior.

No entanto, é esse tipo de peça conceitual que, de formas distintas, abrirá caminho e motivará o percurso crítico de Flynt à vanguarda, conforme pretendemos apresentar. A primeira forma, que veremos a seguir ao falar sobre o texto “Essay: Concept Art” (1963), diz respeito ao fato de, ao se valer da etiqueta de concerto e das formas musicais da música erudita (4'33" possui três movimentos, devidamente notados em uma partitura de acordo com os procedimentos padrão e notação convencional), a peça de Cage assume as regras formais de linguagem de seu meio como matéria prima, de modo que o seu único elemento “concreto” é a linguagem (na medida em que a única coisa que pode ser de fato analisada da peça é sua partitura, na qual consta apenas um registro conceitual). A segunda forma, que irá se relacionar com a crítica de Flynt no texto “ART or BREND?” (1968a), se dará pelo papel que é assumido pelo público em uma peça como 4"33', onde, pela total ausência de material sonoro por parte do compositor,

resta ao público o papel de construir o significado da obra do zero. A peça construída aleatoriamente não pressupõe a necessidade de uma leitura correta das propostas do artista: não há intenções, o público está livre para construir seus próprios significados. O que será questionado é a forma como esses métodos composicionais, mesmo após teoricamente eliminarem a presença do autor da obra e emanciparem o público como cocriador, continuam a existir no mesmo lugar social e cultural, ao invés de seguir demolindo as hierarquias. Flynt apontará como o lugar do artista na sociedade é assegurado por uma série de estruturas sociais elitistas, estruturas estas imunes a questionamentos por parte do campo da arte.

PRIMEIRO *ROUND*: “ESSAY: CONCEPT ART”

O verdadeiro inimigo de Flynt [...] era a noção de forma como qualquer componente de uma ação [...] que pode ser extrapolada da existência material da ação em si.
(JOSEPH, 2011, p. 121, tradução nossa)

Ainda em Harvard, Flynt já havia começado a compor “música séria”, sendo um violinista classicamente treinado

e interessado em composição moderna. Em 1959, ele seria apresentado a La Monte Young e à cena experimental de Nova Iorque. No cenário pós-Cage, La Monte Young vinha desenvolvendo peças musicais baseadas em curtas partituras verbais, que circulariam muito graças ao Fluxus. Essas pequenas partituras, muitas vezes semelhantes a poemas, lidavam com elementos não musicais em seus extremos mais radicais. No conjunto *Compositions 1961*, de Young, encontra-se o centro da discussão levantada por Flynt. A *composição Nº2* (“Faça um pequeno fogo”) lidava com a ideia de sons muito diminutos como peças musicais, e a *composição Nº6* (“Deixe voar uma borboleta (ou um grupo de borboletas) pelo local da performance”) propunha um evento sem sons audíveis pelo homem e não lidava com nenhum tipo de amplificação. Outras, como a *composição Nº10* (“desenhe uma linha reta e a siga”), passavam diretamente para o plano conceitual, e sua execução poderia variar radicalmente entre uma abordagem musical e não musical. Essas composições passaram a integrar a estética neodadá, lírica e apolítica do Fluxus, em muitas variações, de *haikus* a jogos de palavras e lógica (PIEKUT, 2011). Entretanto, Flynt também chama a atenção para a própria forma como *Compositions 1961* era apresentada, desafiando a lógica

temporal ao datar as peças arbitrariamente e as exibindo antes da sua, suposta, criação.

[La Monte] Young estava ameaçando apresentar as peças mais vanguardistas do mundo. Lembro-me de quando ele me disse por telefone como as obras seriam listadas no programa. Como ele ditou, ele veio para a composição nº 8, datada de 2 de abril de 1961 [o concerto aconteceria em 31 de março]. Ele realizaria 22 composições antes de serem compostas. Em termos lógicos, ele seguiria uma regra que planejava, mas ainda não existia. Do ponto de vista da explicação convencionalista da existência de abstrações, Young estava introduzindo a viagem no tempo no nível de abstrações dadas existentes ou não. (FLYNT *apud* BRANDEN, 2008, p. 112, tradução nossa)

Flynt, inspirado pelas possibilidades abertas por esse tipo de partitura “desconectada da matéria”, começa a escrever suas partituras verbais, como a peça *Possibly by Henry Flynt*, que apenas aparecia no programa dos concertos, e a peça *Work as Nobody Knows Whats Going On*; essas duas peças dependiam do fato do público acreditar ou não em sua existência, existindo e não existindo ao mesmo tempo. Essas *word pieces* de Flynt tentam muitas vezes partir de instruções impossíveis de serem praticadas, existindo apenas enquanto objetos de linguagem. Desta maneira fica claro o que Flynt via como a maior conquista de Young até então:

Nas composições de Cage dos anos 50, o público percebeu um evento do qual nenhuma das intenções do compositor podiam ser inferidas. As pequenas partituras de texto de Young foram além das obrigações da música; e eles manifestaram uma espécie de fantasia – paradoxal e autorreferencial – que foi filosoficamente desafiadora. (FLYNT in FLEMING; DUCKWORTH, 1996, p. 45, tradução nossa).

Além das possibilidades de uma relação criativa com a linguagem, há, para Flynt, uma questão claramente ética: existe sentido em chamar isso de arte? Como ele já havia levantado o conflito entre os processos de Cage e seus resultados sonoros, nas *word pieces*, percebe-se que:

O ponto do trabalho tornou-se algum tipo de jogo estrutural ou conceitual... O público recebe uma experiência que simplesmente soa como caos, mas de fato o que estão ouvindo não é o caos, mas uma estrutura oculta que está tão escondida que não pode ser reconstruída a partir do som... Então eu senti que a confusão entre se eles estavam fazendo música ou se estavam fazendo outra coisa tinha chegado a um ponto que eu achei perturbador ou inaceitável! (FLYNT *apud* PIEKUT, 2011, p. 76, tradução nossa).

Esse será o primeiro embate travado por Flynt dentro da vanguarda. Essas peças apresentam uma ideia como se fosse música, e sem haver mais relação alguma entre os sons produzidos pelas peças e as mesmas. Flynt vai chamar isso de “dissociação constitutiva”.

Encontro um princípio percorrendo esses casos que chamo de dissociação constitutiva. A dissociação constitutiva pressupõe um gênero com um protocolo padrão. No gênero, situações são estabelecidos por ordenamentos. (A realidade existe por causa da regra de alguém.) Além disso, é costume no gênero que as situações tenham certos objetivos. Uma situação constitutivamente dissociada ocorre porque o instigador da situação altera os objetivos do gênero dos objetivos habituais, sem declará-lo. Uma vez que os objetivos tradicionais são abandonados, o instigador pode fugir ou substituir o protocolo padrão por um protocolo inescrutável (um enigma inventado). (FLYNT in FLEMING; DUCKWORTH, 1996, p. 85, tradução nossa)

Flynt entra em conflito com a figura do artista como autoridade de seu meio, uma vez que o público confia que há relação entre o som e a ideia apenas pela figura do compositor: “ALGUMA coisa deve estar acontecendo!”, pensa o público. “Essay: Concept Art” propõe uma forma de arte que tem como material de trabalho a linguagem, deixando para a arte a expressão mais direta de emoções, direcionada aos sentidos.

Como os ‘conceitos’ estão intimamente ligados à linguagem, a *concept art* é um tipo de arte da qual o material é a linguagem. Ou seja, ao contrário de, por exemplo, um trabalho de música, no qual a música propriamente dita (em oposição à notação, análise) é apenas sonora, a *concept art* apropriada envolverá a linguagem. (FLYNT, 1963, n.p tradução nossa)

Traçando os antecedentes da *concept art* com a própria arte ocidental no que ele chama de *structure art*, Flynt ataca diretamente a arte como instituição histórica e política. A *structure art*, diz Flynt, é uma herança de tempos em que a arte (em especial a música) ainda se considerava uma forma de ciência e tentava dar contribuição a outras esferas, como a astronomia e a arquitetura, como ocorreu na Idade Média, permanecendo em formas tradicionais como a fuga, e mesmo no modernismo serial de Schoenberg, por exemplo, no qual estrutura é mais importante para a leitura que resultado sonoro. As *word pieces* de La Monte Young, por exemplo, são apenas possíveis de serem apreciadas como linguagem, mesmo porque não produzem som. No entanto, não deixam de ser apresentadas como som. O problema seria que, ao tentar ser som, a estrutura falha, é uma tradução incompleta. Libertando a estrutura do som, temos a *concept art* (FLYNT, 1963).

Agora, há duas coisas erradas na *structure art*. Primeiro, suas pretensões cognitivas são totalmente erradas. Em segundo lugar, ao tentar ser música ou qualquer coisa (que não tem nada a ver com conhecimento) e conhecimento representado pela estrutura, a estrutura da arte falha, sendo completamente entediante como música, e não começa a explorar as possibilidades estéticas que a estrutura pode ter quando libertada de tentar ser música ou qualquer outra coisa. (FLYNT, 1963, n.p, tradução nossa)

Ao atacar a *structure art* como um vício histórico de linguagem, um dogma obscurantista herdado desde a Idade Média até as *word pieces*, Flynt (1963) coloca toda a cronologia da arte ocidental, o mito modernista do artista-cientista, em xeque. Nesse texto, o artista de vanguarda aparece como ou um charlatão ou um ingênuo, que reproduz formatos de linguagem não adequados aos meios, e quando mais teriam algum tipo de relevância para além de seu *status* dentro da sociedade.

Flynt é motivado por um compromisso ético e também pela inclinação para o pensamento utópico sobre arte, para além de seus antecedentes. Nesse sentido, é importante entender o lugar que a vanguarda *deveria* ocupar no mundo, para Flynt. Neste momento, é preciso desconstruir a leitura da própria vanguarda, igualando vanguarda e tradicionalismo por meio do

uso de estruturas, formas mortas e herméticas, que amplificam a ruptura entre arte e cultura.

O que Flynt chama de “neo-dadá pós-cage” (in FLEMING; DUCKWORTH, 1996) não está livre de estruturas e, portanto, das mesmas colunas fundamentais que sustentavam tudo aquilo que eles diziam querer destruir ou negar, a tradição e os sistemas que a propagavam. Mesmo Cage, que dizia escapar das estruturas através da auralidade aleatória, acabava reproduzindo, em termos puramente sonoros, os mesmos resultados do serialismo (Ibidem).

Como Cage logo anunciaria, seu objetivo seria confrontar o ouvinte com o ruído acidental. [...] As soluções resultantes não soaram ao ouvinte leigo de todo diferente de um serialismo pontilista. (FLYNT in FLEMMING; DUCKWORTH, 1996, p. 46, tradução nossa)

Os exemplos dados por Flynt em “Essay: Concept Art” de quão boa pode ser a música desprovida de uma estrutura de linguagem são um indicativo claro de quais seriam seus rumos.

A propósito, quem disser que obras de música de estrutura têm ocasionalmente valor musical não sabe como é boa a música real (o Goli Dance do Baoule; “Cans on Windows” de L. Young; o hit contemporâneo “Sweets for My Sweets”, pelos Drifters) pode ser. (FLYNT, 1963, n.p., tradução nossa)

A Dança Goli de Baoule é um ritual folclórico-religioso de música e dança do povo Baoule, da Costa do Marfim, uma forma de expressão étnica de um povo não europeu. *Cans on Windows* se refere a *2 Sounds*, de La Monte Young, uma peça de sons contínuos em altíssimo volume. E *Sweets for My Sweets*, uma canção popular do grupo de *rock'n'roll* negro The Drifters. Flynt aponta como “música de verdade” aquela que dispensa as estruturas como um todo em favor do puro som (a peça de Young), a expressão cultural de povos não ocidentais (onde dança, música e religião se misturam, de forma totalmente oposta à música de concerto ocidental) e uma canção de *rock'n'roll*, um gênero urbano e popular recente, um exemplo da mais baixa cultura do momento.

A postura de Flynt neste ponto, em elencar culturas musicais externas à alta cultura como superiores à tradição da música ocidental em geral, é praticamente oposta à abordagem de outras culturas por artistas europeus ao longo de todo o século XX. Enquanto a arte busca o “exótico” e o “primitivo”, procurando em outras culturas elementos para renovar a arte ocidental com formas de expressão “fora da civilização”, para Flynt, essas outras culturas são justamente mais sofisticadas que toda a arte baseada em estruturas que dominam a tradição (e vanguarda) eurocêntrica.

A dança dos Baoule e a canção do The Drifters lidam com elementos que estão completamente ignorados dentro da *structure art*, sendo explorados por suas culturas respectivas há muito mais tempo e, portanto, são mais sofisticados. Fica claro também que Flynt não tem problema com estruturas, desde que estas estejam aparentes no objeto e possam ser lidas no resultado sonoro. Flynt desenvolverá ainda mais essa visão, progressivamente politizando seu olhar frente à relação entre a cultura colonial e povos oprimidos. A peça de La Monte aparece como único exemplo que não provém de uma cultura folclórica ou popular, mas da vanguarda. Ao lidar apenas com o som como matéria, sem estrutura alguma para além da duração desse som, a peça de La Monte também se coloca fora do cânone ocidental enquanto procedimento. Flynt logo questionará o lugar ideológico ocupado por uma obra de vanguarda (qualquer que seja) ao não romper com o sistema de crenças que a sustenta.

Por uma radicalidade concreta: Henry Flynt contra a vanguarda
Bruno Trochmann e Luisa Paraguaí

SEGUNDO *ROUND*: “FROM CULTURE TO VERAMUSEMENT”, “ART OR BREND?”, “DESTROY SERIOUS CULTURE!”

Talvez a justificativa mais decadente que o artista possa dar sobre sua profissão seja dizer que ela é de algum modo científica. [...] O artista ou entertainer não pode existir sem oferecer seu produto a outras pessoas. De fato, depois de desenvolver seu produto, o artista sai e tenta ganhar sua aceitação pública, para publicitá-lo e promovê-lo, para vendê-lo, para forçá-lo às pessoas. Se o público não o aceita de primeira, fica desapontado. Ele não abandona, mas repetidamente oferece o projeto a eles.
(FLYNT, 1968a, n.p. tradução nossa)

A *concept art* liberta a prática artística de suas estruturas de linguagem, enfatizando o valor da expressão cultural e da experiência, e buscando um comprometimento empírico. No entanto, essas estruturas também são reproduzidas devido às expectativas sociais diversas (as estruturas da arte continuam a ser reproduzidas não por um valor intrínseco à forma, mas por essa forma ser socialmente reconhecida como arte), cristalizando-se no que Flynt chama de “cultura séria”, as formas de arte institucionalizadas e socialmente aceitas pelas elites e, conseqüentemente, pelo resto da sociedade. Os conceitos de Flynt

sobre a “cultura acognitiva”, *veramusement* ou *brend* (o nome do conceito oscila, mas acaba se fixando em *brend*) estão em embate com essas estruturas sociais da arte, da mesma forma que a *concept art* confronta as estruturas linguísticas da arte. Em “ART or BREND?” (1968a), Flynt irá propor, novamente, uma forma de expressão que escape dessas estruturas sociais, se concentrado sobre a experiência e percepção do indivíduo.

Enquanto a *concept art* lida apenas com a linguagem, o *brend* resume atividades simultaneamente externas à linguagem, ao pensamento e às convenções sociais. *Brend* é uma atividade exclusiva de cada indivíduo, realizada para seu próprio prazer, porque ele “se sente à vontade para fazer” (Ibidem), e que, se compartilhada socialmente, perde seu sentido (em uma de suas palestras sobre o conceito, Flynt se recusa a dar exemplos, pois uma vez verbalizadas essas atividades deixariam de ser atividades acognitivas). O *brend* no entanto, uma vez que não passa pela linguagem, é uma atividade perceptiva a ser experimentada apenas pelo executante. Qualquer tentativa de associar significados a uma ação para além de si mesma parece ser para Flynt essencialmente desonesta.

Considere todos os seus feitos, o que você já faz. Exclua a satisfação de necessidades fisiológicas, atividades fisicamente prejudiciais e atividades competitivas. Concentre-se em autodiversão ou brincadeira espontânea. Isso, ao concentrar em tudo que você faz porque você gosta, porque você gosta disso enquanto você faz [...] esses *just-likings* são seu BREND. (FLYNT, 1968a, n.p., tradução nossa)

O *brend* pretende emancipar atividades humanas que estariam mesmo “abaixo da baixa cultura” (JOSEPH, 2011). O conceito em si não teria nenhum impacto na arte, uma vez que descrevia algo que, aparentemente, sempre existiu enquanto experiência. A questão que permanece é que a “cultura séria” se sustenta sobre falsas premissas: no texto anterior, Flynt apresentava a *structure art* como baseada em premissas falsas e modelos medievais, falhando tanto enquanto arte como estrutura. A separação das estruturas implica enfatizar expressão cultural e material, mas nos textos sobre o *brend* e a “cultura acognitiva”, Flynt questiona o lugar social de qualquer expressão artística: muito do que é tido como arte o é baseado apenas em estruturas e convenções e heranças sociais, tomadas por Flynt como sistemas de controle. Se o interesse de Flynt era a construção de novas possibilidades de expressão para além dessas instituições, nenhuma dessas opções é válida; é preciso voltar-se

para o indivíduo, para aquilo que parte do indivíduo para ele mesmo, atividades insignificantes tanto intelectual quanto socialmente, que escapam de toda estrutura por ele denunciada. Flynt, em 1968, apresentava o *brend* como um substituto da arte, uma forma de expressão liberada de convenções sociais e intelectuais. O *brend* devia ser então promovido, e a arte, eliminada, e é nesse ponto que as atividades de Flynt tomam a forma de militância anti-arte.

O novo conceito de cultura acognitiva de Flynt deveria estar completamente fora de qualquer forma social ou intersubjetivamente reconhecida; não era alta arte (cultura séria), nem baixa arte (entretenimento ou recreação); buscou escapar até à codificação da escrita, gravação, memória e pensamento. (JOSEPH, 2011, p. 112, tradução nossa)

No conceito de *brend*, é essencial o associar à percepção e à experiência. A ideia de compor uma música sozinho não é *brend*, pois a própria ideia de música pressupõe a apreciação por outro, mas o ato distraído de fazer uma concha com as mãos próxima aos ouvidos talvez fosse *brend*, desde que não compartilhado. O *brend* parece ser um tipo de expressão pessoal inconsciente, um impulso criativo que surge em momentos de distração e que é satisfatório por si só. O *brend* é uma atividade expressiva do indivíduo que está,

na sociedade, em uma posição ainda inferior à da “baixa cultura”. A ideia de substituir a arte em sua totalidade pelo *brend* é tão absurda que pode parecer ficção científica, mas, no entanto, suas críticas à arte como instituição social fazem muito sentido. Por um caminho muito torto, Flynt está questionando o marcador universal da arte, e camada por camada apresentando as bases materiais particulares dessa instituição. A proposição do *brend* é próxima de um exercício de lógica e filosofia especulativa. É curioso também ler a resposta às suas propostas. O documento “Down With Art!” (1968b), escrito por Flynt e publicado por Georges Maciunas, consiste no texto “ART or BREND?” (1968a) seguido de cartas-resposta de outros artistas para quem Flynt enviou suas ideias. Terry Riley é especialmente agressivo, ecoando os mesmos registros deixados pelos antagonistas de Flynt dentro do grupo Fluxus

Um dia, um garotinho levantou-se e olhou para seus brinquedos, avaliou-os e decidiu que eles não tinham valor para ele, assim os abandonou. Vendo os outros cegamente e alegremente apreciando seus brinquedos, ele lhes ofereceu uma longa e radical “nova teoria” de “pura recreação” para o prazer, mas antes de entrar para esta altamente secreta “teoria revolucionária”, eles devem seguir seu exemplo e participar de uma pequena iconoclastia do século 20. (RILEY *apud* FLYNT, 1968b, n.p., tradução nossa)

O desenvolvimento teórico de Flynt já apontava para um rompimento ainda maior com o mundo da arte e da vanguarda. Suas ideias tomaram corpo político no plano social quando, organizados por Flynt, protestaram em frente ao MoMA de Nova Iorque ele, Tony Conrad e o cineasta Jack Smith portando placas com os dizeres “DESTRUA A CULTURA SÉRIA!”, “DESTRUAMOS MUSEUS!”, “ABAIXO A ARTE!” enquanto distribuía folhetos de seu texto “From Culture to Veramusement”. Em “Down With Art” (1968b), temos também uma descrição da palestra dada por Flynt no dia seguinte, que ajuda a contextualizar a natureza de seu projeto.

Na quinta-feira à tarde, 28 de fevereiro, no loft de Walter de Maria, Henry Flynt deu uma longa palestra onde expunha a doutrina base. Entrando na sala, o visitante encontrava-se pisando sobre uma reprodução da Mona Lisa utilizada como capacho. De um lado havia uma exibição das fotos da demonstração e assim por diante. Atrás do palestrante havia uma grande imagem de Vladimir Maiakovski, enquanto do outro lado tínhamos os cartazes utilizados na demonstração. [...] O palestrante primeiro apresentou o sofrimento causado pelo elitismo esnobe da Cultura Séria, suas tentativas de forçar indivíduos a se alinharem a coisas que supostamente deveriam ter uma validação objetiva, mas, na verdade, representam gostos subjetivos externos [ao indivíduo] sancionados pela tradição. Ele então demonstrou como as categorias se desintegraram, e que sua retenção caiu no obscurantismo. [...] Finalmente, na parte

mais intelectualmente sofisticada da palestra, ele demonstrou a superioridade do *veramusement* de cada um [...] sobre as atividades de lazer institucionalizadas (que impõem gostos externos sobre o indivíduo) e realmente sobre toda a “cultura” que a palestra estava discutindo. Após sua exposição, Flynt demonstrou como sua doutrina havia sido antecipada por algumas ideias pouco conhecidas de Maiakovski, Dziga Vertov e seu grupo. (FLYNT, 1968b, n.p., tradução nossa)

É uma aposta cega, mas que acerta. O projeto de Flynt identifica-se com os textos de artistas soviéticos como Maiakovski e Vertov e aponta um percurso, uma práxis por uma nova cultura, uma práxis que a vanguarda sozinha não dá conta. Com a implosão das categorias de arte, primeiro pelo dadá, e depois por Cage, em que o mundo e a experiência em geral poderiam ser incorporados em uma obra de arte, o que impede que todas formas de expressão possíveis possam ser não apenas incorporadas na prática artística, mas de fato consideradas arte? Flynt está questionando por que, estando aparentemente demolidas as fronteiras entre o que é e não é arte, permanecem as barreiras entre alta cultura e baixa cultura?

O questionamento sobre a separação entre alta (que Flynt chama de “cultura séria”) e baixa cultura não é exclusividade de Flynt, sendo um lugar-comum no Fluxus e na neovanguarda em

geral (Rauschenberg, Warhol...), mas Flynt vai além da obra, indagando porquê artistas “sérios” poderiam se apropriar do que é chamado de “baixa cultura” enquanto os produtores dessa “baixa cultura” não seriam considerados artistas “sérios”. Ao estabelecer o fato de, apesar de teoricamente a vanguarda artística ter rompido todas as fronteiras sobre o que poderia ou não ser considerado arte, ainda existir uma distinção presente sobre o que é “cultura séria” e o que não é, Flynt abre espaço para interpretar essa instituição como a arte ocidental em sua totalidade histórica e política. Diferente de uma oposição entre posturas estéticas progressistas (a vanguarda) e conservadoras (o tradicionalismo), a crítica à “cultura séria” de Flynt vai se voltar para a oposição entre posturas políticas revolucionárias e conservadoras (na qual a vanguarda, sob a ótica de Flynt, é enquadrada por não romper com as estruturas sociais e a ideologia que garante seu *status*).

No seu ativismo anti-arte, Flynt destruirá todos seus trabalhos artísticos, composições e uma grande parte de registros, no seu compromisso pelo fim da “cultura séria”. Ele vai buscar encontrar formas de expressão artística (culturais) que também escapam do escopo da “cultura séria”. No seu capítulo sobre Flynt, Piekut (2011) comenta a influência do pensador e poeta negro Amiri Baraka e seu

livro *Blues People* nos desdobramentos da teoria do *brend* em direção à sua prática musical posterior.

O *blues* era uma música que surgia das necessidades de um grupo, embora se assumisse que cada homem tivesse seus próprios blues e que os cantaria. Como tal, a música era privada e pessoal. [...] Supunha-se que qualquer um poderia cantar o *blues*. (PIEKUT in JOSEPH, 2011, p. 85, tradução nossa)

Diferentemente de como ocorre dentro da arte e, em parte, da indústria cultural, é comum que os maiores expoentes de uma forma de expressão popular ou folclórica sejam de fato amadores, não profissionais. Como no *brend*, o *blues* em suas origens e desenvolvimentos, carrega este elemento de “*just-liking*”, “aquilo que é feito apenas porque você gosta conforme o faz” (FLYNT, 1968a, n.p.), sem, no entanto, se retrair do campo social para uma prática hiper-individualizada. A música negra ao mesmo tempo estava fora da “cultura séria” e se opunha à arte europeia, com suas estruturas de linguagem e *status*. Mesmo em “ART or BREND?”, Flynt já aponta essa direção:

Existem exceções. A arte às vezes se torna o único canal para a dissensão política, a única arena na qual as relações sociais opressivas podem ser superadas. (FLYNT, 1968a, tradução nossa)

O conceito de *brend*, tirado do lugar radical do texto original e aproximado do amadorismo da expressão artística popular de Baraka, articula-se com o pensamento de Marx sobre a arte e a expressão artística em *A ideologia alemã*:

A concentração exclusiva do talento artístico em indivíduos particulares, e a sua supressão na massa mais ampla que está ligada a esse fato, é uma consequência da divisão do trabalho. Se, mesmo em determinadas condições sociais, todas as pessoas fossem excelentes pintores, isso não excluiria a possibilidade de cada um deles ser também um pintor original, de forma que também aqui a diferença entre o trabalho “humano” e o “único” acumula-se próxima a falta de sentido. Em qualquer caso, dentro de uma organização comunista de sociedade, desaparece a subordinação do artista a estreiteza local e nacional, que surge puramente da divisão do trabalho, e também a subordinação do artista a alguma arte definida, devido a qual ele é exclusivamente pintor, escultor etc., o próprio nome da atividade expressando adequadamente a estreiteza de seu desenvolvimento profissional e sua dependência da divisão do trabalho. Em uma sociedade comunista, não existem pintores, mas pessoas que se engajam na pintura entre outras atividades. (MARX, 1932, p. 381)

Enquanto a linguagem de estruturas da vanguarda eurocêntrica depende da existência de especialistas que possam traduzir a importância de determinados códigos, as formas de expressão que Flynt chama de autóctones não dependem nem ao menos de que seus intérpretes sejam especialistas, ao contrário da vanguarda.

Ao tomar frente contra a “cultura séria”, Flynt também assume um compromisso de evitar que as formas fora da “cultura séria” sejam assimiladas pela mesma. Mas diferentemente de uma abordagem purista em busca de práticas culturais preservadas dos conflitos sociais (a busca pelo verdadeiro *blues*, pela música popular mais pura etc.), Flynt vai procurar pelo ponto de maior contradição: o *rock'n'roll* negro, que ele apresentará no seu texto “Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture!” (1965) como o caso de uma música popular com origem étnica que consegue se aproximar suficientemente da indústria cultural para se apropriar de seus meios e tecnologias, superando assim as suas origens pré-industriais e tomando um lugar de força dentro do contexto capitalista.

TERCEIRO *ROUND*: "COMMUNISTS MUST GIVE REVOLUTIONARY LEADERSHIP IN CULTURE", "STOCKHAUSEN - PATRICIAN 'THEORIST' OF WHITE SUPREMACY GO TO HELL!"

O radicalismo das propostas de Flynt, como o *concept art* e o *brend*, quando contrastado com a perspectiva de expressão tão popular como o *rock'n'roll* abraçado por Flynt, parece adquirir o significado literal de *avant-garde*; a força que abre caminho, em direção a um potencial para novas abordagens. A pura linguagem da *concept art* e a expressão antissocial livre e disforme do *brend* são ambas estratégias para eliminar as convenções exteriores à própria ação em si. É neste espaço utópico de renovação total, sem o comprometimento com estruturas conceituais ou sociais, que surge a possibilidade para o novo. No entanto, dado o comprometimento de Flynt com o pensamento revolucionário, esse novo deveria ser construído a partir do quê? As formas populares de expressão nunca estiveram longe da atenção de Flynt, e são o foco do texto discutido neste *round*, no qual Flynt (1965) propõe a música negra urbana como a base para o desenvolvimento de uma cultura revolucionária nos Estados Unidos. Essa forma de expressão estaria simultaneamente distante das estruturas eurocêntricas que ele ataca em *concept art*

e das convenções sociais elitistas da “cultura séria”, apontando para seu valor intrinsecamente político como forma de expressão de uma cultura subjugada que mesmo assim consegue competir com a cultura branca dominante.

Nesse momento, em 1966, Flynt rompeu com a vanguarda artística em seu ativismo anti-arte e filiou-se ao partido marxista-leninista World Workers Party (WWP). Um ano antes de “Communists Must Give...”, Flynt já havia feito seus protestos contra o compositor Karlheinz Stockhausen e publicado folhetos denunciando sua visão elitista e eurocêntrica como uma extensão do imperialismo e colonialismo europeus em uma linguagem marxista e radicalizada:

A dominação da arte plutocrática europeia branca e imperialista condena-o a viver entre massas brancas que têm um medo doente de ser contaminadas pelo “primitivismo” das culturas das pessoas de cor. Sim, e é esse racismo cultural doentio, não a música “primitiva”, a verdadeira barbárie. (FLYNT in JOSEPH, 2011, p. 202, tradução nossa).

A crítica de Flynt a Stockhausen vai além das questões levantadas em *concept art* e em seu ativismo anti-arte ligado ao *brend*, aqui ele efetivamente associa a arte de vanguarda ao eurocentrismo e à

degradação da expressão cultural de povos colonizados. Flynt (1964) acusa Stockhausen de menosprezar o *jazz*, o *blues* e a música não europeia como um todo, em favor de um projeto que perpetua o domínio branco/europeu da música séria. Novamente, voltando ao trecho inicial de “ART or BREND?”: “Talvez a justificativa mais doentia que o artista pode dar para sua profissão seja dizer que ela é de alguma forma científica” (FLYNT, 1968a, n.p., tradução nossa). Flynt associa a postura pseudocientífica do modernismo europeu à dominação cultural, Stockhausen, ao produzir leis e conceitos (“*scientific laws*”) para as artes, elevando o modernismo a um tipo de ciência avançada da cultura, perpetuaria os discursos da supremacia cultural europeia e o uso de estruturas criticadas por Flynt em “Essay: Concept Art”, elevado agora a novas alturas de hermetismo.

Nessa crítica à arte ocidental em geral, Flynt (1965) coloca-se ao lado das minorias, contra “*these whites*”. Especialmente enquanto membro do WWP, um partido alinhado com as lutas anticoloniais e que advogava a luta dos direitos civis do movimento negro como uma luta anticolonial mundial. Neste sentido, denuncia também Cage como perpetrador do discurso oficial de superioridade da alta cultura em suas diversas formas, já que ele era conhecido por menosprezar o *jazz* com base na “pobreza opressora de um compasso

constante” (FLYNT, 1982). Outra crítica de Flynt é o caráter imperialista do olhar que Cage, conhecido por seu apreço pelas filosofias orientais, tem sobre outras culturas, ao se apropriar delas, enterrando-as em um lugar subordinado aos seus próprios projetos

Devemos observar cuidadosamente como Cage usou referências a tradições asiáticas para tecer seu programa – um programa que os asiáticos tradicionais não teriam reconhecido. Em 1946, em uma de suas publicações mais importantes, Cage comparou a música hindustani com Schoenberg: alegando que ambas estavam rigidamente estruturadas. O efeito dessa interpretação foi de assimilar a música hindustani à primazia do sistema organizacional – desconsiderando totalmente a experiência do ouvinte (ou do improvisador) (FLYNT in FLEMMING; DUCKWORTH, 1996, p. 45, tradução nossa).

No texto “Communists Must Give...”, Flynt, junto de George Maciunas, sequestra o papel de dirigente do partido e aponta como deve a militância comunista promover a música negra, sugerindo que troquem suas coleções de discos, ouçam e toquem apenas “*street-negro music*” em festas e confraternizações, como também que não promovam nada ligado à arte eurocêntrica ou folclórica branca. O texto orienta, de certa forma, uma “revolução cultural” da militância branca.

Em geral, para cada nação há uma cultura musical comum que é a criação espontânea daqueles trabalhadores agrícolas e depois dos trabalhadores da cidade que não são alpinistas sociais e não podem deixar de ser pobres. Na verdade, geralmente é uma fusão de música, dança e poesia – que é feita ou assistida, mas não ‘performada’. [...] Essa música-dança já é o símbolo original dos oprimidos. Em uma frase: “street-negro music”. [...] O que esses brancos temem é, na verdade, um tipo de vitalidade que a cultura desses povos oprimidos tem, que não é nem sonhada por seus mestres brancos. Você perde essa vitalidade. Assim, ninguém que se aterra à dominação da arte europeia patricia pode ser culturalmente revolucionário – não importa o que mais ele seja. (FLYNT, 1965, n.p., tradução nossa).

Em “Communists Must Give...”, Flynt assume a música como expressão cultural, e não como arte (*art-music*), e usa o termo *music-dance* para descrevê-la. A música-dança alinha-se com os exemplos citados em “Essay: Concept Art”, no qual ele aponta o grupo negro The Drifters e a dança Goli dos Baoule. Também há uma questão utilitarista, alinhada com as preocupações de artistas soviéticos como Maiakovski e Vertov: uma música útil deve ser dançável. A importância da dança é interessante, pois é uma forma de expressão em que o público e artista dividem de alguma forma a experiência sonora horizontalmente. Flynt (1965) aponta que é a “street-negro

music” (RnB, jazz e o *rock'n'roll*) uma forma de expressão cultural genuína e completa, originada dentro de comunidades socialmente oprimidas e inserida na indústria cultural, na medida em que seus artistas se utilizam da tecnologia sonora de ponta (efeitos de estúdio e técnicas de gravação avançadas) e estão, como o proletariado, mais próximos dos meios de produção. A apropriação de novas tecnologias não serve para diluir a autenticidade e vigor de uma expressão étnica, mas justamente o contrário: estabelece um lugar de resistência revolucionário, chegando a substituir as formas de expressão brancas “mesmo dentre as massas brancas” (FLYNT, 1965).

Ao contrário do jazz, em sua época, o *rock* não havia sido elevado a outro patamar dentro da hierarquia cultural, o que para Flynt era um ponto positivo, pois significa que ele não se adequou à “cultura séria”. E, ainda, o *rock* não havia perdido o que Flynt ([1982], 2002) chama de “traços étnicos”, no sentido do gênero ainda trazer uma profunda marca cultural, relacionado diretamente com as condições sociais das comunidades negras nos Estados Unidos. Em “Communists Must Give...”, Flynt não apenas aponta a música urbana negra como a mais coerente com o pensamento revolucionário, mas também ataca a resistência dos próprios comunistas brancos em não reconhecer estas formas de expressão e insistirem

em se engajar nas formas eurocêntricas da música erudita e “de protesto” (o *folk*).

Os rostos dos comunistas voltados para a velha música da burguesia europeia, mesmo que não saibam muito sobre isso; mesmo que eles não possam analisar a *Grosse Fuge* ou uma Sinfonia de Bruckner – mesmo que nunca tenham ouvido a inserção de sincopações de Sumite Karissimi – ou dos Faugues. Sua ideia de música popular é música popular europeia, música anglo-americana, música Mitch Miller. Eles vão fabricar os sofismas mais tortuosos para provar que a música negra é “corrupção burguesa” – mas é claro que a Missa Solene de Beethoven em Ré não é. Os comunistas derivam o autorrespeito de serem demasiado “orgulhosos” para as danças “vulgares, barulhentas e inúteis”. Eles se sentem ameaçados pela música de rua negra como se fosse um poço sem fundo de alcatrão. (FLYNT, 1965, n.p., tradução nossa).

Nos textos de Flynt, a questão da dominação colonial e as agressões imperialistas à autodeterminação dos povos se sobrepõem, em parte, às questões de classe, e nesse sentido Flynt não vê problemas em exaltar uma forma de expressão que se desenvolveu dentro da indústria cultural. Sua visão é profundamente dialética, conseguindo compreender as contradições do objeto que observa, dentro de seu movimento. Flynt sustenta, inclusive, que mesmo que ocasionalmente tenha um conteúdo reacionário, a música popular

negra está muito mais à frente do que qualquer iniciativa branca engajada, justamente por ser a expressão de um sujeito oprimido. Nesse sentido, mesmo sem o citar em seus textos, podemos associar sua postura ao conceito de contradição interna de Mao Zedong, no qual uma contradição maior (proletário *versus* burguesia) pode conter em sua composição outras contradições (culturas subjugadas *versus* imperialismo cultural) sem que estas se anulem; assim, é preciso saber diferenciar as “contradições no seio do povo” daquelas da luta de classes (STÉDILE, 2019).

Este ponto é importante, pois, em sua luta contra a “cultura séria”, Flynt está em um embate simultâneo contra não apenas o que seria a cultura burguesa dominante, mas a cultura eurocêntrica dominante. Flynt vê nas formas de expressão populares de outras culturas (e reafirma que a cultura popular europeia, apesar de existir, foi diluída ao nível de não contar com mais nenhum vigor) uma forma de escapar à reprodução incessante de estruturas concebidas pela cultura europeia e imperialista. Flynt propõe uma espécie revolução cultural, mas sem sugerir que a expressão cultural dos subjugados necessita de qualquer forma de melhora ou sofisticação: comparadas às formas dominantes, que ele afirma em “Essay: Concept Art” e “ART or BREND?” serem sustentadas por

estruturas sociais e de linguagem, as formas de expressão cultural como o *rock* e o *jazz* possuem sofisticação e profundidade genuínas. Anos depois, no texto “The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music” (1982), Flynt vai dizer sobre a música étnica:

O melhor das linguagens musicais que incorporam a tradição de experiência das comunidades autóctones é excepcionalmente valioso por sua especificidade de sentimento e paixão, seu envolvimento holístico, sua expressão de possibilidades humanas extraordinárias e elevadas. Elas transmitem algo que não estou disposto a ignorar. (FLYNT [1982], 2002, n.p., tradução nossa)

Antes mesmo de elaborar a relação entre a música negra e o pensamento revolucionário, Flynt já havia colocado a música não ocidental em um alto patamar em relação à cultura erudita europeia. Em “Essay: Concept Art” e “ART or BREND?”, conforme expusemos, isso já está presente. É importante retomar que, antes de se interessar pelo *rock’n’roll* negro, Flynt já havia sido convertido pelas experiências mais avançadas do *jazz*, que ele aponta na obra de John Coltrane e Ornette Coleman: o *free jazz*.

Historicamente, o *free jazz* estabelece-se como a primeira experiência de rompimento sistemático com sistemas da arte

ocidental e europeia a partir de uma expressão cultural de origem popular, o *jazz*. De diferentes formas, artistas como Ornette Coleman, John Coltrane, Sun Ra e Albert Ayler romperam com as estruturas que definem a música como som organizado para encontrar outras formas e lógicas de expressão. O *free jazz* rompe com o *bebop* (de complexidade harmônica, melódica e rítmica cada vez mais intrincada, mas ainda dentro dos 12 tons e da teoria musical europeia em geral) para explorar o som por uma perspectiva calcada na sua experiência como matéria. Ao implodir a teoria musical, o *free jazz* pode se aproximar da vanguarda enquanto abordagem, sem, no entanto, tomar parte na instituição. Por mais que o resultado sonoro possa se assemelhar ocasionalmente, o *free jazz* parte de uma prática física e processos outros que pontuam a relação entre o instrumentista e seu som. A crítica que Flynt (1963) formula à *structure art* pode ser aqui contextualizada. Esses artistas produzem uma música nova e sofisticada, lidando com o som como matéria ainda dentro de sua tradição, perfeitamente reconhecíveis como pertencentes a uma linguagem. Como diz Litweiller (1990) sobre Albert Ayler, o *free jazz* está à parte da vanguarda branca:

Antes de Albert Ayler, os artistas de jazz aceitavam – como eles aceitavam a necessidade de respirar – que a música era fundada em ritmo e escalas.

Não, disse Ayler; a música começa com o próprio som e, a partir dele, você pode criar as relações que deseja sem a bagagem da teoria. As descobertas de Ayler não têm nada a ver com desenvolvimentos paralelos na música ocidental – minimalismo, música aleatória, as muitas escalas de Partch, composição eletrônica. Essas práticas tendem a resultar de teorias musicais, enquanto a fonte da música de Ayler estava em tocar o saxofone com as mãos e a respiração e os nervos e a mente. (LITWEILER, 1990, p. 170, tradução nossa)

A implosão das escalas e acordes em pura matéria sonora e energia de John Coltrane não emerge de um formalismo pseudo-científico, mas de uma prática intensa e rigorosa de exploração formal dentro da linguagem do *jazz*. Coltrane elabora sua busca espiritual no fazer artístico para além de um atavismo pré-industrial bucólico, mas para o futuro, assumindo um lugar de exploração formal que não se compromete com ideais de beleza anteriores e, principalmente, ocidentais.

Este é o mundo que Coltrane percebeu. O valor não reside na descoberta, mas na busca e na luta do explorador. A insatisfação é eterna; a beleza do “espiritual” não pode ser desenvolvida em seus próprios termos, mas deve ser violada e depois abandonada; [A composição] “India” também depende do estabelecimento, depois da abolição da beleza. Os reflexos não toleram a pausa que a beleza proporciona, e a nobreza desses temas

está além da capacidade do homem moderno de cultivar. Assim, as improvisações subsequentes são fragmentadas e finalmente brutalizadas, como a consciência, vislumbrando a liberdade na liberdade harmônica, combate o inconsciente, com suas batidas e simetrias, pela liberação. (LITWEILER, 1990, p. 955, tradução nossa)

Quando Flynt ([1982], 2002) cita Ornette Coleman e John Coltrane, acena para essa prática híbrida na qual uma forma de expressão cultural (estranha à arte como instituição) consegue estabelecer critérios, apropriando-se da vanguarda enquanto ferramenta crítica da arte burguesa, como aponta *Burger* (1974). A exploração formal do *free jazz* ataca as amarras ocidentalizadas do *jazz* como prática autônoma, em um contexto de resistência à opressão racial. O *free jazz* busca, ao mesmo tempo, o futuro e o passado no som no lugar de um presente opressor. Assim como diz Flynt (1965, n.p.), a “*street-negro music* já é o símbolo vital dos mais oprimidos”.

O caminho feito por Flynt nesses três manifestos é um caminho de propostas especulativas, de expansão de perspectivas de liberdade a partir da arte. Em “Essay: Concept Art”, Flynt propõe libertar a linguagem de expectativas expressivas. No conceito de *brend*, estamos especulando sobre a possibilidade de expressão livre da linguagem. Até aí, nos parece que são propostas bastante

estranhas carregam superficialmente algo da excentricidade das vanguardas, almejando liberdade e buscando novos potenciais de futuro. É no “Communists Must Give...” que Flynt vai especular o que, na prática, parece o mais radicalmente imaginativo: quão forte pode ser a expressão cultural do povo oprimido, uma vez livre dessa opressão? Ora, ele vai dizer com todas as letras: esta é a forma cultural mais avançada dos nossos tempos, e é brutalmente suprimida pelo racismo. O que poderá ser? É uma aposta na construção de um futuro, mas baseada em dados materiais e concretos. Através desses ensaios, Flynt vai da abstração ao concreto, em um percurso materialista de construção do conhecimento, trazendo a abstração de volta à terra, por todas as especificidades históricas e relações materiais. Suas propostas de liberdade caminham da linguagem para a experiência, para chegar finalmente às pessoas (negras!) de carne e osso que constroem este mundo com suas mãos. Flynt, de certa forma, percorre o caminho que Louis Althusser vê como a filosofia dentro da luta de classes, no qual o projeto filosófico só pode se desenvolver juntamente com as conquistas materiais da classe e a libertação dos povos:

A batalha filosófica pelas palavras é uma parte da luta política. A filosofia marxista-leninista só poderá concluir sua obra teórica abstrata, rigorosa

e sistemática se ela lutar tanto pelas expressões fortemente “acadêmicas” (conceito, teoria, dialética, alienação, etc.) quanto pelas mais triviais (homem, massas, povo, luta de classe). (ALTHUSSER, 1968, n.p.)

Dados seus limites, também podemos ver no percurso de Flynt o que o marxista francês chama de “revolução do instinto de classe do pequeno-burguês”, o que talvez seja o elemento que causa maior estranhamento na obra de Flynt: a forma como um artista de vanguarda se voltou para o marxismo anticolonial como desdobramento natural de seu projeto filosófico e viu, na luta contra a opressão racial, o caminho incontornável para libertar de fato a expressão artística e filosófica das suas amarras.

Uma posição de classe proletária é mais do que um mero "instinto de classe" proletário. É a consciência e a prática que estão de acordo com a realidade objetiva da luta de classe proletária. O instinto de classe é subjetivo e espontâneo. A posição de classe é objetiva e racional. Para atingir as posturas de classe proletárias, o instinto de classe dos proletários necessita apenas ser educado; o instinto de classe dos pequeno-burgueses (e, logo, dos intelectuais) necessita, por outro lado, ser revolucionado. Essa educação e essa revolução são, em última análise, determinadas pela luta de classe proletária conduzida desde a base pelos princípios da teoria marxista-leninista. (Ibidem, grifos no original)

Posteriormente, Flynt vai se desligar do partido e do marxismo de forma mais geral (apesar de manter-se próximo da ideia do comunismo) e declarar seu envolvimento com o movimento revolucionário mundial como uma aliança muito mais tática do que estratégica. Seus interesses em novas possibilidades de cultura e filosofia, atravancadas pelas estruturas vigentes, precisavam ser desafiadas, e o projeto comunista apresentava uma tradição dedicada justamente a isso. Flynt vai se afastar do partido em 1967, logo após um encontro com Marcuse e a leitura do seu livro *Marxismo Soviético*.

Senti que minha vida havia chegado a um beco sem saída e havia uma tradição revolucionária com a qual eu havia chegado independentemente a algum tipo de acordo, de maneiras que me afetaram muito pessoalmente. E, portanto, foi uma coisa útil a se fazer, envolver-se com o comunismo. (FLYNT, 1979, p. 2, tradução nossa)

Não é uma questão de apresentar o percurso de Flynt como parte integral do movimento comunista e anticolonial do século 20, mas de poder apreender, dentro de seu caminho especulativo muito original, grandes confluências com as lutas anti-opressão incontavelmente galvanizadas em torno dos movimentos revolucionários reais de sua época, da China até Oakland com a fundação do

Partido dos Panteras Negras. Partindo de questões muito internas às discussões formais sobre a terra arrasada do modernismo pós-Cage, Henry Flynt vai chegar a uma afirmação radical não apenas da necessidade de uma revolução socialista, mas de que é essencial cerrar fileiras, ombro a ombro, com os povos oprimidos do mundo. Em especial, o gueto negro de seu país. Flynt nos parece ser um personagem na narrativa da arte que desafia os lugares comuns do debate de arte e política e mesmo arte e revolução, apontando caminhos e conclusões muito originais e pertinentes, mesmo que em sua excentricidade.

Na sua prática artística posterior a essas reflexões, Flynt irá aplicar as colocações de “Communists Must Give” em um movimento de práxis sonora extremamente coerente. Flynt vai elaborar essa prática a partir da música *hillbilly* do sul dos Estados Unidos, a música dos agricultores brancos empobrecidos. Uma vez que, apesar de ter nascido na região, ele não se reconhece como parte dessa cultura, Flynt se propõe como um “constructo folclórico”, ou seja, ele apresenta a artificialidade de sua empreitada de forma a possibilitar que as suas descobertas e o desenvolvimento da “linguagem étnica” possam ser reivindicados por essa mesma cultura. Da mesma forma que o *free jazz* e o *rock* negro puderam

informar toda a tradição contínua da expressão comunitária, Flynt vai tentar elaborar uma abordagem não colonial da cultura dos povos, o que demanda cuidado programático.

É curioso como Flynt vai encontrar, de certa forma, um caminho criativo de volta ao cenário da revolta de Bacon de 1676, na Virginia, que “deu origem a uma rebelião de trabalhadores europeus e africanos, que queimaram Jamestown, a capital da colônia, e forçaram o governador a fugir” (HAIDER, 2019, p. 85). Essa aliança inter-racial dos pobres oprimidos pela servidão foi crucial para a formulação da raça branca como categoria legal nos Estados Unidos como forma de impedir alianças entre os explorados e fortalecer uma aliança de classes sob o signo da raça. Flynt vai se voltar para música *hillbilly* desses mesmos brancos empobrecidos, desenvolvendo sua forma a partir de ferramentas da vanguarda, mas também da música afro-americana e indiana. Como ele coloca, “eu tirei o fascismo do *bluegrass*” (FLYNT [1982], 2002, n.p.). Esse caminho também denota em sua prática um percurso do abstrato ao concreto.

Os esforços práticos de Flynt para desenvolver sua prática artística “*avant-folk*” revolucionária serão em grande medida ignorados até muito recentemente, quando seus discos passaram a angariar grande interesse e a ser reeditados. Suas longas “ragas” de

violino rural e *free country*, seu disco de *agit-prop-rock* gravado com Walter de Maria, seus experimentos formais e minimalistas com a música caipira, estas abordagens radicalmente híbridas causavam muito mais estranhamento antes do que agora.

Para o autor Grubbs (2014), a música de Flynt apresenta-se totalmente excêntrica ao período, tanto no campo popular quanto erudito, mas parece estranhamente familiar agora, quando muitas dessas barreiras entre baixa e alta cultura foram superadas do discurso artístico e estudos do pós-colonialismo, por exemplo, já trabalham em desconstruir a superioridade da arte europeia.

No caso de Flynt, o apelo contemporâneo – além do caráter inflamado e geralmente inspirado de sua música e do teor sem concessões de seus escritos e entrevistas – é que sua música não seguiu esquecida por causa de sua natureza “avançada”, mas sim por causa de seu sincretismo. (GRUBBS, 2014, p. 42, tradução nossa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **A filosofia como uma arma revolucionária**. 1968. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/02/filosofia.htm>. Acesso em: 30 mar. 2021.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 1974.

FLEMING, Richard; DUCKWORTH, Willian (org.). **Sound and Light**: La Monte Young, Marian Zazeela. Nova Jersey: Bucknell Review, 1996.

GRUBBS, David. Records **Ruin the Landscape**: John Cage, the Sixties, and Sound Recording. Durham: Duke University Press Books, 2014.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019.

FLYNT, Henry. **Essay**: Concept Art. 1963. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>. Acesso em: jun. 2018

FLYNT, Henry. **Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture**. Nova Iorque: World View Publishers, 1965.

FLYNT, Henry. **ART or BREND?** 1968a. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/artbrend.html> . Acesso em: jun. 2018.

FLYNT, Henry. **Down with Art.** 1968b. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0c/Flynt_Henry_Down_With_Art_1968.pdf. Acesso em: jun. 2018.

FLYNT, Henry. **[Entrevista concedida a Robert Horvitz]**. 1979. Disponível em: https://ubu.com/papers/Flynt-Henry_Interview_1979.pdf. Acesso em: 29 mar. 2021.

FLYNT, Henry. **The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music.** [1982] 2002. Disponível em: http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm. Acesso em: jun. 2018.

FLYNT, Henry. **AGAINST "PARTICIPATION": A Total Critique of Culture.** 1994. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/totcritcult.html>. Acesso em: jun. 2018.

JOSEPH, Branden W. **Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage.** Cambridge, MA: Zone Books; MIT, 2011.

LITWEILLER, John. **The Freedom Principle: Jazz after 1958.** Cambridge, MA: Da Capo Press, 1990.

MARX, Karl. **A ideologia alemã.** São Paulo: Editorial Boitempo, 1932.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism Otherwise:** The New York Avant-Garde and its Limits. Los Angeles: University of California Press, 2011.

STÉDILE, Miguel Enríques (org.). **Mao Zedong** e a revolução chinesa: método de direção e desafios da transição ao socialismo. São Paulo. Expressão Popular, 2019.

SOBRE OS AUTORES

Bruno Trochmann vive e trabalha em Campinas-SP, onde é professor adjunto da rede municipal de educação básica. Possui bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestrado no programa de Linguagens, Mídia e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Atua nos circuitos de artes e música experimental, além publicar textos e traduções nas áreas de arte e política em diferentes meios.

Luisa Paraguai é Pesquisadora e Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. Pesquisadora e artista nas interlocuções entre arte, design e tecnologia. Possui graduação em Engenharia Civil na Universidade de São Paulo (USP), mestrado e doutorado em Multimeios, no Instituto de Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e pós-doutorado no Planetary Collegium, Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão, e no MediaLab/BR, Universidade Federal de Goiás, Brasil.

Artigo recebido em
12 de abril de 2021 e aceito
em 10 de junho de 2021.

Por uma radicalidade concreta: Henry Flynt contra a vanguarda
Bruno Trochmann e Luisa Paraguai

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar

OS ATOS
PERFORMATIVOS E A
CONSTRUÇÃO DOS
ACONTECIMENTOS
NA PERFORMANCE

THE PERFORMATIVE
ACTS AND THE
CONSTRUCTION
OF EVENTS IN
PERFORMANCE

LOS ACTOS PERFORMATIVOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS EN LA PERFORMANCE

ANDRÉS FELIPE RESTREPO SUÁREZ

RESUMEN

Artículo inédito
Convocatoria pública

Andrés Felipe Restrepo
Suárez*

 <https://orcid.org/0000-0002-0520-3195>

*Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184660>



El objetivo de este artículo es vincular teorías filosóficas sobre “los enunciados performativos” a las obras de arte *Leap into the Void* de Yves Klein y *Action Pants: Genital Panic* de VALIE EXPORT, para analizar formas divergentes en que son accionados los acontecimientos en la performance. De acuerdo con las teorías sobre los enunciados performativos propuestas por John Austin y Jacques Derrida, es posible establecer el poder que tiene el artista para definir lo real por medio de sus discursos visuales y dialécticos, cuando la acción se estructura a partir de una documentación previamente construida, que consigue ser real y legítima ante la institución del arte. Tal y como se evidencia en las obras de Klein y EXPORT a través del difuso tránsito de una performance simulada y una performance realizada en un “*agora*”.

PALABRAS CLAVE Acción; Acontecimiento; Enunciados performativos; Performance, Simulación

RESUMO

O objetivo deste artigo é relacionar teorias filosóficas sobre os “enunciados performativos” às obras *Leap into the void*, de Yves Klein, e *Action Pants: Genital Panic*, de VALIE EXPORT, para analisar formas distintas com que são acionados os acontecimentos na performance. De acordo com as teorias sobre enunciados performativos de John Austin e Jacques Derrida, é possível estabelecer o poder que tem o artista para definir o real por meio de seus discursos visuais e dialéticos, quando a ação se estrutura a partir de uma documentação previamente criada, tida como real e legítima pela instituição de arte. Tal como fica claro nas obras de Klein e EXPORT a partir do trânsito difuso de uma performance simulada e de uma performance realizada em um “*agora*”.

PALAVRAS-CHAVE Ação; Acontecimento; Enunciados performativos; Performance; Simulação

ABSTRACT

The objective of this article is to study philosophical theories about “performative statements” and the artworks *Leap into the void* by Yves Klein and *Action Pants: Genital Panic* by VALIE EXPORT, analyzing distinct forms by which the events are triggered in the performance. According to the theories about performative utterances proposed by John Austin and Jacques Derrida, the artist has the power to define the real through his visual and dialectical discourses, in which the action is structured from a previously constructed documentation, understood as real and legitimate by the institution of art. Just like it is evidenced in the artworks of Klein and EXPORT through the diffuse transit of a simulated performance and a performance held in an “*agora*”.

KEYWORDS Action; Event; Performative Utterances; Performance; Simulation



A partir de la posibilidad de abordar a la *performance-art* como un lenguaje artístico en constante transformación, que muta y se adapta a las directrices que han movilizado el cuerpo social a través de la historia de la humanidad, aunque por ello sea difícil delimitarla y definirla, quisiera pensar en este texto a la performance como un lenguaje artístico que va de la mano de los movimientos de un cuerpo social, y que se agita a medida que la historia se realiza. Por eso me gustaría abordarla en este artículo, no desde la etimología, ni desde su aspecto técnico, sino a partir de las preguntas ¿cuándo hay performance? más que en el ¿qué es performance?, para luego analizar e identificar estrategias divergentes (diferentes a las tradicionales) de accionar una performance.

De acuerdo con las teóricas Roselee Goldberg y Claire Bishop, la performance, como lenguaje artístico y desde su introducción como concepto en las primeras vanguardias artísticas de 1909 (que pueden ser llamadas “originarias en las artes” [GOLDBERG, 1979,

p.1]), está estructurada por la triada: cuerpo, presencia y efímero. Sin embargo, con la llegada a Norteamérica (en periodos entre guerras y pos-segunda guerra mundial) la pregunta por cómo podría ser accionada una performance se transformó radicalmente.

Es a partir de 1950 que se popularizó la implementación de los receptores de la imagen y el sonido – la radio, la televisión, la cámara, el teléfono, entre otros –, transformando el modo en que los cuerpos se tornan presentes. Posteriormente, se implementó la documentación en la performance y con ello formas divergentes de enunciar sus acciones. Es decir, la documentación en las artes de acción modificó radicalmente la forma en que son presentadas, producidas y expuestas las performances. En las décadas de los sesenta y setenta, la documentación y el registro no sólo alcanzaron su punto álgido con su implementación, también ampliaron las condiciones en que se podía editar el presente de la acción, lo que produjo un sin número de posibilidades y de “estrategias nuevas para la época”, no solo para enunciar la performance, también para producir los acontecimientos. Desde esta época se comenzaría a discutir la presencia en el *hic et nunc* de la performance y nacería el debate de la muerte de la presencia del performer con el artista y teórico David Douglas y su visión sobre una “*post-performance*”.

Asimismo, en la década de los sesenta y setenta, fueron formuladas teorías como la de “los actos de habla o *speech act*”, que también ampliaron la forma de enunciar, crear y ejecutar los acontecimientos, pero no desde la realización corporal de una acción, como se podía apreciar antes, sino desde posibilidades divergentes de accionar los cuerpos a partir del discurso del artista; entrando a cuestionar aun mas la relevancia de la presencia y el accionar físico del *performer.m*.

LOS ACTOS PERFORMATIVOS Y LA CONTRUCCIÓN DEL ACONTECIMIENTO

Para entender un poco más los actos de habla *-speech act-*, propongo estudiar algunas definiciones sobre los enunciados performativos y dos obras de arte – que pueden ser entendidas como performances – de los artistas Yves Klein y VALIE EXPORT, como aproximaciones prácticas a dichos conceptos filosóficos.

En algunas de sus obras se pueden apreciar las maneras en que son generados los acontecimientos¹, como posibilidades disidentes de las estrategias habituales para la creación y la documentación de la performance. Siendo una de sus mayores

diferencias la configuración de la acción a partir de los discursos de los artistas y las tácticas de simulación, como las documentaciones construidas para que sus “posibles” acciones se tornen reales: aquellos registros logran extrapolar su naturaleza “ficticia” para situarse en un tiempo y espacio específicos, legitimados por la institución y el *mainstream* del arte, dejando su lugar de “producción del acontecimiento” para convertirse en el lugar de los acontecimientos.

Por lo tanto, para realizar interconexiones entre la teoría y la práctica, este texto parte de la pregunta: ¿es posible ejecutar una performance-*art* a partir de discursos visuales y dialécticos, sin necesidad de realizar la acción? Y para responderla, analizaré algunas discusiones de la filosofía del lenguaje sobre los actos del habla realizativos (enunciados performativos), propuestas por Jacques Derrida y John L. Austin, y su práctica en las artes de acción – en especial en la performance –, revisando las obras *Leap into the Void* (1960) de Yves Klein y *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT.

Pero, ¿qué es un enunciado performativo? De acuerdo con el filósofo inglés John L. Austin (1911-1960) en su libro póstumo *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), hasta ese momento, la filosofía sólo

se había ocupado de los enunciados constatativos, que consisten en actos descriptivos de las cosas, es decir, en emisiones lingüísticas que pueden ser resumidas en verdaderas o falsas. Pero para Austin, los actos de habla también constituyen acciones y realidades. Entonces propuso el concepto de enunciado performativo (*performative utterance*, por su traducción al inglés), definido posteriormente en una teoría general de la acción, como tácticas divergentes de operar, producir, y transformar un efecto discursivo en una acción, que no es verdadera, ni falsa, sino que hace parte de la realidad de lo enunciado. Su función, desde su enunciación lingüística, radica en la acción en sí misma teniendo como hilo conductor al contexto (contexto total)² en donde son enunciadas las acciones a partir del lenguaje. También es fundamental tener en cuenta los roles que desempeñan el receptor y el emisor durante la acción, a través de lo que Austin denomina criterios de autenticidad o criterio de autoridad (AUSTIN, 1962, p. 19). En otras palabras, para el filósofo es indispensable que quien realice los enunciados haga parte de una “jerarquía” que le permita que sus palabras representen acciones. Un buen ejemplo es el sacerdote que declara una unión: para que esa unión se legitime como acción, se debe tener un criterio de autenticidad o criterio de autoridad que respalde el compromiso.

Podemos decir, entonces, que los enunciados performativos dan existencia a los hechos-acontecimientos, a partir de la dialéctica y teniendo en cuenta el criterio de autenticidad en un contexto específico: el eje de la transformación del discurso en acción, y el contexto en el cual son enunciadas las palabras.

Lo que resulta interesante de esta teoría de los enunciados performativos es que para Austin las situaciones en las cuales la emisión de lo enunciado implica la realización de una acción son transformadas en realidades. Siendo uno de sus ejemplos célebres, el peso jurídico de la acción de afirmar durante el acto del matrimonio, y ante un sacerdote, “sí, yo acepto”. Y cómo un simple enunciado lingüístico en un contexto específico (la iglesia) puede concretar un compromiso ante la ley; es decir, la dialéctica no solo confirma la ejecución de un compromiso y la ejecución verbal de un nuevo rol, sino también, que ese “sí, yo acepto” queda ligado a un cuerpo tangible con implicaciones legales, reales en sí mismas.

Ahora, el filósofo Jacques Derrida (1930-2004) durante su participación en el Congreso Internacional de Filosofía de la Lengua Francesa (Montreal, 1971), con su discurso “*Signature, événement, contexte*” (DERRIDA, 1994), retoma el concepto

performativo propuesto por Austin y plantea cuatro problemas sobre su teoría de los actos de habla. El contrapunto que me interesa abordar tiene que ver con que la carga de intención que consigue accionar realidades a partir del habla no tiene sustento en “el contexto total” donde las palabras son usadas. De esta manera, Derrida analiza que, Austin en su teoría, deja por fuera de los enunciados performativos lo que llama *sea-change*, lo “no-serio”, lo “parasitario”, la “decoloración” (Ibidem, p. 366) al igual que todo el lenguaje performativo que origina situaciones cotidianas por fuera de un contexto específico. Lo que a su vez implica su teoría de la “acción, repetición y codificación”: donde el sentido de los enunciados performativos es la decodificación que debe realizar el receptor, para repetir y entender los enunciados como acciones.

En palabras mas coloquiales para Derrida, los enunciados performativos tienen sentido toda vez que el receptor decodifica el enunciado y entiende aquel “sí, yo acepto” (retomando el ejemplo célebre de Austin) como una afirmación que implica una acción y un comportamiento diferente, pues podría ser que los “nuevos esposos” no tengan la voluntad de contraer aquel compromiso o que los dos estén en un contexto diferente.

Por lo tanto, para Derrida es importante que el receptor logre decodificar, entender y repetir el enunciado como una acción en sí misma, y en este sentido, no importa la veracidad del mismo, sino la comprensión del nuevo rol que se debe asumir.

Con ello, además, introduce el problema del contexto no específico o “lo no serio” como lo que ocurre durante una conversación cotidiana, y que también activa realidades: de acuerdo con Derrida, estas diferencias son las que verdaderamente transforman las palabras en acciones, contraponiéndose a la teoría de lo fundamental en Austin, que es el “contexto total” donde se anuncian las palabras.

Sin importar sus diferencias al concebir los enunciados performativos, ambos filósofos mantienen algunas conexiones sobresalientes: como la idea de poder concebir los enunciados performativos como un lenguaje que va más allá de las palabras pues consigue activar realidades. Con base en esto, asumo que se puede transitar de un discurso específico u ordinario a un dispositivo que modela y acciona realidades por medio de la enunciación dialéctica de los acontecimientos. Y es justamente en este paso, donde el uso del lenguaje (el discurso del artista) puede agitar y accionar lo real, posibilitando nuevas formas de

ejecutar un acontecimiento partiendo de su discurso y no de los cuerpos en movimiento en una realidad específica, como habitualmente ocurre.

Para Derrida, lo performativo está ligado al acontecimiento y se vincula directamente. Dijo sobre esto:

Cuando prometo, por ejemplo, no digo un acontecimiento, hago el acontecimiento mediante mi compromiso, prometo o digo. Digo «sí», he comenzado por «sí» hace un instante. El «sí» es performativo. El ejemplo del matrimonio es el que se cita siempre cuando se habla de lo performativo: «¿Toma usted por esposo, por esposa a X? – Sí-». El «sí» no dice el acontecimiento, hace el acontecimiento, constituye el acontecimiento. Es un hablar-acontecimiento, es un decir-el-acontecimiento. (DERRIDA [1977], 2009, p. 3)

Derrida también introduce la producción del acontecimiento a través de la narración, traducción y documentación de la “acontecibilidad” del acontecimiento, no solamente desde lo performativo (hacer con palabras), sino, también, al materializar (pre-producir y pos-producir) la acción. Esto es manifiesto en algunos procesos de documentación de la performance donde las acciones son simuladas en el registro, sin pertenecer, todavía, al acontecimiento-acción “real”, sino que se nos presentan

mediadas por una preproducción y post-producción de la acción. Por lo tanto, desde la inserción de la documentación en las artes de acción y teniendo en cuenta la potencialidad de editar el presente que se abre ante el registro, podemos sugerir, en algunos casos, situaciones inexistentes y presentarlas como verdaderas, aunque estas nos amplíen y a su vez restrinjan la relación con los acontecimientos tal y como se dieron.

A partir de esta propagación del registro, que sirve como evidencia y que da cuenta de la acción, comenzamos a vivir en un tiempo donde nuestros cuerpos son arrojados a una vida extemporánea: una vida donde las acciones y los acontecimientos están ligados y se pueden vincular y desvincular al presente.

Esta producción del “*agora*” se puede relacionar también a la performance. Encontrando, como ejemplos en las artes, dos acciones que por lo general son populares al relacionarlas con la veracidad de los acontecimientos y que evidencian estrategias divergentes a las habituales, con las que se pueden construir de forma performativa una acción. A continuación, estos levantamientos.

LOS DISPOSITIVOS PERFORMATIVOS EN EL ARTE

Para aclarar un poco más la teoría de los enunciados performativos y la creación de los acontecimientos en las prácticas artísticas, voy a analizar brevemente las obras *Leap into the Void* (1960) de Yves Klein y *Action Pants: Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT. Ambos artistas crean obras que al ser analizadas desde dispositivos performativos pueden ser entendidas como acciones, dado que su carácter discursivo (visual y dialectico) es el eje principal de sus ejecuciones. Por lo tanto, voy a centrarme en sus discursos, especialmente donde los enunciados performativos contornan y construyen acciones a partir de su documentación y consiguen transitar los límites de lo real, de la simulación y de lo ficticio, para entrelazarlos con las teorías de los enunciados performativos anteriormente expuestas.

Para empezar, me gustaría traer dos subdivisiones de lo que se puede entender como dispositivos performativos.

MOMENTO 1

Un dispositivo³, en este caso, es un conjunto de artefactos que sirven para dar cuenta o modelar un hecho-acción a través de la documentación. Ahora, un “dispositivo performativo” se puede entender como una documentación que es testimonio visual y dialéctico de una acción que no tuvo lugar y que se estructura a partir de una red de estrategias que modelan “lo real”. Dicho registro surge como consecuencia de una simulación de la acción, y excede a la acción constatativa hasta transformarla en performativa.

Por ende, en este “momento 1” el discurso del artista es visual, porque la documentación que da cuenta de la acción es una prueba física (imagen visual) que garantiza la existencia del acontecimiento. Y es el artista quien activa el acto performativo de enunciar lo real como un hecho que no tuvo lugar, a través de las simulaciones que posibilitan las narrativas visuales. Por lo tanto, los dispositivos performativos guardan un potencial para ser entendidos como foto-performance, aunque no lo son. Pues ambos son muy próximos entre sí, ya que parten de la intención

de ser desarrollados sin público: solamente frente a la presencia de la cámara fija o en movimiento.

La foto-performance, por su parte, tuvo su auge a mediados del siglo XX y fue pensada como un medio propicio para desarrollar las acciones; la cámara en este caso no era usada como un simple mecanismo de registro, sino como un elemento a más en el desarrollo de la acción. Esto a su vez ha implicado el debate sobre la volatilidad de la performance y la presencia del *performer*.

Un buen ejemplo de la foto-performance es la acción *Photo-Piece* (1969) de Vito Acconci, quien, mientras caminaba, capturó todas las veces en que sus ojos se cerraron con una cámara que llevaba enfrente. El propósito de la acción era registrar el momento justo en que el artista no podía ver, cada vez que parpadeaba sin dejar de caminar.

Lo que resulta interesante es esa nueva consciencia de la cámara como un medio para concebir la acción y construir la performance. En la foto-performance de Acconci, por ejemplo, las fotografías no son simples registros, es parte fundamental en la acción; y no se puede desligar de la acción la cámara fotográfica, pues fue tan importante la acción de Acconci cuando caminaba y parpadeaba, como el accionar de la cámara al capturar ese micro instante que se le desvanecía al artista.

Por lo tanto, la gran diferencia con los dispositivos performativos radica en la intención con la que se llevan a cabo las acciones y las formas en las que son narradas. En otras palabras, la diferencia radica en que los dispositivos performativos se presentan como escenificaciones de la acción y se estructuran como documentaciones en las que la acción visual, que se evidencia a través de las imágenes, nunca tuvo lugar y tiempo determinado, sino que hace parte de una “construcción del acontecimiento”.

El mejor ejemplo para este “momento 1” de los dispositivos performativos es la acción *Leap into the Void* (1960) del artista Yves Klein. En aquella acción, el artista, siguiendo sus intereses en la filosofía japonesa en donde se considera al vacío como uno de los elementos básicos del mundo (junto con el agua, el fuego, la tierra y el aire), propone al espectador un salto al vacío; y de esta manera, instauró una nueva reducción en sus prácticas artísticas hasta el límite de lo inmaterial: dada su obsesión con el misticismo, la espiritualidad oriental, la desmaterialización y lo fluctuante, sus obras fueron cada vez más depuradas para eliminar excesos. Klein dejó atrás las líneas de sus pinturas y reinventaría el color de su paleta, para poder abordar “los conceptos” como su materia prima.

Todos estos intereses se pueden rastrear desde su exposición “*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*” (1958), realizada en la galería de arte *Iris Clert* en París, en la cual presentó la galería vacía (sólo se pudieron apreciar las paredes blancas que el mismo artista había pintado). Y posteriormente Klein expondría el vacío como centro de su obra, esta vez en su acción *Leap into the Void*, junto con sus amigos y fotógrafos Harry Shunk y Jean Kender, para la construcción de su nueva obra-acción, saltando desde el tejado de su casa que quedaba en el suburbio parisiense Fontenay-aux-Roses.

A pesar de que dicho registro se presentó a través del periódico llamado *Dimanche*, no se transmitió tal y como el hecho aconteció, sino como una simulación del acontecimiento, lo que, en palabras de Derrida, fue una construcción-del-acontecimiento. Por otra parte, la acción fue producto de un fotomontaje, dado que para que el artista consiguiera ejecutar su acción (saltó en diversas ocasiones para conseguir la expresión trascendente que buscaba en su salto), usaron una red protectora que no aparece en la imagen final. Siendo la imagen presentada una composición de tres fotogramas unificados en una sala oscura.

FIGURA 1
Yves Klein, *Leap into the Void*,
1960. Registro fotográfico,
25,9 x 20 cm. Fuente: Photo: ©
Harry Shunk and Janos Kender
J.Paul Getty Trust. The Getty
Research Institute, Los Angeles.
(2014.R.20) © The Estate of Yves
Klein c/o ADAGP, Paris.



Los actos performativos y la construcción de los acontecimientos en la performance
Andrés Felipe Restrepo Suárez

ARS - N 42 - AÑO 19
ESPECIAL : Historias da Arte sem lugar

Finalmente, aquel registro fue producto de una preproducción del artista: en la producción del salto, algunos elementos como la red protectora y sus asistentes quedaron excluidos del registro original presentado por Klein generando la sensación de caída libre. Esta acción a lo largo de la historia presenta múltiples versiones: desde las encontradas en el libro del escritor Paul Schimmel que lleva por título *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* (SCHIMMEL; STILES, 1998) donde se presenta claramente una afirmación incluso hasta heroica en la realización de la acción de Klein; hasta las versiones que niegan la acción, como es el caso de los tres fotogramas inéditos de Harry Shunk, comprados por la fundación de arte Lichtenstein Foundation en el 2010, donde se evidencia la manipulación de la imagen. Lo paradójico es que su salto al vacío nunca perdió legitimidad y aún se sostiene en la historia del arte como un salto icónico del artista.

Retomando nuevamente los dispositivos performativos, lo interesante en la acción *Leap into the Void*, de Klein, es el discurso visual de una acción que nunca aconteció, con una carga de veracidad prestada de la documentación performativa, como dispositivo que acciona la realidad; donde poco importan las versiones afirmativas o falsas sobre la ejecución de la acción, lo realmente trascendental es

el poder del artista que ha tenido para definir lo real partiendo de su discurso visual.

MOMENTO 2

Se puede catalogar como “momento 2” al instante en el que el artista hace uso de las mismas estrategias del “momento 1” (acciones preproducidas mediante un registro visual) pero adicionando una post-producción relacionada a sus discursos directamente como enunciados performativos, con el fin de construir la realidad y la veracidad de la ejecución de su acción; es decir, en este caso el discurso del artista se extiende de lo visual a lo dialéctico, justamente para garantizar su testimonio como parte de la construcción del acontecimiento.

La gran diferencia entre el momento 1 y el momento 2 radica en que el artista prolonga sus enunciados performativos cada vez que habla de su obra en público, de tal manera que su cuerpo continúa performando y construyendo continuamente su acción. En otras palabras, al momento de activar su acción por medio de su dialéctica, el artista va a insertar su simulacro en una realidad tangible, gracias al poder de su discurso visual (preproducción), del

momento 1, y dialéctico (post-producción), del momento 2. Además, su discurso es siempre afirmativo, como otra simulación que se encarga de legitimar la existencia de su obra-acción. Finalmente, en el momento 2, los dispositivos sobrepasan su existencia como un simple registro visual, porque es el discurso lo que posteriormente contribuye a que la “acción” sea legitimada.

Los ejemplos más claros de este tipo de performance son las obras que no lograron concretarse de forma tradicional (acciones presenciales de un cuerpo en un espacio específico), por la censura de tipo político, religioso, cultural o simplemente por falta de tiempo o de dinero; sin embargo, consiguieron accionarlas a partir de dispositivos performativos (acciones simuladas). Por lo tanto, estos dispositivos surgen especialmente en contextos culturales, sociales y sin duda políticos, atravesados por las dictaduras y los estados de represión. Y fueron producidos durante los cambios globales de las décadas de los sesenta y setenta, como estrategia de resistencia para protegerse de procesos legales, éticos o morales.

Un excelente ejemplo del momento 2 es la acción de la artista VALIE EXPORT y su obra Action Pants: Genital Panic (1969). El verdadero nombre de la artista es Waltraud Lehner

(1940) y sus obras han sido generadas durante y a partir de la emancipación de los cuerpos femeninos como acto político, como concepto y como lucha de género. Desde 1977, Lehner adoptó como nombre artístico “VALIE EXPORT” (siempre en letras mayúsculas), para deconstruir su nombre y romper las ataduras del nombre y los apellidos impuestos por su padre (en su nacimiento) o por su esposo (en su matrimonio).

Respecto a su obra, tuvo como referentes directos a los accionistas vieneses, aunque su producción artística se caracterice por las diferencias estéticas, conceptuales y formales de sus propios modos de producción. Sin embargo, es notoria la influencia de aquella generación de artistas en una Viena, recordados por las revueltas contextuales, los escándalos y las demarcaciones políticas de sus cuerpos. Lo que llevó a VALIE EXPORT a reinventar la función del cuerpo de la mujer en las artes y adoptar una postura de “guerrilla” para reivindicar la lucha social, política y cultural por la equidad de género, en una Viena que aún convivía con una generación de austriacos nazis y en un contexto global que cada vez se dejaba permear por iniciativas feministas.

Action Pants: Genital Panic fue documentada por el fotógrafo

FIGURA 2
VALIE EXPORT, *Action Pants:*
Genital Panic, 1969. Registro
fotográfico.

Peter Hassmann. En la acción, la artista le cuenta al público cómo ella entró a un teatro de cine porno de la ciudad de Múnich vistiendo ropa muy ajustada y usando también un pantalón de



cuero, intervenido por ella, sin la parte que protegía su vagina, exponiéndola deliberadamente. Afirmando cómo caminó alrededor de los espectadores masculinos, excitados por la película del día, y que durante toda su acción llevó en sus manos una ametralladora siempre cargada y dispuesta a ser accionada si alguien se atreviera a tocarla. Comentando, también, cómo se desplazó por el corredor principal y mientras ella realizaba su recorrido, en algunos casos, su vagina quedaba a la altura de los ojos de los espectadores masculinos que se encontraban sentados en el cine porno, hasta llegar a la pantalla donde era proyectada la película y que una vez allí, la artista se quedó sentada en un banquillo con sus piernas abiertas exponiendo sus genitales (JONES; HEATHFIELD, 2012, p. 91). Agregando que aquella acción sólo tuvo fin en el momento en que todos los asistentes salieron del cine.

En el 2007 VALIE EXPORT fue invitada para hablar de su acción *Action Pants: Genital Panic*, en la cual la artista confesaría: que ella nunca había entrado con un arma a un cine porno (Ibidem, p. 91); afirmando que aquella acción nunca tuvo lugar, ya que en aquella época habría sido imposible una mujer entrar sola y exponiendo sus genitales en un cine porno (ALBARRÁN, 2019, p. 48).

Lo interesante en la acción de VALIE EXPORT es que sin

importar las declaraciones donde ella niega que su acción fue realizada, esta nunca perdió legitimidad ni relevancia en el mundo del arte. Aun en la actualidad, la acción continúa siendo uno de los iconos de la historia del arte y de la lucha de género. Además, extrapoló los límites de la simulación del registro para ser activada y a su vez ser construida cada vez que la artista llenaba de características y especificaciones la ejecución de su acción, partiendo de su discurso performativo.

Finalmente, lo interesante puede ser cómo es posible darle existencia a una performance, no sólo desde la construcción del registro de la acción desde una preproducción, sino, también, partiendo de una post-producción condensada en el discurso del artista (sus propios dispositivos performativos) que llevarían a aquél “simulacro” a tornarse real y legítimo por el *mainstream* del arte.

CONSIDERACIONES FINALES

De acuerdo con el filósofo Slavoj Žižek, los acontecimientos se pueden definir como un conjunto de eventos que exceden sus propias causas; sin embargo, ellos son irreducibles a verdaderos o falsos igual que los actos performativos. Sobre esto él va a decir:

En su forma más elemental, un acontecimiento no es algo que ocurre dentro del mundo, es más una mudanza en el propio marco en el cual percibimos el mundo o nos envolvemos en él. Este marco puede ser directamente presentado como una ficción, que, no obstante, nos posibilita decir la verdad de manera indirecta. Es un bello ejemplo de “verdad”, que tiene una estructura de “ficción...”. (ŽIŽEK, 2017, p. 16, traducción nuestra)

Lo que puede ser interesante es esa aproximación de la definición del concepto acontecimiento con los procesos en los cuales es producida la acontecibilidad en las acciones de Klein y VALIE EXPORT.

Las obras, *Action Pants: Genital Panic* (1969) y *Leap into the Void* (1960), son procesos artísticos que evidencian que las performances no sólo se dan a partir del choque físico de los cuerpos en un agora, los cuales desencadenan acontecimientos; también, que ese choque puede ser producido por dispositivos tan simples como los discursos de los artistas (visuales y dialecticos). Y que a este tipo de evento que tiene el don de crear realidades y acontecimientos partiendo del discurso, se le puede llamar “choque performativo”. Lo interesante es el uso de dispositivos que exceden el acontecimiento, los cuales sirven como testimonios visuales y dialécticos para el accionar de la performance.

Al retomar nuevamente la pregunta que estructuré en el inicio de este texto, ¿es posible ejecutar una performance-art a partir de discursos visuales y dialécticos, sin necesidad de realizar la acción?: rápidamente encontramos respuestas en las acciones *Action Pants: Genital Panic* y *Leap into the Void*, como interconexiones y modos divergentes de accionar una performance al tener como ejes principales a los enunciados performativos. Se podría decir que estas estrategias amplían las posibilidades para generar acciones-acontecimientos en las artes, lo que permite la expansión de las estrategias para definir el concepto performance, desde una posición procesual y conceptual, y para aquello que se entiende como artes de acción.

Otro factor que puede resultar interesante es el poder que tienen los artistas para definir y clasificar lo “real” y construir acontecimientos, desdibujando la línea que divide el simulacro de la acción “real”. Estos procedimientos, como fue evidenciado, se localizan en el tránsito de una documentación construida que nunca tuvo lugar, pero que logra trascender y ocupar un espacio en lo que se entiende como “acción real” (acciones factibles y probables), porque la existencia de la documentación carga en sí misma una “veracidad” del acontecimiento. Esta veracidad es

propagada no sólo en la documentación construida como testimonio de los hechos; también en el discurso del artista que va construyendo la acción cada vez que él/ella la enuncia. Y son aquellas construcciones de los acontecimientos, partiendo de una preproducción y post-producción, propuestas por Klein y VALIE EXPORT, que podrían convertirse en una ejecución eficiente de los actos de habla (enunciados performativos) los cuales son traídos por los filósofos Austin y Derrida.

1. El concepto “acontecimiento” se toma en este artículo desde el pensamiento del filósofo Slavoj Žižek, el cual comparte una proximidad con Jacques Derrida, en cuanto a la definición del concepto; el cual propone que un acontecimiento es un dramático encuentro que crea retroactivamente sus propias causas. Es decir, el acontecimiento es la convergencia de dos elementos, que al unirse crean un tercero.

2. Para Austin (1962), el contexto total es el contexto específico, donde se argumenta la potencialidad del enunciado; para el filósofo, no existen enunciados performativos fuera de contextos específicos o totales.

3. El abordaje del concepto que me interesa, lo podemos rastrear desde Michel Foucault, donde el filósofo postula que un dispositivo no solo es lo que se sabe, sino también lo que no se sabe; aquello que está implícito en la subjetividad de los individuos; siendo reduccionista, se puede decir que, para Foucault, un dispositivo es una red de estrategias y relaciones de fuerzas de poder. Sin embargo, hay otra lectura del concepto que me interesa aún más para este texto, la cual mantiene una fuerte aproximación con la idea de dispositivo que presenta Agamben (2014) en el libro *Que es un dispositivo. Seguido del amigo y La iglesia del reino*. Para Agamben, el dispositivo es aquello que modelan y controlan las conductas y opiniones de los seres vivos; y como a partir de conductas cotidianas, hacen parte de esa red de estrategias que modelan y estructuran nuestro cotidiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Qué es un dispositivo**. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino. Primera edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

ALBARRÁN, Juan. **Performance y arte contemporáneo, discurso, práctica, problemas**. Primera edición. Madrid: Catedra, 2019.

AUSTIN, J. **Como hacer cosas con palabras**. Recuperado de www.philosophia.cl/. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 1962.

BISHOP, Claire. **Infiernos artificiales, arte participativo y políticas de la espectadora**. Primera edición. Ciudad de Mexico: Taller de ediciones económicas, 2019.

DERRIDA, Jacques. **Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento** / trad. Julia Santos Guerrer. 1977. Edición digital, 2009. Disponible en: <http://culturapublicaygratuita.blogspot.com/>. Visitado en: mar. 2020.

DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la filosofía**. Segunda edición. Madrid: Ediciones Catedra (Teorema), 1994.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance, Live Art 1909 to the Present**. Primera edición. New York: Editorial Harry N. Abrams, 1979.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. Perform repeat Record. **Live Art in History**. Primera edición. Chicago: Intellect Ltd., 2012.

SCHIMMEL, Paul; STILES, Kristine. **Out of action**: Between performance and object, 1949-1979. Los Angeles, California: Museum of Contemporary Art, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. Acontecimento. **Uma viagem filosófica a través de um conceito**. Primera edición. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.



BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

BADIOU, Allan. **Em busca do real perdido**. Primera edición. Belo Horizonte: Autentica, 2017.

GROYS, Boris. **Volverse público, la transformación del arte en el ágora contemporánea**. Primera edición. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

OLIVEIRA, Fabio. **Mentiras de artistas, arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo**. Primera edición. São Paulo: Cosmogonías eléctrica, 2015.

PHELAN, Peggy. Unmarked. **Politics of Performance**. Segunda edición. New York: Editora Routledge, 1993.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Primera edición. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

TAYLOR, Diana. El archivo y el repertorio, la memoria cultural. **Performática en las américas**. Primera edición. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

WARR, Tracy. **El cuerpo del artista**. Primera edición Madrid: Phaidon Press Limited, 2011.

ACERCA DEL AUTOR

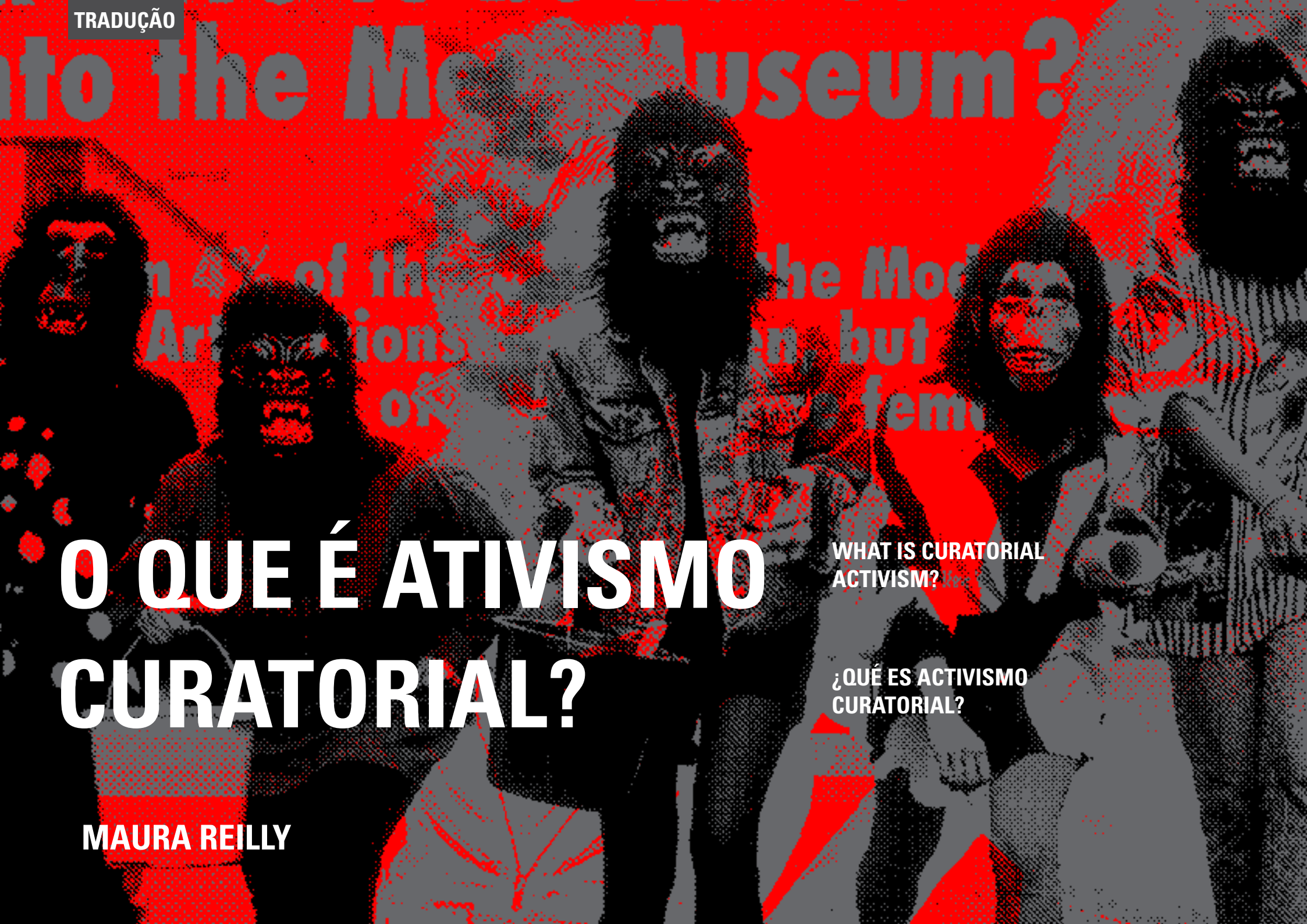
Andrés Felipe Restrepo Suárez nasceu na Colômbia. Em 2012, realizou um intercâmbio acadêmico na Universidade de São Paulo (USP). No ano de 2014, finalizou seu bacharelado em "Maestro en artes plásticas" na Universidad de Caldas, Colômbia. Em 2020, começou os estudos de pós-graduação no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP) na linha de Processos e Procedimentos Artísticos. Suárez tem participado em diferentes residências de artistas nacionais e internacionais, além de múltiplas exposições coletivas e individuais, bienais, salões regionais e nacionais.

Artículo recibido en
22 de abril de 2021
y aceptado en
10 de junio de 2021.

Los actos performativos y la construcción de los acontecimientos en la performance
Andrés Felipe Restrepo Suárez

ARS - N 42 - AÑO 19
ESPECIAL : Historias da Arte sem lugar

TRADUÇÃO



to the Museum?

n 4% of the
Art institutions
of the MoMA
but
fem

O QUE É ATIVISMO CURATORIAL?

MAURA REILLY

WHAT IS CURATORIAL
ACTIVISM?

¿QUÉ ES ACTIVISMO
CURATORIAL?

Artigo inédito
Ana Avelar*

 <https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>

Marcella Imparato**

 <https://orcid.org/0000-0003-2905-3272>

*Universidade de Brasília
(UnB), Brasil

**Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183763>

1. Nota dos editores: Em 2017, a autora publicou o texto "What is Curatorial Activism?" no site da *ARTnews*. Apesar de compartilhar o mesmo título do capítulo aqui traduzido, não se trata do mesmo texto, mas de outras reflexões feitas a partir dos temas analisados no livro. Ver REILLY, Maura. "What is Curatorial Activism?", *ARTnews*, Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271>. Acesso em: 13 mai. 2021.

2. Nota dos editores:
A opção pelo uso da linguagem neutra é das tradutoras deste texto e conta com a anuência de sua autora. A *Ars*, conquanto não adote tal registro em sua política editorial, preserva a decisão das mesmas.



RESUMO

Tradução do primeiro capítulo do livro *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Thames & Hudson, 2018), de Maura Reilly.

PALAVRAS-CHAVE Curadoria; Curadoria-ativista; Feminismo; Gênero; Decolonialismo

ABSTRACT

Translation of the first chapter of the book *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Thames & Hudson, 2018) by Maura Reilly.

KEYWORDS

Curatorship; Curatorial-Activism; Feminism; Gender; Postcolonialism

RESUMEN

Traducción del primer capítulo del libro *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (Thames & Hudson, 2018), de Maura Reilly.

PALABRAS CLAVE

Curaduría; Curaduría-activista; Feminismo; Género; Decolonialismo

*No ocidente, a grandeza foi definida desde a antiguidade como branca, ocidental, privilegiada, e, acima de tudo, masculina¹.
(Linda Nochlin)²*

ARTE OCIDENTAL: É UMA COISA DE HOMEM BRANCO³

As estatísticas demonstram que a luta pela igualdade de gênero e racial no mundo da arte está longe de acabar. Apesar de décadas de ativismo e teorização pós-colonial, feminista, anti-racista e *queer*, o mundo da arte continua a excluir “outres” artistas – artistas que são mulheres, não brancos e LGBTQIA+. A discriminação contra tais artistas invade todos os aspectos do mundo da arte, da representação de galerias, diferenças de preço em leilões e cobertura da imprensa para inclusão em coleções permanentes e programas de exposições individuais. Na maioria dos museus estabelecidos, visitantes ainda precisam procurar ativamente por obras de tais artistas. Houve, por exemplo, a representação lamentável de artistas mulheres e não brancos na reabertura da Tate Modern, em Londres, em 2016 – de 300 artistas representados no rearranjo da coleção permanente, menos de um terço eram mulheres e menos ainda eram não brancos⁴.

Estatísticas semelhantes foram registradas no ano anterior, quando o Whitney Museum of American Art abriu sua nova localização em Nova York com uma exposição inaugural intitulada “America Is Hard to See”, exibindo obras de sua coleção permanente e abrangendo um período do século XX até o presente⁵.

Embora esses fatos sejam desanimadores, é o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, que obtém a pior nota em discriminação de gênero e raça. Em 2004, o Museu reabriu seus espaços de exposição, amplamente expandidos, e revelou a reinstalação de sua prestigiada coleção permanente, apresentando obras de 1880 a 1970. Das 410 obras nas galerias do quarto e do quinto andar, apenas meras 16 eram de mulheres. Havia ainda menos obras de artistas não brancos que foram encaixadas numa sala dedicada a Diego Rivera e o muralismo mexicano. Em 2015 e 2016, uma passada pelas mesmas galerias de exposição revelava melhorias, mas com problemas persistentes⁶. Em 2014, como prova da falta de inclusão do museu, a edição da *ArtSlant* começou um boato – uma piada do dia da mentira, na realidade – de que o MoMA dedicaria o ano de 2015 inteiramente às mulheres⁷.

Exposições *blockbuster* também estão sujeitas a níveis assustadores de discriminação. A divisão de gênero e raça nas Bienais de Veneza é um exemplo disso. Na edição de 2017, intitulada “Viva Arte

Viva", com curadoria de Christine Macel, as artistas mulheres representavam apenas 35% do total de participantes. (Em comparação, a contagem foi de 37% em 2015, 26% em 2013 e 43% em 2009). Artistas da Europa e da América do Norte dominaram a edição de 2017, com 61% de participantes vindes dos dois continentes. A demografia racial da mostra foi particularmente desanimadora, especialmente dado o amplo ativismo vocal de grupos como o Black Lives Matter: apenas cinco de 120 artistas eram pessoas negras – sendo apenas uma mulher (Senga Nengudi). Que eu saiba, a crítica não notou essas disparidades grosseiras⁸.

No entanto, em 2014, a crítica de arte reprovou a Whitney Biennial por seu racismo e sexismo gritantes, com protestos nas galerias – por um grupo de artistas que se autodenominavam “cliterati” – sobre a falta de mulheres artistas na exposição: de 103 artistas, apenas 37 eram mulheres. O coletivo de arte The Yams retirou seu trabalho da Bienal em repúdio à falta de artistas negres e mulheres na mostra. Depois de um mês de abertura da Bienal, foi organizado um protesto, com o título humorado Whitney Houston Biennial: I’m Every Woman: apresentando 22 artistas, sendo que 10 desse total eram mulheres. Apesar dessa crítica pública à Bienal de 2014, a mostra do Whitney “America Is Hard to See”, logo no ano seguinte, apresentou

porcentagens surpreendentes: havia uma presença 69% masculina e 77% branca. A Bienal de 2017, sem dúvida, procurou corrigir disparidades gritantes: 25 de 63 artistas na exposição eram mulheres, várias participantes eram de gênero fluido e havia uma porcentagem quase igual de artistas brancos e não brancos⁹.

Ativistas feministas da arte, como as Guerrilla Girls, têm protestado contra as disparidades de gênero e raça por décadas, convocando galerias específicas e responsabilizando-as – de forma particularmente espetacular no Boletim das Guerrilla Girls de 1986, que exibia o número de artistas mulheres nas listas de galerias de Nova York, trazendo comentários sobre quando e se houve melhora ou piora da representatividade¹⁰. Mais recentemente, as ativistas da arte Pussy Galore atualizaram as estatísticas das Guerrilla Girls para essas galerias de Nova York que ainda estavam abertas e adicionaram outras à lista. Das galerias que estavam abertas em 2015, e comparando as estatísticas a partir de 1986, as piores infratoras foram as galerias Sperone Westwater e Tony Shafrazi. Em uma direção mais positiva, mostrou-se que algumas galerias de Nova York estavam representando mulheres na metade ou em mais da metade do tempo, incluindo PPOW, Sikkema Jenkins, Zach Feuer, Tracey Williams e Galerie Lelong¹¹.

Em 2013, a artista plástica Micol Hebron, impulsionada pela predominância de artistas homens em anúncios de galerias na revista *Artforum* e nas próprias galerias, lançou o projeto Gallery Tally, que coleta dados sobre a porcentagem masculina e feminina de artistas em galerias contemporâneas. Hebron estimou que menos de um terço do total de artistas representados por galerias comerciais nos Estados Unidos são mulheres. Segundo ela, ainda existe um “problema real” em relação a quem se escolhe assistir, exhibir, colecionar, promover e sobre quem se escreve¹². Uma auditoria das galerias em Londres feita pela East London Fawcett (ELF) gerou dados semelhantes¹³.

As estatísticas destacadas pela Gallery Tally, Guerrilla Girls, Pussy Galore, ELF e outras são ainda mais chocantes devido ao fato de que, em 2016, as mulheres representavam entre 65% e 80% das pessoas matriculadas em programas de prática artística e história da arte¹⁴. (Estatísticas sobre estudantes não brancos não estão disponíveis). Há, então, uma imensa discrepância entre o número de estudantes de arte e o número de homens representados pelas galerias.

Em 2016, o coletivo sempre vigilante Pussy Galore coletou estatísticas sobre discriminação racial em galerias de Nova York. Contabilizando 34 galerias, elas descobriram que apenas 21% da

representação de artistas era não branca; as piores infratoras foram a Galeria 303, 100% branque, e a Gavin Brown Enterprise, 98% branque¹⁵.

A disponibilidade de obras de artistas não brancos e mulheres em galerias obviamente tem um impacto poderoso na quantidade de cobertura de imprensa que elas recebem e no grau de interesse que elas geram de colecionadores e colecionadoras, museus e assim por diante; isso, por sua vez, afeta diretamente seus valores de mercado e monetários. Existem atualmente várias publicações e classificações *online* que colecionadores e colecionadoras podem consultar para obter informações sobre a viabilidade mercadológica do ou da artista que possa lhe interessar. Por exemplo, *Kunstkompass*, uma publicação anual (que por muitos anos foi publicada pela revista de negócios alemã *Capital* e agora é publicada pela *Manager Magazin*), relatou o que seria uma lista de “100 melhores artistas do mundo” baseando suas estatísticas na frequência e prestígio de exposições, publicações e cobertura da imprensa e o preço médio de uma obra de arte. Na edição de 2014 da *Kunstkompass*, três de 20 “melhores artistas” eram mulheres; 100% eram brancos e brancas.

Artnet.com também compila classificações que são baseadas nas vendas do mercado de arte: em 2016, apresentou uma lista de

“Top 100 lotes de artistas vivos, 2011-16” – uma mulher (Cady Noland) e seis artistas não brancos foram listados. Uma segunda lista revelou “100 melhores artistas vivos”, com base no valor total das vendas no mercado secundário de janeiro de 2011 até meados de maio de 2016, classificando artistas pelo valor total das obras vendidas, juntamente com o número de obras em leilão. Além de Yayoi Kusama e Cindy Sherman, as artistas mulheres nesta lista de 2016 incluíam Vija Celmins, Marlene Dumas, Bridget Riley, Tauba Auerbach, Julie Mehretu e Cady Noland – totalizando oito de 100 artistas. 45 em 100 eram artistas não brancos, a maioria vivendo na China¹⁶. É claro que essas listagens de “melhores” não equivalem ao valor estético do ou da artista. Elas são, no entanto, sintomas da discriminação generalizada.

Embora algumas porcentagens tenham melhorado para artistas mulheres e não brancos, as estatísticas permanecem bastante desanimadoras. É importante não se deixar seduzir pelo que parecem ser sinais de igualdade – mulheres e não brancos nunca estiveram, nem estão, em pé de igualdade com homens brancos. A existência de algumas superestrelas ou *ícones simbólicos* não significa que outros artistas alcançaram a igualdade. O mundo da arte ainda não incorporou totalmente a diversidade ou outras vozes no discurso mais amplo – exceto, é claro, como exposições “especiais”

(leia-se separatistas), como as de arte latino-americana, mulheres artistas, arte islâmica, arte africana e assim por diante. As narrativas principais da arte – aquelas que excluem grupos expressivos de pessoas e apresentam fronteiras e hierarquias construídas como *naturais* – continuam sendo discursos discriminatórios que raramente são questionados. Sexismo e racismo se tornaram tão insidiosamente trançados no tecido institucional, na linguagem e na lógica do mundo da arte dominante, que passam quase totalmente despercebidos. Uma vez descobertos, no entanto, sua prevalência não pode ser negada. As estatísticas falam por si mesmas.

Meu objetivo como acadêmica e curadora é precisamente *desmascarar* – contar, calcular e evidenciar as injustiças, revelando os poderosos mecanismos ideológicos que garantem que alguns artistas sejam celebrados enquanto outros sejam marginalizados. Dediquei os últimos 25 anos de minha carreira tentando garantir que artistas sub ou não representados, silenciados e “duplamente colonizados” – isto é, sob domínio tanto do imperialismo quanto do patriarcado, por exemplo – não sejam mais ignorados. Tomo como meu pressuposto operacional o fato de que o “sistema” da arte – sua história, instituições, mercado, imprensa e assim por diante – é hegemônico, que privilegia a criatividade masculina branca em detrimento de todas as

outras. Minha força motriz como curadora é, portanto, totalmente ativista; meu objetivo é ser consistentemente contra-hegemônica.

Esses imperativos me levaram a examinar a história da arte global para questionar o cânone euro-estadunidense-cêntrico e explorar maneiras de repensá-lo. Profissionais da academia que se concentram em estudos raciais e pós-coloniais tiveram um impacto particular no meu pensamento crítico, assim como as pessoas que estão trabalhando com questões relacionadas ao cânone e aos currículos. Tenho tentado colocar na prática curatorial algumas das estratégias delineadas em suas abordagens, com a exposição "Global Feminisms" (2007) sendo minha tentativa mais ambiciosa de um modelo combinado de estudos feministas/comparativos, conforme originalmente imaginado por estudiosas como Ella Shohat, Chandra Talpade Mohanty e Kimberlé Crenshaw, entre outras.

As buscas descritas acima levaram a este livro, que, no final das contas, pergunta: como podemos fazer as pessoas no mundo da arte *pensarem sobre* gênero, raça e sexualidade, para entender que estes são problemas persistentes que requerem ação? Como nós podemos contribuir para garantir que o mundo da arte se torne mais inclusivo?

Vários curadores e curadoras em todo o mundo estão encarando ou têm encarado esta questão da discriminação de frente. Por

exemplo, Lucy Lippard, Jean-Hubert Martin, Okwui Enwezor, Rosa Martínez, Jonathan Katz, Camille Morineau, Michiko Kasahara, Juan Vicente Aliaga, Cornelia Butler, Simon Njami, Linda Nochlin, Amelia Jones, entre outros, estão trabalhando para uma representação igualitária. Enquanto suas estratégias variam enormemente, cada curador e curadora é um e uma “ativista curatorial” – um termo que uso para descrever pessoas que dedicaram seus esforços curatoriais quase exclusivamente para a cultura visual das margens, de dentro das margens e a partir delas: isto é, para artistas que são não brancos, não euro-estadunidenses, bem como mulheres, feministas e *queer*. Curadores e curadoras, e outros em áreas semelhantes, têm se comprometido com iniciativas que estão nivelando hierarquias, desafiando premissas, combatendo o apagamento, promovendo as margens sobre o centro, a minoria sobre a maioria, inspirando debates inteligentes, disseminando *novos* conhecimentos e incentivando estratégias de resistência – o que nos fornece esperança e afirmação.

Esses curadores e essas curadoras – e outros igualmente interessados em injustiças no mundo da arte – fizeram curadoria de tudo, desde bienais e retrospectivas a exposições temáticas de grande escala, com foco tanto no material histórico quanto contemporâneo. Algumas pessoas abordaram o cânone histórico, inserindo

artistas dentro de uma narrativa que até então produziu apagamentos devido ao seu sexo e/ou sexualidade. Outres têm organizado grandes exposições monográficas de artistas que foram historicamente esquecidas, enquanto outres ainda curaram exposições temáticas de arte moderna e contemporânea que consideram uma ampla gama de vozes. Todos esses projetos estão ampliando o escopo de artistas em exposição e, assim, expandindo o cânone histórico e/ou o discurso da arte contemporânea em geral.

O CÂNONE

A compreensão de que os cânones históricos da arte ocidental são problemáticos não é nova. Já em 1971, em seu ensaio pioneiro, “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Nochlin advertiu contra mulheres que tentavam nomear Michelangelos ou Picassos femininos. “Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse”, ela argumentou, “assim como não há afroamericanos equivalentes dos mesmos” (NOCHLIN, 2016, p. 8). O problema, ela insistia, é sistêmico: não está em nossos hormônios, se somos mulheres, ou na cor de nossa pele, se somos pessoas não brancas – mas em nossas

instituições e na nossa educação. A questão da igualdade centra-se na própria natureza das estruturas institucionais, no patriarcado e na prerrogativa branca, masculina que é assumida como “natural”. É precisamente esse reduto ideológico sobre as mulheres e pessoas não brancas que as impediu historicamente de ter sucesso.

Se o cânone da história da arte é uma hegemonia – o que acho que podemos concordar que é –, então, nas palavras de Griselda Pollock, como podemos “diferenciá-lo”¹⁷? Quais estratégias contra-hegemônicas podemos empregar para garantir que mais vozes sejam incluídas, ao invés dos poucos escolhidos da elite? O que podemos fazer, como profissionais das artes, para oferecer uma forma de representação mais justa e equitativa da produção artística global? Deveríamos trabalhar para uma história da arte global, uma arte sem fronteiras? Devemos ambicionar abolir os cânones completamente, argumentando que todos os artefatos culturais têm significância – em outras palavras, nosso objetivo deve ser uma crítica totalizante da própria canonicidade? Deveríamos criar cânones novos e alternativos?

Nas páginas que se seguem – e com base em pesquisas das últimas cinco décadas de teoria pós-colonial, racial, feminista e *queer* –, discuto o que acredito serem as táticas de maior sucesso para lidar

com a desigualdade. Em vez de perseguir críticas improdutivas do cânone existente, tentei separá-lo e, no processo, descobrir estratégias para erodi-lo, desestabilizá-lo e desmontá-lo.

ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

REVISIONISMO

A estratégia contra-hegemônica mais citada para abordar a exclusão no cânone é a “revisionista”, em que indivíduos são resgatados da história e o próprio cânone é reescrito, sendo o objetivo principal incluir quem até então havia sido rejeitada, esquecida ou ocultada. Uma abordagem revisionista do cânone normalmente traz perguntas como: quem eram as mulheres artistas do período renascentista ou barroco? Quem eram as principais pintoras e os principais pintores afro-americanos do expressionismo abstrato?

Na década de 1970, quando muitos projetos revisionistas começaram – por volta do mesmo momento que os movimentos das mulheres e dos direitos civis –, argumentava-se que a ressurreição do lugar de Outres na história deveria ser realizada antes que a análise e a desconstrução do cânone pudessem começar.

Como Adrienne Rich argumentou em 1972, “Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de acessar um texto antigo a partir de uma nova orientação crítica – é para as mulheres muito mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência” (RICH, 1980). Uma abordagem revisionista, então, redescobre aquilo que o cânone oculta e suprime; questiona a adequação das estruturas conceituais aceitas e busca por “pecados e erros do passado”¹⁸.

Estratégias revisionistas permitem que curadores e curadoras apresentem uma seleção mais inclusiva e integrada de obras e artistas em relação a um assunto específico, como foi o caso, por exemplo, da exposição de Norman Kleeblatt “Action/Abstraction: Pollock, De Kooning and American Art, 1940-1976”, no Jewish Museum de Nova York em 2008, que revisou a narrativa desgastada do expressionismo abstrato para incluir Helen Frankenthaler, Lee Bontecou, Joan Mitchell, Ann Truitt, Lee Krasner e Norman Lewis – cinco mulheres e um artista não branco que tinham sido previamente excluídos.

De modo similar, o feminismo pode ser usado como uma estratégia metodológica para exposições relacionadas a períodos históricos. Por exemplo, no Brooklyn Museum em 2007, fui cocuradora,

com Edward Bleiberg, de “Pharaohs, Queens, and Goddesses: Feminism’s Impact on Egyptology”, mostra dedicada a poderosas figuras femininas da história egípcia. Nessa exposição de 35 objetos, o objeto central foi uma importante cabeça de granito da coleção de Hatshepsut do Brooklyn Museum, a quinta faraó da Décima Oitava Dinastia (1539-1292 AEC). Ela era exibida ao lado das rainhas Cleópatra, Nefertiti e Tiye e as deusas Sakhmet, Mut, Neith, Wadjet, Bastet, Satis e Nephthys, entre outras. A exposição demonstrou como a disciplina de egiptologia foi transformada pelo feminismo e pelo movimento das mulheres: as condições no mundo acadêmico melhoraram muito, contando com muito mais egiptólogas mulheres do que havia no início do século XX. À medida que observam mudanças na sociedade moderna, ambes egiptólogos homens e mulheres agora estão mais dispostes a aceitar que as mulheres exerciam poder político no mundo antigo. Por exemplo, as antigas interpretações do reinado de Hatshepsut como uma violação do protocolo egípcio caiu em desuso. Hoje, egiptólogos reconhecem que Hatshepsut preservou as reivindicações de sua família ao trono, enquanto o homem herdeiro ainda era uma criança – nos últimos anos, ela se metamorfoseou de vilã à heroína de sua própria história. Da mesma

forma, os egiptólogos agora reconhecem Tiye e Nefertiti como parceiras em pé de igualdade com os maridos no governo do Egito, ao invés de mulheres que tentaram reivindicar mais poder do que o apropriado para uma rainha. Até Cleópatra – cuja reputação entre os o povo romano, e incontáveis historiadores e historiadoras, era essencialmente negativa – hoje é reconhecida principalmente como guardiã legítima dos interesses políticos de seu país. Essas reavaliações fundamentais de figuras históricas derivam de um ponto de vista que foi fortemente influenciado pelo feminismo moderno.

Embora o revisionismo seja uma estratégia curatorial importante, no entanto, ele assume o cânone branco, masculinista e ocidental como seu centro e aceita sua hierarquia como um dado natural. Assim, dentro uma estratégia revisionista, uma oposição binária fundamental é mantida, o que significa que Outre sempre permanecerá necessariamente subordinada. Como a teórica literária feminista Elaine Showalter adverte, “a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar ou mesmo atacar a teoria crítica masculina nos mantém dependentes dela e retarda nosso progresso na solução dos nossos próprios problemas teóricos” (SHOWALTER, 1970,

p. 183). Devemos também ser cautelosos com um revisionismo que se torna uma espécie de homenagem (Ibidem). Como Susan Hardy Aiken alerta: “Alguém pode, ao atacar, reificar o poder ao qual se opõe” (AIKEN, 1986, p. 298).

Rever o cânone para abordar a negligência em relação às mulheres e / ou à chamada classe artística minorizada é, então, fundamentalmente um projeto impossível porque, como Pollock argumenta, “tal revisão não combate os termos que criaram essa negligência” (POLLOCK, 1999, p. 24). Então, depois de décadas de um trabalho feminista e pós-colonial que tenta corrigir lacunas no arquivo, ainda enfrentamos a questão colocada por ela: “Como podemos tornar o trabalho cultural das mulheres [e dos grupos minorizados] uma presença efetiva no discurso cultural que muda tanto a ordem do discurso quanto a hierarquia de gênero [e raça] em um mesmo movimento desconstrutivo?” (Ibidem). (O cânone está “politicamente ‘no masculino’, bem como é culturalmente ‘do masculino’” (Ibidem) – assim como está/é política e culturalmente “no/do branco”).

Apesar dessas deficiências, os benefícios da estratégia revisionista são muitos. Por exemplo, elas não tratam apenas de exclusões críticas, mas também podem fornecer uma compreensão mais profunda e contextual de questões-chave, criando espaço

dentro das instituições masculinas brancas e dos discursos convencionais que ajudam o público a entender a cultura visual de uma perspectiva totalmente diferente¹⁹. Na revisão do cânone da história da arte para incluir outres artistas, como Elisabeth Louise Vigée Le Brun, Berthe Morisot e Norman Lewis em pé de igualdade com seus homólogos brancos e/ou masculinos, curadores e curadoras conseguiram integrá-los e integrá-las ao cânone ocidental, oferecendo assim uma visão ampla e mais abrangente da história da arte.

ESTUDOS DE ÁREA

Enquanto o revisionismo envolve uma abordagem integrativa, os “estudos de área” produzem novos cânones e complementam o discurso tradicional concentrando-se no trabalho baseado em questões raciais, geográficas, de gênero ou orientação sexual. Esse tipo de abordagem pode encorajar exposições que destacam mulheres artistas, arte afro-americana, arte LGBTQIA+, arte do Oriente Médio e assim por diante. Novamente, qualquer coisa fora o centro (branco, masculino, ocidental) requer atenção “especial” e é designada uma “área” específica.

Desde a década de 1970, inúmeras exposições na Europa e nos Estados Unidos adotaram essa estratégia, incluindo “Old Mistresses” (1972), “Women Artists: 1550-1950” (1976), “Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties” (1994), “Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation” (1998), “Africa Remix” (2005), “Hide & Seek” (2010-12), “Women of Abstract Expressionism” (2016), “Queer British Art, 1861-1967” (2017). Cada uma dessas mostras adicionou Outres à narrativa dominante, mas como categorias separadas, seja de gênero, raça ou sexualidade. Novamente, embora esses projetos sejam inerentemente revisionistas, o foco dos “estudos de área” é frequentemente visto como a maneira mais eficaz de diversificar o cânone histórico e/ou o discurso contemporâneo. Essas exposições são estudos sofisticados e complexos, mas são vistos como inteiramente separados do cânone. É por isso que muitos teóricos e teóricas pós-coloniais e feministas têm argumentado contra eles, alegando que criam um gueto e segregam, que são culturalmente e/ou biologicamente essencialistas, na medida em que isolam artistas com base em seu gênero, nacionalidade e sexualidade – ou mesmo qualquer outra diferença – e criam museus e espaços de exposição especializados e separatistas (por exemplo, o Jewish Museum, o National Museum of Women in

the Arts, o Center for Feminist Art no Brooklyn Museum, o Leslie Lohman Gay and Lesbian Museum).

Exposições especializadas nem sempre são vistas com bons olhos no próprio mundo da arte. Em 2004, por exemplo, Christian Rattemeyer, então um curador do Artists Space (uma instituição de vanguarda em Nova York que tradicionalmente apoiou o trabalho marginal), rejeitou mostras de arte africana e LGBTQIA+ (esta última intitulada “Living Legacy: Queer Art Now”) porque, segundo ele, “não é mais hora de fazer tais julgamentos limitantes para a seleção” e “devemos evitar exposições de obras de artistas mulheres, negros ou, como no exemplo mais recente, artistas africanos, selecionados exclusivamente com base no gênero, etnia ou nacionalidade”. Ele também argumentou que não há mais necessidade de exposições sobre os chamados grupos marginalizados porque eles já foram incluídos nas mostras de arte contemporânea.

Ao ouvir a resposta de Rattemeyer, as Guerrilla Girls enviaram a ele a seguinte carta:

Caro senhor

Recentemente, tivemos o privilégio de ver uma carta que você enviou para Harmony Hammond e Ernesto Pujol recusando uma proposta de exposição que eles apresentaram à sua instituição.

Estamos escrevendo para dizer que não poderíamos estar mais de acordo com as opiniões que expressou na sua carta!!!! Você está certo ao afirmar que, nessa era pós-étnica, não deveria mais haver exposições de obras de “artistas mulheres”, “artistas negros”, “artistas africanos” ou, como na proposta do cocurador, “artistas *queer*” ou quaisquer mostras selecionadas unicamente com base no gênero, etnia ou nacionalidade.

Mas, sentimos que você não foi longe o suficiente. Vamos cair na real aqui! Nesta era pós-ateliê, como você pode justificar mostras de “vídeo artistas”, “pintores”, “escultores” ou “fotógrafos”? Na verdade, uma vez que qualquer intervenção curatorial limita a leitura do trabalho de artistas, empurrando-o para uma tese ou outra, nós propomos que não haja mais exposições!

Sinceramente,

Käthe Kollwitz para as Guerrillas

Essa carta coloca perguntas importantes, tais como: não haveria mais necessidade de exposições de trabalhos de artistas *queer*, artistas africanes, artistas mulheres ou quaisquer outros grupos? Estamos realmente vivendo em um mundo pós-negro, pós-feminista, pós-*queer*? Ao pensar sobre essas questões, deve-se notar que algumas posições curatoriais universalizam a produção artística – por exemplo, não devemos supor que as poucas liberdades alcançadas por indivíduos LGBTQIA+ nos Estados Unidos são replicadas em outros países. Não podemos afirmar que vivemos

em um mundo pós-*queer* quando, em alguns países, ser *queer*, gay, bissexual ou transgênero é punível com morte e, em muitos outros, é uma ofensa criminal. É um erro grave assumir que o clima social de cidades aparentemente liberais, como Manhattan, Los Angeles e Londres, também é o clima social do mundo, assim como não podemos assumir que os problemas enfrentados por *queers* em Nova York são equivalentes aos problemas que enfrentam em Nebraska. Há, então, uma necessidade real de mostras que analisem o que significa ser *queer* em uma escala global.

Talvez devêssemos pensar menos sobre o efeito potencial desses tipos de exposições especializadas em criar guetos e muito mais sobre seus aspectos positivos – por exemplo, como estruturas curatoriais que nos permitem apresentar ao público obras de arte notáveis, muitas vezes pela primeira vez. Como Lippard apontou quando questionada sobre por que tinha curado a exposição exclusiva para mulheres “26 Contemporary Women Artists” em 1971: “A mostra em si, claro, é sobre arte. A restrição para a arte de mulheres tem sua fonte polêmica óbvia, mas como uma estrutura dentro da qual expor boa arte não é mais restritivo do que, digamos, exposições sobre arte alemã, cubista, negra e branca, *soft*, jovem ou nova arte” (LIPPARD, 1976, p. 38).

Outro aspecto fundamental das exposições especializadas é que elas funcionam como corretivos curatoriais. Enquanto muitos de nós ansiamos por um tempo em que não haverá mais necessidade de mostras focadas exclusivamente em raça, gênero ou sexualidade, ainda não chegamos a esse ponto. Sem exposições dos “estudos de área”, outros artistas continuarão a ser marginalizados e invisibilizados. O conceito-chave aqui é a *visibilidade*, que é crucial em termos de destaque no mercado e na história da arte. Na exposição de 1976 “Women Artists: 1550-1950”, por exemplo, as curadoras Linda Nochlin e Sutherland Harris literalmente ressuscitaram artistas mulheres, como as pintoras italianas Lavinia Fontana (1552-1614) e Sofonisba Anguissola (1532-1625), do depósito de museus nos Estados Unidos e na Europa Ocidental. Anteriormente obliteradas da história, essas artistas agora são altamente visibilizadas – são ensinadas em escolas, faculdades e universidades e aparecem em dissertações acadêmicas, bem como nos principais livros de história da arte. Em suma, as exposições exclusivamente de mulheres tiveram um impacto transformador no mundo da arte.

Isso também é verdade para exposições que se concentraram exclusivamente no tema da sexualidade, como em “Queer British

Art, 1861-1967”, com curadoria de Clare Barlow na Tate Britain, em 2017. A mostra de sucesso buscou apresentar arte e (alguns) objetos banais da Grã-Bretanha que refletem, celebram e revelam as nuances de identidades não binárias, não heterossexuais e de gênero fluido, abrangendo o período da abolição da pena de morte por sodomia, em 1861, até a descriminalização da homossexualidade masculina, em 1967. Dos esboços homoeróticos de Duncan Grant, o trabalho lésbico-erótico velado de Simeon Solomon e o retrato de Virginia Woolf produzido por Man Ray ao autorretrato viril de Gluck, colagens feitas por Joe Orton a partir de livros de biblioteca e o roupão de Noël Coward, terminando com obras explícitas de Francis Bacon e David Hockney. A exposição estava repleta de histórias extraordinárias e perspectivas vibrantes. Apresentando mais de 100 objetos (a maioria dos quais produzida por homens brancos), a mostra foi projetada não apenas para ajustar o fato de que a história da arte ignorou e encobriu artistas e obras de arte *queer*, mas também para mostrar obras que dão voz a identidades oprimidas. Em outras palavras, como Adrian Searle explicou em sua crítica no *The Guardian*, a exposição – que ele considerou “estranha, sexy, de partir o coração” – era “sobre histórias e vidas, e códigos sociais conflitantes, tanto quanto de imagens e objetos”

(SEARLE, 2017, n. p.). É importante ressaltar que foram incluídos objetos nunca antes ou raramente vistos que o curador desenterrou dos caminhos do mundo da arte menos percorridos, incluindo, entre muitas outras surpresas, pequenos medalhões desenhados por Charles Ricketts para Edith Cooper e sua companheira de vida, Katherine Bradley, e um retrato de corpo inteiro de Oscar Wilde feito por Robert Harper Pennington, que estava pendurado ao lado da porta verdadeira que dava para a cela de Wilde na prisão de Reading, onde ele foi preso, no final século XIX, por “indecência ofensiva” com outros homens.

Em texto publicado no *The Independent* em 2016, Janet Street-Porter acusou a Tate Britain de “agregar” artistas LGBTQIA+, criticando a visão da “arte *queer*” como um movimento, e a premissa da exposição, como “altamente questionável” (STREET-PORTER, 2016, n.p.). No entanto, Barlow não estava de forma alguma apresentando a “arte *queer*” como um movimento, mas antes apresentando, em uma exposição, obras e objetos produzidos por artistas não heteronormativos. A escolha dela pela palavra *queer* tinha a intenção de designar um termo fluido para pessoas de diferentes sexualidades e identidades de gênero, e usá-la desta forma permitiu-lhe recontar uma história

complicada de sexualidade e desejo por meio de obras que são frequentemente tão codificadas e veladas quanto explícitas. Como Barlow explicou, “nós não [estávamos] absolutamente apresentando isso como um cânone. Isso [foi] o início de uma conversa”²¹. E é uma conversa que deve continuar.

Até que outros artistas tenham uma posição muito mais forte no sistema e alcancemos igualdade na representação, é importante que nós preservemos essas exposições, espaços, posições curatoriais e rótulos como “negre”, “mulher” ou *queer*, embora possamos reconhecer que são inerentemente essencialistas, que criam guetos, são excludentes e universalizantes e não levam em conta diferenças importantes entre as experiências vividas por artistas. O conceito de Gayatri Spivak de “essencialismo estratégico”, conforme descrito em seu livro *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (1987), é particularmente útil nesse contexto. Para Spivak, os grupos podem agir temporariamente “como se” suas identidades fossem estáveis num esforço para criar solidariedade, um sentimento de pertencimento e identidade a um grupo, raça ou etnia, para fins de ação social ou política. Por exemplo, o essencialismo estratégico pode envolver o agrupamento de diversas agendas de

vários grupos de mulheres para trabalhar por uma causa comum, como direitos relacionados ao aborto ou à violência doméstica. A Marcha das Mulheres em Washington em 2017, iniciada pelo tumulto em torno da eleição de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, foi um exemplo particularmente poderoso de essencialismo estratégico: um milhão de pessoas – de todos os sexos, etnias e religiões – se juntaram como “mulheres” protestando. Suas causas e preocupações não eram idênticas de nenhuma maneira, mas elas se uniram sob uma identidade “essencialista”, justamente aquela das “mulheres”. Portanto, no essencialismo estratégico, os “atributos essenciais” são reconhecidos como uma construção – isto é, o grupo (político), um tanto paradoxalmente, reconhece que os atributos (negre, *queer*, mulher, por exemplo) não são intrinsecamente essenciais, mas são invocados se forem considerados estratégicos e politicamente úteis. Além disso, participantes do grupo mantêm o poder de decidir quando os atributos são “essenciais” e quando não são. Desta maneira, o essencialismo estratégico pode ser uma ferramenta política potente²².

ESTUDOS RELACIONADOS: EXPOSIÇÃO COMO POLÍLOGO

Em sua análise pós-colonial dos currículos universitários, a pesquisadora em estudos culturais Ella Shohat propõe uma “abordagem relacional” como a maneira mais eficiente de abordar a centralidade e o sexismo euro-estadunidense na sala de aula²³. Essa abordagem começa com perguntas como: e se a história fosse reconcebida como dialógica em vez de sincrônica? Então, ao invés de pensar, por exemplo, no modernismo e no pós-modernismo como uma série de “-ismos” interligados/relacionados, dispostos ao longo de uma linha histórica, eles poderiam talvez ser reconcebidos como multivocais. Da mesma maneira, o que aconteceria se o próprio tempo fosse entendido como amplo ou caleidoscópico em oposição a linear²⁴? E se obras de arte e literatura fossem apresentadas a-historicamente, ignorando as fronteiras nacionais ou categorias periódicas, ou fossem organizadas tematicamente ou sem uma tese coerente? Ou se abolíssemos os cânones históricos, argumentando que toda arte tem significância (incluindo artefatos culturais), não ocidental e ocidental da mesma maneira? Ou ainda, se oposições e hierarquias (alta/baixa, Oeste/Leste, branco/preto) fossem desmanteladas? Como tais redefinições radicais do campo

e transformações na percepção afetariam o mundo contemporâneo da arte global?

Aiken argumenta que, ao empregar uma abordagem relacional, nós podemos apresentar a multiplicidade em termos de um diálogo contínuo – ou, mais precisamente, um polílogo (um termo que ela toma emprestado da filósofa, psicanalista e crítica literária Julia Kristeva): “uma interação de muitas vozes, uma espécie de ‘barbárie’ criativa que iria perturbar os impulsos monológicos, colonizadores e centristas da ‘civilização’” (AIKEN, 1986, p. 298). Tal abordagem torna-se não apenas o que Rich chama de “um ato de sobrevivência” (RICH, 1980, p. 35), mas também uma forma de “regeneração perpétua” (AIKEN, op. cit., p. 298). A abordagem relacional para curadoria, então, não está interessada em um monólogo da mesmice, mas em uma multiplicidade ou cacofonia de vozes falando simultaneamente. O resultado, como explica Pollock, é que “o campo cultural pode ser reimaginado como um espaço de ocupação múltipla onde a diferenciação cria uma aliança produtiva que se opõe à lógica fálica que nos oferece apenas a perspectiva de segurança na mesmice ou perigo na diferença, de assimilação ou exclusão da norma canonizada” (POLLOCK, 1999, p. 11). Nesse tipo de exposição, por exemplo, a

“arte aborígene” contemporânea não seria considerada como arte aborígene, mas como arte contemporânea e seria exibida ao lado de arte do Japão, dos Estados Unidos, da Argentina, da África e assim por diante – sem implicações hierárquicas. Deve ser enfatizado que essa estratégia se preocupa não com a assimilação, mas com um nivelamento de hierarquia. É uma redefinição fundamental da prática de arte, transnacionalmente.

Uma abordagem relacional para a curadoria apresenta a arte como se fosse um sítio polissêmico de posições contraditórias e práticas em disputa. Esse foco vai além de uma mera descrição de regiões e culturas específicas; transcende a abordagem “aditiva”, colapsa o binarismo destrutivo centro-periferia e é essencialmente pós-moderno por natureza: é textual, dialógica e escritural. De acordo com o crítico literário e teórico francês Roland Barthes – cujo trabalho também endereça o modo como percebemos o mundo visual, no qual teve impacto imenso –, um texto escrito é caracterizado pela heterogeneidade e incoerência. É “um espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (BARTHES, 2004, p. 62). Em uma exposição escritural, então, o leitor, a leitora ou o público pode ser visto como participante

ativo e ativa na construção ou na “escrita” de significado em relação às obras em exposição.

Exemplos de exposições que usaram uma abordagem relacional na curadoria incluem “Magiciens de la terre” (1989), Documenta11 (2002), “GlobalFeminisms” (2007) e “Carambolages” (2016), entre outras. Curatorialmente, a abordagem relacional pertence a exposições coletivas (*versus* exposições monográficas), que visam assegurar múltiplas vozes. Mas uma exposição coletiva por si só nem sempre incorpora a abordagem, pois é uma tática *deliberada*, uma decisão consciente por parte de(s) curador(es) em olhar para além da Europa e dos Estados Unidos, para além do sexo, gênero e raça, para chegar a uma representação mais justa da arte contemporânea. Essa é também uma abordagem que é específica para a arte contemporânea (raramente é adotada em exposições que enfocam artistas do passado). Tal exposição pode, por exemplo, focar na arte do século XX que foi global em escopo, talvez organizada tematicamente, e não assumiu os “ismos” derivados do discurso ocidental (cubismo, expressionismo abstrato, e assim por diante) como momentos decisivos globalmente, e sim como um contexto específico para uma região do mundo ou outra. Um exemplo desse tipo seria a exposição “Century City”.

Curadores e curadoras que adotam uma abordagem relacional destacam diferenças culturais, apresentando uma coleção de vozes que, como Mohanty sugere, “conte histórias alternativas de diferença, cultura, poder e agência” (MOHANTY, 2003, p. 244). Usando um modelo de análise relacional, curadores e curadoras podem colocar diversos trabalhos em relação dialógica entre si a fim de sublinhar o que Mohanty chama de “diferenças comuns” – isto é, as semelhanças significativas, bem como as diferenças localizadas entre artistas de várias culturas (Ibidem). Com a justaposição cuidadosa de obras, curadores e curadoras, então, são capazes de chamar a atenção para diferenças importantes no tratamento de artistas sobre temas semelhantes. Ao fazer isso, oferecem uma nova e ampliada definição de produção artística para uma era transnacional, uma que reconhece diferenças importantes entre artistas globalmente. No entanto, o problema com exposições que são temáticas, a-históricas e transnacionais é que raramente são compreendidas e frequentemente criticadas, como aconteceu com as instalações da coleção permanente na Tate Modern (organizadas por Iwona Blazwick) em 2000, e no Reina Sofia, Madri, em 2009. No final das contas, as pessoas desconfiam de mostras de artistas *desconhecidas* e sem uma cronologia estrita.

Em outras ocasiões, essas exposições incorporam cultura visual como paradigma. “Carambolages” – organizada por Jean-Hubert Martin para o Grand Palais, em Paris, em 2016 – é um exemplo. Nessa mostra, Martin (que também foi curador da icônica “Magiciens de la terre” em 1989) apresentou uma seleção a-histórica, não cronológica e anticategórica de 184 objetos, variando ao longo de milhares de anos. Eles consistiam tanto em obras de arte quanto em artefatos e foram escolhidos por suas semelhanças formais ou afinidades poéticas. Por exemplo, uma escultura de um gato de Giacometti foi mostrada ao lado de uma escultura de dois mil anos de um rato da Oceania; e um autorretrato do século XVIII do artista flamengo Nicola van Houbraken – no qual o artista espreita por um orifício na tela – foi justaposto a uma “pintura de corte” de Lucio Fontana. Destaca-se que muitas das obras e artistas incluídes na exposição eram relativamente desconhecidas, uma característica que foi ridicularizada pela crítica, que ansiava por obras-primas de artistas mais famosos²⁵. Cada grupo de obras foi organizado em uma sequência contínua, com cada trabalho não apenas de alguma maneira dependente, seja visual ou conceitualmente, daquele que o precedeu, mas também “anunciando” aquele que o seguia, ou melhor, como um

jogo de bilhar, onde – como Martin aponta – uma única bola pode impactar duas outras bolas²⁶. Daí o título “Carambolages”, que pode ser traduzido do francês como “golpe duplo”; “ricochete no bilhar”; “acidente de carro” ou “empilhamento”.

No catálogo da exposição, Martin reconhece a influência de Aby Warburg nas exposições interculturais, enfatizando que ele (Martin) não é o primeiro curador a organizar obras de arte e artefatos de maneira personalizada. Muito parecido com Warburg em seu atlas de imagens, o *Atlas Mnemosyne* (1927-29); Sir John Soane em seu excêntrico museu de Londres; Duc d’Aumale, no Château de Chantilly ou André Malraux no *Museu imaginário* (1947), a exposição de Martin sublinhava a importância da interpretação individual por parte de espectadores e espectadoras, entendidos como participantes ativos na construção do sentido. Como no conceito de Barthes do texto escrito, esses “leitores” e essas “leitoras” são encorajados a perceber a exposição como “múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos” (BARTHES, 2004, p. 70). “Carambolagens” não demonstrou nenhuma hipótese abrangente ou coerente: os objetos foram apresentados sem contexto, ou seja, sem etiquetas de parede (embora visitantes com smartphones pudessem fazer o *download*

das legendas na entrada). Na exposição, Martin inventou o que ele chamou de “jogo artístico”: sem legendas, mas utilizando o olho como o meio para desfrutar da exposição. “Listen to your Eyes”, de Maurizio Nannucci, foi usado como lema disposto em letras em néon na primeira sala. De acordo com o curador, “Você não precisa de referências culturais para desfrutar uma obra de arte” (MARTIN *apud* PARIS, 2016, n.p.). Em vez disso, os sentidos do público eram guiados para que pudessem entender o que viam em relação a outras obras de diferentes períodos e estilos. O objetivo expresso de Martin era quebrar a abordagem tradicional da arte de modo a transcender as fronteiras de gêneros, épocas e culturas distintas.

“Carambolages” foi um gabinete pós-moderno de curiosidades que se desviou das categorias periódicas estritas, antes típicas do museu e da história da arte. Como Martin explicou: “A história da arte é apenas um fator entre outros quando se trata de compreender um trabalho... É imperfeito porque em vez de haver uma sucessão de grandes mudanças históricas, há, ao contrário, uma enorme continuidade entre as pessoas que pintaram a caverna de Chalet e artistas de hoje. Artistas perguntaram-se sobre as mesmas questões ao longo do tempo” (MARTIN *apud* AZIMI, 2016, tradução para o inglês da autora do

texto). Nessa mostra heterogênea, a-histórica, artistas e artesãos e artesãs desconhecidas foram apresentadas como iguais a artistas “celebridades” – e de maneira deliberada. Ao argumentar que todos os artefatos culturais têm significância, a mostra de Martin foi uma crítica totalizante da própria canonicidade.

NOTAS

- 1.** Exceto para as referências que dispõem de versão em português listada na bibliografia, todas as traduções de citações em inglês foram feitas pelas tradutoras deste texto.
- 2.** Linda Nochlin em uma entrevista com a autora realizada em maio de 2015.
- 3.** Este título é extraído do texto apresentado na pintura de Richard Bell, *Bell's Theorem* (2002), que diz: “Arte aborígine: é uma coisa de branco”, uma referência à exploração de artistas aborígenes por negociantes e empresáries brancas.
- 4.** De 300 artistas representadas, apenas 32% eram mulheres e 29% eram não brancas (estatísticas coletadas pela autora).
- 5.** Das 600 obras, 31% eram de mulheres e 23% eram de artistas não brancas (estatísticas coletadas pela autora).
- 6.** Das obras em exposição na coleção permanente, 21% eram de mulheres e 14% de artistas não brancas. As estatísticas neste parágrafo foram coletadas pela autora.
- 7.** Em 1º de abril de 2014, *ArtSlant* reportou: “Para marcar o aniversário de 30 anos do primeiro protesto das Guerrilla Girls no MoMA, o Diretor Glenn D. Lowry anunciou ontem planos para dar ao museu exclusividade para mulheres artistas durante todo o ano de 2015”. Ver *ArtSlant*, “MoMA Plans Only Female Art”. Disponível em: <www.artslant.com/ny/articles/show/39142-bnews-moma-announces-2015-focus-on-women-artists-gagosian-to-open-yet-another-gallery-jemima-kirke-quits-girls-and-putin-reveals-his-first-solo-exhibition>. Acesso em: jul. 2017.
- 8.** As estatísticas deste parágrafo foram coletadas pela autora.
- 9.** As estatísticas deste parágrafo foram coletadas pela autora.

10. Em 2008, as Guerrilla Girls se uniram a ativistas de arte, as Brainstormers, para produzir um cartão postal “Mad Libs”: no lado do endereço, listaram dezenas de galerias com representações desiguais chocantes entre artistas homens *versus* mulheres; do outro lado, forneciam uma carta com espaços em branco que podiam ser preenchidos e enviados ao culpado “favorito” do remetente.

11. As estatísticas neste parágrafo são de Maura Reilly, “Taking the Measure of Sexism”. Disponível em: www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/. Acesso em: abr. 2017.

12. Hebron, em entrevista por telefone com a autora, maio de 2015.

13. Em 2013, East London Fawcett (ELF) analisou artistas representados por 134 galerias comerciais em Londres e descobriu que menos de um terço eram mulheres.

14. Em 2015, Natalie Hegert reportou em “The Rounds of a Rumor” (acesso em abril 2017) que as mulheres tendem a superar os homens na proporção de três para um em termos de números de pessoas matriculadas em programas de estúdio de arte e história da arte, por exemplo: a School of the Art Institute of Chicago era 70% feminina; Rhode Island School of Design era 67% feminina; Maryland Institute College of Art era 71% feminina; e o Courtauld Institute of Art, em Londres, é 80% feminina. Mais de uma década antes, Roberta Smith também notou um maior número de estudantes de arte mulheres em um painel que moderou, intitulado “‘Feminisms’ in Four Generations”, realizada no sábado, 7 de janeiro de 2006, no CUNY Graduate Center na cidade de Nova York, como parte da 5ª edição anual da New York Times Arts and Leisure Weekend.

15. Estas estatísticas são retiradas de um pôster intitulado “2016 Manhattan Boycott Guide”, criado pelo coletivo Pussy Galore.

16. Para as informações neste parágrafo, ver *artnet News*, “Who Are the Top 100?”. Disponível em: news.artnet.com/market/top-100-collectible-living-artists-504059. Acesso em: abr. 2017.

17. Ver POLLOCK (1999).

18. Ver: SHOWALTER (1970, p 183). No início, o imperativo revisionista era "justo, irado e repreensivo", de acordo com Showalter. Em 1970, Kate Millett abalou as bases do cânone literário com seu livro *Sexual Politics*, no qual ela criticou severamente clássicos consagrados no tempo – de *Black Spring*, de Henry Miller, e *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence, a *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer – pelo uso do sexo para degradar e rebaixar mulheres. A estratégia revisionista de Millett revelou o patriarcado como um sistema de crenças socialmente condicionado, disfarçado de fenômeno natural - suas teorias foram consideradas incendiárias.

19. Por exemplo, ao falar sobre sua posição como curadora de arte indígena na Galeria de Arte Moderna em Brisbane, Austrália, Bruce McLean explicou seu papel como "tentar criar um espaço dentro de instituições brancas para ajudar o público a entender a arte e a cultura aborígene de um ponto de vista radicalmente diferente". Essa citação provém das notas da autora escritas durante painel na Cairns Indigenous Art Fair (CIAF), Cairns, Austrália, em agosto de 2011, onde McLean apresentou uma fala.

20. Conforme citado na carta que Rattemeyer enviou para curadores convidados.

21. Ver BATTERSBY (2017).

22. Ver SPIVAK (1987). Spivak tem, no entanto, mencionado várias vezes que tem estado infeliz com a forma como o conceito de essencialismo estratégico tem sido retomado e usado. Em algumas entrevistas, ela até rejeitou o termo, embora pareça não ter abandonado completamente o conceito. Ver, por exemplo, DANIUS e JONSSON (1993).

23. Ver SHOHAT (2001).

24. Como no conceito de tempo expresso na letra "Is Time Long or Is It Wide?" da canção de Laurie Anderson "Same Time Tomorrow", no álbum *Bright Red*, 1994.

25. Ver MARTIN, SEVERI e BONHOMME (2011).

26. Ver MORIN (2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIKEN, Susan Hardy. Women and the Question of Canonicity, **College English**, Vol. 48, No. 3, março 1986.

ARTENET News, **Who are the Top 100 Most Collectible Living Artists?**, maio 26, 2016. Disponível em: news.artnet.com/market/top-100-collectible-living-artists-504059. Acesso em: 30 mar. 2021.

ARTSLANT. MoMA Plans Only Female Art for 2015, 1 abr. 2014. Disponível em: www.artslant.com/ny/articles/show/39142-bnews-moma-announces-2015-focus-on-women-artists-gagosian-to-open-yet-another-gallery-jemima-kirke-quits-girls-and-putin-reveals-his-first-solo-exhibition. Acesso em: 30 mar. 2021.

AZIMI, Roxana. 'Carambolages', um melting-pot d'oeuvres d'art au Grand Palais, **Le Monde**, 7 mar. 2016.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In BARTHES, Roland. **O rumor da língua** / Prefácio Leyla Perrone-Moisés; trad. Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva, 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

BATTERSBY, Matilda. Queer British Art at Tate Britain: Is it Wrong to Group Together LGBT Art?, **The Independent**, 6 abr. 2017.

DANIUS, Sara; JONSSON, Stefan. An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak, **Boundary 2**, Vol. 20, No. 2, verão 1993, pp. 24-50.

HEGERT, Natalie. The Rounds of a Rumour, **ArtSlant**, 2015. Disponível em: www.artslant.com/ny/articles/show/39451-the-rounds-of-a-rumor-womenmoma2015. Acesso em: 30 mar. 2021.

LIPPARD, Lucy R. **From the Center: Feminist Essays on Women's Art**. Nova York: E. P. Dutton & Co., 1976.

MARTIN, Jean-Hubert; SEVERI, Carlo Severi; BONHOMME, Julien. Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle, **Gradivha**, Vol. 13, 2011, pp. 130-147. Disponível em: gradhiva.revues.org/2120.

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Nova York: Doubleday & Co., 1970.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Feminisms Without Borders**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2003.

MORIN, Dina. Carambolages, ou l'art en dérapage contrôlé!, **Aleteia**, 24 jun. 2016.

NOCHLIN, Linda. What befits a Woman?, **Art in America**, set. 2005.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** / trad. Juliana Vacaro; revisão técnica Juliana Vacaro e Júlia Ayerbe. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARIS Diary by Laure: 'Listen with your eyes: Jean-Hubert Martin', 2016, n.p. Disponível em: parisdiarybylaure.com/listen-eyes-jean-hubert-martin/. Acesso em: 30 mar. 2021.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon: Feminist Desire and The Writing of Art's Histories.** Londres, Nova York: Routledge, 1999.

REILLY, Maura. Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes. **ArtNews**, 26 mai. 2015. Disponível em: www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/.

REILLY, Maura (ed.). **Women Artists: The Linda Nochlin Reader.** Nova York, Londres: Thames & Hudson, 2015.

RICH, Adrienne. **On Lies, Secrets and Silence.** Londres: W.W. Norton & Co, 1980.

SEARLE, Adrian. Queer British Art 1861-1967 Review – Strange, Sexy, Heartwrenching, **The Guardian**, 3 abr. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/03/queer-british-art-review-tate-britain>. Acesso em: 30 mar. 2021.

SHOHAT, Ella. Area Studies, Transnationalism, and the Feminist Production of Knowledge, **SIGNS**, Vol. 26, No. 4, verão 2001, pp. 1269–72.

SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness, **Critical Inquiry**, Vol. 8, No. 2, 1970, pp. 179-205.

SPIVAK, Gayatri. **In Other Worlds**: Essays in Cultural Politics. Nova York, Londres: Routledge, 1987.

STREET-PORTER, Janet. The Tate Galley is Wrong to Put on a “Queer” Art Exhibition, **The Independent**, 22 abr. 2016.

SOBRE A AUTORA

Maura Reilly é diretora do programa Museum & Heritage Studies na Universidade do Estado do Arizona, Estados Unidos, onde também é professora de História da Arte e Estudos Museais.

O que é ativismo curatorial?
Maura Reilly / Tradução: Ana Avelar e Marcella Imparato

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

SOBRE AS TRADUTORAS

Ana Avelar é professora de Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB), curadora e crítica de arte. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes (ECA - USP). Como curadora, realizou mostras no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte - CCBB/BH e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), entre outros. Participa de júris de prêmios nacionais, como Prêmio Select de Arte e Educação, Prêmio Pipa, Rumos Itaú Cultural e Marcantonio Vilaça. Em 2019, foi selecionada pelo Intercâmbio de Curadoras, promovido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea - ABACT em parceria com a Getty Research Institute.

Marcella Imparato é mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Bolsista pela CAPES.

Artigo recebido em
4 de abril de 2021 e aceito
em 13 de julho de 2021.

UMA BIBLIOGRAFIA EM CONSTRUÇÃO

BEATRICE FRUDIT
CAIO BONIFÁCIO
JANAÍNA NAGATA OTOCH
LEANDRO MUNIZ

A BIBLIOGRAPHY
UNDER CONSTRUCTION

UNA BIBLIOGRAFÍA
EN CONSTRUCCIÓN

Texto inédito
*Caderno especial:
referências bibliográficas*

Beatrice Frudit*

 <https://orcid.org/0000-0001-5689-2309>

Caio Bonifácio**

 <https://orcid.org/0000-0002-1191-0486>

Janaína Nagata Otoch***

 <https://orcid.org/0000-0002-5104-6960>

Leandro Muniz****

 <https://orcid.org/0000-0002-0636-0803>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

**Universidade de São Paulo (USP), Brasil

***Universidade de São Paulo (USP), Brasil

****Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188875>



1 CONTRIBUIÇÕES A UMA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

1.1 CONTRIBUIÇÕES A UMA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

1.2 ESTUDOS BRASILEIROS

1.3 MODERNISMO E MODERNIDADE NO BRASIL

1.4 HISTÓRIA DA ARTE / PERÍODO PRÉ-CABRALINO

1.5 HISTÓRIA DA ARTE E PRESENÇA INDÍGENA

1.6 HISTÓRIA DA ARTE E A PRESENÇA NEGRA

1.7 REGIONALISMOS, CULTURA POPULAR, NACIONALISMO

2 TEXTOS FUNDADORES DA DISCIPLINA

2.1 DEFININDO UMA DISCIPLINA AUTÔNOMA – AUTORES E COMENTADORES

2.2 HISTÓRIA DA ARTE / ESTÉTICA, FILOSOFIA E TEORIA DE ARTE - REFERÊNCIAS ESSENCIAIS

2.3 SOBRE OBRAS REFERENCIAIS NA CONSOLIDAÇÃO DA DISCIPLINA - AUTORES E COMENTADORES

2.4 ICONOLOGIA, ICONOGRAFIA, "CIÊNCIA DAS IMAGENS" E DOS SÍMBOLOS

2.5 A CONTRIBUIÇÃO DA HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE - AUTORES REFERENCIAIS E COMENTADORES

2.6 CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA CRÍTICA E DA TRADIÇÃO MARXISTA

2.7 SOBRE A HISTÓRIA DA HISTÓRIA DA ARTE

3 HISTÓRIA DA ARTE E DA CRÍTICA DE ARTE

3.1 QUESTÕES DA CRÍTICA DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

3.2 A TRADIÇÃO FORMALISTA: AUTORES, SEUS COMENTADORES E CRÍTICOS

3.3 CRÍTICA DE ARTE, MODERNISMO E VANGUARDAS EUROPEIAS

3.4 A CRÍTICA DE ARTE A PARTIR DOS SALÕES PARISIENSES (SÉCULOS XVIII-XIX) E SEUS COMENTADORES

4 CRÍTICA E FUNDAMENTOS DA DISCIPLINA

4.1 ARTE E HISTÓRIA DA ARTE A PARTIR DOS ANOS 1960

4.2 FIM DA HISTÓRIA DA ARTE?

4.3 A HISTÓRIA DA ARTE EM DIÁLOGO COM OUTROS CAMPOS DISCIPLINARES

4.4 HISTÓRIA DA ARTE / ESTUDOS CULTURAIS E CULTURA VISUAL

4.5 HISTÓRIA DA ARTE GLOBAL

4.6 HISTÓRIA DA ARTE / A CONTRIBUIÇÃO DA ANTROPOLOGIA

4.7 A CRÍTICA DO COLONIALISMO

4.8 HISTÓRIA DA ARTE E "PRÉ-HISTÓRIA"

5 QUESTÕES RACIAIS NA HISTÓRIA DA ARTE

5.1 "CULTURAS NÃO EUROPEIAS", "PRIMITIVISMOS"

5.2 PRESENÇA NEGRA NO DEBATE INTERNACIONAL DA ARTE E DA CULTURA

5.3 BRANQUITUDE

6 PERSPECTIVAS FEMINISTAS E DE GÊNERO

6.1 PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM HISTÓRIA E CRÍTICA DE ARTE / A CRÍTICA DE GÊNERO

6.2 MULHERES NA ARTE BRASILEIRA E LATINO-AMERICANA

6.3 CRÍTICA FEMINISTA E QUESTÕES DE GÊNERO NO CINEMA

6.4 FEMINISMO / QUESTÕES DE RAÇA E GÊNERO

INTRODUÇÃO

São bem conhecidas as críticas que desde o final dos anos 1960 visaram a disciplina história da arte, e talvez a mais evidente dentre elas diga respeito às dificuldades epistemológicas de seu modelo universalista, impermeável à pressão das múltiplas vozes que se entrecruzam na trama da história dos povos e de suas culturas, em permanente movimento. Esta parte da edição especial de *Ars* oferece um mapeamento bibliográfico organizado em seções temáticas, e busca reconhecer a multiplicidade de novos temas e interesses que há mais de meio século vêm franqueando a jurisdição da antiga disciplina e disponibilizando novas abordagens da arte. Não se trata de uma bibliografia convencional; em vez disso, propomos uma constelação razoavelmente heterogênea de obras, algumas imediatamente reconhecíveis como títulos de referência no estudo da disciplina, outras, provindas de diversos campos disciplinares, mantendo uma relação crítica estimulante, mas nem sempre explícita, com a história da arte. A diversidade de campos sugere a complexidade de caminhos que, especialmente a partir

da década de 1960, se ofereceu à reflexão sobre as premissas e os métodos que firmaram o modelo tradicional da história da arte. Sinaliza, igualmente, a percepção crescente de que a disciplina parecia incapaz de alcançar a profusão de atores e objetos que passavam a reclamar o campo da arte, e que solicitava um processo de renovação radical.

Optamos por agrupar os títulos em seções temáticas (divididas, por sua vez, em subseções), de acordo com afinidades conceituais, embora esta disposição seja apenas uma dentre diversas possibilidades de organização do material. Como decorrência dessa escolha, parte dos títulos pode pertencer simultaneamente a mais de uma seção, embora tenhamos optado por não repetir tais títulos nos lugares adicionais em que se mostrassem pertinentes. São seis as seções que compõem esta parte do volume dedicada a uma espécie de bibliografia em construção: **Contribuições para uma história da arte brasileira; Textos fundadores da disciplina; História da arte e crítica de arte; Crítica dos fundamentos da disciplina; Questões raciais na história da arte; Perspectivas Feministas e de gênero na história da arte.**

Reconhecemos que essas divisões e a multiplicidade de questões em pauta nesta bibliografia explicitam a dificuldade de

sistematização que se apresenta a quem quer que se aventure à tarefa da revisão da disciplina hoje. Trata-se, dessa maneira, de um trabalho *em andamento*, que convida ao engajamento crítico de muitos. Serão inevitáveis as lacunas e as omissões que só se advertem *a posteriori*. Ainda assim, um trabalho exaustivo foi realizado, visando oferecer um conjunto de textos que discutem questões relevantes para a disciplina, a qual há muitas décadas vem se lançando à revisão de suas premissas, sem que se pretenda, com isso, delimitar o manancial de temas e assuntos de interesse de uma renovada história da arte.

Sublinhamos, finalmente, que este mapeamento bibliográfico não pretendeu indicar títulos em história da arte, mas, diferentemente, interrogá-la em seus pressupostos, visando, eventualmente, sondar o aparecimento de novas formas de reflexão e escrita sobre arte, ganhando impulso a contrapelo do tradicional modelo disciplinar. Isto é, a iniciativa não se volta ao exame do legado da disciplina na arte brasileira ou no cenário internacional da arte. Mormente no Brasil, cabe reconhecer, de todo modo, que dos anos 1990 para cá avançaram e enriqueceram significativamente os estudos acadêmicos em história da arte, em especial da arte brasileira.

1

CONTRIBUIÇÕES A UMA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

Sabe-se que há hoje no país nichos universitários de excelência dedicados ao estudo da arte e da arquitetura do período colonial, à vida artística e cultural na capital do Império, à notável contribuição dos africanos e seus descendentes para a vitalidade da cultura urbana carioca do século XIX, ao papel de artistas como Angelo Agostini e outros tantos anônimos que atuaram como ilustradores na imprensa oitocentista, registrando a vida cultural no Império e na República Velha; assinalem-se também as pesquisas inovadoras no campo da história da arte esmiuçando o processo de constituição dos acervos dos museus nacionais, iluminando a atuação de artistas mulheres do século XIX para cá, como também estudos sobre experimentos em fotografia em diversos foto clubes regionais pelo país, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Um dos problemas centrais a serem confrontados na reflexão sobre uma “história da arte brasileira” inscreve-se, de imediato, no próprio enunciado, no feixe de problemas que ele implica.

Desde o século XVIII, quando Johann Joachim Winckelmann atinou com o projeto de uma ciência voltada ao conhecimento da arte, tomada em sua “origem, desenvolvimento, transformação e decadência”, a história da arte firmava sua estirpe europeia, uma vez que o arqueólogo e literato alemão fincava na Antiguidade Clássica a gênese de toda arte que merecesse esse nome. O prólogo de sua *História da arte da Antiguidade*, anunciava, em 1764, a primeira abordagem *sistemática* de uma história da arte fundada no cânone ocidental:

A história da arte da Antiguidade que me propus escrever não é mera crônica de épocas e das transformações que aquela experimentou, posto que tomo a palavra história no sentido mais amplo que tem na língua grega, e é minha intenção procurar apresentar um sistema. (WINCKELMANN, 1972, p. 104)

E não se duvide da superioridade que Winckelmann atribuía aos antigos, pois é também conhecida a exortação do autor à imitação da arte clássica, que ele julgava inalcançável, conforme esclarece no texto “Sobre a imitação da pintura e da escultura dos gregos”, de 1755:

Há uma única maneira de os modernos tornarem-se grandes, e talvez insuperáveis; quero dizer: imitando os antigos. (Ibidem, p. 61)

Não se poderia esperar, assim, que desse cânone pudesse frutificar uma linhagem de histórias nacionais. Ao propor focalizar o caso brasileiro, não temos a intenção de situar uma “história da arte brasileira” no arcabouço da tradicional disciplina, de acordo com o modelo assentado nas ideias de “nascimento, desenvolvimento e declínio” anunciado por Winckelmann (cuja origem remonta ao século XVI, às *Vidas dos artistas*, de Giorgio Vasari), e que persistiu em historiografias evolucionistas ao longo dos séculos XIX e XX. Considerando a tarefa de sistematização visada pelo autor alemão, importa notar que a “manifestação brasileira”, uma vez subsumida ao cânone tradicional da disciplina, seria sempre, na melhor das hipóteses, derivativa ou retardatária.

Estão reunidos nesta seção diferentes estudos que, de um modo ou de outro, contribuíram para a reflexão em torno da história da arte brasileira como veio caudaloso e relevante numa história da arte projetada em escala global. Em um artigo que integra o volume *Sobre a arte brasileira - da pré-história aos anos 1960* (2015), organizado por Fabiana Barcinski, Francisco Alambert indaga, de partida, a pertinência de se estabelecer uma (his-

tória da) arte “genuinamente” brasileira, notando a subordinação ideológica dessa empreitada às preocupações modernistas da primeira metade do século XX. Carlos Zilio, por sua vez, nos defronta a uma “Difícil história da arte brasileira”, (1983), e Rodrigo Naves, ainda, ao propor a categoria da “forma difícil” (1996), chama a atenção para as dificuldades que se apresentam a quem quer que se lance ao desenredamento de uma história da arte brasileira, em face daquilo que para o autor seria a escala tímida da forma na produção artística do país. Dentre os diversos títulos coligidos nesta seção, a atestarem a percepção de historiadores da arte e críticos brasileiros de que ainda cabe aprofundar os problemas históricos, teóricos e filosóficos que se apresentam quando propomos uma “História da arte brasileira”, destacamos ainda os artigos sobre o tema publicados na revista francesa *Perspective* (2013), que, em edição especial, lança a pergunta: “Existe uma arte brasileira?”

Procuramos, no geral, levar aos leitores estudos que proporcionassem uma visão abrangente do fenômeno artístico, sobretudo daquele que se cultivou às margens. Foi nossa preocupação, dessa maneira, reencontrar a arte brasileira em suas conexões mais ou menos evidentes com processos econômicos, sociais e políticos de repercussão global, que decerto intervêm

na dinâmica cultural em escala mundial, e que, por consequência, influem na preservação de relações assimétricas entre as diversas realidades culturais. O mapeamento de títulos que oferecemos propõe ferramentas conceituais, balizas críticas e teóricas para aprofundarmos o campo de estudos da arte brasileira vis-à-vis o processo histórico da modernização, a partir de uma visada comparativa com a arte e a cultura dos principais centros metropolitanos. Esperamos que esse horizonte de rumos possíveis de pesquisa possa, igualmente, sugerir novos quadros interpretativos à arte brasileira, à luz dos quais seja possível refletir sobre o modo como se dão processos culturais envolvendo tempos, geografias e tradições diversas, processos que nunca se desdobram de modo passivo ou unívoco, mas atravessados por conflitos, apropriações seletivas, descartes e resistências, numa trama complexa cuja forma apenas se revela na longa duração.

Acrescente-se às dificuldades que vêm à tona quando propomos uma história da arte brasileira os problemas com o próprio conceito de história, essa categoria fundamente enraizada nas ciências sociais em geral (o conceito de história será mais adiante objeto de pequena subseção). Conforme argumenta Dipesh Chakrabarty (1992), há um laço fundamental entre a disciplina

História e o discurso que posiciona a modernidade europeia como um referente silencioso nas histórias de nações não europeias. Apenas a Europa moderna assoma como referencial epistemológico, enquanto experiências culturais de povos não europeus ocupam, inevitavelmente, posição “deslocada”, fadadas a serem examinadas à luz do cânone ocidental. Sabe-se bem que a noção de história, tal como firmada na tradição do Iluminismo, encerra uma causalidade, uma concepção linear e teleológica do tempo que é estranha a culturas não europeias, cuja experiência do tempo se dilui em cosmologias, nas dimensões incomensuráveis do místico e do sagrado.

Transportando-nos aos termos duros da economia, pode-se dizer que o dualismo enraizado na concepção teleológica do tempo sentenciou ao estigma do “atraso” parte considerável das nações do globo, em cujo presente persistem as marcas do passado colonial. Assim, não precisaríamos recorrer a Chakrabarty para reconhecermos os efeitos regressivos que aquela concepção unidimensional do tempo – com o corolário de premissas sobre a técnica, a natureza e a noção de sujeito que a ela subjazem – em última instância carregou à experiência cultural brasileira. Encontramos no sociólogo brasileiro Francisco de Oliveira (2008)

uma crítica ao modelo econômico que viu no Brasil o polo “atrasado” na contraposição com o polo “moderno” dos países centrais. Para Oliveira, a presença simultânea de modernidade e atraso na sociedade brasileira não constitui um vício local, mas a necessária forma periférica do capitalismo. O trabalho de Oliveira associa-se ao de uma geração de intelectuais que iluminaram a compreensão dos processos de modernização nas sociedades periféricas da América Latina, com análises fundadoras como a teoria da dependência, de Enzo Faletto e Fernando Henrique Cardoso (1970). Destacamos também o trabalho de críticos literários como Roberto Schwarz (2000) e Silviano Santiago (2000), cada um, por vias muito próprias, objetando ao uso de categorias como “atraso”, “dependência” e “subdesenvolvimento” na esfera da cultura.

Esses e outros títulos foram agrupados sob a rubrica **Estudos Brasileiros**. Um exemplo notável desses estudos é o trabalho de Luís Felipe de Alencastro (2020) sobre o tráfico escravista transatlântico, que examina a formação histórica do Brasil fora de seus limites político-geográficos (abarcando todo o Atlântico Sul, o continente africano inclusive como parte inarredável dessa formação). Não se pode deixar de mencionar, evidentemente, as interpretações fundadoras de Celso Furtado (2020), Caio Prado Jr.

(2011), Florestan Fernandes (2008) e Antonio Candido ([1964], 2014), que propuseram visões marcantes da formação brasileira na economia, na cultura e na sociedade. Os trabalhos de Sérgio Buarque de Holanda (2016) e de Gilberto Freyre (2019) e os estudos clássicos de Darcy Ribeiro (2015), completam o conjunto de obras que reunimos dessa geração pioneira, que formulou o problema da “formação” como categoria central para a compreensão da modernidade brasileira.

Sob a rubrica **Modernismo e modernidade no Brasil**, propomos títulos que oferecem uma visada ampla da arte e da cultura modernas no Brasil, com foco principal, mas não exclusivo, nas artes visuais, contemplando especialmente os séculos XIX e XX. Os trabalhos indicados são referência no estudo de momentos decisivos para a historiografia da arte brasileira, como o volume *Belas Artes: estudos e apreciações, do crítico Félix Ferreira* (2012), um autor trazido à baila por Tadeu Chiarelli, ou o catálogo *Projeto construtivo brasileiro*, trabalho pioneiro de balanço dos movimentos construtivos da década de 1950 no país, coordenado por Aracy Amaral (1977), junto ao qual recomendamos a indispensável monografia de Ronaldo Brito (1985), *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Entre as obras indicadas, apresentamos,

igualmente, a empreitada monumental de Walter Zanini, que se lançou, no início dos anos 1980, a uma visada histórica de longo alcance da arte brasileira, nos dois volumes de sua *História da arte no Brasil* (1983). Aparecem ainda nesta seção estudos sobre autores que tiveram papel relevante na consolidação de uma crítica de arte no país, de cujas obras emergiram linhas de força e um vocabulário que se mostrariam decisivos no debate da arte moderna brasileira. Entre esses autores contam Monteiro Lobato, em estudo de Tadeu Chiarelli (1995); Mário de Andrade, discutido nas obras respectivas de Sérgio Miceli (2009) e de Telê Ancona Lopez (1996), e Mário Pedrosa, cuja atuação crítica e intelectual é revista por Otília Arantes (1991).

Dedicamos também duas subseções a questões étnico-raciais; elas, de fato, perpassam todas as demais seções temáticas, mas optamos aqui por destacar sua centralidade na reflexão sobre uma história da arte brasileira: **História da arte e presença indígena** e **História da arte e presença negra**. Indicamos, entre outros, textos abordando as figurações de indígenas na arte e literatura dos cronistas e viajantes no Brasil Colônia; na pintura e literatura do século XIX (CANDIDO, 1961, COLI, 2013) e no modernismo dos anos 1920 – nos dois últimos casos, frequentemente associadas ao ideário nacionalista. Do mesmo modo, recomendamos as contribuições de povos

indígenas e trabalhos que focalizam sua saga de resistência na sociedade brasileira e no contexto latino-americano, dentre as quais destacamos os textos de Ailton Krenak (2020) e Davi Kopenawa (2015). São propostos, além disso, títulos essenciais em economia, política, sociologia e cultura contemporânea, que visam oferecer uma visão complexa, diacrônica e global do cenário mais amplo no qual se inscreve a vida artística no país, com ênfase na compreensão dos efeitos da condição sistêmica da dependência econômica.

É bem sabido que a representação oitocentista da figura idealizada do indígena como emblema da nacionalidade está associada ao recalque da figura do negro no imaginário nacional, e que o nacionalismo se revelou notória estratégia de poder desde os tempos do Império. A subseção **História da arte e presença negra** propõe títulos que discutem, entre outras questões, as raízes que o sistema escravocrata deita na sociedade brasileira, sendo a marca mais profunda desse processo a internalização e invisibilização social do racismo. Os títulos indicados cobrem um espectro amplo de temas ligados à presença africana na arte e na cultura brasileiras, desde a busca de uma “arte afro-brasileira” ao legado da diáspora africana no Brasil, passando por análises do papel do racismo na formação social e cultural brasileira.

Encerramos a seção com um rol de trabalhos dedicados ao complexo de temas **Regionalismos, cultura popular, nacionalismo**. Parte significativa deles interroga a noção de “cultura popular”, expressão de forte teor político na história brasileira. Diferentemente dos termos “cultura *pop*” e “arte *pop*”, e do próprio termo “*pop*”, derivados da língua inglesa e com frequência associados ao contexto da cultura de massa, as noções de arte ou cultura popular geralmente se revestiram de apelo político e sentido de resistência no imaginário social brasileiro (é preciso lembrar, do mesmo modo, que entre os anos 1950 e 1960, autores britânicos que fundam o campo dos Estudos culturais reabilitariam a dimensão popular do termo, e o sentido de invenção e resistência de que poderia se revestir). De fato, mormente no que diz respeito ao modernismo do período de 1920 a 1960, a expressão cultura popular apareceu tanto em plataformas nacionalistas ultra conservadoras como em agendas ligadas a intelectuais liberais e setores de esquerda – e estas assinalam um legado marcante no ambiente artístico e cultural do país. Foi no bojo destas últimas, ademais, que se forjou a notável atuação do Estado Novo no campo das artes e da cultura e, por exemplo, o projeto de criação de órgão governamental destinado a zelar pelo “patrimônio histó-

rico e artístico nacional”, sob os auspícios de Mário de Andrade. Cabe notar que, em 1936, Gustavo Capanema encomendara ao autor de *Macunaíma*, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, o anteprojeto de criação de um instituto ao qual caberia “determinar, organizar, conservar, defender, enriquecer e propagar o patrimônio artístico nacional”, conforme preconiza o enunciado de abertura do documento. Não se pode deixar de mencionar, por fim, a relevância dos fenômenos do “regionalismo” e do “nacionalismo” no debate da arte brasileira dos séculos XIX e XX, aos quais, de resto, a reivindicação de uma cultura popular se viu historicamente entrelaçada.

1.1

CONTRIBUIÇÕES A UMA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)**. São Paulo: Nobel, 1986.

AVELAR, Ana Cândida. **Por uma arte brasileira**. Modernismo, barroco e abstração expressiva na crítica de Lourival Gomes Machado. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1983.

BARATA, Mário. As Artes Plásticas de 1808 a 1889. In HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Tomo III, vol. 3 (Brasil Monárquico), 1960/1977.

BARATA, Mário. A chegada da Missão Francesa e a Academia Imperial de Belas Artes e indicações para estudo do Romantismo e as últimas tendências do século XIX. In AMARAL, Aracy; FEFFER, Max (coord.). **As artes no Brasil no século XIX [opúsculo de ciclo de palestras]**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 1977, pp. 37-40.

BARATA, Mário. Origens dos museus de história e de arte no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, vol. 147, n. 350, 1986, pp. 22-30.

BARCINSKI, Fabiana. **Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Edições Sesc/WMF Martins Fontes, 2015.

BASBAUM, Ricardo (orgs.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRETT, Guy; MACIEL, Katia; REZENDE, Renato. **Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BROWN, Nicholas. Conclusion: postmodernism as semiperipheral symptom. In BROWN, Nicholas. **Utopian generations**: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2006, pp. 173-199.

BRUAND, Yves. Fondation de l'enseignement académique et néo-classicisme au Brésil: Marc et Zéphirin Ferrez, sculpteurs français fixés à Rio De Janeiro. Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, n. 23. 1974, pp. 101-120.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial**: Crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira do século XIX**, vol. 1 a 5. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1985.

CHIARELLI, Tadeu. História da arte/história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. **ARS**, São Paulo, vol. 3, n. 6, 2005, pp. 78-87. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2943>. Acesso em: 21 jul. 2021.

CHIARELLI, Tadeu. De Anita à academia: para repensar a História da Arte no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, vol. 29, n. 3, nov. 2010, pp. 113-132.

CONDURU, Roberto; MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica. Existe uma arte brasileira? **Perspective**: Actualité en histoire de l'art, [S. l.], n. 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5543>. Acesso em: 30 jun. 2021.

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIENER, Pablo. Rugendas y sus compañeros de viaje. **Artes De México**, Cidade do México, n. 31, 1996, pp. 21-39.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte brasileira contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.

FABRIS, Annateresa. Uma outra história da arte? **Locus**: Revista de História, Juiz de Fora, vol. 8, n. 2, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20562>. Acesso em: 30 jun. 2021.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2016.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações / Introdução e notas Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012.

GONZAGA DUQUE. **Arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GONZAGA DUQUE. **Graves e frívolos**: por assuntos de arte. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Editora Sete Letras, 1997.

LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o barroco. In LEVY, Hannah; JARDIM, Luiz. **Pintura e Escultura I**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1978, pp. 9-33.

MARINGONI, Gilberto. **Angelo Agostini**: a imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910. São Paulo: Devir Livraria, 2011.

MARTINS, Sérgio B. **Constructing an Avant-Garde**: Art in Brazil, 1949-1979. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2013.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005.

MELLO E SOUZA, Laura de. **O sol e a sombra**: política e administração na América portuguesa do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. 10 volumes. São Paulo: Martins, 1981.

MILLIET, Sérgio. Da Pintura Moderna. In MILLIET, Sérgio. **Três Conferências**. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1955.

MILLIET, Sérgio. Une semaine d'art moderne à São Paulo. **Lumière**, ano 3, n. 7, Anvers, 15 de abril de 1922.

MOREIRA LEITE, Rui. História da Arte Brasileira no século XX. Balanço e perspectivas. Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, n. 80, jun. 2003, pp. 49-62.

MOURA, Flávio Rosa de. **Obra em construção**: o neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Ensaaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico. Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira, **Novos Estudos CEBRAP**, vol. 3, n. 64, nov. 2002. pp. 5-21.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 54, mar. 2012, pp. 87-106. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/pGVzvW8746stXYqKnHQB3J-D/?lang=pt>. Acesso em: 30 jun. 2021.

REVISTA Eletrônica Avenida, Rio de Janeiro, n. 1, mai. 2016. pp. Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/biblioteca/revista-avenida-02.html>. Acesso em: 12 jun. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Romantismo Tropical. **Latin American Literary Review**, Ithaca, vol. 25, n. 50, jul. 1997, pp. 47-68.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A Mestizo and Tropical Country: The Creation of the Official Image of Independent Brazil. **Revista Europea De Estudios Latinoamericanos y Del Caribe/European Review of Latin American and Caribbean Studies**, Amsterdã, n. 80, abr. 2006, pp. 25-42.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor [sobre Manuel José de Araújo Porto-Alegre]**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

TAUNAY, Afonso de E. **A Missão Artística de 1816**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1982.

THEODORO, Janice. **América Barroca**: Tema e variações. vol. 2. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Nova Fronteira/Edusp, 1992.

VENANCIO Filho, Paulo. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

ZANINI, Walter. **História da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZIELINSKY, Mônica. História da arte e questões da arte no Brasil. **ARS**, São Paulo, vol. 5, n. 9, pp. 68-73, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2986>. Acesso em: 28 jun. 2021.

ZILIO, Carlos. A difícil História da Arte Brasileira. **Folhetim - Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 de out. 1983. Disponível em: <http://www.carloszilio.com/textos/1983-folhetim-difical-historia-da-arte-brasileira.pdf>. Acesso em: 11 de jun. de 2021.

1.2

ESTUDOS BRASILEIROS

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: A questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

ZILIO, Carlos. As batalhas de Araújo Porto Alegre. **ARS**, São Paulo, vol. 13, n. 26, 2015, pp. 92-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/106069>. Acesso em: 22 jul. 2021.

ABREU, Capistrano de. **Capítulos de história colonial**: 1500-1800. vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes**: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

AMARAL, Roquinaldo do. Brasil e Angola no tráfico ilegal de escravos, 1830-1860. In PANTOJA, Selma; SARAIVA, José Flávio Sombra (orgs.). **Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, pp. 143-194.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo *et al.* **A construção nacional**: 1830-1889. São Paulo: Objetiva, 2019.

BOXER, Charles R. **Race Relations in the Portuguese Colonial Empire, 1415-1825**. Londres: Oxford University Press, 1963.

BOXER, Charles R. **A idade de ouro do Brasil**: dores do crescimento de uma sociedade colonial. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos [1964]. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2014.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil meridional**. São Paulo: Difel, 1962.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTTO, Enzo. **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O racismo na história do Brasil**: mito e realidade. Coleção História em Movimento. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem e Teatro de sombras**. Rio de Janeiro: Editorial da UFRJ/Relume Dumará, 1996.

CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia de. Organização social do trabalho no período colonial. In PINHEIRO, Paulo Sérgio (org.). **Trabalho escravo, economia e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1984, pp.145-193.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

COSTA, Emília Viotti da. **Da senzala à colônia**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COSTA, Emília Viotti da. A invenção do iluminismo. In COGGIOLA, Osvaldo (org.). **A Revolução Francesa e seu impacto na América Latina**. São Paulo: Nova Stella: Edusp, 1990, pp. 31-45.

- COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- COSTA, Emília Viotti da. **A dialética invertida e outros ensaios**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- COSTA, Emília Viotti da. **Brasil**: História, textos e contextos. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- COSTA, Maria Elisa (org.). **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2001.
- FAORO, Raymundo. A questão nacional: a modernização. **Estudos avançados**, São Paulo, vol. 6, n. 14, abr. 1992. pp. 7-22.
- FERNANDES, Florestan; DAVID, Antônio (orgs.). **O Brasil de Florestan**. São Paulo: Editora Autêntica; Editora Fundação Perseu Abramo, 2018.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.
- FLORENTINO, Manolo Garcia. **Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.
- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- GOMES, Flávio dos Santos. **Histórias de quilombolas: mocambos e comunidades de senzalas no Rio de Janeiro, século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de história do Império.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque da. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

IANNI, Otávio. **As metamorfoses do escravo.** São Paulo: Difel, 1962.

LAFETÁ, João Luís. **1930: a crítica e o Modernismo.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAMIGONIAN, Beatriz G. **Africanos livres: a abolição do tráfico de escravos no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, 2006, vol. 1, n. 74, mar. 2006, pp.107-123. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000100007>. Acesso em: 11 jun. 2021.

MARQUESE, Rafael de Bivar. Capitalismo e escravidão e a historiografia sobre a escravidão negra nas Américas. Prefácio. In WILLIAMS, Eric. **Capitalismo & escravidão** / trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 9-23.

MARQUESE, Rafael de Bivar. As desventuras de um conceito: capitalismo histórico e a historiografia sobre a escravidão brasileira. **Revista de História**, São Paulo, vol. 169, jul./dez. 2013, pp. 223-253.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A história global da escravidão atlântica: balanço e perspectivas. Esboços: Histórias em contextos globais, Florianópolis, vol. 26, n. 41, jan. 2019. pp. 14-41. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esboços/article/view/2175-7976.2019v26n41p14>. Acesso em: 11 jun. 2021

MAXWELL, Kenneth. Uma história atlântica. In MAXWELL, Kenneth (coord.). **O livro de Tiradentes**: Transmissão atlântica de ideias políticas no século XVIII. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.

MILLIET, Sergio. **Roteiro do café e outros ensaios**: contribuição para o estudo da história econômica e social do Brasil. São Paulo: Hucitec, 1982.

MOTTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**: pontos de partida de uma revisão histórica. São Paulo: Editora Ática, 1985.

MOTTA, Carlos Guilherme. A cultura brasileira como problema histórico. **Revista da Universidade de São Paulo**, São Paulo, n. 3, dez. 1986, pp. 7-40.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

NABUCO, Joaquim. **Um Estadista do Império**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1975.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NABUCO, Joaquim. **Joaquim Nabuco Essencial**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2010.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)**. São Paulo: Hucitec, 1986.

NOVAIS, Fernando *et al.* **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista**: O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, vol. 28, n. 3, 2013 pp. 609-633. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/P87XtVzZDCKdNqv9Nt-8dfYr/?lang=pt>. Acesso em: 11 jun. 2021.

PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRADO Jr., Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos Malês em 1835. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global Editora, 2015.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In SANTIAGO, Silviano (org.). **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Editora Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Seja como for**: entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Editora 34, 2020.

SKIDMORE II, William. A milder type of bondage: Brazilian slavery and race relations in the eyes of American abolitionists, 1812-1888. *Slavery & Abolition*, Londres, vol. 39, n. 1, fev./jul. 2018, pp. 147-168.

1.3

MODERNISMO E MODERNIDADE NO BRASIL

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernistas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores, 1951-2001**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy (coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo/Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.

AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Ed. 34/FAPESP, 1997.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Oswald. Poemas da colonização, In ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, pp. 101-110.

ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa**: Itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes. **Rapsódia**, São Paulo, n. 2, dez. 2002, pp. 221-264.

BARROS, J. D. Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. **ARS**, São Paulo, vol. 6, n. 11, jan. 2008, pp. 40-60. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3015>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BASTIDE, Roger. **Impressões do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

BATISTA, Marta Rossetti. **Brasil: 1º Tempo Modernista**. 1917/29: documentação. vol. 26. São Paulo: IEB-USP, 1972.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade**: Vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial; UNESP, 1990.

BRENNA, Giovanna Rosso Del (org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**: uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index, 1985.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

CABAÑAS, Kaira M. **Learning from Madness**: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, pp. 7-70.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite**. São Paulo, Editora Ática, 1989, pp. 181-198.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento, In CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite**. São Paulo, Editora Ática, 1989, pp. 140-180.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 19-54.

CAPELATO, Maria Helena. Modernismo latino-americano e construções identitárias através da Pintura. **Revista de História**, São Paulo, vol. 2, n. 153, 2005, pp. 251-282. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i153p251-282>. Acesso em: 12 jul. 2021.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MINC-IPHAN, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevivência da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. **ARS**, São Paulo, vol. 8, n. 15, pp. 92-103, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000100007>. Acesso em: 11 jul. 2021.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2001.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

FERREIRA, Glória (org.). **Brasil - Figuração x Abstração no final dos anos 40**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea - IAC, 2013.

GEIGER, Anna Bella; COCCHIARALE, Fernando. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE - Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

GUILBAUT, S. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **ARS**, São Paulo, vol. 9, n. 18, 2011, pp. 148-173. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52791>. Acesso em: 28 jun. 2021.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Modernidades negras**: a formação racial brasileira (1930-1970). São Paulo, Editora 34, 2021.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Huitec, 1996.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos CEBRAP**, vol. 3, n. 34, nov. 1992, pp. 63-70.

MICELI, Sergio. **Nacional Estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICELI, Sergio. Mário de Andrade - a invenção do moderno intelectual brasileiro. In SCHWARCZ, Lília (org.). **Um enigma chamado Brasil**: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 106-122.

MICELI, Sergio. Vanguardas em retrocesso. In MICELI, Sergio. **Vanguardas em retrocesso**: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MELLO E SOUZA, Gilda. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural, São Paulo, 1988.

PALTI, Elias. **La nación como problema**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

PEDROSA, Mário. **Arte, forma e personalidade**: 3 Estudos. São Paulo: Kairós Livraria e editora, 1979.

PEDROSA, Mário. **Arte, revolução, reflexão**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org). **Textos escolhidos, vol. 1 - 4**. São Paulo: Edusp, 1995 - 2000.

PEDROSA, Mário; MAMMÌ, Lorenzo (org.). **Arte Ensaaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PICCHIA, Menotti. **A longa viagem: 2ª Etapa da revolução modernista - a revolução de 1930**. São Paulo: Martins; Conselho Estadual de Cultura, 1972.

PRADO, Maria Ligia. **Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura**. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

REVISTA PRINCÍPIOS. **A saga dos brasileiros por um país soberano e desenvolvido**. São Paulo: Editora e Livraria Anita, 2005.

RIO, João do. **Variações sobre o "flirt":** pequeno ensaio de psicologia urbana. Rio de Janeiro: Livraria Luso-Brasileira M. Piedade & C. Editores, 1907.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 3, jul. 1965, pp. 165-170.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 290-365.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições e instância pública. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v.1, n. 50, mar. 1998, pp. 382- 401.

SALZSTEIN, Sônia. Construção, desconstrução: O legado do neoconcretismo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, vol. 30, n. 90, jul. 2011, pp. 103-113.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 1995.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil**, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 513-619.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*. **Actualité en histoire de l'art**, [online] n. 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5539>. Acesso em: 11 jul. 2021.

SMITH, Anthony; NÚÑEZ, Rosamaría. Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales. **Revista Mexicana de Sociología**, Cidade do México, vol. 60, n. 1, 1998, pp. 61-80.

1.4

HISTÓRIA DA ARTE/
PERÍODO PRÉ-
CABRALINO

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, vol. 5, n. 9, 1997, pp. 57-74.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano; FERRAZ, Eucanaã (orgs.). **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean Claude; MACHADO, Rubens *et al.* **Cine Olho Revista de Cinema**, n. 5-6, jun-jul-ago 1979, pp. 50-74.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ZILIO, Carlos. **Da Antropofagia à Tropicália**. In ZILIO, Carlos. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 11-56.

AGUIAR, Alice. Tradições e estilos na arte rupestre no Nordeste brasileiro. Clio. **Revista de pesquisa histórica**, Recife, vol. 5, n. 1, 1982, pp. 91-104. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24946>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BARRETO, Cristiana. A construção de um passado pré-colonial: uma breve história da arqueologia no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 44, dezembro/fevereiro 1999-2000, pp. 32-51. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/30093>. Acesso em: 22 jul. 2021.

CONSENS, Mário; SEDA, Paulo. Fases, estilos e tradições na arte rupestre do Brasil: a incomunicabilidade científica. Anais da V Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. **Revista do CEPA**, vol. 17, n. 20, 1990, pp. 33-50.

COSTA, Anyone. **Introdução à arqueologia brasileira**: etnografia e história. São Paulo: Ed. Nacional, 1938.

FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo; JUSTAMAND, Michel; OLIVEIRA, Gabriel Frechiani de. Las evidências da presença africana no continente, americano no período do Brasil pré-colonial. **Boletín Antropológico**, Universidad de los Andes, Venezuela, vol. 36, nº. 95, 2018. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71256133003>. Acesso em: 22 jul. 2021.

GASPAR, Madu. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GUIDON, Niède. Reflexões sobre o povoamento da América. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, n. 23, 1984, pp. 153-162.

GUIDON, Niède. Pré-história do Piauí: arte e incógnitas do homem americano. **Revista Horizonte Geográfico**, São Paulo, vol. 3, out. 1990, pp. 40-49.

JABLONSKI, Nina G. *et al.* **The First Americans**: The Pleistocene Colonization of the New World. Oakland: University of California Press, 2002.

JORGE, Marcos; PROUS, André; RIBEIRO, Loredana. **Brasil rupestre**. Arte pré-histórica brasileira. Curitiba: Zencrane livros, 2007.

JUSTAMAND, Michel. **O Brasil desconhecido**: as pinturas rupestres de São Raimundo Nonato – Piauí. 2007. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), PUC, São Paulo.

NEVES, Walter Alves. Antes de Cabral: a arqueologia e a sociodiversidade no passado. **Revista USP**, São Paulo, n. 44, 2000, pp. 6-9. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/29851>. Acesso em: 22 jul. 2021.

PALLESTRINI, Luciana; MORAIS, José Luiz de. **Arqueologia pré-histórica brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1982.

PEREIRA, Edithe. Arte Rupestre na Amazônia. Museu Paraense Emilio Goeldi. São Paulo: UNESP, 2003.

PEREIRA Jr., José Anthero. Introdução ao estudo da arqueologia brasileira. São Paulo: Bentivegna, 1967.

PESSIS, Anna-Marie; GUIDON, Niède. Ars indígena Pré-história do Brasil. Anais da X Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Clio. **Revista de pesquisa histórica**. Recife, n. 14, 2000, pp. 135-141. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/clioarqueologica/article/view/247027>. Acesso em: 22 jul. 2021.

PROUS, André. O povoamento da América visto do Brasil: uma perspectiva crítica. Revista USP, São Paulo, n. 34, 1997, pp. 8-21. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26050>. Acesso em: 22 jul. 2021.

PROUS, André. **O Brasil antes dos brasileiros**: a pré-história do nosso país. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PROUS, André. **Arte pré-histórica no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

PROUS, Andre *et al.* **Brasil rupestre**: arte pré-histórica brasileira. Curitiba: Zenerane Livros, 2007.

SILVA, Hilton P. Pindorama antes do Brasil. Amazônica - Revista de Antropologia, vol. 11, n. 2, 2019, pp. 885-891. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/6950>. Acesso em: 22 jul. 2021.

SOLÁ, M. C. Arte rupestre: Imagens da pré-história. In FILHO, Ivan Alves (coord.). **História pré-colonial do Brasil**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 2000.

TENÓRIO, Maria Cristina. Pré-História da Terra Brasilis. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

1.5

HISTÓRIA DA ARTE E PRESENÇA INDÍGENA

ANGATU, Casé; TUPINAMBÁ, Ayra. Terrorismo de Estado e lutas indígenas: (re)existências indígenas e indianidades, enfrentando 517 anos de ditaduras! In PITTA, Fábio Teixeira; MARIANA, Fernando Bomfim; BRUNO, Lúcia Emília N. B.; SILVA, Rodrigo Rosa da (orgs.). **Terrorismo de Estado, Direitos Humanos e Movimentos Sociais**. São Paulo: Entremares, 2018.

ANGATU, Casé; TUPINAMBÁ, Ayra. Decolonialidades indígenas. In COSTA, Frederico Alves, MESQUITA, Marcos Ribeiro Mesquita (orgs.). **Psicologia política no Brasil e enfrentamentos a processos antidemocráticos**. Maceió: Edufal, 2019, pp. 231-242.

BASTOS, Alcmeno. **O índio antes do indianismo**. Rio de Janeiro: 7Letras/ FAPERJ, 2011.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes, vol. 1: imaginário do Novo Mundo**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994.

CANDIDO, Antonio. Estrutura e função do Caramuru. **Revista de Letras**, São Paulo, vol. 2, n. 2, 1961, pp. 47-66.

COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. **Perspective**, [online], n. 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5541>. Acesso em: 21 jul. 2021.

COUTO DA SILVA, Maria do Carmo. Representações do índio na arte brasileira do século XIX. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 8, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2021.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru**: poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Indianismo revisitado. In GALVÃO, Walnice Nogueira. **Gatos de outro saco**: ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JORGE, Marcelo Gonczarowska. **As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo. 19&20**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenove-vinte.net/obras/ra_indianismo.htm. Acesso em: 11 jul. 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Manifestação de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte em 1987. **Imagens da TV Câmara**. Brasília, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ildN6lyXDNE>. Acesso em: 12 jul. 2021.

KRENAK, Ailton. História indígena e o eterno retorno do encontro. In LIMA, Pablo (coord.). **Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e afrobrasileira**. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Educação, 2012, pp. 114-131.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARIN, Richard. Présentation: Indiens, Noirs et "marrons" dans le Brésil septentrional: XVII^e -XIX^e siècle. **Caravelle**: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, n. 107, dez. 2016, pp. 9-14.

MARSAL, Meritxell Hernando. **Bárbaro e nosso: Indigenismo y vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-13102010-121919/publico/2010_MeritxellHernandoMarsal.pdf. Acesso em: 11 jul. 2021.

MATTAR, Sumaya; SUZUKI, Clarissa; PINHEIRO, Maria (orgs.). **A lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras**. São Paulo: Eca-Usp, 2020.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Moema e morta**. 2010. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280445>. Acesso em: 11 jul. 2021.

MONTEIRO, John Manuel. **Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo**. 2001. Tese (Livre-docência em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281350>. Acesso em: 11 jul. 2021.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Três teses equivocadas sobre o indigenismo (em especial sobre os índios do Nordeste). In ESPÍRITO SANTO, Marco Antônio do (org.). **Política Indigenista: Leste e Nordeste brasileiros**. Brasília: FUNAI/DEDOC, 2000.

OLIVEIRA, João Pacheco de. **La muerte del indio, el indianismo y la formación de Brasil (siglo XIX)**. Desacatos, Cidade do México, n. 54, mai./ago. 2017, pp. 160-181. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1607-050X2017000200160&script=sci_arttext. Acesso em: 11 jul. 2021.

ORTIZ, Renato. O Guarani, um Mito de Fundação da Brasilidade. In **Ciência e Cultura**, n. 40, mar. 1988, pp. 261-269.

PAGNAN, Celso Leopoldo. Alencar e Machado: leituras do indianismo. Terra roxa e outras terras: **Revista de estudos literários**, Londrina, vol. 6, 2005. pp. 72-85. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24767/18158>. Acesso em: 11 jul. 2021

PORTES, Edileia Maria Leita. Arte, Arte indígena, Arte Borum/Krenak1: os imbricados caminhos para a compreensão da arte. **ARS**, São Paulo, vol. 13, n. 25, 2015,

pp. 89-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/105525>. Acesso em: 28 jun. 2021.

QUEIROZ, Maria José de. **Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas**. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1962.

RAMOS, Alcida Rita. Indigenismo: um orientalismo americano. **Anuário Antropológico**, Brasília, vol. 37, n. 1, 2012, pp. 27-42. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17673>. Acesso em: 11 jul. 2021.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, vol. 1, n. 1, 2017, pp. 25-39. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662276>. Acesso em: 2 jul. 2021.

SAMPAIO, Patrícia Melo. Política indigenista no Brasil imperial. In GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). **O Brasil Imperial (1808-1889), vol. 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 175-206.

SCHWARTZ, Jorge. Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e Antropofagia. **Revista de Crítica Literária Latino-americana**, Lima-Berkley, vol. 24, n. 47, 1998, pp. 53-65.

STADEN, Hans. **Hans Staden**: suas viagens e captiveiro entre os selvagens do Brasil. São Paulo: Typ. da Casa eclectica, 1900. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4833>. Acesso em: 12 jul. 2021.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP, 1992.

1.6

HISTÓRIA DA ARTE E A PRESENÇA NEGRA

ABOR JR. Meu passado (não) me condena: memória, raça e identidade nas pinturas de Sidney Amaral. **O Menelick Segundo Ato**. São Paulo, vol. 5, n. 17, out./dez. 2015, pp. 16-21. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/meu-passado-nao-me-condena> Acesso em: 11 jul. 2021.

AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento**: arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ARAUJO, Emanuel. Negras memórias, o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 18, n. 50, 2004. pp. 242-250. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/s3SLN54h79fqBfHXDkbDMdv/?lang=pt>. Acesso em: 11 jul. 2021.

ARAUJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

BARATA, Mário. **A escultura de origem negra no Brasil**. Arquitetura Contemporânea, Rio de Janeiro, n. 9, 1957, pp. 51-56.

BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro**: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland. 2015. Tese (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BRITO, Luciana. **De Querino a Araújo**: testemunho e resgate do artista negro na historiografia da arte brasileira. Cultura Visual, Salvador, n. 8, 2006, pp. 29-35.

CARDOSO, Rafael. **Modernity in Black and White**: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890–1945. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

CLEVELAND, Kimberly L. **Black Art in Brazil**: Expressions of Identity. Berkeley: University of California Press, 2014.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. In SIQUEIRA, Vera B. (org.). **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009, pp. 159-166. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_conduru_roberto_art.pdf. Acesso em: 11 jul. 2021.

CONDURU, R. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, vol. 3, n. 3, 2019, pp. 98-114. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663182>. Acesso em: 2 jul. 2021.

CUNHA, Mariano Carneiro da. A arte afro-brasileira. In ZANINI, Walter (coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, pp. 973-1033.

DOSSIN, Francielly Rocha. **Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira**. DAPesquisa, Florianópolis, vol. 3 n. 5, 2008, pp. 121-130. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15351/10055>. Acesso em: 11 jul. 2021.

FELINTO, Renata. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. 2016. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global Editora, 2013.

LODY, Raul Giovanni da Motta. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOURA, Clóvis. Escravidão, colonialismo, imperialismo e racismo. **Afro-Ásia, Salvador**, n. 14, 1983, pp. 124-137. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afro-asia/article/view/20824/13425>. Acesso em: 11 jul. 2021.

MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São paulo, n. 62, dez. 2015, pp. 20-31.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **Paralaxe**, São Paulo, vol. 6, n. 1, 2019, pp. 5-23. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601/30949>. Acesso em: 11 jul. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Cultura e estética no Museu de Arte Negra. **GAM – Revista Galeria de Arte Moderna**, Rio de Janeiro, n. 14, 1968, pp. 21-22. Disponível em: http://www.abdias.com.br/museu_arte_negra/estetica.htm. Acesso em: 11 jul. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Abdias Nascimento fala do Museu de Arte Negra. In NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Brasília/Rio: Fundação Cultural Palmares/ OR Editor, 2002, pp. 146-149. Disponível em: http://www.abdias.com.br/museu_arte_negra/abdias_man.htm. Acesso em: 11 jul. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro. 1998**. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/significacoes-do-corpo-negro-isildinha-baptista-nogueira-tese.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2021.

OLIVA, María Elena. **La negritud, el indianismo y sus intelectuales**: Aimé Césaire y Fausto Reinaga. Santiago: Editorial Universitaria de Chile, 2014.

RISÉRIO, Antonio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007.

RISÉRIO, Antonio. **As Sinhás pretas da Bahia**: suas escravas, suas jóias. Rio de Janeiro: Topbooks, 2021.

1.7

REGIONALISMOS,
CULTURA POPULAR,
NACIONALISMO

SALUM, Marta Heloísa Leuba. A essência africana da arte e da espiritualidade no Brasil - século XX. **Revista África[s]**, Alagoinhas, vol. 1, n. 1, 2014. pp. 185-200. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/african/article/view/2401>. Acesso em: 11 jul. 2021.

SANSONE, Lívio. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 27, 2002. pp. 249-269. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21038/13637>. Acesso em: 11 jul. 2021.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: Edufba, 2005.

SILVA, Renato Araujo da. **Arte Afro-Brasileira**: altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ARTE em revista: Questão popular, São Paulo, vol. 2, n. 3, mar. 1980.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1975.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de (orgs.). **Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira**. São Paulo: Nankin Editorial, 2010.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais** / trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste místico em branco e preto**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BASTIDE, Roger. Ensaio sobre uma estética afro-brasileira. In BASTIDE, Roger. **Impressões do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011, pp. 175-195.

BERLINCK, Manoel T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papirus (Coleção Krisis), 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. “Barravento” e o recente cinema brasileiro. **Brasiliense**, São Paulo, n. 44, nov./dez. 1962, pp. 35-37.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800** / trad. Denise Bottmann. Editora Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro, vol. 1 e 2**. São Paulo: Global Editora, 2012.

CHADE, Caliu. **A autocrítica do movimento nacionalista brasileiro**. Brasiliense, São Paulo, n. 32, nov./dez. 1960, pp. 88-91.

CHARTIER, Roger. Cultura popular. Revisando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários - o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1983.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos de 1960). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998, pp.13-52.

CORBISIER, Roland. **Formação e problema da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.

DUARTE-SIMÕES, Teresa. Jeca Tatu, un héros brésilien. Genèse, évolution et déplacements du personnage du caipira. **Caravelle**: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Toulouse, n. 99 (Le Brésil caipira: Une culture, ses representations), 2012, pp. 125-146.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. **Revista ArtCultura**, vol. 12, n. 20, jan-jun 2010, pp. 7-22. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11322>. Acesso em: 12 jul. 2021.

GARCIA, Walter. **Melancolias, mercadorias**: Dorival Caymmi, Chico Buarque o prego de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GOMES, Ângela de Castro. O populismo e as ciências sociais: notas sobre a trajetória de um conceito. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996, pp. 31-58.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. **Brasiliense**, São Paulo, n. 25, set./out. 1959, pp.121-126.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**. CPC, vanguarda e desbunde. 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

IANNI, Octavio. **O colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

IANNI, Octavio. Cultura popular. **Revista do IPHAN**, Brasília, n. 22, 1987, pp. 30-32.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Regionalismo e modernismo: o “caso gaúcho”**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, pp. 153-159.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARIN, Richard. La célébration officielle des 500 ans du Brésil. Toujours un pays d'avenir? **Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, Toulouse, n. 75 (Nouveaux brésils fin de siècle), dez. 2000, pp. 5-13.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões**

de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 121-144.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma teoria da arte empenhada. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 9, mar. 1963, pp. 13-17.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**. São Paulo: Annablume, 2001.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1993.

RAMPLEY, Matthew. Vernacular Cultures and National Identities: The Politics of Folk Art. In RAMPLEY, Matthew. **The Vienna School of Art History**. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013, pp. 116-140.

REVEL, Jacques. **A Invenção da Sociedade**. Lisboa: Difel, 1989.

REVEL, Jacques; DE CERTEAU, Michel; JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade** / trad. Vanda Anastácio. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989, pp. 49-75.

REVISTA do IPHAN. Arte e Cultura Popular, Brasília, n. 28, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANTIAGO, Haroldo. Teatro nacional popular. **Brasiliense**, São Paulo, n. 26, nov./dez. 1959, pp.198-201.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular**: uma introdução. São Paulo, Ed. Hedra, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade [1960]. In PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 73.

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e missão**: movimento folclórico brasileiro – 1947-1964. Rio de Janeiro, Funarte/ Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

2

TEXTOS FUNDADORES DA DISCIPLINA

Esta seção temática reúne textos fundamentais à constituição da disciplina história da arte, apresentando autores que desempenharam papel central na definição do objeto de pesquisa, métodos e critérios próprios ao estudo – que se propunha científico – da arte. Não se pode deixar de considerar que a disciplina é um projeto da modernidade, que nasce da imaginação *musealizada* da arte moderna e do hegeliano sentimento de luto, que, por sua vez, não cessou de instilar nesta última a lembrança da perda da centralidade de que havia desfrutado em antigas civilizações. O cerne de uma disciplina autônoma havia se delineado na obra do arqueólogo e literato alemão Johann Joachim Winckelmann, no século XVIII, quando um campo específico de investigação da arte passava a se destacar da órbita da filosofia e da história, no rastro do Iluminismo, e da própria autonomização das esferas do conhecimento. Até então, os debates sobre arte estavam intimamente relacionados a discussões nos campos da Filosofia, da Estética e da Arqueologia. Esta seção apresenta títulos fundamentais que contribuíram para o processo de autonomização da história da arte como disciplina, como tam-

bém títulos que sinalizam a diversidade de rumos que esta tomaria na primeira metade do século XX.

Os textos aqui agrupados, em sua maior parte, abordam o problema a partir do momento em que a história da arte se estabelece como disciplina acadêmica, no ambiente intelectual da chamada “Escola de Viena”. De fato, Viena seria um dos palcos da vida cultural europeia na virada do século XIX para o XX, além de capital do Império Austro-Húngaro desde o surgimento deste, em 1867. A capital emergiria, igualmente, como polo nevrálgico na reflexão que levaria à formulação de uma série de normas e protocolos que doravante regeriam a pesquisa acadêmica na área. Segundo Matthew Rampley, em seu *The Vienna School of Art History* (2013), Rudolf von Eitelberg havia sido figura-chave na formação de uma escola de arte vienense, pois fora ele que estabeleceria “os parâmetros da pesquisa em história da arte” na condição de primeiro professor da disciplina no Instituto Politécnico de Viena, em 1847, além de ter fundado, em 1864, o Museu da Arte e da Indústria na capital do Império e ter difundido a arte como assunto do debate público nos círculos liberais da capital. A despeito de suas diferenças, os autores associados à Escola de Viena procuraram estabelecer pressupostos empíricos e objetivos para o estudo da arte, que os levaram – na busca

de um contorno constante para seu objeto – a formular conceitos como "volição artística" (*Kunstwollen*), elaborado por Riegl na passagem para o século XX; propostas como as de “história da arte sem nomes” e história da arte dos "próprios objetos", elaboradas por Wölfflin pouco depois; ou métodos como o de "análise da estrutura", apresentado décadas mais tarde por Sedlmayr e Pächt. Esse conjunto de ferramentas conceituais e abordagens metodológicas permitiu-lhes criar elos entre os objetos, lançar-se à investigação empírica e a problemas fundamentais relacionados à concepção e à produção artística de diversas épocas e civilizações. Surgem, então, estudos que se debruçam sobre a cultura material de períodos antes associados ao declínio dos ideais clássicos (como o gótico e o barroco) e sobre objetos cujo valor artístico era então considerado "menor" ou sequer considerado digno da esfera da "arte" (tais como moedas, tapeçarias e armaduras).

Alois Riegl (1858-1905), por exemplo, confere atenção privilegiada ao ornamento. Isso o leva a contestar interpretações da criação artística limitadas à habilidade de imitação de formas encontradas na natureza (*mimesis*) e a refutar compreensões que atribuíam o desenvolvimento de determinadas manifestações artísticas ao domínio de técnicas e materiais. Também Wilhelm

Worringer (1881-1965), no início do século XX, buscou desatrelar a noção de arte da primazia da mimesis e de parâmetros correspondentes de habilidade técnica. Em sua tese de doutoramento, *Abstração e empatia* (1907), postulou a existência de dois polos distintos de sensibilidade estética: a empatia e a abstração. A primeira dizia respeito ao que dava suporte à relativamente recente estética moderna, enquanto a segunda (associada à prática de povos que Worringer denominava “primitivos”) concernia à experiência muito mais antiga, e não se pautava pela *mimese*, mas, diferentemente, pela premissa da incomensurabilidade do mundano diante do sobrenatural – daí a forma abstrata encontrada em suas manifestações. Segundo o autor, a empatia havia sido responsável por forjar os padrões de valor estético e os critérios que norteavam a teoria e história da arte até então – o que teria resultado numa grande incapacidade de compreensão de toda uma produção artística alheia a esses parâmetros.

Para sustentar sua tese, Worringer retoma o conceito de *Kunstwollen*, de Riegl, que atribuía a cada povo ou a cada “raça” uma espécie de vontade de forma particular, expressão de sua própria visão de mundo. Ambos os autores, nesses termos, aproximam-se da Estética, da Antropologia e da Psicologia, de modo a relativizar o dogma clássico para o estudo da arte. É possível afirmar, portanto,

que o pensamento de Riegl e Worringer – assim como o de outros historiadores da arte de sua geração – fundamenta-se em bases relativistas, que se afastam de noções como a de valor estético absoluto. Pelo contrário, há um esforço para expandir o cânone greco-romano e compreender as formas artísticas sempre em consonância com fatores culturais e psicológicos associados a um povo, uma nação e, em última instância, a uma "raça". Essas concepções são, de modo geral, profundamente marcadas por pressões nacionalistas e pelos pressupostos raciológicos então enraizados na academia europeia.

O interesse de Worringer pela abstração e pela chamada “arte primitiva” partia da análise de obras produzidas por sociedades diversas, apartadas entre si no tempo e no espaço, e continha pouca referência à arte europeia produzida naquele momento. Ainda assim, esse interesse coincidia, como ele mesmo veio a afirmar anos mais tarde, “com a predisposição de todo um período em reorientar, fundamentalmente, seus padrões de valor estético” (WORRINGER apud ARNHEIM, 2004, p. 53). Não por acaso, Abstração e empatia repercutiu quase imediatamente no debate da arte moderna, tornando-se referência importante para movimentos como o expressionismo.

Outra importante contribuição aos desenvolvimentos da jovem disciplina nessas três primeiras décadas do século XX são os estudos de Aby Warburg, que desenvolve uma concepção do símbolo como forma que sintetizaria a vitalidade de uma cultura, porquanto retendo, ao longo dos séculos, aspectos dessa cultura ligados à religião, à mitologia e aos costumes (o conceito de *Pathosformeln*)¹. Seu pensamento foi reivindicado e retomado por diferentes autores, cada qual a sua maneira: Erwin Panofsky buscou sistematizar e ampliar as problemáticas introduzidas por Warburg através do estudo da iconologia, cuja tarefa seria a descoberta de valores simbólicos nas obras de arte, por vezes desconhecidos do próprio artista, mas que subjazem como tendências ou "significados imanentes" às obras de arte; Ernst Gombrich compreendeu o "símbolo" como resultado de uma "representação conceitual" que, produzindo uma cadeia de derivações ao longo do tempo, confere à arte seu caráter histórico; e Didi-Huberman estendeu as formulações de Warburg para a produção contemporânea de imagens, de certa maneira atualizando aquilo que pensava o historiador alemão a respeito da arte antiga e do Renascimento. Os textos referentes a essa discussão, bem como obras de alguns comentadores de Warburg, estão contemplados

na seção **Iconologia, iconografia, “ciência das imagens” e dos símbolos**. Cabe observar, por fim, que algumas vertentes que a partir dos anos 1990 propuseram ultrapassar o estudo das manifestações da arte em prol de um campo de investigação da imagem, ao qual se designou como “cultura visual”, reclamam, em certa medida, filiação às premissas da pesquisa iconográfica warburguiana.

Assim como as ideias de Warburg foram retomadas e se desdobraram em diferentes vertentes interpretativas, também os conceitos e parâmetros metodológicos formulados por essa primeira geração de intelectuais – estilo, percepção visual, iconografia – foram mobilizados e amplamente retomados desde meados do século XX. Incluímos nesta seção, igualmente, títulos de uma geração de historiadores que se distinguiram por sua contribuição pioneira na consolidação de uma “História social da arte”, entre os quais não deixamos de indicar alguns de seus críticos. Para os autores clássicos da História social da arte, que tomam como ponto de partida metodológico o materialismo histórico e concepções marxistas da relação entre base e superestrutura, a história das condições de produção e circulação da arte assumem um papel central. Ademais, são naturalmente críticos do formalismo, que não raro veem derivar da Escola de Viena (a despeito do fato de a linhagem aberta a partir de Riegl

mostrar-se, como sabemos, marcadamente historicista). No debate das relações entre arte, estética e sociedade, o legado da História social da arte mostra-se, enfim, crucial, importando ressaltar o papel renovador incontornável que os estudos literários de tradição marxista tiveram para a área. A obra de historiadores da arte como T. J. Clark e Thomas Crow – com atuação importante no debate contemporâneo da arte e da cultura – tem, como se sabe, interlocução (mas também fricção) com essas correntes. Notemos que as abordagens contextualistas que comparecem em parte considerável da história e da crítica de arte a partir dos anos 1990 são, por certo, tributárias dessa vertente. Não se poderia deixar de chamar a atenção, de resto, para as análises fundantes sobre a questão da arte e da cultura sob a égide do capitalismo produzidas no âmbito da chamada teoria crítica. Foi a partir dela que a arte e a cultura nas sociedades modernas ganharam visada sistemática e de envergadura global, graças à qual se disponibilizou uma constelação de novos métodos e ferramentas conceituais de abordagem, nutrindo extraordinária renovação no trabalho contemporâneo da crítica, especialmente a literária, em autores como Peter Szondi e Raymond Williams. Seus expoentes – intelectuais emblemáticos como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Ziegfried Kracauer – deixaram obras inescapáveis na crítica da

arte e da cultura, que permanecem fonte crucial para reflexão no campo da história da arte.

A seção **Sobre a história da história da arte** traz títulos que procuram oferecer um panorama da genealogia múltipla da disciplina, incluindo autores que se lançaram a análises e interpretações de textos antigos. Por fim, cabe apontar que essa reunião de títulos buscou trazer textos que inauguraram categorias e constituíram critérios para compreender a arte historicamente, ou, ainda, que expandiram os limites da própria disciplina, complexificando seu objeto.

2.1

DEFININDO UMA
DISCIPLINA AUTÔNOMA
– AUTORES E
COMENTADORES

AVOLESE, Cláudia Mattos. **Nostalgia do Antigo - ensaios sobre a recepção da obra de Winckelmann na teoria e na prática das artes plásticas nos séculos XVIII e XIX**. 2010. Tese (Livre-docência) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália** / trad. Sergio Tellaroli. Brasília: Editora UnB, 1991.

BURCKHARDT, Jacob. **Judgements on History and Historians**. Londres: Routledge, 2016.

CARRIER, David. Winckelmann and Pater, Morelli and Freud: The Tropics of Art Historical Discourse. **History of the Human Sciences**, vol. 2, n. 1. 1989, pp. 19-38.

FIEDLER, Konrad. **On Judging Works of Visual Arts [1876]**. Berkeley: University of California Press, 1978.

GALÉ, Pedro Fernandes. **Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma**. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24112016-124755/pt-br.php>. Acesso em: 5 abr. 2021.

GINZBURG, Carlo; DAVIN, Anna. Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method. **History Workshop**, n. 9, 1980, pp. 5-36.

HILDEBRAND, Adolf von. **The problem of form in painting and sculpture [1893]**. Nova York: G. E. Stechert & co., 1907. Disponível em: <https://archive.org/details/problemforminpa00ogdegooq>. Acesso em: 23 mai. 2021.

MORELLI, Giovanni. **Italian Painters: Critical Studies of Their Works [1880]**. Londres: John Murray, 1900.

2.2

HISTÓRIA DA ARTE /
ESTÉTICA, FILOSOFIA
E TEORIA DE ARTE
- REFERÊNCIAS
ESSENCIAIS

PATER, Walter. **Studies in the History of the Renaissance [1873]**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

POTTS, Alex. **Flesh and the ideal: Winckelmann and the Origins of Art History**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2000.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas** / trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

WINCKELMANN, Johann Joachim. History of Ancient Art. In WINCKELMANN, Johann; IRWIN, David (ed.). **Winckelmann Writings on Art**. Nova York e Londres: Phaidon, 1972.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios** / trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: ARGOS, 2009.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura** / trad. Vera Ribeiro. 2ª. ed. Contraponto Editora, 2007.

BADIOU, Alain. L'autonomie du processus esthétique. **Cahiers Marxistes-Léninistes**. vol. 12-13, jul. 1966, pp. 77–89.

BADIOU, Alain. **The Age of the Poets: And Other Writings on Twentieth-Century Poetry and Prose**. Londres: Verso, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. São Paulo: Zahar, 2001.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética - A lógica da arte e do poema** / trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BERNSTEIN, Jay M. **The Fate of Art: Aesthetic Alientation from Kant to Derrida and Adorno.** University Park: The Pennsylvania University Press, 1992.

BERNSTEIN, Jay M. (ed.). **Classic and Romantic German Aesthetics.** Nova York: Cambridge University Press, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional** / trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROCH, Hermann. Evil in The Value-System of Art. In BROCH, Hermann. **Geist and Zeitgeist: Six Essays by Hermann Broch.** Nova York: Counterpoint, 2003, pp. 3-39.

BROCH, Hermann. Hugo von Hofmannsthal and His Time: Art and Its Non-Style at The End of The Nineteenth Century. In BROCH, Hermann. **Geist and Zeitgeist: Six Essays by Hermann Broch.** Nova York: Counterpoint, 2003, pp. 141-210.

BUCHENAU, Stefanie. **The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention and the Invention of Art.** Cambridge University Press: Cambridge, 2013.

BURKE, Edmond. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime.** Campinas: Editora UNICAMP, 2021.

CAVELL, Stanley. **Must We Mean What We Say? A Book of Essays.** Nova York: Cambridge University Press, 1976.

COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret. Introduction: Photography: between Art History and Philosophy. **Critical Inquiry**, vol. 38, n. 4 (Agency and Automatism: Photography as Art Since the Sixties, edited by Diarmuid Costello, Margaret Iversen, and Joel Snyder), verão 2012, pp. 679-693.

CRONAN, Todd. **Against Affective Formalism.** Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2013.

DANTO, Arthur. **Philosophizing Art**: Selected Essays. Berkeley: University of California Press, 1999.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum** / trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

DERRIDA, Jacques. **La vérité em peinture**. Paris: Flammarion, 1978.

DEWEY, John. **Arte como experiencia** / trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DICKIE, George, Defining Art. **American Philosophical Quarterly**, vol. 6, n. 3, 1969, pp. 253-256.

DICKIE, George. **The Century of Taste**: The Philosophical Odissey of Taste in Eighteenth Century. Nova York: Oxford University Press, 1996.

DICKIE, George. **Art and Value**. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DUVE, Thierry de. **Kant After Duchamp**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

DUVE, Thierry de. **Aesthetics at Large**. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão / trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** / trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder** / trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality**: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. **The Relevance of the Beautiful**. Londres: Cambridge University Press, 1986.

GADAMER, Hans-Georg. **Truth and Method**. Londres: Continuum, 1989.

GADAMER, Hans-Georg. **Artworks in Word and Image**. 'So True, So Full of Being!' (Goethe, 1992). Theory, Culture & Society, Londres, Thousand Oaks e Nova Déli, vol. 23, n. 1, 2006, pp. 57–83.

GROYS, Boris. **Arte e poder** / trad. Virginia Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética, vol. 1 - 4** / trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Edusp: São Paulo, 1999-2005.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte** / trad. Manuel António de Castro e Idalina Azevedo da Silva. Lisboa: Edições 70, 2007.

HEIDEGGER, Martin. The Age of the Word Picture. In HEIDEGGER, Martin. **Off The Beaten Track**. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2010.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1990.

JAUSS, Hans Robert. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Madri: Ediciones Paidós, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar** / trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

KUL-WANT, Christopher (ed.). **Philosophers on Art from Kant to the Postmodernists**. Nova York: Columbia University Press, 2010.

LACAN, Jacques. Do olhar como objeto a minúsculo. In LACAN, Jacques. **Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** / trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 69-115.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno** / trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 2002.

MAN, Paul de. **Aesthetic Ideology**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito** / trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção** / trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **Les Muses**. Paris: Éditions Galilée, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou Helenismo e pessimismo** / trad. Jorge Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PIPPIN, Robert B. **After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

PODRO, Michael. **The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand**. Oxford: Clarendon Press, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** / trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético** / trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado** / trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre as ciências e as artes. In ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Escritos sobre a política e as artes** / trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora UBU/ Editora UNB, 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire** / prefácio de Michel Leiris. Paris: Gallimard; Folio, 1975.

SARTRE, Jean-Paul. **Mallarmé**: la lucidité et sa face d'ombre / texto estabelecido e acompanhado de notas de Arlette Elkaim-Sartre. Paris: Gallimard, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. **Essays in Aesthetics** / seleção de Wade Baskin. Nova York: Philosophical Library, 2011.

SCHILLER, Friedrich. **On The Aesthetic Education of Man**. New Haven: Yale University Press, 1954.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Lisboa: Edições 70, 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief**. Oxford: Basil Blackwell, 1966.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Wittgenstein's Lectures, 1930–1933. In OSBORNE, Harold (ed.). **Aesthetics**. London: Oxford University Press, 1972, pp. 86-88.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos** / trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

2.3

SOBRE OBRAS
REFERENCIAIS NA
CONSOLIDAÇÃO DA
DISCIPLINA - AUTORES
E COMENTADORES

ARNHEIM, Rudolf. **Wilhelm Worringer**: abstração e empatia. In ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte* / trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 51-65.

BAKHTIN, Mikhaïl M.; MEDVIÉDEV, Pável N. A corrente formal nos estudos da arte da Europa Ocidental. In BAKHTIN, Mikhaïl M.; MEDVIÉDEV, Pável N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica / trad. Sheila Grillo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012, pp. 87-102.

BERENSON, Bernard. **Italian Painters of the Renaissance [1952]**. Londres: Phaidon Press, 1956.

BERENSON, Bernard. **Aesthetics and History in the Visual Arts [1948]**. Ann Arbor: Michigan University Microfilms International, 1990.

CHASTEL, André. **Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o renascimento e o humanismo platônico** / trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COLQUHOUN, Alan. "Novidade" e "valor de época" em Alois Riegl. In COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e a Tradição Clássica**: Ensaios sobre arquitetura / trad. Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DVORAK, Max. **History of Art as the History of Ideas [1924]**. Londres: Routledge, 1984.

FAURE, Élie. **Histoire de l'art**. Paris: Gallimard, 1988.

FOCILLON, Henri. **A vida das Formas**: seguido de Elogio da mão / trad. Fernando Caetano da Silva. Lisboa: Edições 70, 1988.

GLUCK, Mary. **Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism**: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy. *New German Critique*, n. 80, 2000, pp. 149-169.

IVERSEN, Margaret. Alois Riegl: **Art History & Theory**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

LEVY, Evonne. The Political Project of Wölfflin's Early Formalism. **October**, n. 139, inverno 2012, pp. 39-58.

MEIER-GRAEFE, Julius. **Modern Art**: Being a Contribution to a New System of Aesthetics. 3 vol. Londres, Nova York: Heinemann/Putnam, 1908.

MEIER-GRAEFE, Julius. A Modern Milieu [1901]. **Blacksburg**, Va: Virginia Techn Architecture Publications, 2007.

OLIN, Margaret Rose. **Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art**. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1992.

O'NEILL, Elena. Visadas cubistas: Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler e Vincenc Kramář. **ARS**, São Paulo, vol. 15, n. 31, 2017, pp. 85-102. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/138527>. Acesso em: 28 jun. 2021.

PÄCHT, Otto. Art Historians and Art Critics - Vi: Alois Riegl. **The Burlington Magazine**, vol. 105, n. 722, 1963, pp. 188-193.

PÄCHT, Otto. **Historia del arte y metodología**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

PÄCHT, Otto. The end of the image theory. In WOOD, Christopher S. (ed.) **The Vienna School Reader**: Politics and Art Historical Method in the 1930s. Nova York: Zone Books, 2003.

PAPAPETROS, Spyros. Between the Academy and the Avant-Garde: Carl Einstein and Fritz Saxl Correspond. **October**, vol. 139, 2012, pp. 77-96.

RIEGL, Alois. **Historical Grammar of The Visual Arts**. Nova York: Zone Books, 2004.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos [1903]** / trad. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIEGL, Alois. **Problems of Style: Foundations for a History of Ornament [1893]**. New Jersey: Princeton University Press, 2018.

SCHLOSSER, Julius. **La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte [1924]**. Madrid: Cátedra, 1976.

SEDLMAYR, Hans. Towards a rigorous study of art [1931]. In WOOD, Christopher S. (ed.) **The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s**. Nova York: Zone Books, 2003.

SEDLMAYR, Hans. **Art in Crisis: The Lost Center [1948]**. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2007.

VENTURI, Lionello. **Painting and Painters: How to Look at a Picture. From Giotto to Chagall**. Nova York: Ch. Scribner's Sons, 1945.

VENTURI, Lionello. **Four Steps Toward Modern Art: Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne**. Nova York: Columbia University Press, 1956.

WARNKE, Martin. On Heinrich Wölfflin. **Representations**, n. 27, 1989, pp. 172-187.

WICKHOFF, Franz. **Roman Art: Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting**. Londres: The McMillan Company, 1900.

WITTKOWER, Rudolf. **Idea and Image**. Londres: Thames & Hudson, 1978.

WITTKOWER, Rudolf. **Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non-European Civilization on the Art of the West**. Nova York: Cambridge University Press, 1989.

2.4

ICONOLOGIA,
ICONOGRAFIA, "CIÊNCIA
DAS IMAGENS" E DOS
SÍMBOLOS

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte. **O problema da evolução dos estilos na arte mais recente [1915]** / trad. João Azenha Júnior. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

WOOD, Christopher S. (ed). **The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s**. Nova York: Zone Books, 2003.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style [1907]**. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente** / trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2021.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método [1966]. In GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história** / trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg: An Intellectual Biography**. Londres: The Warburg Institute: University of Londres, 1970.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica** / trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst. A psicanálise e a história da arte. In GOMBRICH, Ernst. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria de arte** / trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

HOLLY, Michael Ann. **Panofsky and the Foundation of Art History**. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1984.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento** / trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MODOS. **Revista de História da Arte**. DOSSIÊ: O RETORNO A ABY WARBURG NO DISCURSO HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO. Campinas, vol. 4, n. 3, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/issue/view/1749>. Acesso em: 2 jul. 2021.

PANOFSKY, Erwin. The Concept of Artistic Volition [1920]. **Critical Inquiry**, vol. 8, n. 1, 1981, pp. 17-33.

PANOFSKY, Erwin. Idea: a evolução do conceito de belo. **Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte** / trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PANOFSKY, Erwin. **Sobre el estilo**: tres ensayos inéditos. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

PANOFSKY, Erwin. On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art [1925]. **Critical Inquiry**, vol. 35, n. 1, 2008, pp. 43-71.

PANOFSKY, Erwin. Iconologia e iconografia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** / trad. Maria Clara F. Kneese e Jorge Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2018, pp. 45-89.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnemosyne**: avec un essai de Roland Recht. Paris; Londres: L'Écarquillé; INHA/Warburg Institute, 2012.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande** / trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. Mnemosyne: o Atlas das Imagens - Introdução. In WARBURG, Aby. **A presença do antigo**: escritos inéditos, vol. 1 / trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018, pp. 217-230

2.5

A CONTRIBUIÇÃO
DA HISTÓRIA SOCIAL
DA ARTE - AUTORES
REFERENCIAIS E
COMENTADORES

WARBURG, Aby. O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento. In WARBURG, Aby. **A presença do antigo: escritos inéditos**, vol. 1 / trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018, pp. 91-140.

WIND, Edgar. **Pagan Mysteries in The Renaissance**. Nova York: W.W. Norton & Company, 1969.

WIND, Edgar. A eloquência dos símbolos. **Estudos sobre arte humanista**. São Paulo: EDUSP, 1997.

WIND, Edgar. **Arte e Anarchia**. Milão: Adelphi Edizioni, 2021.

ANTAL, Frederick. Remarks on the Methods of Art History, part I. **The Burlington Magazine**, vol. 91, n. 551, fev. 1949, pp. 49-52.

ANTAL, Frederick. Remarks on the Methods of Art History, part II. **The Burlington Magazine**, vol. 91, n. 552, mar. 1949, pp. 73-75.

ARGAN, Giulio Carlo. Ideology and Iconology. **Critical Inquiry**, vol. 2, n. 2, 1975, pp. 297-305.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino** / trad. Marco Bagno. São Paulo: Ática, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte [1969]. In ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade** / trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **The Crisis of Values: Essays on Modern Art and Architecture 1930-1965**. Nova York: GSAPP Books/Columbia University, 2014.

GOMBRICH, Ernst. A história social da arte [1953]. In GOMBRICH, Ernst; WOODFIELD, Richard (org.) **Gombrich Essencial. Textos selecionados sobre arte e cultura** / trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012, pp. 369-380.

2.6

CONTRIBUIÇÕES DA
TEORIA CRÍTICA E DA
TRADIÇÃO MARXISTA

GOMBRICH, Ernst. Abordagens à história da arte: três pontos para a discussão [1988]. In GOMBRICH, Ernst; WOODFIELD, Richard (org.) **Gombrich Essencial. Textos selecionados sobre arte e cultura** / trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012, pp. 355-368.

HADJINICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais** / trad. António José Mussano. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

HAUSER, Arnold. **The Philosophy of Art History**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1959.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura** / trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCHAPIRO, Meyer. The Social Bases of Art [1936]. In HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.) **Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas**, vol. 3. Oxford: Blackwell, 1992.

SCHAPIRO, Meyer. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society. **Selected Papers**. Nova York: George Braziller, 1994.

ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In ADORNO, Theodor. Prismas: crítica cultural e sociedade / trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-185.

ADORNO, Theodor. Notas de literatura I / trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. Sem diretriz: Parva Aesthetica / trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter; BLOCH, Ernst; BRECHT, Bertolt; LUKÁCS, Georg. **Aesthetics and Politics**. Londres: Verso Press, 1987.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento** / trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

BENJAMIN, Walter. Rigorous Study of Art. **October**, vol. 47, 1988, pp. 84-90.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, **Arte e política. Obras escolhidas** / trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda** / trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Editora UBU, 2017.

HABERMAS, Jürgen. Apêndice: duas conferências de Jürgen Habermas / trad. Márcio Suzuki e Carlos Eduardo Jordão Machado. In ARANTES, Otília Beatriz Fiori & Paulo Eduardo. **Um ponto cego no projeto estético de Jürgen Habermas**: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo, Brasiliense, 1992, pp. 99-149.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa** / trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: A Psychological History of the German Film. New Jersey: Princeton University Press, 2019.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica / trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista / trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUKÁCS, György. **Soul and Form** / Introdução de Judith Butler. Nova York: Columbia University Press, 2009.

LUNN, Eugene. **Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler:** A Comparison of Brecht and Lukács. *New German Critique*, no. 3, 1974, pp. 12-44.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo:** Análise e documentos [textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht]. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional:** estudos da ideologia da sociedade industrial avançada / trad. Robespierre de Oliveira, Deborah C. Antunes e Rafael C. Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética** / trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2016.

MARCUSE, Herbert. **Art and Liberation.** Abingdon: Routledge, 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos** / trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SCHWARTZ, Frederic J. **Cathedrals and Shoes:** Concepts of Style in Wölfflin and Adorno. *New German Critique*, no. 76, 1999, pp. 3-48.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)** / trad. Luiz Sérgio Répa, São Paulo, Editora Cosac & Naif, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)** / trad. Luiz Sérgio Répa Editora Cosac Naify, 2004.

2.7

SOBRE A HISTÓRIA DA HISTÓRIA DA ARTE

BAZIN, Germain. **História da história da arte** / trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CARRIER, David. **Principles of Art History Writing**. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.

FOSTER, Hal. Antinomies in Art History. In FOSTER, Hal. **Design and Crime: And other Diatribes**. Londres: Verso, 2002, pp. 83-103.

IVERSEN, Margaret; MELVILLE, Stephen. **Writing Art History**. Disciplinary Departures. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2010.

KULTERMANN, Udo. **The History of Art History [1966]**. Nova York: Abaris Books, 1993.

NELSON, Steve. **Art History and its Institutions: Foundations of a Discipline**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

PANOFSKY, Erwin. Epílogo: três décadas de história da arte nos Estados Unidos - Impressões de um europeu transplantado. In PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** / trad. Maria Clara F. Kneese e Jorge Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2018, pp. 411-439.

PANOFSKY, Erwin. Introdução: A História da arte como uma disciplina humanística. In PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** / trad. Maria Clara F. Kneese e Jorge Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2018, pp. 17-46.

PODRO, Michael. **The Critical Historians of Art**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1982.

PREZIOSI, Donald. **The Art of Art History: A Critical Anthology**. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2009.

RAMPLEY, Matthew. **The Vienna School of Art History**. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013.

WOOD, Christopher Wood. **A History of Art History**. Princeton: Princeton University Press, 2019.

3

HISTÓRIA DA ARTE E DA CRÍTICA DE ARTE

Esta seção apresenta títulos em crítica de arte que evidenciam as confluências e tensões historicamente enraizadas em sua relação com a disciplina história da arte. São aqui reunidos, dessa maneira, textos que remetem à crítica de arte desde o seu surgimento como gênero literário de uma emergente esfera pública da cultura, no século de Diderot – protagonista central da nova modalidade de reflexão e escrita sobre arte –, como também títulos que discutem as mais recentes transfigurações da crítica, em textos de forte ambição teórica e filosófica, e, ainda, textos que passam a explorar o veio da escrita curatorial. Mesmo quando informada pela história da arte, pela teoria, pela estética e pela filosofia, a crítica jamais chegou a se constituir como disciplina (sob esse aspecto, diferenciando-se da crítica literária), com as metodologias, linhagens e escopo que lhe são próprios e, afinal, como um sistema, com as ambições totalizadoras que lhe são características – o que não significa que não assomasse como um poderoso e multifacetado aparato de reflexão e análise. Em meio às tensões históricas entre história e crítica de arte, destacamos como a segunda acaba por gerar materiais para a primeira, podendo organizar informações e análises que, em um

primeiro momento, evadem o escopo da disciplina, pois surgem do embate direto com a obra e seu contexto.

Alguns dos títulos indicados atestam a posição crucial que a crítica de arte ocupou – sobretudo sob os papéis de mediadora de conflitos e formadora de opinião – na formação de um sistema da cultura complexo na modernidade. Tal gênero específico de escrita sobre arte pela primeira vez destinava-se a um leitor anônimo e não claramente determinado do ponto de vista de classe e estatuto social. Importa destacar que desde o seu surgimento e até aproximadamente os anos 1960, a crítica de arte exerceu-se como instância privilegiada de mediação entre obra e público (educar, julgar, analisar, descrever), e entre obra e mercado (transfigurar valor de mercado em valor cultural).

Paris foi o laboratório onde o novo gênero literário veio à tona, indissociável de uma vibrante cultura impressa de massa. No século XIX, as críticas produzidas principalmente sob a égide dos Salões parisienses – exposições regulares, bienais ou anuais – respondiam a um tipo de escrita que, a despeito de seu lugar como gênero literário “menor”, já havia desfrutado extenso desenvolvimento ao longo do século anterior, tendo em Diderot uma figura de proa, como se disse. Por ocasião das exposições, uma série

de escritores e cronistas publicava, em veículos que alcançavam o grande público, seus juízos sobre as obras exibidas, ao mesmo tempo que propunha generalizações sobre a situação da arte contemporânea, sobre o gênero que despontava, buscando mesmo vislumbrar tendências de gosto em meio ao conjunto das obras consideradas. Esses textos eram publicados nos livrets dos Salões, em revistas prestigiosas de belas artes ou de crítica literária, mas também em pequenos jornais e revistas ilustradas. A gênese francesa da moderna crítica de arte é também indissociável do *pedigree* literário de seus segmentos mais refinados: poetas como Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, e escritores como Hippolyte Taine, Émile Zola, os irmãos Edmond e Jules de Goncourt e Théophile Gautier contam entre os seus expoentes mais notórios. Pode-se dizer que a partir de meados do século XIX é a crítica do poeta e escritor Charles Baudelaire que inaugura uma nova modalidade de reflexão e escrita sobre arte; estas se afastam de qualquer pretensão pedagógica, acadêmica ou cientificista, e se abrem às contingências do impacto das obras sobre o crítico (que agora é também um esteta) e ao encontro – doravante sempre problemático – com o público.

Especialmente na primeira metade do século XX, a crítica de arte assinalaria presença notável no debate público da arte

moderna, projetando a produção artística ao campo mais amplo da cultura, com figuras de destaque não apenas na França, mas também na Inglaterra, na crista do chamado grupo de Bloomsbury, que teve em Virginia Woolf um de seus integrantes mais célebres, destacando-se neste grupo, entre os críticos, os nomes de Roger Fry e Clive Bell. Os Estados Unidos logo emergiriam como polo de influência no debate artístico, mormente no período de entreguerras. Entre os meados das décadas de 1910 e 1930, do mesmo modo, o contexto europeu havia experimentado um intenso fluxo migratório interno e externo (este último, geralmente, em direção aos Estados Unidos), estimulando, sob a atmosfera ameaçadora dos conflitos mundiais, a bandeira cosmopolita e humanista das vanguardas – exemplos dessa elite intelectual internacionalista são os críticos e marchands alemães radicados em Paris Daniel-Henri Kahnweiler e Wilhelm Uhde, que se notabilizaram, respectivamente, por seu apoio à obra de Picasso e do Douanier Rousseau. Muitos intelectuais europeus, como se disse – entre eles Theodor Adorno, Siegfried Kracauer, Erwin Panofsky e Walter Gropius – emigravam para os Estados Unidos, cujo ambiente intelectual vinha desde os meados da década de 1910 se beneficiando do trânsito constante de expoentes das correntes das vanguardas

européias. Nesse cenário, os críticos tomavam posição junto aos movimentos de vanguarda e intervinham a partir de uma atuação constante na imprensa, projetavam as questões da arte a uma esfera pública e davam forma literária e vocação comunicativa às tensões entre público, mercado, produção artística, instituições e colecionadores. Assim, na primeira metade do século havia se desenvolvido na Europa e nos Estados Unidos uma escrita aguerrida, comprometida com a produção dos artistas. Nos Estados Unidos, especialmente a partir dos anos 1930, uma emergente geração de críticos e historiadores empreendeu uma influente interpretação do modernismo europeu, projetando uma imagem do legado da vanguarda artística e intelectual em disputa global, e, logo mais, no pós-guerra, a mais recente produção artística norte-americana ver-se-ia posicionada como herdeira privilegiada das correntes de vanguarda europeia. Os escritos sobre arte de Clement Greenberg se destacam como uma crítica ressoante de militância intelectual na esfera pública, voltada à defesa da produção da arte abstrata, tendo logo se tornado a principal referência da chamada corrente formalista. O debate em torno de sua obra foi profundo e se desdobrou em polêmicas ainda atuais, tendo formado uma extensa geração de críticos que refutou e ampliou suas premissas.

No Brasil, a crítica assomou com presença notável no debate político e cultural do país nos anos 1950-1960, nos principais órgãos de imprensa e intervindo vivamente nos problemas da atualidade. Com extraordinária percuciência e inteligência de síntese, ela revelava uma nação então às voltas com o debate da modernização, do qual emergia centralmente a questão do atraso, o legado do passado colonial e a expectativa da emancipação política e social na crista do projeto de industrialização sob o governo Kubitschek – expectativa logo cortada pelo golpe militar de 1964. Ressaltam, nesse contexto, os trabalhos de críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.

3.1

QUESTÕES DA CRÍTICA DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In ADORNO, Theodor. **Prismas: crítica cultural e sociedade** / trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-185.

ALVES, Cauê. Sobre Crítica, Curadoria e o Circuito da Arte. In CONDURU, Roberto et al. (org.). **Encontros com a arte contemporânea**. Vila Velha (ES): Museu Vale, 2017, pp. 52-60.

ARGAN, Giulio Carlo. A tarefa da crítica. In ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. Londres: Verso, 2012

BRITO, Ronaldo. Questões de Crítica e Curadoria de Arte. In CONDURU, Roberto et al. (org.). **Encontros com a arte contemporânea**. Vila Velha (ES): Museu Vale, 2017, pp. 44-51.

CABAÑAS, Kaira M. **Immanent Vitalities: Meaning and Materiality in Modern and Contemporary Art**. Oakland: The University of California Press, 2021

DANTO, Arthur C. From Philosophy to Art Criticism. **American Art**, vol. 16, n. 1, 2002, pp. 14-17.

ELKINS, James; NEWMAN, Michael (org.). **The State of Art Criticism**. Nova York: Routledge, 2007. Disponível em: <https://jameselkins.com/wp-content/uploads/2009/12/Elkins-State-of-Art-Criticism.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2021.

FABRIS, Annateresa. **Crítica e modernidade**. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FERREIRA, Glória (ed.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOSTER, Hal. Art critics in Extremis. In FOSTER, Hal. **Design and Crime**: And other Diatribes. Londres: Verso, 2002, pp. 104-122.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto [1959]. In GULLAR, Ferreira. **Antologia Crítica**: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, pp. 157-162.

PEDROSA, Mário. Problemática da Arte Contemporânea. In PEDROSA, Mário; MAMMI, Lorenzo (org.) **Arte Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mário; FERREIRA, Gloria; HERKENHOFF, Paulo (eds.). **Mário Pedrosa**: Primary Documents. Nova York: Museum of Modern Art, 2015.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. **ARS**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2003, pp. 83-89. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2903>. Acesso em: 28 jun. 2021.

SCHWABSKY, Barry. Criticism and Self-Criticism. **The Brooklyn Rail**, dez 2012/jan 2013. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2012/12/artseen/criticism-and-self-criticism>. Acesso em: 30 jun. 2021.

SHIFF, Richard. On Criticism Handling History. **History of the Human Sciences**, vol. 2, n. 1, fev. 1989, pp. 63-87. Disponível em: <doi:10.1177/095269518900200104.> Acesso em: 30 jun. 2021.

3.2

A TRADIÇÃO
FORMALISTA:
AUTORES, SEUS
COMENTADORES E
CRÍTICOS

BELL, Clive. **Art [1914]**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BELL, Clive. **Since Cézanne [1922]**. Memphis: General Books, 2010.

CARRIER, David. Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. **From Formalism to Beyond Postmodernism**. Westport: Praeger, 2002.

DUVE, Thierry de. **Clement Greenberg Between the Lines**: Including a Debate with Clement Greenberg. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

FRASCINA, Francis (ed.). **Pollock and After**: The Critical Debate. Londres: Routledge, 2000.

FRIED, Michael. **Why Photography Matters as Art as Never before**. New Haven: Yale University Press, 2008.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**: Essays and Reviews. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

FRY, Roger. **Visão e forma [1920]** / trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. A necessidade do formalismo. In FERREIRA, Glória (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico** / trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp. 125-130.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In FERREIRA, Glória (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico** / trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p.101-110.

3.3

CRÍTICA DE ARTE,
MODERNISMO
E VANGUARDAS
EUROPEIAS

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In FERREIRA, Glória (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico** / trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp. 27-46.

KRAUSS, Rosalind. A View of Modernism. **Artforum**, n. 11, 1972, pp. 48-51.

KRAUSS, Rosalind. Uma visão do modernismo. In FERREIRA, Glória (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico** / trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp. 163-174.

REED, Christopher (ed.). **Roger Fry Reader**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

STEINBERG, Leo. The Twin Prongs of Art Criticism. **The Sewanee Review**, vol. 60, n. 3, 1952, pp. 418-444.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX** / trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 79-126.

APOLLINAIRE, Guillaume. **Les peintres cubistes: méditations esthétiques & autres textes sur le cubisme [1913]** / réunis et annotés par Frédéric Chaleil. Paris: les Éditions de Paris-Max Chaleil, 2018.

BATAILLE, Georges, (ed). Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie: magazine illustré paraissant dix fois par an. 10 vols. Paris: Documents, 1929-1934. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel; EINSTEIN, Carl *et al.* **ENCYCLOPAEDIA ACEPHALICA**. Londres: Atlas Press; Documents of The Avant Garde, 1995.

BATAILLE, Georges. GALLETI, Marina; BROTHIE, Alastair (orgs.). **The Sacred Conspiracy**. Londres: Atlas Press, 2007.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de A noção de dispêndio / trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. **Documents** / trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BATAILLE, Georges. **O erotismo** / trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2020.

BRETON, André. **Surrealism and Painting**. Boston, Mass.: MFA Pub.; Nova York, NY: Distributed Art Publishers, 2002.

EINSTEIN, Carl. **A arte do século 20** / trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. **The Rise of Cubism**. Nova York, NY: Wittenborn, 1949.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. **Minhas galerias e meus pintores**: depoimento a Francis Crémieux / trad. Eliane Tejera Lisboa e Gustavo de Azambuja Feix. São Paulo: L&PM, 2018.

LEIRIS, Michel. LEIRIS, Michel (org.). **Alter Ego**: The Critical Writings of Michel Leiris. Oxford: The European Humanities Research Center, Universidade de Oxford, 2004.

MALRAUX, André. As vozes do silêncio, 2 vols. / trad. José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1956.

MALRAUX, André. **O museu imaginário** / trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.

OLIVA, Achille Bonito. **Transavangarde International**. Roma: Giovanni Politi Editore, 1982.

OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles Édouard. **Depois do cubismo** / trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo** / trad. Cesar Tozzi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso** / trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALMON, André. **La jeune peinture française**. Société des trente, 1912.

UHDE, Wilhelm. **Five Primitive Masters**. Whitefish: Kessinger Pub., 2008.

UHDE, Wilhelm. **Recollections of Henri Rousseau**. Londres: Pallas Athene Publishers, 2018.

VALÉRY, Paul. Pièces sur l'art. In VALÉRY, Paul. **Oeuvres complètes**: Édition établie et annotée par Jean Hytier, vol. 2. Paris: Gallimard, 1960, pp. 1366-1371.

VALÉRY, Paul. **Degas dança e desenho** / trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VALÉRY, Paul. O Problema dos museus. **ARS**, São Paulo, v. 6, n. 12, 2008, pp. 31-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039>. Acesso em: 8 jul. 2021.

VENTURI, Lionello. **Art Criticism Now**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1941.

3.4

A CRÍTICA DE ARTE A PARTIR DOS SALÕES PARISIENSES (SÉCULOS XVIII-XIX) E SEUS COMENTADORES

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In BAUDELAIRE, Charles; BARROSO, Ivo (org.) **Charles Baudelaire, poesia e prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna** / trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão [1919]**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

CASTAGNARY, Jules-Antoine. **Salons 1857-1879. Paris**: A. Quantin, 1880-1884. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30521246r>. Acesso em: 30 jun. 2021.

CHAMPFLEURY [pseudonyme de Jules François Félix Fleury-Husson]. **Oeuvres posthumes de Champfleury**: Salons (1846-1851). Paris: A. Lemerre, 1894. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5440106w>. Acesso em: 30 jun. 2021.

CHAMPFLEURY. **Le Réalisme**. Paris: Michel Lévy frères, 1857. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k>. Acesso em: 30 jun. 2021.

COCHIN, Charles-Nicolas. **Réflexions sur la critique des ouvrages exposés au Salon du Louvre**. Bibliothèque nationale de France, [1757]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442968g?rk=214593;2>. Acesso em: 17 fev. 2019.

CROW, Thomas. **Painters and Public Life in Eighteenth-Century France**. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.

DIDEROT, Denis. **Essais sur la peinture et Salons de 1759, 1761, 1763**. Paris: Hermann, 1984.

DIDEROT, Denis. **Obras 2 – estética, poética, contos** / trad. Jorge Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2000.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática** / trad. Franklin de Matos. Editora Cosac Naify, 2005.

DUBOS, Jean-Baptiste. **Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719)**. Paris: J. Mariette, 1719 Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30360215q>. Acesso em: 15 fev. 2019.

FÉNÉON, Félix. **Les Impressionnistes en 1886**. Paris: publications de la Vogue, 1886. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30427294w>. Acesso em: 15 fev. 2019.

GAUTIER, Théophile. **Les Beaux-arts en Europe (1855)**. Paris: Michel Lévy, 1857. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30402360>. Acesso em: 2 jul. 2021.

GONCOURT, Edmond et Jules. **Études d'art; Le Salon de 1852; La Peinture à l'Exposition de 1855**. Paris: E. Flammarion, DL 1893. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30521251b>. Acesso em: 30 jun. 2021.

GONCOURT, Edmond et Jules. **Journal (1872-1896)**. 9 vols., Paris, 1887- 1896. [ed. definitive]: Paris: Académie Goncourt, 1935.

LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne. **Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France**. Paris: Michel Lambert, 1752. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb307154123>. Acesso em: 23 mar. 2019.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. **Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts**. Paris: impr. de J. Didot, 1832. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717597>. Acesso em: 30 jun. 2021.

STENDHAL. **Mélanges d'art et de littérature**. Paris, Michel Lévy Frères, 1867. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6782>. Acesso em: 7 jul. 2021.

TAINÉ, Hippolyte-Adolphe. **Philosophie de l'art (1965-1969)**. Paris: Hachette, 1881. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8742302>. Acesso em: 2 jul. 2021.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte [1936]**. Lisboa: Edições 70, 2007.

ZOLA, Émile. **Mes haines**: causeries littéraires et artistiques; Mon salon (1866); Edouard Manet, étude biographique et critique. Paris: G. Charpentier, 1879. Disponível em: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb316908803>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

4

CRÍTICA E FUNDAMENTOS DA DISCIPLINA

Os textos reunidos nesta seção atestam a notável renovação do campo disciplinar da história da arte desde os anos 1960. Não se pode desconsiderar, em meio à complexidade de fatores a precipitar tal fenômeno, a pressão das poderosas transformações em curso entre os anos 1960 e 1970, à mercê das quais a prática da arte também mudava radicalmente: as rebeliões estudantis, o movimento feminista, o recrudescimento da Guerra Fria, as manifestações contra a Guerra do Vietnã, os protestos por direitos civis e os conflitos raciais nos Estados Unidos, a culminação de movimentos de independência nacional no continente africano, a sucessão de golpes militares nas nações da América Latina, a crise do petróleo no início da década de 1970.

Desde então, veio se aprofundando a crítica das instituições, do lugar cada vez mais instável assinalado aos personagens principais do moderno sistema de arte, como artistas, colecionadores, galeristas, críticos, para não mencionar o público e o próprio sistema cultural mais amplo. Considere-se ainda o fato de que o estatuto do trabalho de arte nunca havia sido alvo de escrutínio tão

severo até então, o que evidentemente implicou crítica vigorosa dos pressupostos da história da arte, doravante pressionada a lidar com um objeto lábil e impalpável. Com isso, a antiga disciplina viu ruírem radicalmente suas premissas tradicionais a começar pela constância e auto evidência de sua *raison d'être*: a arte. Embora a designação tenha permanecido a mesma, os contornos da história da arte pareciam ter adquirido extraordinária plasticidade naquela década, com a vaga do chamado pós-estruturalismo, as pressões de uma renovada e militante crítica de arte, a reflexão teórica cada vez mais influente, mormente a que vinha da filosofia (quando não dos próprios artistas), uma aproximação vital aos estudos culturais, à psicanálise, às teorias feministas, aos campos adjacentes das ciências sociais que ademais viviam renovação notável no mesmo período. De fato, talvez tenha restado muito pouco da disciplina tal como se constituiu na esfera acadêmica e, hoje, provavelmente, será difícil (como também ocioso) discernir as jurisdições respectivas da história, da teoria ou da crítica de arte.

As novas agendas, com repertórios e expectativas próprias, incitavam, assim, a uma importante revisão da historiografia e da metodologia da disciplina, como também questionavam os seus limites a partir da experiência das abordagens transdisciplinares.

Buscamos, dessa maneira, apresentar sumariamente as discussões sobre os novos modelos disciplinares (ou para-disciplinares) para se pensar a produção artística e cultural. Os anos 1950-1960, na Inglaterra, haviam, além disso, testemunhado o surgimento do campo dos “estudos culturais”, que se notabilizou por sua proposta de vislumbrar na cultura o fulcro nevrálgico de forças vitais para o qual convergiam as tramas da vida econômica e social; lograva, dessa maneira, especificar os modos como as formas culturais ora favorecem processos de dominação social, ora possibilitam ou desencadeiam processos de luta e resistência contra a dominação. Ao longo das últimas décadas, como é sabido, os estudos culturais foram acolhidos com especial proeminência nos Estados Unidos, onde seriam reformulados, modificados significativamente e até mesmo reestruturados de acordo com as particularidades dos meios político e acadêmico estadunidenses, alguns de seus ramos tendo, inclusive, se aproximado do pensamento neoliberal. Junto aos estudos culturais e dentre os mais recentes modelos disciplinares que propõem refletir sobre a produção artística e cultural, destacam-se também as contribuições da “cultura visual” e dos “estudos visuais” que, a princípio irradiando a partir dos Estados Unidos, buscaram franquear o estudo das imagens tal como

concebido no tradicional campo da história da arte, mirando, dora-vante, o campo inteiro da cultura e abrindo uma complexidade de temas até então inalcançáveis pelo campo disciplinar da arte.

Listamos, do mesmo modo, alguns títulos em História da arte global, uma vertente ampla e diversificada de estudos cuja premissa comum e fundamental é descentralizar o foco hierárquico tradicional da produção artística, projetando-o para além dos centros euro-norte-americanos tradicionais, como também investigar a tensão entre dinâmicas culturais regionais e globais em nações historicamente obliteradas do ambiente acadêmico nos grandes centros. Nesta seção buscamos, ademais, apontar para o necessário reexame que se impõe aos pesquisadores e profissionais da história da arte, dos conceitos de artefato, técnica, tecnologia, estética, estilo e "agência", à luz da contribuição da antropologia, cuja visada pode contribuir notavelmente para alargar o escopo de estudo da arte.

Por fim, apresentamos uma brevíssima subseção com títulos que trazem estudos fundantes da arte na chamada pré-história, não sem problematizarmos o próprio conceito de história, tal como emergiu no debate científico europeu desde o século XVIII. A este pequeno tópico intitulamos **História da arte e "pré-história"** – como se vê, acenando com ressalvas para o segundo ter-

mo do enunciado. Do mesmo modo como ocorrera com a mais jovem história da arte, a história como disciplina esteve na berlinda e submeteu-se a processos enérgicos de revisão, em diversos momentos no curso do século XX; desde os anos 1980, assomou como objeto privilegiado de intelectuais empenhados na crítica ao colonialismo. Em tempos recentes, por exemplo, historiadores africanistas, como o nigeriano Akinwumi Ogundiran (2013), apontaram como a disciplina, forjada à época do surgimento das nações-estado e do nacionalismo, fundada na pesquisa empírica de documentos e instituições, por definição exclui de sua alçada parte considerável da experiência humana – culturas ancestrais, firmadas na oralidade, em antigas formas de vida comunitária dissipadas pelo tempo.

Apontaram, sobretudo, o fato de a disciplina tradicional desconsiderar temporalidades profundas, como se estas não constituíssem objeto de conhecimento, e com isso terá, por certo, cerceado o florescimento pleno da consciência histórica. O historiador Graham Connah, por exemplo, contestando a linha divisória artificial tradicionalmente estabelecida entre história e pré-história, escreveu, na introdução ao seu *Three Thousand Years in Africa: Man and His Environment in the Lake Chad Region of Nigeria*

[em tradução livre, Três mil anos na África: o homem e seu ambiente no Lago Chad, na Nigéria]:

O estudo do passado do Homem deveria ser indiviso, sendo impensável algo como um tempo histórico antes da história: garantindo a definição da história como a história natural integral do Homem, e não apenas sua história escrita. Dessa maneira, escrever sobre o passado da África é essencial para que se ultrapassem as fronteiras acadêmicas tradicionais. (CONNAH apud OGUNDIRAN, 2013, p. 788, tradução de Sônia Salzstein)

4.1

ARTE E HISTÓRIA DA
ARTE A PARTIR DOS
ANOS 1960

ALPERS, Svetlana. Is Art History? **Daedalus**, vol. 106, n. 3, 1977, pp. 1-13.

ALPERS, Svetlana. Style Is What You Make It: the Visual Arts once again. In LANG, Berel. **The Concept of Style**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII / trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê. Seis ensaios sobre pintura** / trad. Camila Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARTE em revista: Anos 60. São Paulo, v. 1, n. 1, jan./mar. 1979.

ARTE em revista: Independentes, experimentais, alternativos. São Paulo, v. 3, n. 5, mai. 1981.

BANN, Stephen. Art History in Perspective. **History of the Human Sciences**, vol. 2, n. 1, fev. 1989, pp. 1-18.

BAXANDALL, Michael. The Language of Art History. **New Literary History**, vol. 10, n. 3, 1979, pp. 453-465.

BAXANDALL, Michael. Art, Society, and the Bouguer Principle. **Symposium: Art or Society: Must We Choose? Representations**, n. 12, 1985, pp. 32-43.

BAXANDALL, Michael. **O olhar da época**: O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença / trad. Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAXANDALL, Michael. Linguagem e explicação. In BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros / trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

BELL, Julian. **Mirror of The World: A New History of Art.** Londres: Thames & Hudson, 2007.

BELTING, Hans. **The invisible Masterpiece.** Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BELTING, Hans. **Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science.** Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

BERTHOUD, Luiza Esper. História da Arte e Outras Estórias. **ARS**, São Paulo, vol. 18, n. 38, 2020, pp. 197-217. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/162471>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BREDEKAMP, Horst. A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft. **Critical Inquiry**, vol. 29, n. 3, primavera 2003, pp. 418-428.

BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano (orgs.). **Oiticica in Londres.** Londres: Tate Publishing, 2007.

BRYSON, Norman. **Looking at the Overlooked Four Essays on Still Life Painting.** Londres: Reaktion Books, 1990.

CARDOSO, Rafael. A história da arte e outras histórias. **Cultura Visual**, n. 12, Salvador, EDUFBA, out. 2009, pp. 105-113. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/viewFile/3393/2680>. Acesso em: 1 jul. 2021.

CLARK, T. J. **Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism.** New Haven: Yale University Press, 1999.

CLARK, T. J. As condições da criação artística [1974]. In CLARK, T. J; SALZSTEIN, Sônia (org.) **Modernismos** / trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CROW, Thomas E. Codes of Silence: Historical Interpretation and the Art of Watteau. Symposium: **Art or Society: Must We Choose? Representations**, n. 12, 1985, pp. 2-14.

CROW, Thomas E. **The intelligence of Art**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do corpo, 3 vols.** / trad. João Batista Kreuch, Jaime Clasen, Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem** / trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens** / trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DAMISCH, Hubert; BANN, Stephen. **Hubert Damisch e Stephen Bann: uma conversa**. **ARS**, São Paulo, vol. 14, n. 27, 2016, pp. 16-53. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117618>. Acesso em: 28 jun. 2021.

DAVIS, Whitney et al. The Subject in/of Art History. **The Art Bulletin**, vol. 76, n. 4, 1994, pp. 570-595.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras / trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FERNIE, Eric (org.). **Art History and Its Methods: A Critical Anthology**. Londres: Phaidon Press, 1995.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. Destrucción de un espacio plástico. In FRANCASTEL, Pierre. **Sociología del arte**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972, pp. 171-221.

FRANCASTEL, Pierre. ¿Para una sociología de arte: método o problemática? In FRANCASTEL, Pierre. **Sociología del arte**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972, pp. 11-39.

FREEDBERG, David *et al.* The Object of Art History. **The Art Bulletin**, vol. 76, n. 3, 1994, pp. 394-410.

FOSTER, Hal *et al.* **Art since 1900**. Nova York, NY: Thames & Hudson, 2016.

GRAW, Isabelle. **The love of Painting**: Genealogy of a Success Medium. Berlim: Sternberg Press, 2018.

GUILBAUT, Serge. How Nova York Stole the Idea of Modern Art. **Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War**. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

GUILBAUT, Serge. Historiadores del arte hoy. Entrevista con Yves Michaud. In GUILBAUT, Serge. **Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI**. Madrid: Ediciones Akal, 2009, pp. 107-12.

HARRIS, Jonathan. **The New Art History**: A Critical Introduction. Londres: Routledge, 2007.

JAMESON, Fredric. **A Singular Modernity**: Essay on the Ontology of the Present. Londres: Verso, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde**: A Postmodernist Repetition. *October*, vol. 18, 1981, pp. 47-66.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. **October**, vol. 54, 1990, pp. 3-17.

KRAUSS, Rosalind. **"A voyage on the North Sea"**: art in the age of the post-medium condition. Londres: Thames & Hudson, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A lógica cultural do museu tardo-capitalista / trad. Leonardo Nones. **ARS**, São Paulo, vol. 19, n. 41, 2021, pp. 446-491. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/179223>. Acesso em: 26 ju. 2021.

LANG, Karen; BANN, Stephen. The Sense of the Past and the Writing of History: Stephen Bann in Conversation with Karen Lang. **The Art Bulletin**, vol. 95, n. 4, 2013, pp. 544-556.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. **Déplacements**. Paris: Les presses du réel, 2014.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Pissing Figures 1280–2014. Nova York: David Zwirner Books, 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. À margem. **ARS**, São Paulo, vol. 2, n. 3, 2004, pp. 80-101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2926>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MICHAUD, Eric. Barbarian Invasions and the Racialization of Art History. **October**, vol. 139, 2012, pp. 59-76.

MICHAUD, Eric. **The Barbarian Invasions: A Genealogy of the History of Art**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.

MOXEY, Keith; MITTER, Partha. A 'Virtual Cosmopolis': Partha Mitter in Conversation with Keith Moxey. **The Art Bulletin**, vol. 95, n. 3, 2013, pp. 381-392.

POLLOCK, Griselda; ZEMANS, Joyce (orgs.). **Museums After Modernism**. Strategies of Engagement. Nova York: John Wiley & Sons, 2008.

PREZIOSI, Donald. **Rethinking Art History**. New Haven: Yale University Press, 1989.

PREZIOSI, Donald. The Question of Art History. **Critical Inquiry**, vol. 18, n. 2, 1992, pp. 363-386.

SHIFF, Richard; NELSON, Robert (org.). **Critical Terms for Art History**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

STEINBERG, Leo. A objetividade e o encolhimento do eu. In STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX** / trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 329-346.

4.2

FIM DA HISTÓRIA DA ARTE?

SUMMERS, David. Conventions in the History of Art. **New Literary History**, vol. 13, n. 1, 1981, pp. 103-125.

WOOD, Paul *et al.* **Modernismo em disputa**: A arte desde os anos quarenta / trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1998.

BELTING, Hans. **The End of Art History?** Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987.

BELTING, Hans. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. **Critical Inquiry**, vol. 31, n. 2, 2005, pp. 302-319.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois / trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte / trad. Gisah Vasconcellos. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BELTING, Hans. **Uma antropologia da imagem**: Por uma ciência da imagem / trad. Jason Campelo. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. / trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2006

JAMESON, Frederic. 'End of Art' or 'End of History'? In JAMESON, Frederic. **The Cultural Turn**: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. Londres: Verso, 1998, pp. 73-92.

JAMESON, Frederic. The End of Temporality. **Critical Inquiry**, vol. 29, n. 4, 2003, pp. 695-718.

4.3

A HISTÓRIA DA ARTE EM DIÁLOGO COM OUTROS CAMPOS DISCIPLINARES

ARNOLD, Dana; IVERSEN, Margaret (ed.). **Art and Thought**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental / trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BAL, Mieke; BRYSON, Norman. Semiotics and Art History. **The Art Bulletin**, vol. 73, n. 2, 1991, pp. 174-208.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In BARTHES, Roland. **O rumor da língua** / trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-78.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita** / trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Câmara clara**: nota sobre a fotografia / trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações** / trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo** / trad. Anibal Alves. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **El complot del Arte**. Ilusión y desilusión estéticas. Buenos Aires e Madri: Amorrortu, 2006.

BENSE, Max. **Pequena estética** / trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: museus de arte na Europa e seu público / trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Editora Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário / trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRYSON, Norman. **Calligram**. Essays in New Art History from France. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DAMISCH, Hubert. **Semiotics and Iconography [1975]**. Berlin; Boston: De Gruyter, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015.

ECO, Umberto. **Obra aberta - Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976

ECO, Umberto. **The Aesthetics of Thomas Aquinas**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016

KOFMAN, Sarah. **A infância da arte**: uma interpretação da estética freudiana / trad. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho e Paula Glenadel. São Paulo: Relume Dumará, 1996.

MARX, Karl. A mercadoria [O capital]. In BOTELHO, André (org.) **Essencial Sociologia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, pp. 118-175.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito, In BOTELHO, André (org.) **Essencial Sociologia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, pp. 311-360.

4.4

HISTÓRIA DA ARTE / ESTUDOS CULTURAIS E CULTURA VISUAL

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WEBER, Max. Ciência como vocação, In In BOTELHO, André (org.) **Essencial Sociologia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, pp. 392-431.

ALPERS, Svetlana et al. Visual Culture Questionnaire. **October**, vol. 77, 1996, pp. 25-70.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**: a modernidade sem peias / trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema Cultural. 2005.

BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith. **Visual culture**: Images and Interpretations. Middletown, CT.: University Press, 1994.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural** / trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** / trad. Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CRARY, Jonathan. A modernidade e o problema do observador. In CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX / trad. Nino Quintas. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura / trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRIMP, Douglas. Estudos culturais, cultura visual. **Revista USP**, São Paulo, n. 40 (Dossiê Arte e Contemporaneidade), 1999, pp. 78-85. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28422>. Acesso em: 21 jul. 2021.

- CRIMP, Douglas. Getting the Warhol We Deserve. **Social Text**, n. 59, 1999, pp. 49-66.
- ELKINS, James. **Visual Cultures**. Bristol; Chicago: Intellect, 2010.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: Representações culturais**. São Paulo: Livros Studio Nobel, 2000.
- FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas** / trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978.
- GOMBRICH, Ernst. **In the Search of Cultural History [1967]**. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** / trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: L&PM, 2000.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais** / trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HOGGART, Richard. **The Uses of Literacy**. New Jersey: Transaction Publishers, 1998.
- JAMESON, Frederic. Sobre os "estudos de cultura" / trad. John Manuel Monteiro e Otacílio Nunes. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 39, jul. 1994, pp. 11-48.
- JAY, Martin. "Phallogocentrism": Derrida and Irigaray. In JAY, Martin. **Down-cast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993.
- JAY, Martin. That Visual Turn: The Advent of Visual Culture. **Journal of Visual Culture**, vol. 1. n. 2, 2002, pp. 87-92.

JAY, Martin. Cultural Relativism and the Visual Turn. **Journal of Visual Culture**, vol. 1, n. 3, dez. 2002, pp. 267-278.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, pp. 97-115, jan-jun. 2006.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? **Visualidades**, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17999>. Acesso em: 1 jul. 2021.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>. Acesso em: 1 jul. 2021.

MILLER, Toby. **A Companion to Cultural Studies**. Nova York: Blackwell, 2001.

MITCHELL, W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. **Journal of Visual Culture**. vol. 1, n. 2, 2002, pp. 165-181.

MITCHELL, W. J. T. What do Pictures Want? **The Lives and Loves of Images**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura visual: definição, escopo, debates. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 1, n. 2, mai. 2008, pp.129-134.

MORLEY, David. **The Nationwide Audience**. Londres: British Film Institute, 1980.

MOXEY, Keith. Nostalgia for the Real: The Troubled Relation of Art History to Visual Studies. In MOXEY, Keith. **The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art history**. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence; TREICHLER, Paula. **Cultural Studies**. Nova York; Londres: Routledge/Taylor & Francis, 1992.

4.5

UMA HISTÓRIA DA
ARTE GLOBAL

SMITH, Paul; WILDE, Carolyn. **A Companion to Art Theory**. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2002.

WILLIAMS, Raymond. Culture is Ordinary. In GRAY, Ann; McGUIGAN (eds.) **Studying Culture: An Introductory Reader**. Londres: Edward Arnold, 1993, pp. 5-14.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade** [1983]. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo [1980]** / trad. André Geaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell [1958]** / trad. Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BELTING, Hans. Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate. In BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea (eds.). **The Global Art World: Audiences, Markets and Museums**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BELTING, Hans; BINTER, Julia T. S (eds.) **Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

CARRIER, David. **A World Art History and its Objects**. Pensilvania: Penn State Press, 2008.

CONRAD, Sebastian. **What is Global History?** Princeton: Princeton University Press, 2016.

DOSSIN, Cathérine. Towards a Spatial (Digital) Art History. **Artl@s Bulletin**, v. 4, n. 1, 2015. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/1/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

ELKINS, James. **Is Art History Global?** Nova York; Londres: Routledge, 2014.

FARAGO, Claire. The "Global Turn" in Art History: Why, When, and How Does it Matter? In FARAGO, Claire. **The Globalization of Renaissance Art**. Leiden; Boston: Brill, 2017, pp. 299-313.

GRENIER, Catherine; ORLANDO, Sophie (orgs.). **Art et mondialisation**. Antologies des textes de 1950 à nos jours. Paris: Centre National Georges Pompidou, 2013.

GRUZINSKI, Serge. **How to be a Global Historian**. Public Books, mai. 15, 2016. Disponível em: <http://www.publicbooks.org/how-to-be-a-global-historian/>. Acesso em: 1 set. 2018.

GUASCH, Anna Maria. **Art and Globalisation: The Beginnings: Third Text versus Art in America**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 1, n. 2, 2017, p. 22-28. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662315>. Acesso em: 2 jul. 2021.

KARMEL, Pepe. **Abstract Art: A Global History**. Londres; Nova York: Thames & Hudson Ltd., 2020.

KAUFMANN, Thomas Dacosta *et al.* **Circulations in the Global History of Art**. Londres e Nova York: Routledge, 2015.

KUDIELKA, Robert. Arte do mundo ou arte de todo o mundo? **Novos estudos CEBRAP**, n. 67, nov. 2003, pp. 131-142. Disponível em: <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2018/03/robert-kudielka-arte-do-mundo-ou-arte-de-todo-o-mundo.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

KUNTZ FICKER, Sandra. Mundial, trasnacional, global: un ejercicio de clarificación conceptual de los estudios globales. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Débats, mis en ligne le 27 mars 2014**. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66524>. Acesso em: 7 fev. 2018.

4.6

HISTÓRIA DA ARTE /
A CONTRIBUIÇÃO DA
ANTROPOLOGIA

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. The Uses and Abuses of Peripheries in Art History. **Artl@s Bulletin**, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss1/1/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. South-South: Too Political? **Artl@s Bulletin**, v. 5, n. 2, 2016. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss2/10/>. Acesso em: 7 fev. 2018.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. The Global History of Art and the Challenge of the Grand Narrative. **Artl@s Bulletin**, v. 6, n. 1, 2017. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss1/9/>. Acesso em: 7 fev. 2018.

MITHER, Partha. Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922. **Occidental orientations**. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1997.

MITHER, Partha. The Triumph of Modernism. **India's Artists and The Avant-Garde 1922-1947**. Londres: Reaktion Books, 2007.

RAMPLEY, Matthew *et al.* Art History and Visual Studies in Europe. **Transnational Discourses and National Frameworks**. Leiden: Brill, 2012.

OLSTEIN, Diego. **Thinking History Globally**. Nova York: Palgrave MacMillan, 2015.

APPADURAI, Arjun. Museums and the Savage Sublime. In VON OSWALD, Margareta; TINIUS, Jonas (eds). **Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial**. Leuven University Press, 2020.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade / trad. Maria Lucia Pereira. Campinas: Papirus Editora, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2, out 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>. Acesso em: 1 jul. 2021.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32 n. 93, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n93/0102-6909-rbcsoc-3293062017.pdf> . Acesso em: 26 mai. 2021.

CESARINO, Pedro de Niemeyer; PRÉVOST, Bertrand; MARQUES, Pedro Neves Marques. **Viveiros de Castro: Antropologia e Arte**, palestra no seminário “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”. SESC Ipiranga, outubro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bx-W4yqamVg>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CLIFFORD, James. On collecting Art and Culture. In CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art**. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, James. Quai Branly in Process. **October**, vol. 120, 2007, pp. 3-23.

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA DA USP. **Enciclopédia de Antropologia**. c.2016 Página inicial. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/lista-de-verbetes>. Acesso em: 30 jun. 2021.

FARR, Francine. **Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections**. African Arts, vol. 21, n. 4, 1988, pp. 78-80.

GEERTZ, Clifford. **Art as a Cultural System**. MLN, vol. 91, n. 6, 1976, pp. 1473-1499.

GELL, Alfred. **Arte e agência** / trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GOLDSTEIN, Ilana S. **Da “representação das sobras” à “reantropofagia”**: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. MODOS: Revista de História da Arte.

Campinas, v. 3, n. 3, set. 2019, p.68-96. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

HARAWAY, Donna. Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, Nova York City, 1908-1936. **Social Text**, nº. 11, 1984, pp. 20-64.

KLEIN, Cecelia F. Regarding Art and Art History. **The Art Bulletin**, vol. 95, n. 2, 2013, pp. 187-189.

KUBLER, George. History: or Anthropology: Of Art? **Critical Inquiry**, vol. 1, n. 4, 1975, pp. 757-767.

MARCUS, George; SILVA, Patrícia Kunrath. Entrevista com George Marcus. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 23, n. 47, jan./abr. 2017, pp. 401-416. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832017000100014>. Acesso em: 1 jul. 2021.

MATTOS, Cláudia. WHITHER ART HISTORY?: Geography, Art Theory, and New Perspectives for an Inclusive Art History. **The Art Bulletin**, vol. 96, n. 3, 2014, pp. 259-264.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia** / trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOHAMMADZADEH KIVE, Solmaz. From Nature to Culture; The “Other” at Two New York Museums. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 3, 2019, p. 116-133. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663190>>. Acesso em: 2 jul. 2021.

MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan. **The Anthropology of Art: A Reader**. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In NOVAES, Sylvia Caiuby. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Imagem, magia e imaginação**: desafios ao texto antropológico. *Mana*, v. 14, n. 2, out. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200007>. Acesso em: 1 jul. 2021.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Antropologia e Imagem**. Teoria e Cultura. Dossiê: Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos v. 15 n. 3, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/Teoriae-Cultura/article/view/32998>. Acesso em: 1 jul. 2021.

PHILLIPS, Ruth B. The Museum of Art-Thropology: Twenty-First Century Imbrolios. *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 52, 2007, pp. 8-19.

SAID, Edward W. Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry*, vol. 15, n. 2, inverno 1989, pp. 205-225.

SANSI, Roger; STRATHERN, Marilyn. Art and Anthropology after Relations. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, v. 6, n. 2, 2016, pp.425-439. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14318/hau6.2.023>. Acesso em: 1 jul. 2021.

STOCKING, George W. **Race, Culture, and Evolution**: Essays in the History of Anthropology. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1997.

STRATHERN, Marilyn. OR, RATHER, ON NOT COLLECTING, CLIFFORD. **Social Analysis**: The International Journal of Social and Cultural Practice, n. 29, 1990, pp. 88-95.

WARBURG, Aby. **Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte**. Histórias de fantasma para gente grande / trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015, pp. 199-254.

WARBURG, Aby. Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte. **Histórias de fantasma para gente grande** / trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015, pp. 255-188.

WESTERMANN, Mariët (ed.) **Anthropologies of Art**. Williamston, Massachusetts: Clark Art Institute, 2005.

4.7

A CRÍTICA DO COLONIALISMO

APPADURAI, Arjun. **The Heart of Whiteness. Callaloo: A Journal of African Diaspora Arts and Letters**, Baltimore, v. 16, n. 4, 1993, pp. 796-807.

BARBOSA, Muryatan Santana. **Eurocentrismo, História e História da África**. Sankofa (São Paulo), v. 1, n. 1, 2008, pp. 47-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88723>. Acesso em: 7 jun. 2021.

BENNETT, Tony. **Pasts Beyond Memory Evolution, Museums, Colonialism**. Nova York; Londres: Routledge; Taylor & Francis, 2004.

BHABHA, Homi. **O local da cultura** / trad. Myriam Ávila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo** / trad. Cláudio Willer. São Paulo: Editora Veneta, 2020.

CHAKRABARTY, Dipesh. Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for Indian Pasts? **Representations: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories**, v. 10, n. 37, 1992, pp. 1-26.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra** / trad. Elnice Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2006.

FANON, Frantz. **Por uma revolução africana: textos políticos** / trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

GANDHI, Leela. **Postcolonial Theory: A Critical Introduction**. Nova York: Columbia University Press, 2019.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

JAMES, Cyril Lionel Robert. **Os jacobinos negros**: Touissant L'Ouverture e a revolução de São Domingos / trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2000.

KRENAK, Ailton. **Paisagens, territórios e pressão colonial**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 9, n. 3, 2015, pp. 327-343. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/download/61133/36218> . Acesso em: 12 jul. 2021.

LOSURDO, Domenico. **Colonialismo e luta anticolonial**: Desafios da revolução no século XXI. São Paulo: Boitempo, 2020.

MANOEL, Jones; FAZZIO, Gabriel Landi (orgs.). **Revolução Africana**: uma antologia do pensamento marxista. São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. On Colonialism. **Articles Written in 1850-1888**. Moscou: Foreign Languages Publishing House, n.d.

MBEMBE, Achille. **Provisional Notes on the Postcolony**. Africa. Cambridge, v. 62, n. 1, 1992, pp. 3-37.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, 2017, pp. 1-18.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine. **On Decoloniality**. Durham: Duke University Press, 2018.

REPRESENTATIONS: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories, v. 10, n. 37, 1992.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente / trad. Rosaura Eichenberg. Editora Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean Paul. **Colonialism and Neo-Colonialism**. Londres; Nova York: Routledge; Taylor & Francis e-Library, 2005.

SCHWARZ, Henry; SANGEETA, Ray. **A Companion to Postcolonial Studies**. Nova York: Blackwell, 2005.

SHOHAT, Ella. Notes on the "Post-Colonial". In SHOHAT, Ella. **Taboo Memories, Diasporic Voices**. Duke University Press, 2006, pp. 233-249.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** / trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri. Who Claims Alterity? In SPIVAK, Gayatri. **An Aesthetic Education in the Era of Globalization**. Cambridge: Harvard University Press, 2013, pp. 58-72.

THE ART BULLETIN: Interventions, Nova York, v. 92, n. 1-2, mar./jun. 2010, pp. 6-102.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de) colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. **Visão Global**, v. 15, n. 1-2, 2012, pp. 61-74.

WALSH, Catherine. Interculturalidade e decolonialidade do poder: um pensamento e posicionamento "outro" a partir da diferença colonial. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Pelotas**, v. 5, n. 1, 2019.

4.8

HISTÓRIA DA ARTE E "PRÉ-HISTÓRIA"

BATAILLE, Georges. **Lascaux: Or The Birth of Art.** Genebra: Skira, 1956.

BREUIL, Henri. **Quatre Cents Siècles d'art Pariétal.** Paris: Reed Max Fourny, 1952.

BREUIL, Henri. **Les hommes de la pierre ancienne: paléolithique et mésolithique.** Paris: Payot, 1959.

BREUIL, Henri; OBERMAIER, Hugo. **La Cueva de Altamira.** Madrid: Academia de la Historia, 1935.

CLOTTE, Jean. **Voyage en préhistoire.** L'art des cavernes et des abris, de la découverte à l'interprétation. Paris: La Maison des Roches, 1998.

CLOTTE, Jean. **Chauvet Cave: The Art of Earliest Times.** Salt Lake City: University of Utah Press, 2001.

CLOTTE, Jean. **What Is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity.** Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

HUGHES, Diane Owen; TRAUTMANN, Thomas R. (eds.). **Time: Histories and Ethnologies.** Ann Harbor: University of Michigan Press, 1996.

KUBLER, George. A forma do tempo. **Observações sobre a história dos objetos.** Lisboa: Veja, 1990.

LEROI-GOURHAN, André. **Préhistoire de l'Art Occidental.** Paris: Mazenod, 1965.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e técnicas: o homem e a matéria.** Lisboa: Edições 70, 1971.

LEROI-GOURHAN, André; ALLAIN, J. **Lascaux Inconnue**. Paris: CNRS, 1979.

LEROI-GOURHAN, André. **Arte y Grafismo en la Europa Prehistorica**. Madri: Colegio Universitario de Ediciones Istmo, 1984.

LORBLANCHET, Michel. **La Naissance de l'Art**. Paris: Éditions Errance, 1999.

OGUNDIRAN, Akinwumi. The End of Prehistory? An Africanist Comment. **The American Historical Review**, vol. 118, n. 3, 2013, pp. 788-801.

SMAIL, Daniel Lord; SHYROCK, Andrew. **Deep History: The Architecture of Past and Present**. Berkeley: University of California Press, 2011.

SMAIL, Daniel Lord; SHYROCK, Andrew. History and the "Pre". **The American Historical Review**, vol. 118, n. 3, 2013, pp. 709-737.

5

QUESTÕES RACIAIS NA HISTÓRIA DA ARTE

As representações de raça atravessam a história da arte europeia, e se fizeram acompanhar de um longo e persistente processo de naturalização da branquitude como pressuposto universal. Desde o século XVI, em face da expansão da presença europeia no globo e à mercê da constituição do poder colonial, a figuração dos povos e culturas não europeias se constituiu sob o signo da alteridade, do fascínio e da exotização. Não obstante os significativos episódios de resistência cultural ao longo da história, foi sobretudo nas três últimas décadas que as reivindicações de autorrepresentação de comunidades negras e indígenas passaram a ocupar lugar central no debate da arte, em escala mundial. Muito além de uma discussão puramente identitária, o sistema racial, como formulado por Denise Ferreira da Silva (2019) ou as ficções em torno da própria ideia de raça, como indica Achille Mbembe (2008) – ambos autores que desconstróem e problematizam as raízes e consequências do conceito –, operam como um fator determinante na distribuição do poder. No campo artístico, a necessária revisão em torno dessa questão tem gerado novas tensões e expectativas em torno dos te-

mas e abordagens tratados por artistas e pesquisadores racializados (o que não se desassocia das agendas multiculturalistas que pautam o reconhecimento plural das produções artísticas regionais).

A seção temática **Questões raciais na história da arte** apresenta, de início, textos em torno da discussão sobre a noção de “primitivo” e sobre o papel do dito “primitivismo” na arte moderna – um debate de longa data que envolve a representação de figuras de alteridade na história da arte, e que ganhou especial proeminência a partir das muitas críticas direcionadas à controversa exposição “‘Primitivism’ in Twentieth Century Art” (1984), no Museu de Arte Moderna de Nova York, de curadoria de William Rubin. Em seguida, esse núcleo apresenta a subseção **Presença negra no debate internacional da arte e da cultura**, aproximando autores que discutem as ferramentas críticas surgidas da experiência da alteridade, em especial os modelos epistemológicos que podem ser radicalmente repensados a partir de pontos de vista não hegemônicos. A última subseção deste núcleo, por fim, reúne textos que discutem o conceito de “branquitude” e propõem estratégias para sua desnaturalização enquanto sistema universal.

5.1

“CULTURAS NÃO EUROPEIAS”, “PRIMITIVISMOS”

BOIS, Yves-Alain. La pensée sauvage. **Art in America**, v. 73, n. 4, 1985, pp. 178-88.

CHILDS, Elizabeth C. The Colonial Lens: Gauguin, Primitivism, and Photography in the Fin de Siècle. In JESSUP, Lynda (ed.). **Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity**. Toronto: University of Toronto Press, 2001, pp. 50-70.

CLIFFORD, James. Histories of the Tribal and the Modern. **Art in America**, v. 73, n. 4, 1985, pp. 164-77.

CONDURU, Roberto. Arte da África: criação crítica. **Arte e Ensaios**, n. 30, dez. 2015, pp. 120-127. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/3173>. Acesso em: 12 jul. 2021.

CONNELLY, Frances S. **The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907**. Pensilvânia: Penn State University Press, 1995.

EINSTEIN, Carl. On Primitive Art [1919]. *October*, vol. 105, 2003, p. 124.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik* [1915] / trad. Fernando Scheibe, Inês de Araújo. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam. **Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History**. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 2003.

FOSTER, Hal. ‘Primitive’ Scenes. **Critical Inquiry**, vol. 20, n. 1, 1993, pp. 69-102.

FOSTER, Hal. O inconsciente “primitivo” da arte moderna ou Pele Branca, Máscaras Negras. In FOSTER, Hal. **Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural** / trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, pp. 237-268.

FOSTER, Hal. Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill. **October**, vol. 97, 2001, pp. 3-30.

FOSTER, Hal. **Brutal Aesthetics**: Dubuffet, Bataille, Jorn, Paolozzi, Oldenburg. Princeton: Princeton University Press, 2021.

FRY, Roger. A arte dos bosquímanos [1910]. In FRY, Roger. **Visão e forma** / Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 11-122.

FRY, Roger. Escultura Negra [1920]. In FRY, Roger. **Visão e forma** / trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 123-127.

GIKANDI, Simon. Picasso, Africa, and the Schemata of Difference. **Modernism/Modernity**, Baltimore, v. 10, n. 3, set. 2003, pp. 455-480.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte 'primitiva': o caso do Musée Branly. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, jan/jun 2008.

GOLDWATER, Robert. **Primitivism in Modern Art [1938]**. Cambridge/Londres: Belknap Press of Harvard University, 1986.

GOMBRICH, Ernst H. **The Preference for the Primitive**: Episodes in the History of Western Taste. Londres, Nova York: Phaidon, 2002

GOMBRICH, Ernst H. O primitivo e seu valor na arte [1973]. In WOODFIELD, Richard (org.) **Gombrich Essencial**: textos selecionados sobre arte e cultura / trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012, pp. 295-330.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gillian. **Primitivism, Cubism, Abstraction**: The Early Twentieth Century. New Haven: Yale University Press, 1993.

HILLER, Susan (org.). **The Myth of Primitivism**. Londres e Nova York: Routledge, 1991.

LAUDE, Jean. **La peinture française et 'l'art nègre'** (1905-1914). Paris: Klincksieck, 2006.

LEIGHTEN, Patricia. The White Peril and L'Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism. **The Art Bulletin**, vol. 72, n. 4, 1990, pp. 609-630.

LI, Victor. **The Neo-Primitivist Turn**: Critical Reflections on Alterity, Culture, and Modernity. University of Toronto Press, 2006.

LLOYD, Jill. **German Expressionism**: Primitivism and Modernity. New Haven: Yale University Press, 1991.

MCEVILLE, Thomas. On 'Doctor Lawyer Indian Chief: "Primitivism" in 20th Century Art' at the Museum of Modern Art in 1984. **Artforum**, v. 23, n. 3, nov. 1984, pp. 45-61. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198409#columns>. Acesso em: 12 jul. 2021.

NOCHLIN, Linda. The Imaginary Orient. In NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision**: Essays on Nineteenth-Century Art and Society. Nova York: Routledge, 2018, pp. 33-59.

ORTON, Fred; POLLOCK, Griselda. Les Données Bretonnantes: La Prairie de Re-présentation. **Art History**, v. 3, 1980, pp. 314-344.

PHILLIPS, Ruth B. Performing the Native Woman: Primitivism and Mimicry in Early Twentieth-Century Visual Culture. In JESSUP, Lynda (ed.). **Antimodernism and Artistic Experience**: Policing the Boundaries of Modernity. Toronto: University of Toronto Press, 2001, pp. 26-49.

POLLOCK, Griselda. Avant-Garde Gambits, 1888-1893. **Gender and the Colour of Art History**. Londres: Thames and Hudson, 1992.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados** / trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RUBIN, William. **Primitivism in 20th Century Art**: Affinity of the Tribal and the Modern. Nova York: The Museum of Modern Art, 1984.

5.2

PRESENÇA NEGRA NO DEBATE INTERNACIONAL DA ARTE E DA CULTURA

TORGOVNIK, Marianna. Making Primitive Art High Art. **Poetics Today**, v. 10, n. 2, 1989, pp. 299-328.

VENTURI, Lionello. **El gusto de los primitivos [1926]**. Madrid: Alianza, 1991.

WITTKOWER, Rudolf. **Selected Lectures of Rudolf Wittkover: The Impact of Non-European Civilization on The Art of The West**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COPELAND, Huey. **Bound to Appear: Art, Slavery and The Site of Blackness in Multicultural America**. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 2013.

DAUT, Marlene L. **Baron de Vastey and the Origins of Black Atlantic Humanism**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2017.

DAVIS, David Brion. **Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World**. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2006.

ENGLISH, Darby. **How to See a Work of Art in Total Darkness**. Cambridge: MIT Press, 2007.

ENGLISH, Darby. **1971: A Year in the Life of Color**. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

ENGLISH, Darby. **To Describe a Life: Notes from the Intersection of Art and Race Terror**. Londres: Yale University Press, 2019.

GIKANDI, Simon. **Slavery and the Culture of Taste**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

KILOMBA, Grada. **Desobediências poéticas**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

LAFONT, Anne. Fabric, Skin, Color: Picturing Antilles Markets as an Inventory of Human Diversity. **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**, vol. 43 n. 2, 2016, pp. 121-154. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-24562016000200005&lng=es&nrm=iso&tlng=en. Acesso em: 11 jul. 2021.

LAFONT, Anne. How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race. **Eighteenth-Century Studies**, vol. 51 n. 1, 2017, pp. 89-113.

LUKÁCS, György. Social Darwinism, racial theory and fascism. In LUKÁCS, György. **The Destruction of Reason**. New Jersey: Humanities Press Atlantic Highlands, 1981.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1, 2008.

REPRESENTATIONS: Race and Representation: Affirmative Action, n. 55, verão 1996, pp. 98-119.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Pólen, 2017.

SANTOS. Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SILVA, Denise Ferreira da. **Towards a Global Idea of Race**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

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

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto / trad. Janaína Nagata Otoch. **ARS**,

5.3

BRANQUITUDE

São Paulo, v. 17, n. 36, 2019, pp. 45-56. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 16 jul. 2021.

SNORTON, C. Riley; YAPP, Hentyle. **Saturation: Race, Art, and the Circulation of Value**. Cambridge: MIT Press, 2020.

STOICHITA, Victor I. Darker Shades. **The Racial Other in Early Modern Art**. Londres: Reaktion Books, 2019.

BAUM, Bruce. **The Rise and Fall of the Caucasian Race: A Political History of Racial Identity**. Nova York: New York University Press, 2006.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BERGO, Bettina; NICHOLLS, Tracey (orgs.). “I don’t see color”. **Personal and Critical Perspectives on White Privilege**. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. Hegel e o Haiti / trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2017.

DIANGELO, Robin. **White Fragility**. Boston: Beacon Press, 2018.

DIPIERO, Thomas. Missing Links: Whiteness and the Color of Reason in the Eighteenth Century. *The Eighteenth Century*, v. 40, n. 2, 1999, pp. 155-74.

DOBIE, Madeleine. **Trading Places: Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture**. Ithaca: Cornell University Press, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FRANKENBERG, Ruth. White Women, Race Matters. **The Social Construction of Whiteness**. Londres: Routledge, 1993.

FRANKENBERG, Ruth. Displacing Whiteness. **Essays in Social and Cultural Criticism**. Durham, Londres: Duke University Press, 1997.

KENDALL, Frances. **Understanding White Privilege**. Nova York: Routledge, 2013.

LAFONT, Anne. **L'art et la race: L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières**. Paris: Les Presses du Réel, 2019.

MICHEL, Aurélia. **Un monde en nègre et blanc: enquête historique sur l'ordre racial**. Paris: Seuil, 2020.

MILLER, Joseph C. **The Problem of Slavery as History: A Global Approach**. New Haven/Londres: Yale University Press, 2012.

MILLS, Charles. **The Racial Contract**. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

MORRISON, Toni. Playing in the Dark. **Whiteness and the Literary Imagination**. Nova York: Vintage Books, 1993.

MOYNAGH, Maureen. **Nancy Cunard: Essays on Race and Empire**. Nova York, Peterborough: Broadview Press, 2002.

PAINTER, Nell Irving. **The History of White People**. Nova York: WW Norton, 2010.

PATTERSON, Orlando. **Slavery and Social Death**. A Comparative Study. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1982.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Patologia social do “branco” brasileiro**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.

ROTHENBERG, Paula S. (org.). White Privilege. **Essential Readings on the Other Side of Racism**. Nova York: Worth, 2016.

TOBIN, Beth. **Picturing Imperial Power**. Duke University Press, 1999.

TROUILLOT, Michel-Rolf. **Silencing the Past: Power and the Production of History**. Boston: Beacon Press, 1995.

WEKKER, Gloria. White Innocence. **Paradoxes of Colonialism and Race**. Durham, Londres: Duke University Press, 2016.

6

PERSPECTIVAS FEMINISTAS E DE GÊNERO

Nesta seção, reunimos textos de diversas autoras que, desde os anos 1970, vêm formulando novos métodos de abordagem da história da arte e se lançando a uma prática renovada da crítica, informada pelo pensamento feminista e muitas vezes agregando às análises a questão racial, de gênero e a perspectiva social da tradição marxista.

Especialmente nos anos 1970, quando começaram a emergir mais consistentemente estudos feministas no campo da arte, parte significativa dessas autoras empenhou-se na revisão de temas consagrados do modernismo, voltando-se primordialmente à arte europeia do último quarto do século XIX, deslindando constructos sexistas e patriarcais historicamente arraigados na disciplina e destinando atenção privilegiada às questões do corpo e de sua representação na arte moderna. Tais análises apontaram o essencialismo e o caráter abstrato da categoria da visão em grande parte da historiografia da arte moderna e, ao defenderem que não se poderia abstrair o olhar do corpo no qual se encarnava, estimularam o reexame radical da própria categoria, do privilégio da opticalidade que ela subscrevia.

Linda Nochlin – autora do célebre ensaio “Por que não houve grande mulheres artistas?” (2016), publicado em 1971 – repôs em questão, em textos memoráveis, obras de artistas como Berthe Morisot, Manet, Degas e Seurat. Nochlin preconizava que o feminismo não se deixasse servir apenas a recuperar obras de mulheres artistas a fim de integrá-las ao cânone tradicional da história da arte, mas que pudesse desenredar estruturas e operações na formação do próprio cânone, cujas premissas tendiam a prestigiar certas modalidades da produção artística em detrimento de outras.

Na década de 1980, também Griselda Pollock desempenhou um papel fundamental no reexame da arte da virada do século XIX para o XX, incursionando por artistas e temas negligenciados pela historiografia da arte moderna, ou repondo na ordem do dia temas consagrados, entretanto abordados sob ângulos até então inexplorados. Apoiada em bases marxistas e feministas, com forte lastro numa psicanálise renovada pelo estruturalismo, Pollock propôs a análise das “estruturas sexualizadas” de circulação e inserção das mulheres nos círculos de arte e boemia no período, examinando modelos alternativos surgidos para negociar a participação de mulheres na modernidade: os chamados espaços da feminilidade (o estudo monográfico que dedicou a Mary Cassatt sendo exemplar dessa abordagem).

Cumprasse assinalar, ademais, o papel do debate sobre a obra de Edgar Degas para os estudos feministas em história da arte, que envolveu autoras como Norma Broude, Carol Armstrong, Eunice Lipton, Hollys Clayson e as já mencionadas Linda Nochlin e Griselda Pollock, em discussões sobre a representação da figura da prostituta e do corpo feminino, e sobre misoginia, entre outros tópicos. Ainda no que diz respeito ao empenho de revisão da historiografia do modernismo, destacamos as contribuições de Tamar Garb sobre a figuração do corpo em Cézanne, retomando e radicalizando a formulação de Merleau-Ponty do olhar encarnado, como também os textos da historiadora sobre a obra de Picasso.

De uma perspectiva mais ampla, muitos dos estudos feministas que privilegiaram a análise das representações do corpo e da figura feminina na arte se beneficiaram da interlocução com a produção crítica nas áreas de cinema, audiovisual e cultura visual. Nesse sentido, o ensaio de 1973 "Prazer visual e cinema narrativo", de Laura Mulvey (1983), teórica do cinema e do audiovisual, pode ser considerado um marco, tendo formulado um conceito fundamental na reflexão sobre a imagem da mulher na arte e na cultura: o "olhar masculino" (*male gaze*). Os textos sobre cinema aqui reunidos examinam e problematizam o "olhar masculino" e

as "imagens da mulher" em produções audiovisuais – com especial ênfase no melodrama. Além disso, discutem a possibilidade de uma prática feminista de cinema, propondo pensar, com o apoio de conceitos da psicanálise, do estruturalismo, do pós-estruturalismo e da semiótica, a imagem sexualizada da mulher enquanto sintoma de projeções, fantasias e ansiedades masculinas. A sólida bibliografia produzida nessa área permite atestar que a crítica feminista de cinema, ao explorar as conexões cruciais entre a psicanálise e uma cultura de imagens, renovou decisivamente o debate sobre as relações entre arte e política.

Nas décadas subsequentes, de 1990 e 2000, o debate feminista alcançou de modo vital o campo da crítica de arte, em textos nos quais as autoras projetavam uma intervenção política que se estenderia aos espaços institucionais dos museus e galerias e à mídia, ganhando repercussão inédita. Esta última década sinaliza também o fenômeno da incorporação da agenda feminista pelo multiculturalismo neoliberal, do qual resultaria uma corrente neoliberal do feminismo; uma exigência de radicalização crítica por parte de intelectuais feministas como Nancy Fraser (2020) seguiu-se a este fenômeno, indicando que a crítica das iniquidades aprofundadas sob o neoliberalismo não poderia ser relegada a um

lugar secundário no debate feminista. Assinale-se, igualmente, a centralidade com que se afirmaram no cenário cultural e político das duas primeiras décadas do terceiro milênio um feminismo renovado, cujas pautas eram complexificadas e enriquecidas pelos movimentos LGBTQIA+ e os movimentos negros de emancipação. Revelando poder de espraio em escala global, esses movimentos contribuíram para uma ampliação notável, no debate público, das lutas pela emancipação social, doravante expressas a partir do ponto de vista das iniquidades ligadas à raça, à etnia e ao gênero. Uma atuante geração de artistas, intelectuais e escritoras em prol de um feminismo negro, assim como os estudos queer – em que se destaca a contribuição de Judith Butler –, têm pautado a radicalização de questões herdadas às gerações de autoras feministas precedentes, muitas vezes, abraçando intersecções dos debates de gênero, raça e classe.

6.1

PERSPECTIVAS
FEMINISTAS EM
HISTÓRIA E CRÍTICA
DE ARTE / A CRÍTICA
DE GÊNERO

ABRAHAM, Ayisha *et al.* Questions of Feminism: 25 Responses. **October**, vol. 71, 1995, pp. 5-48.

ARMSTRONG, Carol. **Odd Man Out**: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas. University of Chicago Press, 1991.

ARMSTRONG, Carol. Facturing Femininity: Manet's 'Before the Mirror.' **October**, vol. 74, 1995, pp. 75-104.

BASKINS, Cristelle L. Gender Trouble in Italian Renaissance Art History: Two Case Studies. **Studies in Iconography**, vol. 16, 1994, pp. 1-36.

BERGER, John. **Modos de ver** / trad. Jorge Leandro Rosa. São Paulo: Antígona, 2018.

BROUDE, Norma; GARRAND, Mary D. **Feminist Art History and the Academy**: Where Are We Now? *Women's Studies Quarterly*, vol. 15, n. 1-2, 1987, pp. 10-16.

BROUDE, Norma; GARRAND, Mary D. **Introducing Feminist Art History**. [S.l.]: Independently published, 2014.

BROUDE, Norma; GARRAND, Mary D. **Feminism and Art History**: Questioning the Litany. Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

CRIMP, Douglas; ROLSTON, Adam (orgs.). **AIDS Demo Graphics**. Seattle: Bay Press, 1990.

DUNCAN, Carol. Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting. **Artforum**, v. 12, dez. 1973, pp. 30-39. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197310/virility-and-domination-in-early-20th-century-vanguard-painting-36254>. Acesso em: 1 Jul. 2021.

DUNCAN, Carol. When Greatness Is a Box of Wheaties. *Art Forum*, **October**, v. 14, n. 2, 1975, pp. 60-64. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197508/when-greatness-is-a-box-of-wheaties-36066>. Acesso em: 1 Jul. 2021.

FERGUSON, Margaret; WICKE, Jennifer (orgs.). **Feminism and Postmodernism**. Durham: Duke University Press, 1992.

FUSS, Diana (org.). **Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories**. Nova York: Routledge, 1991.

GARB, Tamar. 'L'Art Féminin': the formation of a critical category in the late nineteenth-century. **Art History**, n. 12, 1989, pp. 39-65.

GARB, Tamar. Gender and representation. In FASCINA, Francis *et al.* (eds). **Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteen Century**. New haven: Yale University Press, 1993.

GARB, Tamar. **Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-siècle France**. Londres: Thames and Hudson, 1998.

GARRARD, Mary D. Feminism, Has It Changed Art History? Heresies, **A Feminist Publication on Art & Politics**, 1978. Disponível em: https://www.academia.edu/43805079/Feminism_Has_It_Changed_Art_History. Acesso em: 1 jul. 2021.

GOUMA-PETERSON, Thalia; MATHEWS, Patricia. The Feminist Critique of Art History. **The Art Bulletin**, vol. 69, n. 3, 1987, pp. 326-357.

HOLCOMB, Adele H; SHERMAN, Claire R. **Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979**. Westport: Greenwood Press, 1981.

HORNE, Victoria; PERRY, Lara (orgs.). **Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice**. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2017.

HYPATIA. A Journal of Feminist Philosophy. **SPECIAL ISSUE: FRENCH FEMINIST PHILOSOPHY**, v. 3, n. 3, inverno 1989.

JONES, Amelia. Art History / Art Criticism: Performing Meaning. In JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew. **Performing the Body / Performing the Text**. Nova York: Routledge, 1999, pp. 39-55.

JONES, Amelia. Sex and the (Art History) Academy. **Perspective**, v. 2, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

KOONING, Elaine de *et al.* Eight Women Reply: Why Have There Been No Great Women Artists? **Art News**, v. 69, n. 9, jan. 1971, pp. 40- 45.

KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. Women's Time. **Signs**, vol. 7, n. 1, 1981, pp. 13-35.

LIPPARD, Lucy R. **From the Center**: Feminist Essays on Women's Art. Nova York: E. P. Dutton, 1976.

LIPPARD, Lucy R. Projecting a Feminist Criticism. **Art Journal**, vol. 35, n. 4, 1976, pp. 337-339.

LIPPARD, Lucy R. Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s. **Art Journal**, v. 40, n. 1-2, outono-inverno 1980, pp. 362-365. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00043249.1980.10793628>. Acesso em: 1 jul. 2021.

LIPPARD, Lucy R. To the Third Power: Feminism, Art and Class Consciousness. In LIPPARD, Lucy R. **Get the Message? A Decade of Art for Social Change**. Nova York: E.P. Dutton, 1984.

LIPTON, Eunice. Manet: A Radicalized Female Imagery. **Artforum**, v. 13, mar. 1975, pp. 48-53. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197503/manet-a-radicalized-female-imagery-36081>. Acesso em: 1 jul. 2021.

LIPTON, Eunice. **Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1986.

MURELL, Denise. **Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2018.

NELSON, Maggie. **Women, the New York School, and Other True Abstractions**. Iowa City: University of Iowa Press, 2011.

NOCHLIN, Linda. How Feminism in the Arts Can Implement Cultural Change. **Arts in Society**, v. 11, n. 1, 1974, pp. 80-89.

NOCHLIN, Linda. **The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity**. Londres: Thames and Hudson, 1994.

NOCHLIN, Linda. **Bathers, bodies, beauty: the visceral eye**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** / trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society**. Londres: Routledge, 2018.

NOCHLIN, Linda. **Women, Art, Power and Other Essays**. Londres: Routledge, 2018.

OWENS, Craig. The discourse of others: Feminists and postmodernism. In FOSTER, Hal (ed). **The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture**. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.

PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky (orgs.). **Performativity and Performance**. Londres: Routledge, 1995.

POLLOCK, Griselda. Beholding Art History: Vision, Place and Power. In MELVILLE Stephen; READINGS, Bill (eds). **Vision and Textuality**. Durham: Duke University Press, 1995.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon**: Feminism and the Histories of Art. Londres: Routledge, 1999.

POLLOCK, Griselda. Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art. Londres: Routledge, 2003.

POLLOCK, Griselda. Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives. New Interventions in Art History. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 2006.

POLLOCK, Griselda; KENDALL, Richard (eds.). Dealing with Degas: Representations of Women and The Politics of Vision. Nova York: Universe, 1992.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. Old Mistresses: Women, Art and Ideology. Londres: Routledge & Kegan, 1981.

PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual /trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. Transfeminismo / trad. Inaê Diana Lieksa. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAVEN, Arlene. Feminist Art Criticism: An Anthology [1973-1987]. Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

6.2

MULHERES NA ARTE
BRASILEIRA E LATINO-
AMERICANA

ROSE, Barbara. Filthy Pictures. **ArtForum**, vol. 3, n. 8, mai. 1965, pp. 21-25. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196505/filthy-pictures-some-chapters-in-the-history-of-taste-36934>. Acesso em: 1 jul. 2021.

ROSE, Barbara. Georgia O'Keeffe's Late Paintings. **ArtForum**, vol. 9, n. 3, nov. 1970, pp. 42-46. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197009/georgia-o-keeffe-s-late-paintings-37752>. Acesso em: 1 jul. 2021.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SNOW, Edward. Theorizing the Male Gaze: Some Problems. **Representations**, nº. 25, 1989, pp. 30-41.

TICKNER, Lisa. Feminism, Art History, and Sexual Difference. **Genders**, n. 3, 1988, pp. 92-128.

WAGNER, Anne Middleton. **Three Artists (Three Women)**: Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

WATNEY, Simon. **Read my Lips**: AIDS, Art and Activism. Glasgow: Tramway Gallery, 1992.

WITTIG, Monique. **"The Straight Mind" and Other Essays**. Boston: Beacon, 1992.

FAJARDON-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GIUNTA, Andrea. Feminismo y Arte Latinomaericano. **Historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.

6.3

CRÍTICA FEMINISTA E QUESTÕES DE GÊNERO NO CINEMA

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, pp. 223-244.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). Gênero, cultura visual e performance. **Antologia Crítica**. Minho: Universidade do Minho, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884-1922. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. **Mulheres artistas**: as pioneiras (1880-1930). Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2015.

ATWELL, Lee. Homosexual Themes in the Cinema. **Tangents**. Los Angeles, 1966, pp. 4-10.

CITRON, Michelle *et al.* **Women and Film**: A Discussion of Feminist Aesthetics. *New German Critique*, n. 13, 1978, pp. 83-107.

CRIMP, Douglas. **"Our Kind of Movie" – The Films of Andy Warhol**. Cambridge: The MIT Press, 2012.

DOANE, Mary Ann. The Desire to Desire. **The Woman's Film of the 1940s**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DYER, Richard. **Now You See It**: Studies on Lesbian and Gay Film. Londres: Routledge, 1990.

HAIDU, Rachel. "Women at Home": Martha Rosler and Yvonne Rainer, Circa 1975. In LEJEUNE, Anaël; MIGNON, Olivier; PIENNE, Raphaël (ed.) **French Theory and American Art**. Nova York: Sternberg Press, 2013, pp. 326-356.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: Os dois lados da câmera / trad. Helen Marcia. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KUHN, Annette. **Women's Pictures, Feminism and Cinema**. Londres: Verso, 1994.

KUHN, Annette. **The Power of the Image**: Essays on Representation and Sexuality. Londres: Routledge, 2016.

LAJER-BURCHARTH, Ewa. Unbelonging Interior: Chantal Akerman's *Là-Bas*. Interiors and Interiority. In LAJER-BURCHARTH, Ewa; SÖNTGEN, Beate. **Interiors and Interiority**. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015, pp. 435-456. 2015. Disponível em: [doi:10.1515/9783110340457-024](https://doi.org/10.1515/9783110340457-024). Acesso em: 18 mar. 2019.

LAURETIS, Teresa de. Technologies of gender. **Essays on Theory, Film and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MODLESKI, Tania (ed.) **Studies in Entertainment Critical Approaches to Mass Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

MODLESKI, Tania. **Feminism Without women**: Culture and Criticism in a Postfeminist Age. Londres; Nova York: Routledge; Taylor & Francis Group, 2016.

MODLESKI, Tania. **The Women Who Knew Too Much**: Hitchcock and Feminist Theory. Londres: Routledge, 2016.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo / trad. João Luiz Vieira. In XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983, pp. 437-453.

MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. Londres: Palgrave Macmillan, 1989.

MULVEY, Laura. A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. **New Left Review**, v. 1, n. 188, jul/ago. 1991, pp. 136-150.

MULVEY, Laura. Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture. **October**, vol. 65, 1993, pp. 3-20.

PENLEY, Constance (org.). **Feminism and Film Theory**. Nova York: Routledge; Londres: BFI, 1988.

PENLEY, Constance. The Future of an Illusion. **Film, feminism, and psychoanalysis**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

PENLEY, Constance; WILLIS, Sharon (orgs.). Male Trouble. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

ROSE, Jacqueline. Sexuality in the Field of Vision. Londres: Verso, 2020.

ROSLER, Martha. The Private and the Public: Feminist Art in California. **Artforum**, v. 16, n. 1, set. 1977, pp. 66-74. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197707/the-private-and-the-public-feminist-art-in-california-35980>. Acesso em: 1 jul. 2021.

SILVERMAN, Kaja. The Acoustic Mirror. **The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core**: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible. Los Angeles: University of California Press, 1989.

WOLF, Michelle; KIELWASSER, Alfred. **Gay People, Sex, and the Media**. Londres: Routledge, 1991.

6.4

FEMINISMO / QUESTÕES DE RAÇA E GÊNERO

BAMBARA, Toni Cade (ed). **The Black Woman**: An anthology. New York: Washington Square Press, 1970.

BENHABIB, Seyla *et al.* **Debates feministas**: um intercâmbio filosófico / trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e a subversão da identidade / trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. Nova York: Routledge, 2009.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? / trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Portal Géledes**, Instituto da Mulher Negra, São Paulo, 6 mar. 2003. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 12 jul. 2021.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento / trad. Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe** / trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

EVARISTO, Conceição. Da representação à autorrepresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, ano 1, n. 1, ago. 2005, pp. 52-57.

FRASER, Nancy. **Revaluing French Feminism**: Critical Essays on Difference, Agency, and Culture. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1995.

FRASER, Nancy. **Mapeando a imaginação feminista**: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. Estudos feministas, v. 15, n. 2, 2007, pp. 291-308.

FRASER, Nancy; ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi. **Feminismo para os 99%**: um manifesto / trad. Heci Celina Pinto. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

FRASER, Nancy; JAEGGI, Rahel. **Capitalismo em debate**: uma conversa na teoria crítica / trad. Nathalie Bressiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva / trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Revolution at Point Zero**: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle. Oakland, PM Press 2020.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais / trad. Jamille Pinheiro. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo / trad. Bhuvi Libanio. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: raça e representação / trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LE DOEUFF, Michèle. **Recherches sur l'Imaginaire philosophique**. Paris: Payot, 1980.

LE DOEUFF, Michèle. **The Gender of Knowledge**. Nova York; Londres: Routledge, 2003.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências / trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, pp. 45-50.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências / trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, pp. 135-140.

LORDE, Audre. **Sou sua irmã**: escritos reunidos e inéditos (1976-1990) / trad. Stephanie Borges. São Paulo: Editora UBU, 2020.

1. O termo *Pathosformeln* (aqui grafado no plural) se traduz, literalmente, na língua alemã, por fórmulas de páthos. Em termos sumários, pode-se definir a categoria warburguiana de fórmulas de páthos como a recorrência, na cultura de imagens dos povos, de certos motivos que reaparecem, depois de um longo período de latência, carregados de intensidade afetiva nova. Warburg buscou compreender a recorrência desses motivos na confluência de diversos campos disciplinares, das ciências naturais à antropologia. O termo é comentado na página dedicada à “terminologia de Aby Warburg” do Center for Art and Media de Karlsruhe: “A fórmula de páthos é provavelmente o mais conhecido dos termos cunhados por Warburg: [...] uma figura de pensamento construída mediante elementos contrastantes. Por um lado, trata-se de um material dramático; por outro, de um padrão constante. [...] Ele enveredou pelo vocabulário de outros campos acadêmicos, preferindo as ciências naturais e, nos anos 1920, designou a *Pathosformel* como o “engrama da experiência afetiva” [*“Engramm leidenschaftlicher Erfahrung”*]. Sua pesquisa é inseparável de uma atenção à energia contagiante do movimento, da *Bildwanderung* [em tradução livre: “imagem ambulante”] e da internacionalidade. Junto com Fritz Saxl, Warburg mencionava os atalhos da cultura [*Wanderstrassen der Kultur*], em direção aos quais o veículo das imagens [*Bilderfahrzeuge*] poderia conduzir ao longo de quaisquer fronteiras. [Warburg] acusava seus colegas historiadores da arte de um viés policialesco zeloso ao guardarem fronteiras [*grenzpolizeiliche Befangenheit*], pois apenas mediante um desinibido ir e vir entre fronteiras seria possível a ele lançar-se a suas próprias descobertas”. Cf. <https://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/warburgs-terminology>. Acesso em: 26 jun. 2021. Tradução de Sônia Salzstein. Segundo o historiador Giovanni Careri, “A atenção dirigida ao teatro, às festas e, mais amplamente, a toda forma de ação ritual, é uma das instâncias antropológicas da perspectiva metodológica de Warburg” (CARERI, 2003, p. 42, tradução de Sônia Salzstein).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes:** formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

AMARAL, Aracy (coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).** São Paulo/Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa:** Itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARNHEIM, Rudolf. Wilhelm Worringer: abstração e empatia. In ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte** / trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARCINSKI, Fabiana. **Sobre a arte brasileira:** da pré-história aos anos 1960. São Paulo: Edições Sesc/WMF Martins Fontes, 2015.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo:** vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CANDIDO, Antonio. Estrutura e função do Caramuru. **Revista de Letras**, São Paulo, vol. 2, n. 2, 1961, pp. 47-66.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos [1964]. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2014.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTTO, Enzo. **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

CARERI, Giovanni, Aby Warburg: Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire, **L'Homme**, n. 165: Image et Anthropologie, jan. - mar. 2003, pp. 41-76.

CHAKRABARTY, Dipesh. Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for Indian Pasts? **Representations**: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories, v. 10, n. 37, 1992, pp. 1-26.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995.

COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. **Perspective**, [online], n. 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5541>. Acesso em: 21 jul. 2021.

FERREIRA, Félix. **Belas Artes**: estudos e apreciações / Introdução e notas Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012.

FERNANDES, Florestan; DAVID, Antônio (orgs.). **O Brasil de Florestan**. São Paulo: Editora Autêntica; Editora Fundação Perseu Abramo, 2018.

FRASER, Nancy; JAEGGI, Rahel. **Capitalismo em debate**: uma conversa na teoria crítica / trad. Nathalie Bressiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque da. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Huitec, 1996.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1, 2008.

MICELI, Sergio. Mário de Andrade - a invenção do moderno intelectual brasileiro. In SCHWARCZ, Lilia (org.). **Um enigma chamado Brasil**: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 106-122.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo / trad. João Luiz Vieira. In XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983, pp. 437-453.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Ensaaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** / trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2021.

OGUNDIRAN, Akinwumi. The End of Prehistory? An Africanist Comment. **The American Historical Review**, vol. 118, n. 3, 2013, pp. 788-801.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista: O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

PERSPECTIVE: Actualité en histoire de l'art, Brasil, n. 2, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/perspective.5543>. Acesso em: 30 jun. 2021.

PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAMPLEY, Matthew. **The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918**. University Park, PA: Penn State University Press.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Global Editora, 2015.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Editora Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

WINCKELMANN, Johann Joachim. History of Ancient Art. In WINCKELMANN, Johann;

IRWIN, David (ed.). **Winckelmann Writings on Art.** Nova York e Londres: Phaidon, 1972, p. 104.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style** [1907]. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.

ZANINI, Walter. **História da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZILIO, Carlos. A difícil História da Arte Brasileira. **Folhetim - Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 de out. 1983. Disponível em: <http://www.carloszilio.com/textos/1983-folhetim-difical-historia-da-arte-brasileira.pdf>. Acesso em: 11 de jun. de 2021.

SOBRE OS AUTORES

Beatrice Frudit é graduanda do curso de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde desenvolve um projeto de Iniciação Científica na área de história e crítica de arte (PIBIC USP/ CNPq) sobre a representação dos espaços domésticos nas cenas de gênero do artista do século XVIII Jean S. Chardin.

Caio Bonifácio cursa licenciatura em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É membro, desde 2018, do Grupo Multidisciplinar de Pesquisa em Arte-educação da USP, onde participou como professor colaborador no curso de especialização em arte-educação para professores da rede pública. Foi professor de história da arte no Cursinho Popular ACEPUSP (2015-2019) e desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre a obra de Rubens Gerchman sob orientação de Sônia Salzstein.

Artigo recebido em
16 de julho de 2021 e aceito
em 27 de julho de 2021.

Janaína Nagata Otoch é doutoranda e mestre em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde defendeu a dissertação *Visualidade e sexualidade em Las Meninas, de Picasso, e na obra madura do artista (1957-1972)*, realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Leandro Muniz atua como artista e pesquisador. Formado em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, foi repórter na revista *seLecT* entre 2019 e 2021 e atualmente é assistente de curadoria no MASP. Já expôs em espaços e plataformas como o Museu de Arte do Rio, Artsy, Casa de Cultura do Parque, Sesc, Arte_passagem, Ateliê397, entre outros. Foi curador das mostras “Pulso” (Bica, 2021), “Torrente” (Galeria Karla Osório, 2020), “Esquadros” (Projeto p.art.ilha, 2020), “migalhas” (Galeria O Quarto, 2019), “Disfarce” (Oficina Oswald de Andrade, 2017), entre outras. Seus textos podem ser encontrados em publicações e portais como Relieve Contemporâneo, Arte que Acontece, Terremoto e *Revista Rosa*. É indicado ao prêmio Pipa de 2021.



COMO A COR DE PELE TORNOU-SE UM MARCADOR RACIAL: PERSPECTIVAS SOBRE RAÇA A PARTIR DA HISTÓRIA DA ARTE

ANNE LAFONT

HOW SKIN COLOR
BECAME A RACIAL
MARKER: ART
HISTORICAL
PERSPECTIVES ON RACE

COMO EL COLOR
DE LA PIEL SE
CONVIRTIÓ EN UN
MARCADOR RACIAL:
PERSPECTIVAS DE LA
HISTORIA DEL ARTE
ACERCA DE RAZA

Artigo inédito¹
Anne Lafont²

Textos escolhidos -
Histórias da arte sem lugar

Tradução
Liliane Benetti*

 <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro (UFRJ),
Brasil

Lara Rivetti**

 <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

**Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192433>

1. Tradução do texto de Anne Lafont "How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 51, n. 1, 2017, pp. 89-113.

© 2017 The American Society for Eighteenth-Century Studies. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

2A seleção do conjunto de títulos apresentados aqui pela primeira vez em versão brasileira resultou das discussões do grupo



Em última análise, devemos nos ater às cores primárias... às quais o branco é adicionado para expressar a luz, e o preto, para expressar sua privação.

Claude-Henri Watelet, 1788¹

Em 1788, o teórico de arte Claude-Henri Watelet afirmou, em seu verbete do *Dictionnaire des Beaux-Arts* [Dicionário de Belas Artes, em tradução livre] sobre cor, que a cor branca exprimia a luz e, conseqüentemente, na era do Iluminismo, a clarividência e a inteligência humana guiadas por um desejo de perfectibilidade. No século XVIII, já se usava a metáfora do Iluminismo como forma de evocar um conjunto de projetos e debates jurídicos, filosóficos, artísticos, científicos e literários². A associação, por um lado, entre a raça branca e o progresso racional e, por outro lado, entre a raça negra e a ausência e privação deste – que pode ser deduzida não apenas naquela inofensiva sentença, mas, de modo geral, nos discursos estéticos do século XVIII – correspondia à convicção amplamente aceita de que a inteligência era dividida entre os seres-humanos de

de estudantes, assistentes editoriais e editoras que organiza este número especial de *Ars*, e que transcorreram num período de cerca de um ano e meio, antecedendo o lançamento desta edição; a iniciativa visa ampliar o acesso dos pesquisadores brasileiros, estudantes de graduação e pós-graduação a autores que marcaram posição relevante num debate que renovou radicalmente o campo disciplinar da história da arte nas últimas décadas.

2. Gostaria de expressar meus agradecimentos a Mechthild Fend, Richard J. Powell e Silvia Sebastiani, cujos comentários e sugestões melhoraram e matizaram significativamente o argumento deste artigo. Agradeço também a Jennifer Donnelly sua tradução do artigo e a Amy Dunagin a assistência editorial. [N.A.]

acordo com uma escala da cor de pele, uma demarcação pigmentar, objetiva e óbvia a olho nu. Watelet adaptou para o campo da estética a teoria da cor de Isaac Newton, que determinava que a cor branca é composta, na realidade, pelo espectro visível de todas as cores refletidas, e que a cor preta não refrata a luz. Newton desenvolveu essa teoria no seu tratado *Opticks*³, de 1704, traduzido para o francês pelo físico, jornalista, abolicionista e futuro revolucionário Jean Marat em 1787, um ano antes da publicação do verbete de Watelet⁴. Ao apropriar-se, quase um século depois, da teoria da cor de Newton, o teórico da arte francês imprimiu, a essa análise descritiva de uma evidência física, décadas de debates filosóficos sobre o Iluminismo, escravidão e diversidade humana. De fato, sua formulação ecoava a pluralidade de tons de pele e a proeminente bipolaridade entre Brancos e Negros no processo de categorização humana e no mapeamento do mundo⁵.

Este artigo busca demonstrar como a produção artística e o discurso do século XVIII produziram ferramentas de observação e análise que permitiram com que os seres humanos fossem diferenciados e também classificados implicitamente em uma escala moral, uma iniciativa que posteriormente redundaria em racismo explícito. Eu procuro isolar essa longa e intrincada era

de desenvolvimento pictórico e pigmentar porque ela claramente demonstra como, por meio da figuração ou representação visual, um elemento natural – a cor de pele – pode ser manipulado sinteticamente a ponto de providenciar uma evidência ou prova para as hierarquias humanas.

A epígrafe de Watelet, inspirada na eminente autoridade científica de Newton, ilustra a construção da raça via a cor de pele e aponta as artes visuais como elemento fundamental da antropologia. Essa nova ciência da humanidade estava enraizada no *corpus* teórico do Iluminismo, cujo projeto – comparativo, mas também categórico – tinha por objetivo, entre outros, escrever a história natural da espécie humana. A Arte, a história natural, a nascente antropologia, a estética e o direito colonial convergiam, em torno de 1700 (1685-1745), para estabelecer e, em seguida, estabilizar a cor enquanto o principal marcador racial no inventário da diversidade humana.

Uma das principais contribuições para a discussão acerca da raça a partir do ponto de vista da história da arte é o livro seminal de David Bindman *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the Eighteenth Century* [*Do macaco a Apollo: Estética e a ideia de raça no século XVIII*, em tradução livre] (BINDMAN,

2002). Bindman descreve a história de duas disciplinas paralelas e emergentes – estética e antropologia – nos textos naturalistas e artísticos da Europa do século XVIII, rastreando as ocorrências do conceito de raça⁶. Desde que escreveu esse livro no campo da história das ideias, Bindman, junto com Henry Louis Gates Jr., tem supervisionado o projeto *The Image of the Black in Western Art* [A imagem do negro na arte ocidental, em tradução livre], cujo principal assunto não é a questão da raça, mas o da rememoração, em nível universal e enciclopédico, de imagens de figuras negras⁷.

Neste artigo, eu gostaria de definir melhor o papel determinante desempenhado pelas belas artes, especialmente pinturas e desenhos, no surpreendente processo, ocorrido no imaginário [*imaginary*] e na ciência, que fundiu a categoria de raça àquela da cor de pele. Meu foco serão as cores de pele (supostamente) branca e preta, uma vez que a comparação entre elas se vale de um conjunto significativo de materiais artísticos e visuais do século XVIII e porque elas constituíam, ao mesmo tempo, o principal marco nos debates e nas obras de arte que lidavam com a raça.

Na realidade, pesquisas acadêmicas recentes demonstraram como, no século XVIII, a construção intelectual de Amarelos e Vermelhos enquanto grupos humanos, surgida a partir de Lineu e seus

contemporâneos, assentou-se sobre questões diplomáticas, trocas comerciais e encontros entre culturas⁸. No entanto, diferentemente do que se vê em textos escritos, as artes visuais, ao que parece, não tendiam a etnicizar de maneira sistemática esses ditos [*supposed*] dois grupos de pessoas⁹. Dentre algumas representações de nativos norte-americanos em obras de arte do último quarto do século XVIII (como *Viúva indígena*, de 1784, pintado por Joseph Wright of Derby e pertencente ao Derby Museum and Art Gallery, ou mesmo *A morte de Atala*, de 1808, de Girodet, no Museu do Louvre, em Paris, que retrata, de fato, o indígena Chactas), os ameríndios definitivamente não pareciam ter a pele avermelhada. É importante considerar, no entanto, que foi Girodet quem fez o retrato do afro-descendente Jean-Baptiste Belley (de 1797, atualmente localizado no Palácio de Versalhes), que parece ter sido justamente etnicizado nessa pintura. Assim, o homem negro foi etnicizado em 1797, ao passo que o ameríndio não, mesmo quando retratado em uma pintura acadêmica de 1808.

Embora o conceito de raça tenha sido, durante o *ancien régime*, o objeto de notáveis trabalhos de caráter histórico e epistemológico na história da ciência, na história política e na estética, faz-se necessário abordar o papel desempenhado pelas

imagens e as belas artes (WHEELER, 2000, BINDMAN, 2002)¹⁰. Suas especificidades materiais e expositivas – seus próprios meios e métodos – estão fundamentalmente entrelaçados à ancoragem da raça e à divisão da espécie humana pelas cores de pele¹¹. Sob essa perspectiva, os recursos da história da arte enquanto uma disciplina das ciências sociais e humanas com áreas de competência específicas (questões de representação e visibilidade, políticas do olhar, história da forma e observação visuais, assim como aspectos relativos a seus materiais e meios) oferecem ferramentas importantes para investigar a construção da raça e da cor de pele como categorias operacionais na história natural da humanidade, categorias essas que se encontram nas bases da diferenciação, comparação e criação de hierarquias entre seres-humanos.

A DÉCADA DE 1680: COR DA PELE, MATRIZ DA RAÇA

Em 1682, o artista Pierre Mignard (1612-1695) retratou um dos primeiros criados africanos a aparecer em uma pintura francesa. A jovem acompanhante [page] negra, ao lado de uma mulher branca da aristocracia, forma um par pictórico cujo êxito reside em revelar a presença colonial nas vidas pública e privada das

metrópoles francesas e britânicas do final do século XVII e início do XVIII. Essa pintura inaugural (1682), que retrata Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth (figura 1), mostra a amante do rei da Inglaterra em um ambiente emblemático da dinâmica imperial e marítima que orientava o destino dessa jovem aristocrata de Finistère. Por meio de um relacionamento de mais de 15 anos com Carlos II, Louise de Kéroualle garantiu a união estratégica dos poderes da França e da Inglaterra contra as Províncias Unidas e proporcionou um objeto notável ao retratista Pierre Mignard em sua interpretação da função diplomática – e fundamental – de Kéroualle como agente francesa na disputa imperial. A Inglaterra, que, em 1671, assim como a França, encontrava-se em guerra contra as Províncias Unidas (a primeira, nos mares, a segunda, em terra), depositava suas esperanças de dominar o comércio marítimo em uma vitória definitiva contra o império colonial rival. Assim, dez anos mais tarde, quando Louise de Kéroualle, ainda a preferida do rei da Inglaterra, estava na França, Mignard dedicou-se a pintar seu retrato, conferindo-lhe um conjunto de atributos simbólicos da aliança secreta que ela encarnava e em cujo âmago reinava o tema marítimo. O coral, a concha, as pérolas e a sorridente garota negra figuram como as muitas riquezas naturais que os mares ofereceriam a quem

quer que os desbravasse, nomeadamente, a duradoura parelha nacional, Inglaterra e França, que Louise de Kéroualle havia ajudado a estabelecer uma década antes (MACLEOD; ALEXANDER, 2001, p. 149, WILLIAMSON, 2010, p. 116).



FIGURA 1.
Pierre Mignard, *Retrato de Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth*, 1682. Óleo sobre tela, 120,7 x 95,3 cm. National Portrait Gallery, Londres. Domínio público.

Esse retrato da Duquesa de Portsmouth sinaliza o aumento dos recursos naturais dos poderes europeus por meio de suas prósperas colônias, bem como da exploração do trabalho negro, representado como dócil e voluntário. No entanto, a obra abre caminho para outra iconografia: aquela de um prazer estético propiciada por contrastes na pele, no tamanho (a criança negra é sempre uma miniatura) e no toque, já que as mãos brancas parecem apreciar o contato com essas “bonecas” negras. Na França, assim como na Inglaterra, a retratística do século XVIII recuperou o padrão específico dessa pintura acadêmica, cujo sucesso impressionante nos informa em que medida a identidade mercantil, imperial e marítima da Europa era incorporada, em nível alegórico, pela mulher aristocrata branca. Além disso, a compleição de Kéroualle aparenta ser mais clara quando complementada pela presença de uma pessoa negra diminuta e manifestamente servil.

O *Retrato da Duquesa de Portsmouth* dialoga com outro retrato, posterior, do mesmo artista: *Retrato da Marquesa de Seignelay* (1691) (figura 2). Sua figura também é representada com

corais, conchas e pérolas, mas sem um criado negro. O anjo ajoelhado no canto inferior direito da pintura parece ter assumido o papel encarnado pelo jovem africano em imagens contemporâneas similares, como o *Retrato da senhora Claude Lambert de Thorigny* (figura 7). A Marquesa de Seignelay era a viúva de Jean-Baptiste Colbert (1651-1690), que havia sucedido seu pai, em 1683, no cargo de Secretário Naval de Estado, no qual ele promulgou o ato jurídico patriarcal e colonial do *code noir* de 1685. Esse texto legislativo, concebido para regular os direitos e deveres dos senhores em relação a seus escravos nas colônias francesas nas Américas, revelava, no âmbito jurídico, os mesmos nexos entre colonizadores europeus e escravos ou alforriados africanos que pinturas contemporâneas mostravam entre aristocratas brancos e criados negros. Esse gênero foi inaugurado na França por Mignard como uma espécie de atualização, informada pela navegação no Atlântico e pela escravidão, do motivo orientalista veneziano do jovem criado negro com uma mulher adulta dona de escravos [*mistress*], como é o caso do *Retrato de Laura Dinti*, de Ticiano (1520, Kreuzlingen, Kisters Collection). Mignard apropriou-se desse motivo e o inseriu em um novo contexto histórico, do Mar Mediterrâneo ao Oceano Atlântico, do comércio Oriental dos

séculos XV e XVI ao tráfico humano Ocidental do século XVIII¹². A manifestação do gênero no final do século XVII e no século seguinte distinguia-se pela presença de um criado pré-púbere igualado a um objeto animado ou animal doméstico, que serve como um *repoussoir* tonal. Esse esquema frequentemente empregado no início da arte moderna forjou a imagem do africano como o eternamente menor [*eternal minor*], para sempre uma figura imatura e infantil.

No mesmo período, na década de 1680, François Bernier (1620-1688), físico, viajante e homem de letras, publicou um texto intitulado “Nouvelle Division de la Terre, par les différentes Espèces ou Races d’hommes qui l’habitent” (“Nova divisão da Terra a partir das diferentes espécies ou raças de homens que a habitam”, em tradução livre) no *Journal des Sçavans* de 24 de abril de 1684 (BERNIER, 1684). Nele, Bernier desenvolveu pela primeira vez o conceito de divisão por cor da diversidade de seres-humanos e destacou dois grupos principais, Negros e Brancos, embora ele tenha definido a divisão, em escala global, a partir de quatro ou cinco grupos (1- Brancos, 2- Negros, 3- Asiáticos brancos, 4- Lapões, 5- Peles cor-de-oliva [*Olive-Greenishes*]). A seguir, a explicação de Bernier sobre a necessidade de uma nova divisão dos

povos do planeta e o que era “essencial” (em suas palavras) aos Negros africanos:

Até hoje, geógrafos dividiram a terra de acordo com apenas suas diferentes regiões e países. As observações que notei nos homens em todas as minhas longas e inúmeras viagens me deram a ideia de dividi-los de um modo diferente. Embora na forma externa de seus corpos, e especialmente em seus rostos, os homens sejam quase todos diferentes uns dos outros, de acordo com as diferentes regiões do planeta que habitam...; *ainda assim, notei que há quatro ou cinco espécies ou raças de homens em particular cuja diferença é tão perceptível que pode ser adequadamente usada como o fundamento para uma nova divisão do planeta.*

(...)

Sob a segunda espécie eu coloca toda a África, exceto as áreas costeiras da qual falei [as costas Mediterrâneas]. O que me leva a estabelecer uma espécie diferente a partir dos africanos é:

1. Seus lábios grossos e narizes largos [*squab*].
2. A *negritude* [*blackness*] que lhes é peculiar, e que não é causada pelo sol, como muitos podem pensar; pois, se um casal de africanos negros for transportado para um país frio, seus filhos serão igualmente negros, assim como todos seus descendentes até que eles se casem com mulheres brancas. (BERNIER, 1684, pp. 133-135, *itálicos da autora*)¹³

FIGURA 2.
Pierre Mignard, *Retrato da Marquesa de Seignelay*, 1691.
Óleo sobre tela, 194,5 x 154,4 cm. National Gallery, Londres.
Domínio público.



Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte
Anne Lafont / Tradução: Liliane Benetti e Lara Rivetti

Silvia Sebastiani e Claude-Olivier Doron, que examinaram mais recentemente o texto de Bernier, levam em consideração os meios intelectual e político envolvendo o artigo de 1684. Suas análises demonstram que Bernier não foi nem o inventor nem o precursor de um sistema taxonômico, mas sim que ele teria modernizado o conceito de raça ao minimizar, em sua definição, a ideia preponderante de linhagem e transmissão hereditária. Primeiro, ele promoveu uma escala Atlântica e global (planetária) na categorização dos seres-humanos e, depois, ele enfatizou a negritude [*blackness*] como traço essencial do processo de estabilização e naturalização da alteridade africana¹⁴.

Em meados do século XVIII, o erudito sueco Carlos Lineu partiu dessa divisão baseada em grupos de pessoas com tons de pele distintos e para determinar quatro deles: branco, amarelo, preto e vermelho¹⁵. Ao mesmo tempo, a literatura filosófica e naturalista aproveitava a questão da divisão da espécie humana, forjando diferentes categorias sem se deter nas quatro raças determinadas pela cor, o que só ficaria bem-estabelecido no século XIX. Assim, encontramos a raça do Lapões nos escritos de Buffon, a dos Pigmeus em Abbot du Bos, a raça humana em Kant, ou os Negros, os Hotentotes e os Albinos em Voltaire. Finalmente, já em 1805, Georges Cuvier,

partindo do conceito de raça caucasiana desenvolvido por Christoph Meiners e Johan Heinrich Blumenbach na década de 1780, escreveu em sua *Leçon d'anatomie comparée* (Lição de anatomia comparada, em tradução livre) que a protrusão do focinho [*muzzle*]¹⁶ era mais pronunciada nos indivíduos da raça Caucasiana¹⁷.

Assim, o uso do termo “raça” se generalizou ao longo do século XVIII; inicialmente, no entanto, nem a articulação do conceito de cor de pele nem a divisão da espécie humana em quatro partes havia sido fixada. Ainda assim, o recurso constante à noção de raça para designar um grupo étnico (ou, na verdade, para designar a raça humana como um todo, distinguindo-a das espécies animais) revela um processo de diferenciação fundado na percepção visual de sinais anatômicos (a cor da pele, a textura e cor dos cabelos, o formato dos olhos e do nariz) compartilhada, em maior ou menor escala, pelos indivíduos que formavam determinada comunidade em um mesmo território. A preponderância da cor em relação a outros sinais anatômicos faz-se ver no comentário irônico de Montesquieu: “Pode-se julgar a cor da pele pela dos cabelos¹⁸” (MONTESQUIEU, [1748] 2000, p. 257)¹⁹.

A raça, portanto, foi definida como algo manifesto em sinais corporais confiáveis e apreensíveis e que se revela ao olhar

independentemente da vontade de seu portador. Ela não tem nada a ver com desimpedimento social [*social availability*]²⁰, mas servia, ao invés disso, como marcador anatômico distintivo e inescapável. Pertencer a determinada raça significava carregar, apresentar e transmitir um grupo de elementos anatômicos distintivos dos quais, independentemente da situação individual da pessoa, não se pode escapar, e que nenhum observador poderia deixar de notar. Esse cenário mostra como podemos aumentar nosso entendimento da noção de raça ao observá-la através das lentes da história das artes visuais. Mais propriamente, as artes visuais contribuíram para a divisão dos humanos em raças, categoria cujo fundamento – até que avanços científicos modernos permitissem divisões dos homens com base na genética – era a cor de pele, enquanto marcador primordial, o que ecoou, na arte, por meio da aplicação de pigmentos: em outras palavras, da pintura²¹.

A primeira década do reinado de Luís XIV, uma era de centralização das instituições no reino da França, testemunhou a convergência de medidas legais, políticas e artísticas que estabeleceram o conceito de uma raça branca superior, dominante e europeia – até mesmo francesa e parisiense, de acordo com as iniciativas institucionais de Colbert. Discursos e teorias no

domínio da arte, promovidos sobretudo pela Academia Real de Pintura e Escultura da França, fundada em 1648, não eram exceção e se viram envolvidas em um debate entre dois campos estéticos de 1660 em diante: os seguidores de Charles Lebrun, defensores entusiasmados da supremacia do desenho, e os seguidores de Pierre Mignard (o retratista mencionado anteriormente), que, por sua vez, argumentavam em favor da cor como o principal elemento da pintura. É nesse contexto político e estético de disputa teórica que deve ser entendida a emergência de uma obsessão pela ideia de que a raça é fundamentada na cor da pele. Como escreveu Montesquieu ([1748] 2000, p. 257), “é tão natural pensar que a cor constitui a essência da humanidade”²², assim resumindo o entendimento comum de que os indivíduos se revelavam “essencialmente”, ou, em outras palavras, fundamentalmente, pela cor da sua pele.

ARISTOTELISMO E A ESTÉTICA DA DIVERSIDADE

Parece ser necessário traçar, mesmo que de modo sumário, um panorama dos principais marcos do discurso que tratou a cor como vetor de diferenciação e marcador racial preponderante na vida intelectual e artística do século XVIII. Por volta de 1700, o debate

entre partidários do desenho, ou Poussinistas, e partidários da cor, ou Rubenistas, era travado em conferências na Academia Real de Pintura Francesa (LICHTENSTEIN, 1989). Os argumentos proferidos pelos partidários da cor (o círculo de Mignard) eram baseados em uma dinâmica política de contestação da supremacia estilística de Charles Lebrun. Este estava à frente do *lobby* a favor de um tipo de desenho que fosse claro e inequívoco, em detrimento da pluralidade estilística que teria permitido o florescimento de formas e cores variadas e de suas potencialidades sensoriais particulares²³.

Nessa tentativa dos partidários da cor de enfraquecer a hegemonia artística do desenho, e dos defensores do desenho de proteger sua superioridade, ambos os lados se empenharam para definir com mais precisão a essência e o poder da cor, dando origem a numerosos textos relevantes para as conotações culturais da cor e de figuras das esferas social e política. Entre os pintores acadêmicos que desenvolveram discursos dedicados a localizar a especificidade da pintura no seu uso da cor encontrava-se o *connoisseur* e teórico Roger de Piles (LICHTENSTEIN; MICHEL, 2006, vol. 1, livro 1, pp. 436-439). Ele chegou a afirmar que a cor de um corpo era uma condição não apenas da sua visibilidade, mas também de sua distinção, dada a quantidade de encarnações [*incarnations*] possíveis. Sem a

cor, segundo Piles, o corpo seria apenas uma ideia, uma forma solitária, conforme ele explicava:

Deus, ao criar os corpos, providenciou amplo material para as criaturas o glorificarem e reconhecerem como seu Criador; mas ao conferir-lhes cor e torná-los visíveis, Ele concedeu aos pintores a oportunidade de imitá-lo em toda Sua vontade, e de extrair, como que do abismo, uma segunda Natureza que existia previamente apenas enquanto ideia. De fato, os corpos deixariam de ser apreensíveis, a não ser pelo toque, *se não fosse a variedade de cores para distingui-los uns dos outros*. (PILES, 1677, pp. 179-181, *itálico da autora*)²⁴

A variedade de cores de pele encontrou um apoiador também em Jean Nocret, que lembrava que a genialidade de Ticiano ecoava na “união de cores e suas gradações”, destacando especialmente a cor [*carnation*] admirável da compleição da mulher na *Alegoria conjugal do Louvre* (1530) (NOCRET, [1668] 2006, tomo 1, livro 1, p. 258). O desafio da coloração permaneceu uma preocupação dos artistas ao longo do século XVIII, de Nattier (*Mademoiselle de Clermont como sultana*, 1733, figura 3) a Ingres (*Odalisca com escravo*, 1839, figura 4) e, no âmbito teórico, de Roger de Piles a Watelet e Lévêque, que, no verbete “cor” no *Dicionário de Belas Artes* de 1788 (já mencionado no início deste artigo), escreveram:

Deve-se prestar atenção às diferentes nuances exigidas por objetos diversos. A tonalidade da pele não é a mesma para homens, mulheres ou crianças; ela varia também entre os diferentes indivíduos de uma mesma idade e do mesmo sexo de acordo com a cor que receberam da natureza, do clima no qual vivem, da profissão que exercem, do costume de viver abrigados do ambiente ou expostos ao calor do sol e ao rigor das estações (WATELET; LÉVESQUE, vol. 1, p. 162)²⁵.

A questão da coloração permaneceu proeminente durante o século XVIII, embora o ensino tradicional nas instituições acadêmicas fosse exclusivamente baseado no desenho, deixando aos instrutores particulares a tarefa de transmitir, no âmbito de seus ateliês, o conhecimento sobre o preparo e a aplicação de pigmentos e, de fato, sobre a arte da pintura, uma vez que ela era considerada acessória nos debates teóricos e oficiais.

Não obstante, naquele mesmo período, a literatura sobre arte recomendava extremo cuidado no tratamento da pele e, de modo geral, do claro e escuro. Em 1670, por exemplo, o pintor Philippe de Champaigne proferiu uma conferência na Academia sobre a teoria das sombras que conectava estética a questões raciais:

para criar uma figura a contento, uma parte precisa estar nas sombras; uma composição também não pode ter sucesso sem que uma parte esteja

nas sombras, o que, para além do descanso que promove à vista, faz emergirem as figuras do primeiro plano; um efeito extraordinário não pode ser alcançado sem esse artifício agradável. (CHAMPAIGNE, [1670] 2006, tomo 1, vol. 1, pp. 371-373)²⁶

O sucesso pictórico alcançado ao se introduzir uma figura negra com um contraponto essencial à figura branca – aqui chamado um artifício agradável – ecoava hierarquias entre indivíduos na sociedade racializada, isto é, negra e branca, do antigo regime. A partir dessa perspectiva é possível entender melhor a popularidade da iconografia do criado negro que acompanhava uma aristocrata branca. Sua intrusão no campo pictórico é duplamente oportuna ao ilustrar uma realidade social de 1700 – a presença de criados negros nas metrópoles europeias (NOËL, 2011) – e, ao mesmo tempo, ao servir ao projeto artístico de harmonia e impacto tonal apresentado pela teoria da eficácia pictórica, que residia no contraste entre o claro e o escuro.

Havia um argumento comum proferido em *Conférences académiques* formais *durante esse período*: seus expositores se apropriavam do conceito aristotélico de diferença específica e o aplicavam ao âmbito da pintura. De fato, como argumentou Jacqueline Lichtenstein, havia uma “profunda afinidade... entre, de um lado, o

**FIGURA 3.
(NA PÁG. SEGUINTE)**

Jean-Marc Nattier,
*Mademoiselle de Clermont
como sultana*, 1733. Óleo sobre
tela, 109 x 104,5 cm. Wallace
Collection, Londres.
Domínio público.

Platonismo e teorias artísticas que tentavam impor à representação [na instância da pintura] a homogeneidade de uma ordem fundada num ideal abstrato [desenho] e, de outro lado, entre Aristotelismo e teorias que exigiam que a representação fosse o espaço do desejo e da heterogeneidade no qual a natureza se expressasse em sua variedade [cor]” (LICHTENSTEIN, 1989, p. 65). Essa teoria binária do desenho e da cor na esfera da representação poderia ser comparada a teorias republicanas universalistas discutidas por representantes durante os debates que eram realizados, nas assembleias revolucionárias francesas, a respeito da definição do novo cidadão. Argumentos políticos defendiam minimizar as diferenças e promover uma unificação em torno de algo comum (a República, una e indivisível, ou a língua francesa, em oposição aos dialetos regionais), provando-se o precursor do desafio de contemplar a diferença dentro da comunidade. Igualmente, o registro feminino da cor no discurso acadêmico dos séculos XVII e XVIII sempre era enfatizado: o feminino era uma perversidade que ameaçava o temperamento normativo – isto é, masculino – do desenho²⁷.



O *connoisseur* Roger de Piles declarou, ainda, que “[alguns] dizem que, nos trabalhos de Rubens, quando olhados de perto, as cores e a luz parecem exageradas, que se trata senão de mera cosmética e, por fim, que definitivamente não é assim que se enxerga, em regra, a Natureza. Mas ó! Que bela maquiagem!” (PILES, 1681, p. 59). Esse conceito de “maquiagem” traz um ponto de divergência, uma divergência ontológica, na realidade, entre a cor pictórica e a cor humana, uma vez que esta era uma cor sem maquiagem, isto é, sem artifício e distanciamento, e a pintura do corpo (com maquiagens ou tatuagens, por exemplo) era tão naturalizada a incorporada à pele que se tornava como que parte dela²⁸.

TÊXTEIS E TATUAGENS: REALÇANDO A COR DA PELE

Em um estudo sobre questões raciais transmitidas e conceitualizadas pelas artes visuais no século XVIII, a compreensão da cor da pele pode ser complementada por uma investigação sobre têxteis, tecidos coloridos, tinturas e os novos tecidos leves de algodão impressos em vários padrões. Sua variedade decorreu da globalização dos recursos naturais usados na criação de cores, como o anil, o urucum, a raiz de garança e o mogno. As telas criadas por artistas que

ostensivamente aproveitavam as nuances de sombras oferecidas por um mundo expandido e móvel – em Paris, assim como na Martinica ou em Barbados, pela transferência forçada de populações e cruzamentos raciais no contexto colonial [*colonial interbreeding*] – exigem uma análise de uma espécie de *continuum* da pele ao tecido, que reforçava a distinção social já estabelecida pela pigmentação. Os artistas frequentemente replicavam essa gama de compleições jogando com os tecidos com os quais vestiam seus modelos. O *Indienne*, um tecido de algodão importado, como o próprio nome sugere, da Índia, ou uma imitação feita em fábricas europeias, disseminou o consumo têxtil²⁹. Na Europa, assim como nas colônias e na África, todas as classes sociais avançaram sobre essas roupas chamativas, leves, fantásticas, cuja faixa de preços permitia a manutenção da distinção de classe na vestimenta (SKEEHAN, 2015)³⁰.

A partir de 1733, Jean-Marc Nattier introduziu magistralmente essa sobreposição das cores da pele e dos acessórios. Esse padrão de manchas irregulares estava presente na imaginação do serralho, o harém no qual presidia o corpo branco da Sultana, Mademoiselle de Clermont (figura 3). As camadas de cores iam da tez mais clara – situada majestosamente no centro – para a mais escura, empurrada para as bordas da tela. O lugar de maior destaque,

porém, é dado à mulher negra [*mulatto woman*] aos seus pés. Seus braços estendidos destacam o longo tecido branco (e vice-versa), enquanto seu turbante e roupas são retratados em tons creme, bege e marrom, e permitem um vislumbre de seu seio direito. Ela parece coroada pelo teto arqueado iluminado, que representa a forma arquitetônica de um halo.

Essa pintura dá início a um cruzamento visual entre materiais corporais e vestimenta que ecoa uma crença, amplamente difundida em algumas esferas, de que certas populações alteravam sua cor da pele com tatuagens e cosméticos. O missionário jesuíta Joseph-François Lafitau articulou essa visão em sua antropologia cultural de 1727, na qual explicou a origem da cor dos “Vermelhos” alegando que eles haviam feito tatuagens e aplicado outros cosméticos coloridos em suas peles. Imaginando que os autores da antiguidade conheciam a América, ele descreveu três elementos que acreditava estarem na origem da cor das peles “selvagens”:

A história de Eufemo parece-me bem provável e sua descrição das populações das ilhas se adequa perfeitamente aos caribenhos que eram senhores das Antilhas, a maioria dos quais recentemente expulsos pelos europeus. O corpo dessas pessoas é muito avermelhado – é naturalmente assim –, e isto é menos efeito do clima do que da imaginação das mães,

que achando beleza naquela cor a transmitiram aos seus frutos; está ali também por artifício, pois esses bárbaros se pintam todos os dias com urucum, que usam no lugar do vermelhão [*vermilion*], e que os fazem parecer vermelhos como sangue. (LAFITAU, 1724, p. 29)³¹

O Lafitau, então, propôs duas explicações para o vermelho dos “peles vermelhas”: primeiro, que a imaginação da mãe pode ser transmitida pela vontade ao feto – uma teoria muito difundida no início do mundo moderno³² – e, segundo, que a capacidade absorvente da pele permite que um artifício se torne natural, uma maquiagem artificialmente vermelha se torne a aparência orgânica da pele. Ambos os argumentos são extremamente importantes porque contradizem a ideia de um entendimento racializado da cor da pele para o qual a definição primária de raça reside em sua transmissão hereditária. A imaginação materna e a contaminação da pele não são os veículos tradicionais de transmissão racial, que se entendia serem fluidos, como sangue e esperma. Os argumentos de Lafitau, ancorados em uma antropologia cultural emergente, de certa maneira ampliaram a definição de raça e a estenderam ao conceito de grupos étnicos.

Portanto, Lafitau ofereceu indiretamente uma contextualização da loucura por têxteis evidenciada no imaginário artístico de

pintores como Nattier. A interpretação de Lafitau evidencia como, em pinturas de populações de várias raças, as técnicas pictóricas e a lógica artística exigiam a convergência de todas as metamorfoses possíveis dos recursos pigmentares naturais – e que esses materiais fossem transformados e, em seguida, depositados em suportes como os têxteis e o corpo. Pigmentos para colorir e tingir foram incorporados, contribuindo finalmente para a aparência da pele; eles pareciam ser a causa da cor de diversas populações na terra. O Novo Mundo tinha, assim, cores de todos os tipos – natural, artesanal, humana –, pois a natureza permitia a exploração desses pigmentos, recursos naturais locais cuja transformação manufaturada alterava a aparência da pele humana, assim como de seus acessórios.

Era, assim, evidente que os artistas, os coloristas *a fortiori* do século XVIII, repercutiam esses sentimentos por meio do entrelaçamento de corpos e de itens decorativos enquanto manejavam as figuras em suas telas. Isso foi feito com manifesto prazer nos ornamentos que cercam os protagonistas: seus turbantes, tapetes, roupas e os estofados. Era um pouco diferente no caso do *fard* [maquiagem], mesmo que pertencesse também ao campo lexical da maquiagem, tatuagens e tinturas; o termo *fard* servia para designar acima de tudo a ferramenta simbólica da branquitude. A noção de tatuagem

correspondia à cor das pessoas não brancas (obtida por corantes naturais que supostamente penetravam na pele) e não à ideia de *fard*, que designava uma operação de exacerbação do branco – concebida, por monogenistas como Buffon, como uma *não cor* – como a cor original da pele antes da maculação³³. Como tal, era passível de ser reforçada pela adição de pós mais pastosos ou densos que agiam como substâncias clareadoras, ocasionalmente realçados com rosa ou vermelho (especialmente) nas bochechas.

BRANCO É UMA COR? E COMO FOI RACIALIZADO NA PINTURA?

A construção das identidades europeias em relação a um elemento anatômico distinto – a pele branca – correspondeu a um período de intensificação das expedições marítimas, ecoado pelo crescente número de figuras negras na pintura veneziana no século XVI, até o estabelecimento dos Impérios francês e britânico, paralelamente à notável proliferação de criados negros [*page*] nos retratos de Largillière, Zoffany e outros³⁴. Nas belas artes, essas figuras africanas jovens participaram do aparato performativo da branquitude europeia. No domínio da pintura, os europeus buscaram duas formas adicionais de explorar a constituição pigmentar da raça:

primeiro, a curiosa obsessão científica e artística pelo albinismo e, segundo, o uso de sofisticadas maquiagens, pós e *blushes* pela aristocracia europeia.

Enquanto filósofos e naturalistas como Buffon, Maupertuis (1744), Le Cat (1765), Voltaire e Blumenbach (1804, pp. 211-213) especulavam sobre as origens da negritude dos africanos, bem como as qualidades morfológicas dominantes nas populações negras, artistas participaram desse empreendimento explorando em detalhes as formas e as fronteiras da humanidade. Consequentemente, muitos pintores foram atraídos pelo desafio artístico representado pelo "negro branco", na medida em que o sistema acadêmico de formação e apreciação da arte do desenho dependia principalmente da avaliação das habilidades ilusionistas em relação à anatomia e à pele, conforme explicado detalhadamente por Antoine Leblond de Latour (1635-1706), um artista e teórico de Bordeaux. Em seu estudo sobre pintura, Leblond de Latour dedicou um longo trecho à representação da pele branca em suas formas feminina e masculina, após ter afirmado que nada era tão necessário “à perfeição de nossa Arte como a ciência das proporções do corpo humano... Com efeito, o corpo do homem, da mulher e da criança pequena são os objetos mais bonitos para os nossos sentidos e fornecem o assunto mais

amplo possível para esta arte divina e maravilhosa” (LATOURE, 1669, p. 24)³⁵. O exercício artístico supremo era a representação do corpo humano, tanto que quando tomava formas peculiares, como no caso dos albinos, o desafio artístico se tornava muito maior e exigia mais conhecimento e imaginação. Jean-Baptiste Perronneau enfrentou o desafio com um pastel sobre papel notável, *Retrato de Maponde* (1745), localizado, desde então, no Castelo de Drottningholm, na Suécia (figura 5) (LIMAIS; VAILLAT, 1923, pp. 10-13, lâmina 3).

O quadro de Perronneau é um dos muitos desenhos e pinturas que os artistas do século XVIII dedicaram à iconografia dos albinos – considerados monstros por alguns naturalistas contemporâneos, como Buffon - como um modelo propício para explorar a exceção pictórica. Esse jovem modelo deu ao artista a oportunidade de pintar uma pele incomum com ferramentas artísticas específicas, já que o pastel, na teoria da arte [então] contemporânea, era considerado o meio mais adequado para representar a pele, qualquer que fosse sua cor. Perronneau não exagerou nessa ocasião de dupla pigmentação e, mesmo que o modelo usasse roupas sofisticadas e um chapéu, o artista escolheu a sobriedade e representou um modelo distante e digno.

FIGURA 4.
Jean-Auguste-Dominique
Ingres, *Odalisca com escravo*,
1839. Óleo sobre tela, 72,1 x
100,3 cm. Fogg Art Museum,
Cambridge. Domínio público.



A construção da identidade europeia, como evidenciada pela proliferação de criados negros nos retratos de mulheres aristocráticas brancas e o interesse pelas figuras albinas, foi fundada simbolicamente na relação dos franceses e britânicos com o africano como o Outro: absolutamente, parcialmente ou mesmo temporariamente³⁶. Dessa perspectiva, reconhecer uma espécie de obsessão entre os europeus por manter esse Outro – o homem, a mulher ou a criança negros – tão perto, nas fronteiras de si mesmo, nos ajuda a compreender o papel totêmico dos albinos (especialmente o estranho africano branco) na cultura filosófica e naturalista da Europa iluminista (CURRAN, 2009, Idem, 2011, pp. 74-115). Pois nesses indivíduos que eram tão resistentes à categorização, a Natureza parecia estar brincando com certos critérios morfológicos que deveriam ser infalíveis (pele negra e “lã” [wool] preta para cabelos, nas expressões da época), mas não outros (lábios grossos ou nariz achatado), de tal modo que os marcadores presumivelmente óbvios de si e dos outros se enfraqueceram, ocasionando a perda de nitidez das fronteiras que delimitavam Negros e Brancos. O caso do albino no século XVIII levantou uma questão: como resolver a categorização dos seres humanos pelo critério da cor da pele, se a raça mais distante dos europeus brancos, a raça negra, poderia, muito ocasionalmente, e ainda assim de forma incontestável, tornar-se branca?

PERFORMANDO BRANQUITUDE

Tendo considerado a branquitude [*whiteness*] natural (a tez europeia), a branquitude reversível (de acordo com a sugestão de Buffon de que a pele negra é uma deterioração temporária da pele branca original) e uma branquitude patológica ou monstruosa no entendimento da época (albinismo), gostaria de me voltar para as formas de branquitude artificial obtidas por maquiagem ou máscaras e como eram usadas e retratadas na pintura. A esse respeito, o *Retrato do Conde d'Orsay*, um pastel de Joseph Boze (figura 6), é particularmente evocativo, pois o pintor torna visível com insistência essa linha de cor em seu modelo, a demarcação entre o branco do pó e o branco da pele. A brancura artificial também era performada pelas máscaras da *Commedia dell'arte*, na qual o malicioso Arlequim usava a máscara preta, enquanto Pierrô, o inocente, usava um traje branco e maquiagem em pó ou farinha, e estava apaixonado por uma lavadeira ou *blanchisseuse* – literalmente, fabricante de branco em francês –, a Colombina, que em inglês significa "pombinha".

O trabalho meticuloso de Catherine Lanoë sobre a história dos cosméticos nos informa precisamente sobre as preparações

quase alquímicas dos mestres perfumistas e sobre os riscos médicos dos unguentos e outros cremes criados para adornar aristocratas na corte (LANOË, 2008). Sua pesquisa nos ensina que, em sua maioria, essas bases serviam para iluminar a tez, agindo diretamente na derme para clarear fisiologicamente a pele. Em outras palavras, como explica Lanoë, o tom da pele branca, natural ou obtido artificialmente, tinha valor social, era cobiçado e procurado em mil produtos, que deram origem a manuais de instruções. Esse gosto pelo branqueamento da pele repercutia de modo muito evidente na palidez nas pinturas, como nos retratos femininos de Nicolas de Largillière (*Thorigny*, figura 7), que muitas vezes também retratam a criada negra como *repoussoir* da mulher aristocrática branca. Esse formato é bem explicado pelo teórico da arte Leblond de Latour:

Quando desejamos expressar os traços de uma bela Princesa, de uma Rainha ou de uma Imperatriz, costumamos dar-lhes como acompanhantes, aquelas em quem se apoiam enquanto caminham, mulheres que são um pouco morenas ou velhas Mouras, criadas com gestos fortes e livres, e anões muito disformes, para emprestar mais Graça e Majestade ao assunto principal. (LEBLOND, 1669, p. 59)³⁷

FIGURA 5.
Jean-Baptiste Perronneau,
Retrato de Maponde, 1745.
Pastel, 75 x 56 cm. Castelo de
Drottningholm, Suécia.
Domínio público



Angela Rosenthal e Elsa Dorlin, por diferentes meios, demonstraram que a mulher branca encarnava a matriz da raça: por um lado, a sede da nação; por outro lado, a cidadela tornada imperativamente inacessível à sujeira da sombra, ao risco do bronzeado e simplesmente à escuridão (ROSENTHAL, 2004, DORLIN, 2006). Nesse contexto, parece óbvio que no século XVIII a branquitude era vista não apenas como um valor social, mas também, e talvez especialmente, como um valor racial. Nesse século de contatos acelerados com as populações negras nas colônias, assim como na Europa, padrões estéticos promoveram a branquitude, colocando-a como o ápice da hierarquia dos seres humanos segundo critérios raciais, tanto na sociedade britânica, conforme apropriadamente descrita por Rosenthal, quanto na sociedade francesa, como se vê, por exemplo, no *Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny* (figura 7). Essa pintura, de 1696, é contemporânea aos retratos a este semelhantes pintados por Mignard, todos eles demonstrando a branquitude como valor superior. O rosto e o decote da jovem oferecem uma tez leitosa, sutilmente realçada com o rosa nos lábios e nas bochechas. Na verdade, essa alteração quase imperceptível das bochechas pela emoção foi percebida como uma garantia da superioridade da raça.

Os poucos toques discretos de cor, reminentes do bronzeado, participam da eficácia da branquitude – para emprestar a expressão de Louis Marin, uma eficácia racial (MARIN, 1993): a branquitude, a sede da identidade, deve ser animada, e o rubor natural realiza isso. Enquanto isso, o cabelo empoado, os antebraços de alabastro e a transparência da água, assim como a pele – a um só tempo véu e esponja sobre a qual estão impressos os movimentos da alma – e a brancura de mármore das pernas da estátua ao fundo (todos elementos brancos variados) trabalham em conjunto para demonstrar metaforicamente uma cor racial sofisticada com numerosas repercussões e avatares plásticos. Em contrapatida, em uma conhecida dinâmica pictórica, o menino negro com uma coleira de escravos carrega um cachorrinho e, formalmente, atua como *pendant* do papagaio, cuja plumagem de cores vivas evoca o diverso e o variado – em resumo, o contrário do branco. Além disso, a coroa de ornamentos domésticos animados (o cachorro, o papagaio e o escravo negro) fornecem o contraponto decorativo a esse desdobramento do branco e, implicitamente, o contraponto não humano para a demonstração de humanidade superior.

O assunto é ligeiramente modificado no *Retrato da Princesa Charlotte-Amelia Rákóczi* (figura 8), de 1720, no qual o sujeito

principal é retratado, mais uma vez, com um jovem negro. Para compreender o significado dessa pintura, é útil lembrar algumas das proposições de Rosenthal, que, em seu estudo da branquitude na pintura (essencialmente britânica³⁸, mas adaptável à pintura de Largillière, que se formou na Inglaterra) esboça uma primeira etapa, a de uma alteridade exterior ao corpo branco (o pequeno criado como uma espécie de *repoussoir*); uma segunda etapa, na qual a alteridade, internalizada no corpo branco, corresponde a um influxo de sangue nas bochechas (a primeira pintura de Largillière, figura 7); e, finalmente, uma terceira etapa, na qual o contraste necessário é insuficientemente natural e deve ser obtido artificialmente. O batom e o *blush* nas bochechas, especialmente pronunciados naquela pintura, compensam uma falha na brancura natural da princesa, que não é mais eficaz como cidadela nacional ou racial. Pois, olhando para a maioria das pinturas, é evidente que essas compleições brancas leitosas, garantias da inviolabilidade e da pureza do sangue, também contam com a ideia de juventude. Diferente da Madame Thorigny, a princesa Rákóczi já não era mais jovem, e ela ou seu retratista tiveram que exagerar a sutil mistura de branco e rosa, escurecendo e intensificando a maquiagem vermelha.

FIGURA 6.
Joseph Boze, *Retrato do Conde d'Orsay* [*Portrait du comte d'Orsay, de profil, poudré*], anterior a 1793. Pastel, 56,6 x 42,3 cm. Paris, Musée du Louvre. Domínio público.



Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte
Anne Lafont / Tradução: Liliane Benetti e Lara Rivetti

Em ambos os casos, os jovens escravos negros (eles usam a coleira distintiva, mesmo que a legislação não permitisse oficial e diretamente a escravidão em solo metropolitano³⁹), empurrados para as bordas das pinturas, e menores do que suas senhoras, olham para elas com adoração, como se o pintor se sentisse compelido a mostrar a concordância de ambos quanto à autoridade da raça branca. Esses olhares de submissão e admiração respondem a uma estratégia frequente posta em prática para remover, creio eu, o constrangimento moral em relação a essa hierarquia violenta de populações. Assim, a adesão dos Negros – embora impossível de estimar em tal contexto de violência – foi, muitas vezes, uma garantia, uma liberação e uma necessidade, que assumiu a forma de um simulacro para apaziguar a consciência de proprietários de escravos, como o americano Thomas Jefferson, que expressou por escrito que o “próprio julgamento dos Negros a favor dos brancos, declarado por sua preferência por estes, [é] tão uniforme quanto é a preferência dos orangotangos pelas mulheres negras em relação às [fêmeas] de sua própria espécie” (JEFFERSON, 1787, p. 230)⁴⁰. Este exemplo, entre muitos outros, convida-nos a prestar atenção a uma questão emblemática do Atlântico que torna os diferentes aspectos da branquitude racial um constructo ocidental e intercontinental.

Pois, em minha opinião, Jefferson incorpora a relação entre estética e política.



FIGURA 7.

Nicolas de Largillière, *Retrato de Madame Claude Lambert de Thorigny*, 1696. Óleo sobre tela, 139,7 x 106,7 cm. Nova York, Metropolitan Museum, Rogers Fund, 1903. Domínio público.

Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte
Anne Lafont / Tradução: Liliane Benetti e Lara Rivetti

ESTÉTICA E POLÍTICA: COR RACIALIZADA

Durante sua estadia na França, entre 1784 e 1789, Thomas Jefferson frequentou salões literários e até ajudou Jean-Nicolas Dèmeunier a escrever seus artigos sobre os Estados Unidos para a *Encyclopédie méthodique* [*Enciclopédia metódica*, em tradução livre] de Panckoucke, que também foi responsável pelo Dicionário de Belas Artes, do qual a epígrafe é extraída. Jefferson também se aproximou de Maria Cosway, uma pintora anglo-italiana que vivia em Paris e que se envolveria na ambiciosa aventura editorial de gravar as obras-primas do Louvre. Essa pintora de 27 anos e o escultor Jean-Antoine Houdon, retratista de Jefferson em 1789⁴¹, fizeram amizade com o político americano e compartilharam com ele seus conhecimentos sobre arte. Em 1785, Jefferson sucedeu Benjamin Franklin como embaixador dos Estados Unidos e, no mesmo ano, publicou a primeira versão de *Notes on the State of Virginia* [*Notas sobre o estado da Virgínia*, em tradução livre], em que escreveu que a coabitação de negros e brancos era impensável por várias razões, principalmente porque, entre as duas raças e do ponto de vista visual, “a primeira diferença que nos impressiona é a da cor” (JEFFERSON, 1787, p. 229).

Ele seguiu com divagações teóricas sobre o fato de que “quer o preto do negro resida na membrana reticular entre a derme e a epiderme, ou na própria epiderme; quer proceda da cor do sangue, da cor da bile, ou de alguma outra secreção, a diferença é fixada na natureza e é tão real como se sua origem e causa fossem bem conhecidas por nós. E essa diferença não tem enorme importância?” (Ibidem, pp. 229-230).

A cor da pele era, portanto, a diferença essencial entre Negros e Brancos e, como veremos, a causa da impossibilidade de empatia dos Brancos para com os Negros, uma dinâmica emocional, e ainda assim incontestável, na base da comunidade política. Como Jefferson perguntou,

Não é [a diferença racial] o fundamento de uma parcela maior ou menor da beleza nas duas raças? Não são as finas misturas de vermelho e branco, as expressões de toda paixão por suas maiores ou menores sufusões de cor, preferíveis àquela monotonia eterna, que reina nos encontros, àquele imóvel véu preto que cobre todas as emoções da outra raça? (JEFFERSON, 1787, p. 230)⁴²

Os negros foram, assim, relegados a uma alteridade não compartilhável, que os excluía da comunidade dos homens brancos (na América do Norte, na Europa, no Ocidente) e os impedia de compartilhar igualmente seus direitos e responsabilidades. A fonte

dessa distinção fundamental que Jefferson traçou entre negros e brancos foi a teoria estética:

Acrescente a essas [vantagens do homem branco], cabelos esvoaçantes, uma simetria de forma mais elegante, o próprio julgamento [do povo Negro] em favor dos brancos... A circunstância da beleza superior é considerada digna de atenção na propagação de nossos cavalos, cães e outros animais domésticos; por que não na [propagação] do homem? (JEFFERSON, 1787, p. 230)⁴³

Portanto, de acordo com Jefferson – certamente ciente das teorias naturalistas sobre os Negros, incluindo as origens da cor da pele, bem como das teorias protoevolucionista de Petrus Camper (1722-1789)⁴⁴ –, a beleza é branca, como é reconhecido até mesmo pelos Negros. Ele invoca um segundo elemento que igualmente estabeleceu a teoria estética que defende a superioridade do desenho sobre a cor: a expressão da paixão. Esse parâmetro artístico, como a cor, apareceu pela primeira vez no domínio político.

Seguindo os ensinamentos fisionômicos contemporâneos de Johann-Kaspar Lavater (1741-1801) sobre a possível leitura da alma de um indivíduo por meio da observação de seu corpo e rosto, Jefferson fundamentou o estabelecimento da confiança entre

indivíduos – instrumental na construção de uma comunidade política – na capacidade de “ler” uns aos outros. A branquitude era percebida como transparência da alma, enquanto a negritude era impenetrável e levava à insubordinação. No texto de Jefferson, adaptando a teoria da luz e da cor de Newton, a branquitude foi associada à transparência emocional, e a negritude, à opacidade emocional, que levou à invisibilidade e, consequentemente, à desconfiança.

CONCLUSÃO

Espero ter mostrado até que ponto a categoria racial foi forjada no mundo visível, na percepção visual, e se baseou na existência de um limite intuitivo de si e do outro para o qual o sentido da visão era preponderante. Do início do século XVIII em diante, a cor da pele parece ter sido o principal lugar da divisão da espécie humana. Desde então, tem atuado como uma fronteira natural e não contestável devido à sua obviedade visível e sua natureza sintomática, como Montesquieu expressou no seu reducionismo impressionante: “Pode-se julgar a cor da pele pela dos cabelos”. Isso significava que a pele negra representava mais do que apenas a pele negra: era

considerada um sintoma e um sinal da raça negra em todas as suas supostas especificidades e manifestações.

Nesse contexto, os meios e fins da história da arte (estudos da cultura visual e material, histórias institucionais dos mundos da arte e a história intelectual da teoria artística) mostram-se ferramentas notavelmente eficientes nos estudos raciais críticos. O conhecimento profundo e informado sobre arte e imagens prova-se essencial para discernir o que preparou, equipou e acompanhou o nosso olhar, tanto no passado quanto hoje, para o “Outro” de certos corpos e para a criação de hierarquias de seres humanos. E essas hierarquias, no Iluminismo, eram na maioria das vezes baseadas em um *unicum*, visto como primeiro, original e superior: o Homem Branco, ou seu modelo idealista, a antiga escultura masculina grega.

NOTAS

1. As cores primárias, no artigo de Watelet, são vermelho, amarelo e azul (WATELET; LÉVESQUE, 1788, vol. 1, p. 166). Exceto quando mencionado o contrário, as traduções de citações em francês [para o inglês na versão original do texto] são de Jennifer Donnelly.

[N.T.] No original: "On sera toujours réduit en dernière analyse aux trois couleurs primitives... auxquelles on joint le blanc pour exprimer la lumière & le noir pour en exprimer la privation".

2. Escreveu-se muito sobre *Les Lumières* ou o *Siècle des Lumières*; ver sobretudo a síntese de EDELSTEIN (2010).

3. Publicado em português pela Edusp como *Óptica* (NEWTON, 2018). [N.T.]

4. Cf. a última versão francesa de *Optique*, de Isaac Newton's, com ampla introdução de Michel Blay (NEWTON, 2015); versão francesa original traduzida por Jean-Paul Marat (NEWTON, 1787).

5. Eu adoto o convincente argumento de James Delbourgo sobre a apropriação da teoria de Newton na compreensão da origem da cor de pele, especialmente daquela negra. Delbourgo baseia seu argumento em exemplos como os do médico nascido na Virgínia, nos Estados Unidos, John Mitchell e abolicionistas como Thomas Clarkson e Olaudah Equiano. Cf. DELBOURGO (2012).

6. Para uma contextualização do trabalho instrumental de David Bindman, cf. meu artigo "Zoomorphismes avant Darwin" (LAFONT, 2009).

7. Para esse projeto em Harvard, ver <http://www.imageoftheblack.com>. Acesso em: 10 nov. 2021. Cf. também meu artigo "La représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art?" (LAFONT, 2013).

8. Cf. SHOEMAKER (1997) e KEEVAK (2011). Agradeço a Silvia Sebastiani as referências.

9. Mesmo que, conforme notou Linda Nochlin, as figuras asiáticas em São Francisco Xavier, de Poussin (1641, Paris, Museu do Louvre), tenham uma compleição amarelada. Cf. NOCHLIN; LAFONT, PORTERFIELD (2015).

10. Ver também o pioneiro trabalho coletivo produzido em francês sob direção de Sarga Moussa a partir de um colóquio na cidade de Lyon, em 2000, e que foi publicado em MOUSSA (2003). Ver também BLANCKAERT (2009), CURRAN (2011), SEBASTIANI (2013b), SCHAUB (2015).

11. No mundo ibérico, as pinturas de castas [*Casta paintings*] eram o principal meio pelo qual a questão das cores de pele e de suas misturas era abordada, explicada e descrita. Tratou-se desse assunto em diversas pesquisas substanciais, pautadas no livro pioneiro Ilona Katzew *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (KATZEW, 2004).

12. Cf. KAPLAN (2010-11, pp. 93-189, esp. 109-115 para Ticiano).

13. A versão em inglês do texto citada pela autora foi traduzida em MEMOIRS (1863-1864) e editada em BERNASCONI; LOTT (2000).

[N.T.] No original: "Les Geographes n'ont divisé jusqu'icy la Terre que par les differens Pays ou regions qui s'y trouvent. Ce que j'ay remarqué dans les hommes en tous mes longs & frequents Voyages, m'a donné la pensée de la diviser autrement. Car quoy que dans la forme esterieure du corps, & principalement du visage, les hommes soient presque tous differens les uns des autres, selon les divers Cantons de Terre qu'ils habitent . . . j'ay neanmoins remarqué qu'il y a sur tout quatre ou cinq Especies ou Races d'hommes dont la difference est si notable, qu'elle peut servir de juste fondement à une nouvelle division de la Terre. (...) Sous la 2. Espece je mets toute l'Afrique, excepté les Costes dont nous venons de parler [celles de la Méditerranée]. Ce qui donne lieu de faire une espèce différente des Africains, ce sont

1. Leurs grosses lèvres & leur nez écaché [*sic*].

2. *La noirceur qui leur est essentielle*, & dont la cause n'est pas l'ardeur du Soleil, comme on le pense; puis que si l'on transporte un noir & une noire d'Afrique en un Pays froid, leurs enfans ne laissent pas d'être noirs aussi bien que tous leurs descendans jusques à ce qu'ils se marient avec des femmes blanches."

14. Cf. SEBASTIANI (2103a) e DORON (2016).

15. É na décima edição de *Systema Naturae* (1758–59, original de 1735) publicada em Estocolmo, tomo 1, que Lineu endossa uma classificação da espécie humana que colocava o homem branco no topo dessa escala, e o homem negro, na parte inferior.

16. O interessante é que focinho [*muzzle*] não é comumente utilizado em referência a humanos, mas sim a animais. Em francês, Cuvieu usou “*museau*”, com o objetivo de evocar mandíbula, boca e nariz dos animais. C. CUVIER (1805, vol. 3, p. 17).

17. Esses exemplos tendem a provar a instabilidade original e duradoura do conceito de raça, conforme argumentado em SEBASTIANI (2013a), DORON (2016) e também presente em GARRETT; SEBASTIANI (2017), DUBOS (1719, vol. 2, p. 294), LECLERC (1749, vol. 3, p. 319), VOLTAIRE ([1756] 1990a, vol. 1, p. 6), KANT ([1775] 1990b, pp. 47-67; [1785] 1990a, pp. 123-144), CUVIER (1805, p. 17).

18. No original: “On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux”. A referência citada pela autora da versão francesa do texto é MONTESQUIEU ([1748], 1772, p. 305). [N.T.]

19. CURRAN (2011, pp. 130-137) comenta o famoso capítulo de Montesquieu e contextualiza o preconceito irônico empregado pelo ensaísta francês.

20. Os conceitos de desimpedimento e impedimento são emprestados de SCHAUB (2015). O autor refere-se à impossibilidade de dissimulação do estigma de raça, que é bastante diferente dos signos sociais.

21. Mechthild Fend (2013) explicou a migração do termo “pigmento” do campo da pintura para o discurso médico no final do século XVIII.

22. No original: “Il est si naturel de penser que c’est la couleur qui constitue l’essence de l’humanité”. A referência citada pela autora da versão francesa do texto é MONTESQUIEU ([1748], 1772, p. 305). [N.T.]

23. Para uma história mais completa, ver TEYSSÈDRE (1965), HEINICH (1993) e LICHTENSTEIN; MICHEL (2006-2015).

24. No original: "Dieu en créant les corps a fourni une ample matière aux creatures de le louer et de le reconnaître pour leur Auteur; mais en les rendant colorés et visibles, il a donné lieu aux Peintres de l'imiter dans toute sa puissance, et de tirer comme du néant une seconde Nature qui n'avait l'être que dans leur idée. En effet, tout serait sur la terre et les corps ne seraient plus sensibles que par le toucher, si la diversité des couleurs ne les avait distingués les uns des autres." [N.T.]

25. No original: "Il faut penser aux nuances différentes qu'exigent les objets divers. Les nuances ne sont pas les mêmes dans les chairs des hommes, des femmes, des enfants; elles varient encore dans les différents individus du même âge et du même sexe, suivant la couleur qu'ils ont reçue de la nature, suivant le climat qu'ils habitent, la profession qu'ils exercent, l'habitude de vivre à l'abri de l'air ou d'être exposés à l'ardeur du soleil, à la rigueur des saisons." [N.T.]

26. No original: "pour faire une figure avec entente, il faut qu'il y en ait une partie ombrée, aussi une ordonnance ne peut bien réussir qu'il n'y en ait aussi une partie dans l'ombre, laquelle, outre le repos qu'elle donne à la vue, fait avancer les figures que l'on dispose sur le devant, qui ne peuvent jamais faire un effet extraordinaire sans cet agréable artifice." [N.T.]

27. Mesmo em meados do século XIX, era possível escrever, como o fizera Charles Blanc, que o "desenho é o sexo masculino da arte; a cor é o sexo feminino... A cor desempenha o papel feminino na arte, o papel do sentimento; submetida ao desenho da mesma maneira como o sentimento se submete à razão, ela potencializa o chame, a expressão e a graça da composição" (BLANC, 1867, pp. 22-24).

[N.T.] No original: "Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin... La couleur joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce."

28. Expresso minha dívida com o abrangente trabalho de Melissa Hyde (2006) sobre o conceito de *fard*.

29. Ver a definição de Nicole Pellegrin em *Les vêtements de la Liberté: Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800* (PELLEGRIN, 1989, p. 103).

30. Ver também DOBIE (2010). Daniel Roche, embora não inclua as sociedades coloniais em sua história instrumental do vestuário no século XVIII, escreve que "uma nova história problematizada do vestuário é uma ferramenta certa rumo ao coração da história social" (ROCHE, 1989, p. 13).

[N.T.] No original: une problématique renouvelée de l'histoire du vêtement est un moyen direct d'aller au coeur de l'histoire sociale".

31. O argumento completo é discutido e contextualizado em DOBIE (2010). Ver também VOLTAIRE (1753, vol. 1, p. 29; Idem, [1756–1771] 1990b, vol 2, pp. 330-344 ou idem, 1840, vol. 15, p. 36 e ss. e vol. 43, p. 368) e RAYNAL (1780, vol 15, pp. 11-12).

[N.T.] No original: "Ce récit d'Euphémus me paraît assez vraisemblable, et la description de ces Insulaires convient parfaitement aux Caraïbes qui étaient maîtres des Antilles, de la plus grande partie desquelles ils ont été chassés par les Européens en ces derniers temps. La chair de ces Peuples est fort rougeâtre: elle l'est naturellement ; & c'est moins un effet du climat, que de l'imagination des Mères, qui trouvant de la beauté dans cette couleur, la transmettent à leur fruit ; elle l'est aussi par artifice: car ces barbares se font peindre tous les jours avec le rocou qui leur tient lieu de vermillon, et les fait paraître rouges comme du sang."

32. Em 1765, Claude-Nicolas Le Cat, que acumulava teorias sobre a origem da pele negra, menciona aquela remota da imaginação materna em seu *Traité de la couleur de la peau humaine en général et de celle des Nègres en particulier* [Tratado sobre a cor da pele humana, em geral, e a dos negros, em particular, em tradução livre] (LE CAT, 1765). Cf. LAFONT (2010).

33. Esse termo pouco usual significa "manchar" [*staining*]: macula significa "mancha" [*stain*], em Latim. Eu o escolhi por dialogar com a ideia da Imaculada Conceição, em referência à virgindade de Maria. A mancha não é pura, uma vez que ela arruína a suposta pureza da brancura tanto em sentido físico quanto espiritual.

34. Ver BINDMAN; GATES (2011) e SCHMIDT-LINSENHOFF (2004).

35. Agradeço a Mechthild Fend, que mencionou essa referência.

36. Esses discursos possuíam dois eixos filosóficos principais: o primeiro, o monogenismo de Buffon, o segundo, o poligenismo, como, por exemplo, de Voltaire. Esses dois conceitos determinavam a rigidez ou instabilidade e relatividade dos marcadores raciais. De fato, para Voltaire, o poligenismo explicava uma variedade de espécies (VOLTARE, [1734] 1879, vol. 1, pp. 181-193). Por sua vez, Buffon acreditava que essa variedade dependia do clima: "O clima informa em parte a variação das espécies humanas porque ela é una e está firmemente separada de todas as outras espécies vivas; o homem branco na Europa, o negro na África, amarelo an Ásia e vermelho na América, ele é o mesmo e único homem, bronzeado pela cor do clima" (BUFFON, 1761, vol. 9, pp. 1-2).

37. No original: "Lors que nous voulons exprimer les traits d'une belle Princesse, d'une Reyne, ou d'une Imperatrice, nous avons accoustumé de leur donner pour Suivantes, sur qui elles s'appuyent d'ordinaire en marchant, des femmes un peu bazannées & de vieilles moresques, des Pages avec des gestes fort libres, & et de petits Nains fort difformes, pour donner plus de Grace & de Majesté au sujet principal." [N.T.]

38. Ver ROSENTHAL (2004) para questões pictóricas e WHEELER (2000) para o contexto literário, intelectual e econômico mais geral no Reino Unido.

39. Ver os trabalhos de Frédéric Régent e Jean-François Niort a respeito da legislação francesa e dos direitos das Pessoas de Cor [*Colored People's rights*] na França e em suas colônias, entre eles RÉGENT; NIORT; SERNA (2014).

40. A primeira edição, em inglês, foi publicada anonimamente em Paris em 1785, a segunda, uma tradução para o francês, no ano seguinte (JEFFERSON, 1786). A edição em inglês citada é aquela publicada em Londres, em 1787, pela Stockdale. As citações [no original] foram retiradas da versão disponível em: https://books.google.bg/books?id=KlbAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=judgment%20in%20favour%20of%20the%20whites&f=false.

41. Uma versão em mármore desse busto é mantida no Museum of Fine Arts de Boston.

42. No original: "Is [the racial difference] not the foundation of a greater or less share of beauty in the two races? Are not the fine mixtures of red and white, the expressions of every passion by greater or less suffusions of colour in the one, preferable to that eternal monotony, which reigns in the countenances, that immoveable veil of black which covers all the emotions of the other race?" [N.T.]

43. No original: "Add to these [advantages of the white man], flowing hair, a more elegant symmetry of form, their [the Black people's] own judgment in favour of the whites, ... The circumstance of superior beauty, is thought worthy of attention in the propagation of our horses, dogs, and other domestic animals; why not in that of man?" [N.T.]

44. Ver LAFONT (2010).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNIER, François. Nouvelle Division de la Terre, par les différentes Espèces ou Races d'hommes qui l'habitent. **Journal des Sçavans**, 24 abril 1684, pp. 133-40.

BERNIER, François. New Division of Earth by the Different Species or Races of Men. *Journal des Savants*, 24 abril 1684; traduzido em THE ANTHROPOLOGICAL SOCIETY. **Memoirs Read before the Anthropological Society of London** / trad. T. Bendyshe. Vol 1. Londres: Trübner, 1863-64, pp. 360-364; e editado em BERNASCONI, Robert; LOTT, Tommy L. **The Idea of Race**. Indianapolis, IN: Hackett, 2000.

BINDMAN, David. **Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the Eighteenth Century**. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2002.

BINDMAN, David; GATES, Jr., Henry Louis. **Image of the Black**, vol. 3: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 2011.

BLANC, Charles. **Grammaire des arts du dessin**. Paris: 1867.

BLANCKAERT, Claude. La classification des races au XVIIIe siècle. L'anthropologie naturaliste entre méthode et anti-méthode. **Lumières 14 - L'invention et la**

représentation des races au XVIIIe siècle, edição especial / ed. Isabelle Baudino, Bordeaux, 2009, pp. 13-41.

BLUMENBACH, Johann-Friedrich. **De l'unité du genre humain et de sa variété**. Paris: Chez Allut, 1804, pp. 211-213.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, Conde de. **Histoire naturelle**. Vol 9. Paris: Imprimerie royale, 1761.

CHAMPAIGNE, Philippe de. Palestra de 7 de junho de 1670. In LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian (eds.). **Les conférences de l'Académie royale de peinture de sculpture (1648-1792)**, tomo 1, vol. 1. Paris: ENSBA, 2006, pp. 370-373.

CURRAN, Andrew. **The Anatomy of Blackness: Science and Slavery in an Age of Enlightenment**. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2011.

CURRAN, Andrew. Rethinking Race History: The Role of the Albino in the French Enlightenment Life Sciences. **History and Theory** 48, n. 3, 2009, pp. 151-179

CUVIER, Georges. **Leçons d'anatomie comparée**. Vol 3. Paris: Crochard, 1805.

DELBOURGO, James. The Newtonian Slave Body: Racial Enlightenment in the Atlantic World. **Atlantic Studies: Literary, Cultural and Historical Perspectives** 9, n. 2, 2012, pp. 185-207.

DOBIE, Madeleine. The Fabric of the Two Worlds. In DOBIE, Madeleine. **Trading Places: Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture**. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2010, pp. 89-124.

DORLIN, Elsa. **La Matrice de la Race**. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française. Paris: Découverte, 2006.

DORON, Claude-Olivier. Le cas Bernier. In DORON, Claude-Olivier. **L'homme altéré: races et dégénérescence**. Paris: Champ Vallon, 2016, pp. 429-433.

DUBOS, Abbot Jean-Baptiste. **Réflexions critique sur la poésie et la peinture**. Vol 2. Paris: Mariette, 1719.

EDELSTEIN, Dan. **The Enlightenment: A Genealogy**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2010.

FEND, Mechthild. Flesh-tones, Skin-color and the Eighteenth-Century Color Print. In ENSSLIN, Felix; KLINK, Charlotte (ed.). **Aesthetics of the Flesh**. Berlin: Sternberg Press, 2013, pp. 211-233.

GARRET, Aaron; SEBASTIANI, Silvia. David Hume on Race. In ZACK, Naomi (ed.). **The Oxford Handbook of Philosophy of Race**. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 31-43.

HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste:** Artisans et académiciens à l'âge classique. Paris: Ed. Minuit, 1993.

HYDE, Melissa. **Making Up the Rococo:** François Boucher and his Critics. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

JEFFERSON, Thomas. **Observations sur la Virginie.** Paris: Barrois, 1786.

JEFFERSON, Thomas. **Notes on the State of Virginia.** Londres: John Stockdale, 1787.

KANT, Immanuel. Définition du concept de race humaine [1785]. In KANT, Immanuel. **Opuscules sur l'histoire.** Paris: Garnier Flammarion, 1990a, pp. 123-144.

KANT, Immanuel. Des différentes races humaines [1775]. In KANT, Immanuel. **Opuscules sur l'histoire.** Paris: Garnier Flammarion, 1990b, pp. 47–67.

KAPLAN, Paul H. D. Italy 1490–1700. In BINDMAN, David; GATES, Jr., Henry Louis. **The Image of the Black in Western Art.** Vol. 3, From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2010-11, pp. 93-189.

KATZEW, Ilona. **Casta Painting:** Images of Race in Eighteenth-Century Mexico. New Haven, CT: Yale Univ. Press, 2004.

KEEVAK, Michael. **Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking**. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 2011.

LAFITAU, Joseph-François. **Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps**. Paris: Saugrain, 1724.

LAFONT, Anne. Zoomorphismes avant Darwin. **Perspective**, n. 3, 2009, pp. 461–466.

LAFONT, Anne. Étrange étrangeté: la science au coeur de la représentation de l'Africain. In LAFONT, Anne (ed.). **L'artiste savant à la conquête du monde moderne**. Strasbourg: PUS, 2010, pp. 141-156.

LAFONT, Anne. La représentation des Noirs: quel chantier pour l'histoire de l'art?. **Perspective**, n. 1, 2013, pp. 67-73.

LANOË, Catherine. **La poudre et le fard: une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières**. Paris: Champ Vallon, 2008.

LATOUR, Antoine Leblond. **Lettre de Le Blond de la Tour à un de ses amis contenant quelques instructions touchant la Peinture**. Bordeaux: Pierre du Coq, 1669.

LE CAT, Claude Nicolas. **Traité de la couleur de la peau humaine en général, de celle des nègres en particulier et de la métamorphose d'une de ces couleurs**

en l'autre, soit de naissance, soit accidentellement. Amsterdã, 1765.

LECLERC, Georges Louis (Comte de Buffon). **Histoire naturelle.** Paris: Imprimerie royale, 1749.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **La couleur éloquente:** Rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris: Flammarion, 1989.

LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian (eds.). **Les conférences de l'Académie royale de peinture de sculpture (1648–1792),** 6 vols. Paris: ENSBA, 2006-15.

LIMAI, Paul Ratouy de; VAILLAT, Léandre. **Jean-Baptiste Perronneau (1715–1783), sa vie et son oeuvre.** Paris/Bruxelas: Librairie nationale d'art et d'histoire, 1923.

MACLEOD, Catharine; ALEXANDER, Julia Marciari. **Painted Ladies:** Women at the Court of Charles II. Londres: National Portrait Gallery e Yale Center for British Art, 2001.

MARIN, Louis. L'être de l'image et son efficace. In MARIN, Louis. **Des pouvoirs de l'image, gloses.** Paris: Seuil, 1993), pp. 9-21.

MAUPERTUIS, Pierre Louis Moreau de. **Dissertation physique à l'occasion d'un Nègre blanc.** Leiden, 1744.

MONTESQUIEU. **L'Esprit des lois** [1748]. Paris: Nourse, 1772.

MONTESQUIEU, **O espírito das leis** [1748] / apresentação de Renato Janine Ribeiro, trad. Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOUSSA, Sarga (ed.). **L'idée de "race" dans les sciences humaines et la littérature (XVIIIe et XIXe siècles)**. Paris: L'Harmattan, 2003.

NEWTON, Isaac. **Optique** / trad. Jean-Paul Marat. Paris: Leroy, 1787.

NEWTON, Isaac. **Optique** / introdução Michel Blay. Paris: Dunod, 2015.

NEWTON, Isaac. **Optica** / trad. Andre Koch Torres Assis . 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2018.

NOCHLIN, Linda; LAFONT, Anne; PORTERFIELD, Todd. Entretien avec Linda Nochlin. **Perspective**, n. 1, 2015, pp. 63-76. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5800>. Acesso em: 18 nov. 2021.

NOCRET, Jean. Conferência de 1 set. 1668. In LICHTENSTEIN, Jacqueline; MICHEL, Christian (eds.). **Les conférences de l'Académie royale de peinture de sculpture (1648-1792)**, tomo 1, vol. 1. Paris: ENSBA, 2006, pp. 256-260.

NOËL, Érick. **Dictionnaire des gens de couleur dans la France moderne**. Geneva: Droz, 2011.

PELLEGRIN, Nicole. **Les vêtements de la Liberté**: Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises de 1780 à 1800. Aix-en-Provence: Alinea, 1989.

PILES, Roger de. Conversations sur la connaissance de la peinture [1677]. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. **La couleur éloquente**: Rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris: Flammarion, 1989.

PILES, Roger de. Dialogue sur le coloris. In PILES, Roger de. **Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres**. Paris, 1681.

RAYNAL, Guillaume Thomas François. **Histoire des deux Indes**. Paris, 1780.

RÉGENT, Frédéric; NIORT, Jean-François; SERNA, Pierre (eds.). **Les colonies, la Révolution française, la loi**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

ROCHE, Daniel. **La culture des apparences**: Une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle). Paris: Fayard, 1989.

ROSENTHAL, Angela. Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture. **Art History** 27, n. 4, 2004, pp. 563-592.

SCHAUB, Jean-Frédéric. **Pour une histoire politique de la race**. Paris: Seuil, 2015.

SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria (ed.). **Weisse Blicke**: Geschlechtermythen des Kolonialismus. Marburg: Jonas Verlag, 2004.

SKEEHAN, Danielle C. Caribbean Women, Creole Fashioning and the Fabric of Black Atlantic Writing. **The Eighteenth Century** 56, n. 1, 2015, pp. 105-123.

SEBASTIANI, Silvia. François Bernier. In TAGUIEFF, Pierre-André. **Dictionnaire historique et critique du racisme**. Paris: PUF, 2013a.

SEBASTIANI, Silvia. **The Scottish Enlightenment**: Race, Gender, and the Limits of Progress. New York: Palgrave Macmillan, 2013b.

SHOEMAKER, Nancy. How Indians Got to be Red. **The American Historical Review** 102, n. 3, 1997, pp. 625-644.

TEYSSÈDRE, Bernard. **Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV**. Paris/Lausanne: La bibliothèque des arts, 1965.

VOLTAIRE. **Abrégé de l'histoire universelle**. Paris: Jean Nourse, 1753.

VOLTAIRE. **Oeuvres complètes**. Paris: Bechot, 1840.

VOLTAIRE. Traité de métaphysique [1734]. In VOLTAIRE. **Oeuvres complètes**.

Paris: Garnier Frères, 1879.

VOLTAIRE. Des différentes races d'hommes. In VOLTAIRE. **Essai sur les mœurs et l'esprit des nations** [1756]. Paris: Classique Garnier, 1990a.

VOLTAIRE. **Essai sur les mœurs et l'esprit des Nations** [1756-1771]. Paris: Bordas, 1990b.

WATELET, Claude-Henri; LÉVESQUE, Pierre-Charles. Dictionnaire des Beaux-Arts. In PANCKOUCKE, Charles-Joseph (ed.). **L'Encyclopédie méthodique**. Paris, 1788.

WHEELER, Roxann. **The Complexion of Race**: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 2000.

WILLIAMSON, David. **Kings and Queens**. Londres: National Portrait Gallery, 2010.

SOBRE A AUTORA

Anne Lafont é historiadora da arte e directrice d'études na École des hautes études en sciences sociales, em Paris. Atuou como editora-chefe do periódico *Perspective - Actualité en histoire de l'art*, do Institut national d'histoire de l'art. Publicou os livros *Une Africaine au Louvre en 1800: La place du modèle* (Institut National d'Histoire de l'Art, 2019) e *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières* (Presses du réel, 2019). Organizou os livros *1740, un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville* (INHA / Fage, 2012) e *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)* (INHA / Les Presses du réel, 2012), em parceria com Mechthild Fend e Melissa Hyde. Foi co-organizadora, junto a Vincent Debaene, da edição especial da revista *Critique: Art Noir* (mai-jul. 2020).

Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte
Anne Lafont / Tradução: Liliane Benetti e Lara Rivetti

SOBRE AS TRADUTORAS

Liliane Benetti é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais - Escultura, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo, na área de História, Teoria e Crítica de Arte (2013), bacharel em Escultura pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2006), Mestre em Filosofia do Direito pela Faculdade de Direito da USP (2002) e bacharel em Direito pela mesma instituição (1998). Integra o Grupo de Pesquisas Estudos sobre Samuel Beckett (USP/CNPq). É editora da revista *Ars* (São Paulo), do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP desde 2016.

Lara Rivetti é doutoranda em Artes Visuais no Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) na área de História, Teoria e Crítica de Arte, mestre pelo mesmo programa, no qual produziu dissertação sobre o trabalho do artista brasileiro Antonio Dias, e bacharel em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Tem experiência nas áreas de tradução, preparação e revisão de textos. Atualmente, é editora-assistente da revista *Ars*.

Artigo recebido em
17 de setembro de 2021 e
aceito em 11 de novembro de 2021

TEXTOS ESCOLHIDOS - HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR

MULHERES, ARTE E PODER

LINDA NOCHLIN

WOMEN, ART, AND POWER

MUJERES, ARTE Y PODER

1. Publicado originalmente em NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power*. Nova York: Westview Press, 1988. Esta tradução utiliza a versão da coletânea *Women, Art and Power, and Other Essays* (Nova York: Routledge, 2018, pp. 1-36) devido às revisões produzidas pela autora para o volume. Copyright ©1988. Reproduced by permission of Taylor & Francis Group.

2. A seleção do conjunto de títulos apresentados aqui pela primeira vez em versão brasileira resultou das discussões do grupo de estudantes, assistentes editoriais e editoras que organiza este número especial de *Ars*, e que transcorreram num período de cerca de um ano e meio, antecedendo o lançamento



Neste ensaio, investigarei as relações existentes entre mulheres, arte e poder em um grupo de imagens do fim do século XVII até o século XX. Na maior parte das vezes, essas imagens foram escolhidas porque representam mulheres em situações envolvendo poder – mais comumente a sua ausência. É óbvio que a história, conteúdo ou narrativas de tais imagens – algo que os historiadores de arte chamam de “iconografia” – serão um elemento de análise importante neste projeto: a história dos Horácios representada por David; a morte de Sardanapalus interpretada por Delacroix; ou o conto triste e exemplar sobre decadência doméstica e punição simbolizado pelo pintor inglês Augustus Egg em uma trilogia pictórica conhecida como *Past and Present*¹.

Contudo, o que realmente me interessa são as operações do poder em seu nível ideológico, operações manifestadas em um sentido muito mais difuso, mais absoluto e, todavia, paradoxalmente mais ardiloso, em algo que poderemos chamar de discursos de diferença de gênero. Refiro-me, claro, às maneiras pelas quais a representação das mulheres na arte são fundamentadas e servem

desta edição; a iniciativa visa ampliar o acesso dos pesquisadores brasileiros, estudantes de graduação e pós-graduação a autores que marcaram posição relevante num debate que renovou radicalmente o campo disciplinar da história da arte nas últimas décadas.

para reproduzir incontestavelmente suposições sustentadas pela sociedade em geral e por artistas, em particular, alguns mais do que outros, acerca do poder, da superioridade, diferenciação e do indispensável controle impostos pelos homens sobre as mulheres; suposições evidenciadas na estrutura visual, bem como nas escolhas temáticas das pinturas em questão. A ideologia se manifesta tanto no que é implícito – impensável ou irrepresentável – quanto no que é articulado em um trabalho de arte. À medida que muitas das suposições sobre as mulheres se apresentam enquanto um complexo de opiniões de senso comum sobre o mundo e são assumidas, portanto, como autoevidentes, elas se apresentam de modo relativamente imperceptível à maioria dos observadores contemporâneos, assim como aos autores das pinturas. Suposições sobre a fragilidade e passividade das mulheres; sobre sua disponibilidade sexual para atender às necessidades dos homens; sobre sua determinação doméstica e função acolhedora; sobre sua identificação com o reino da natureza; sobre sua existência enquanto objeto, em vez de sujeito criador de arte; sobre o caráter evidentemente ridículo de suas tentativas de inserir-se ativamente no âmbito da história por meio do trabalho ou do engajamento na luta política. Todas essas noções – elas mesmas fundamentadas

em uma certeza ainda mais abrangente e generalizada sobre a própria ideia de diferença de gênero – eram compartilhadas, se não incontestavelmente, em maior ou menor grau pela maioria das pessoas do referido período e, como tal, constituem um subtexto contínuo implícito a quase todas as imagens individuais envolvendo mulheres. No entanto, talvez o termo “subtexto” seja enganoso, tendo em vista minhas intenções. Não procuro uma leitura *profunda*; esta não será uma tentativa de mover-se para *trás* das imagens em direção a um domínio mais profundo da verdade que se esconderia sob a superfície dos diversos textos pictóricos. Mais propriamente, minha tentativa de investigar a tríade mulher-arte-poder deve ser pensada como um esforço para discernir os vários discursos sobre o poder em relação à diferença de gênero coexistente de modo superficial ou elementar ao discurso dominante da iconografia ou da narrativa.

É importante ter em mente que uma das funções mais importantes da ideologia é encobrir as relações de poder patentes na sociedade em um determinado momento histórico ao fazê-las parecer parte da ordem natural e eterna das coisas. É igualmente importante lembrar que o poder simbólico é invisível e só pode ser exercido com a cumplicidade de quem se equivoca em reconhecer

que está ou submetido a ele, ou que o exerce. Muitas vezes, as mulheres artistas não estão mais protegidas contra as lisonjas dos discursos ideológicos do que seus colegas contemporâneos homens, nem os homens dominantes devem ser considerados enquanto agentes que forçam sobre as mulheres tais noções de modo conspiratório ou até consciente. Michel Foucault (2019, p. 94) ponderou que "é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável". O discurso patriarcal de poder sobre as mulheres se disfarça no verniz do natural – na verdade, de uma condição lógica.

Força e fragilidade são entendidas como os corolários naturais da diferença de gênero. No entanto, é mais acurado dizer, em um trabalho como *O juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David, que é a representação das diferenças de gênero – masculino *versus* feminino – que imediatamente estabelece a oposição entre força e fragilidade, tema principal dessa pintura.



FIGURA 1.

Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horácios*, 1784.
Óleo sobre tela, 330 x 425 cm.
Louvre, Paris © Domínio público

No quadro, a noção de passividade da mulher – e sua inclinação a ceder ao sentimento individual – parece ter surgido ao artista enquanto um elemento disponível de uma *langue* visual da qual a alta inteligibilidade dessa *parole* pictórica específica depende. É relevante perceber que o incidente narrativo particular representado aqui – o momento em que os três irmãos, os Horácios, fazem um juramento patriótico de lealdade a Roma diante das espadas sustentadas por seu pai, na presença das mulheres e crianças da família – não é encontrado em textos clássicos ou

pós-clássicos, mas é em essência uma invenção de David, lograda após muitas outras explorações de temas potenciais dessa história². É uma invenção que deve sua nitidez revolucionária precisamente à oposição evidente entre força masculina e fragilidade feminina oferecida pelo discurso ideológico da época. A impressionante eficácia da comunicação visual na pintura depende, da maneira mais gráfica possível, de uma suposição universal: não é algo que precisa ser pensado. A divisão binária entre energia masculina, tensão e concentração em oposição à resignação feminina, delicadeza e relaxamento é tão clara quanto qualquer diagrama de Lévi-Strauss sobre uma aldeia nativa; ela é realizada em cada detalhe da estrutura pictórica e de seu tratamento e é inscrita nos corpos dos protagonistas em suas poses e anatomia, e é até evidente na forma como as figuras masculinas estão distribuídas na maior fração do espaço arquitetônico, expandindo-se a fim de preenchê-lo, enquanto as mulheres, desmoronando sobre si mesmas, devem se contentar com uma mera borda. A divisão binária entre masculino e feminino é tão bem-sucedida na transmissão da mensagem do artista acerca da superioridade das afirmações de dever para com o Estado em relação ao sentimento individual que tendemos a considerar uma versão posterior do

tema, como a de Armand Caraffe³, fraca e confusa, pelo menos em parte, pois frustra em fiar-se na oposição “natural” que é a base da lucidez em David.



FIGURA 2.

Sir Joseph Noël Paton, *In Memoriam*, 1863-64. Gravura baseada em pintura original, 86,4 x 68,5 cm. V&A, South Kensington, Londres © Domínio público

Em meados do século XIX, na Inglaterra vitoriana, a passividade da mulher e sua determinante incapacidade de defesa contra a violência física pareciam ter sido um artigo de fé tão aceito que as posturas que significavam fraqueza à época (algo precisamente oposto ao heroísmo dos *Horácios*), no caso das damas britânicas, poderiam ser consideradas de fato como heroísmo aprumando-se um pouco o pescoço e enrijecendo-se o queixo. Na verdade, Sir Joseph Noel Paton, autor do trabalho que apareceu no salão da Royal Academy, em 1858, sob o título *In Memoriam* (o original se perdeu), dedicou a tela “à comemoração do heroísmo cristão das damas britânicas na Índia durante o motim de 1857.” A propósito, deve-se acrescentar que as figuras que entraram com tanta energia pela retaguarda não eram originalmente os salvadores escoceses que vemos na gravura produzida posteriormente à pintura, mas os sanguinários Sepoys, rebeldes indianos, que foram alterados pois o artista considerou que sua presença criara “uma impressão muito dolorosa”⁴. O heroísmo das senhoras britânicas parece ter consistido em se ajoelhar e permitir que elas mesmas e seus filhos fossem atrozmente estuprados e assassinados, vestidos com as roupas mais inadequadas da moda, embora elogiosas, sem levantar um dedo para se defender. No entanto, para admirados

observadores do período, a tranquilidade e a Bíblia, em vez da autodefesa vigorosa, eram precisamente o que constituía o heroísmo para uma dama. Um crítico do *Art Journal* à época afirmou: “O espectador fascina-se pela expressão sublimemente calma da face da figura principal – é mais do que uma virtude romana; seus lábios estão separados em oração; ela segura a Bíblia nas mãos e essa é a sua força”⁵. Ora, há pelo menos dois discursos articulados nessa imagem. Um é a notória narrativa sobre as heroicas damas britânicas e seus filhos durante o motim dos Sepoys fortalecendo-se em orações enquanto estão prestes a serem atacados por nativos selvagens e presumivelmente lascivos. O outro, menos óbvio, patriarcal e definidor de classe, estipula o comportamento adequado para a dama e implica que nenhuma mulher jamais se privará de sua condição de gênero [*unsex herself*] ao comportar-se de modo drástico, chegando ao ponto da violência física, mesmo em defesa de seus filhos. Essa noção sobre o comportamento relativo às damas [*ladylike*] ou “feminino” evidentemente teve alguma relação – não necessariamente uma grande relação – com o modo como as mulheres, incluindo as senhoras britânicas durante o motim dos Sepoys, agiram de fato em circunstâncias semelhantes⁶. Na gravura *E São Como Feras*, da série *Desastres da Guerra*, as mulheres de

Goya – embora obviamente não sejam damas – são representadas comportando-se de maneira bem diferente daquelas em *In Memoriam*; contudo, o fato dessas mulheres camponesas recorrerem à violência opera como uma indicação da gravidade da situação. Fica implícito que as mães espanholas que lutam tão desesperadamente para defender seus filhos são outra coisa do que mulheres: elas “são como feras”⁷.



FIGURA 3.

Francisco Goya y Lucientes, *E são como feras*, 1812-15. Gravura, 134 × 183 mm.

Art Institute of Chicago, Chicago ©
Domínio público

No início do século XX, as sufragistas tentaram criar uma imagem convincente sobre as mulheres combinando o decoro feminino e o franco poder físico, como revela a fotografia da figura 4⁸. Os resultados – uma jovem devidamente vestida derrubando um policial assustado com um golpe de *jiu-jitsu* – oscilam entre o revigorante e o ridículo. O discurso do poder e o código de comportamento feminino podem manter apenas uma relação instável: os dois não podem se misturar.

O sucesso de um discurso na confirmação de uma posição ideológica não está em sua confiança em evidências, mas na maneira como exerce um exitoso controle por meio da “obviedade” de suas suposições. Para usar as palavras de Talcott Parsons (1969, pp. 365-366), em vez de ser seu traço *característico*, a força é por certo um exemplo especial de limitação do desdobramento do poder⁹; a coerção representa a regressão do poder a um domínio inferior de generalização; uma “demonstração de força” é o sinal emblemático do fracasso da moeda simbólica do poder¹⁰. No entanto, as suposições vitorianas sobre o comportamento feminino são baseadas nos tipos de ameaças que, embora raramente mencionadas, aguardam por aqueles que as questionem: a mulher que lança mão da força física ou da ação independente não deve mais ser considerada uma dama.

FIGURA 4.
 Edith Margaret Garrud, *Mulher*
derrubando um policial com o golpe
de jiu-jitsu, c. 1910. Fotografia ©
 Domínio público



Então segue-se que, pelo fato das mulheres serem naturalmente indefesas, e os homens, naturalmente agressivos, as verdadeiras damas não devem depender de si mesmas, mas de seus defensores masculinos – como em *In Memoriam*, as tropas escocesas a protegerem-nas dos invasores igualmente masculinos, os amotinados Sepoy, retocados posteriormente.

Não é preciso dizer que esses pontos de vista eram considerados óbvios por homens e mulheres da época: a ideologia é bem-sucedida exatamente na medida em que suas perspectivas são compartilhadas por aqueles que exercem o poder e por quem se submete a ele. Mas, nesse ponto, há um corolário para as suposições subjacentes ao texto visual [*visual text*] que estaria mais disponível para os homens do que para as mulheres: o que se poderia chamar de potencial de fantasia – um discurso do desejo – na construção de uma sequência imaginada de *In Memoriam*: algo como *O estupro e assassinato de mulheres britânicas durante o motim indiano*, assunto corrente na imprensa popular do período. É esse aspecto da pintura, sua sugestão de “coisas indescritíveis por vir”, delicadamente referido na crítica contemporânea como “aquelas atrocidades diabólicas [que] não podem ser suportadas sem um estremecimento” (ART JOURNAL, 1858, p. 169), que deve ter em parte explicado sua popularidade com o público.

Com efeito, esse tipo de sequência existe, ainda que seja anterior a *In Memoriam* e tenha sido pintado na França, e não na Inglaterra: *A morte de Sardanapalus*, de Delacroix. “Nos sonhos começam as responsabilidades”¹¹, disse um poeta. Talvez. É certamente mais garantido afirmar que no poder os sonhos começam – sonhos de um poder ainda maior, e, nesse caso, fantasias do poder ilimitado dos homens de desfrutar os corpos das mulheres destruindo-os. Evidentemente, a pintura não pode ser reduzida a uma mera projeção pictórica das fantasias sádicas de Delacroix sob o pretexto de exotismo. No entanto, deve-se ter em mente que subentendido à turbulência vívida desse episódio da narrativa – a história do antigo governante assírio Sardanapalus, que, ao saber de sua derrota incipiente, teve todos os seus bens preciosos, incluindo suas mulheres, destruídos, e, então, ardeu em chamas com eles em seu palácio – está a suposição mais mundana, compartilhada pelos homens da classe de Delacroix, de que eles eram naturalmente “autorizados” a desejar, possuir e controlar os corpos das mulheres. Se os homens fossem artistas, presumia-se que eles tinham acesso mais ou menos ilimitado aos corpos das mulheres que trabalhavam para eles como modelos. Em outras palavras, a fantasia privada de Delacroix não existe em um vazio, mas em um contexto social específico, concedendo permissão, bem como

estabelecendo limites para certos tipos de comportamento. É quase impossível imaginar o tema da morte de Cleópatra, digamos, com escravos nus sendo executados por criadas, pintado por uma *mulher* artista desse período. No sistema de poder sexual do patriarcado, transgressão não é apenas aquilo que viola códigos de pensamento e comportamento compreendidos: é, ainda mais urgentemente, aquilo que marca seus limites mais distantes. A transgressão sexual pode ser entendida como um *limite* de comportamento permissível – real, imaginário – em vez de seu oposto. O verdadeiro local de oposição é marcado pela diferença de gênero.

FIGURA 5.
Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalus*, 1827. Óleo sobre tela,
392 x 496 cm. Louvre, Paris
© Domínio público



Delacroix tentou neutralizar e distanciar sua manifesta expressão da dominação total do homem sobre as mulheres de várias maneiras, ao mesmo tempo que enfatizou os aspectos sexualmente provocativos de seu tema. Ele se envolveu no massacre colocando no cerne incandescente do quadro [*blood-red heart*] um *self* substituto – Sardanapalus reclinado em sua cama –, mas um *self* que se mantém afastado do tumulto sensual que o cerca, um destruidor de artistas que derradeiramente será consumido nas chamas de sua própria criação-destruição.

Apesar da façanha brilhante de semissublimação artística realizada, o público e os críticos ficaram aparentemente chocados com a obra quando ela apareceu pela primeira vez, no Salão de 1828¹². O distanciamento do herói do quadro não enganou ninguém, na verdade. Embora, de modo geral, a crítica atuasse mais diretamente contra as falhas formais das pinturas, é óbvio que, ao retratar o assunto com tão evidente prazer sensual, tamanha *panache* erótica e franqueza, Delacroix chegou perto demais de uma aberta declaração (mais explosiva e, portanto, mais cuidadosamente reprimida) da fantasia do discurso patriarcal sobre o desejo: a identificação sadecana do assassinato e da posse sexual enquanto asserção de *jouissance* absoluta.

A fantasia da posse absoluta dos corpos nus das mulheres, uma fantasia que para o artista oitocentista era, ao menos em parte, uma realidade em termos de prática específica – a disponibilidade constante das modelos para necessidades sexuais, bem como profissionais –, está no cerne de representações pictóricas menos inspiradas do Oriente Próximo ou temas clássicos, como no trabalho *Mercado de escravos*, de Jean-Léon Gérôme. Claro, nesse caso, uma representação iconográfica das relações de poder coincide com suposições, embora não seja idêntica a elas, sobre a autoridade masculina. Embora sejam representações ostensivamente realistas dos costumes de orientais pitorescos¹³, as pinturas de Gérôme também são afirmações convenientemente veladas do fato de que as mulheres estão, na verdade, à venda para os homens em prol da satisfação sexual destes – tanto em Paris como no Oriente Próximo. A prática sexual é melhor ideologizada nesse trabalho do que na pintura de Delacroix, e obras como essas apareciam com frequência nos Salões da época e eram muito admiradas. Por que foi esse o caso? Em primeiro lugar, no nível da estrutura formal, esses trabalhos eram mais aceitáveis, pois Gérôme substituiu pelo naturalismo pseudocientífico apático e remoto – pinceladas pequenas e discretas, efeitos espaciais “racionais” e convincentes (um

empirismo aparentemente desapaixonado) – o autoenvolvimento tempestuoso de Delacroix e o brio inflamado das superfícies pintadas por ele. O estilo de Gérôme justifica seu tema (senão para nós, que somos leitores mais astutos, certamente para a maioria dos espectadores de seu tempo) ao garantir, por meio de “objetividade” sóbria, a indiscutível alteridade dos personagens que encenam sua narrativa. Ele está dizendo, com efeito: “Não pense que eu ou qualquer outro francês de pensamento moral elevado estaria envolvido nesse tipo de coisa. Estou apenas tomando nota do fato de que raças menos iluminadas se submetem ao comércio de mulheres nuas – mas isso não é excitante!” Gérôme, como muitos outros artistas de seu tempo, consegue encampar uma mensagem dupla: uma sobre o poder dos homens sobre as mulheres e a outra sobre a superioridade do homem branco sobre as raças não brancas e, portanto, seu justificável controle sobre elas – precisamente aquelas que se sujeitam a esse tipo de comércio lascivo. Ou pode-se dizer que algo mais complexo está envolvido nas estratégias de Gérôme *vis-à-vis* o *homme moyen sensuel*: este fora sexualmente convidado a se identificar com seus pares orientais, mas, ao mesmo tempo, a se distanciar moralmente deles dentro do objetivamente convidativo, embora racialmente clivado, espaço da pintura.

FIGURA 6.
Jean-Léon Gérôme, *Mercado de
escravos*, 1866. Óleo sobre tela,
84,6 x 63,3 cm. The Clark Institute,
Williamstown © Domínio público



Para os propósitos do meu argumento, a tela *O Baile de máscaras na ópera* (1873), de Édouard Manet, pode ser lida enquanto uma resposta combativa e de subversão a ambos os conteúdos manifestos e latentes dos mercados de escravos de Gérôme¹⁴. A pintura de Manet, assim como a de Gérôme, nas palavras de Julius Meier-Graefe, representa um “mercado de carne” (MEIER-GRAEFE, 1912, p. 216). Ao contrário de Gérôme, porém, Manet representava a comercialização de mulheres atraentes não em um local do Oriente Próximo oportunamente distante, mas atrás das galerias da Opera House na rue Lepeltier, e os compradores de carne feminina não eram brutamontes orientais, mas homens parisienses civilizados e reconhecíveis, amigos de Manet e, em alguns casos, colegas artistas que ele pedira para serem modelos de seus trabalhos. Ao contrário da pintura de Gérôme, que fora aceita para o Salão de 1867, a de Manet foi rejeitada no ano de 1874. Gostaria de sugerir que a razão da rejeição de Manet não foi apenas a audaz familiaridade [*close-to-homeness*] de sua representação da disponibilidade sexual feminina e de seu consumo pelos homens, nem apenas, como sugeriu seu amigo e defensor na época, Stéphane Mallarmé, sua ousadia formal – sua deliberada mas casual visão encerrada [*cut-off view*] do espetáculo¹⁶ –, mas a maneira como esses dois tipos de impulsos subversivos interagem.

**FIGURA 7.
(NA PÁG. SEGUINTE)**

Édouard Manet, *O baile de máscaras na ópera*, 1873. Óleo sobre tela, 59 x 72 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C. © Domínio público



Mulheres, arte e poder
Linda Nochlin / Tradução: Leonardo Nones

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

São precisamente as estratégias antinarrativas de Manet na construção da pintura, sua recusa à transparência, que tornam instáveis os pressupostos ideológicos de sua época. Ao rejeitar os modos tradicionais de narrativa pictórica, ao interromper o fluxo da narrativa com pedaços de pernas e do torso no topo da pintura e uma figura masculina cortada à esquerda, a pintura revela as suposições a partir das quais tais narrativas são depreendidas. As partes separadas dos corpos femininos constituem uma referência retórica espirituosa, uma substituição da parte pelo todo, a disponibilidade sexual de mulheres de classes baixas e marginalizadas para o prazer de homens de alta classe. Por meio de uma brilhante estratégia realista, Manet imediatamente nos alertou para o artifício da arte, em oposição à negação pseudocientífica de Gérôme com seu naturalismo ilusionista, e, ao mesmo tempo, pelas pernas aparentemente amputadas de modo acidental, para a natureza das relações de poder que controlam os acontecimentos mundanos. Futuramente, em *Um bar no Folies-Bergère*, de 1881, o dispositivo das pernas desagregadas reaparece na representação de uma trabalhadora, a garçonete, para nos lembrar da natureza das negociações discretas ocorrendo entre a figura do primeiro plano e o homem obscuro refletido no espelho e, ao mesmo tempo, chama



FIGURA 8.
André Kertész, *Pernas de uma dançarina*, c. 1915. Fotografia ©
Domínio público

a atenção para a arbitrariedade dos limites do quadro. A imagem da perna cortada oferece uma sinédoque facilmente assimilada e intransmissível das relações sexuais de poder. Quando a imagem é feminina, como na conhecida fotografia de André Kertész das pernas de uma dançarina, de 1939, ela inevitavelmente se refere à atratividade sexual implícita do modelo invisível, apresentado como um objeto passivo ao olhar masculino. Essa nunca é a implicação de pernas masculinas fragmentadas de forma semelhante, sejam elas do Cristo em ascensão em um manuscrito medieval ou de um herói vingador de uma história em quadrinhos moderna¹⁷. Se as pernas fragmentadas são masculinas, elas funcionam consistentemente como significantes de energia e poder.

Dentro do contexto implícito de passividade, disponibilidade sexual e impotência, como uma respeitável artista feminina na Inglaterra em meados do século XIX poderia criar uma imagem convincente de sua situação profissional? Não seria muito fácil ou persuasivo. Na verdade, tem sido difícil para os observadores dizer que a pintura *Nameless and Friendless* [Sem nome e sem amigos, em tradução livre] de Emily Mary Osborn, é de fato uma representação de uma artista mulher. O tema foi definido como “uma dama reduzida a depender da arte feita por seu irmão”, na edição

de 1970 do livro *The History and Philosophy of Art Education* (MACDONALD, 1970)¹⁸. No entanto, a evidência documental, bem como uma leitura cuidadosa do texto pictórico [*pictorial text*], apontam o fato de que Osborn pretendia representar uma jovem artista órfã oferecendo seu trabalho com considerável ansiedade a um cético negociante de pinturas. Trata-se, até certo ponto, de uma autoimagem da artista, revestida da linguagem da pintura de gênero britânica. Mesmo a mais breve inspeção dos códigos aceitos para a representação de artistas e dos códigos aceitos para a representação de moças respeitáveis da época revela de uma vez porque um espectador pode interpretar mal a obra e porque Osborn pode ter escolhido essa iconografia um tanto ambígua para a representação de uma mulher enquanto artista.

Pode-se presumir que Osborn, como uma astuta e popular produtora de pinturas de gênero aceitáveis para o público vitoriano, compartilhava das suposições “naturais” do público da Royal Academy de que o ambiente adequado para uma jovem respeitável era o lar e a família. Sem dúvida, ela também compartilhou as suposições que operam na primeira tela da trilogia de Augustus Leopold Egg sobre a desgraça de uma respeitável mulher casada e sua expulsão de casa. Uma vida independente, uma vida fora do

FIGURA 9.
(NA PÁG. SEGUINTE)

Emily Mary Osborn, *Nameless and Friendless* (“*The rich man’s wealth is his strong city, etc.*”) - *Proverbs*, x, 15, 1857. Óleo sobre tela, 825 × 1038 mm. Tate, Londres © Creative Commons Licence CC-BY-NC-ND 3.0



Mulheres, arte e poder
Linda Nochlin / Tradução: Leonardo Nones

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar

lar, era muitas vezes e, acima de tudo para a dama, relacionada à potencial disponibilidade sexual, evidentemente entendida como um castigo por um lapso sexual nos códigos narrativos da época. Na verdade, há mais do que uma sugestão, expressa pelos cobiçadores nas espreguiçadeiras à esquerda do quadro de Osborn, que erguem os olhos de uma reprodução de uma dançarina escassamente vestida para examinar a jovem artista, de que apenas o fato de estar no mundo afora, em vez de segura em casa, coloca qualquer mulher jovem e desprotegida sob suspeita. Torna-se mais claro porque Osborn escolheu definir a situação da mulher artista como um infortúnio em vez de algo poderoso. Apenas a extrema necessidade, ela sugere, forçaria uma jovem a entrar na perigosa arena pública do profissionalismo. A narrativa sobre a mulher artista é cautelosamente fundada em um discurso pictórico de vulnerabilidade – de impotência, em suma. A mulher artista em Osborn, sob a exposição do olhar masculino dentro da pintura, está posicionada mais na situação expectável de *modelo* feminina do que na de um homem artista.

**FIGURA 10.
(NA PÁG. SEGUINTE)**

Augustus Leopold Egg, *Past and Present*, n. 1, 1858. Óleo sobre tela, 635 × 762 mm. Tate, Londres © Creative Commons Licence CC-BY-NC-ND 3.0



Mulheres, arte e poder
Linda Nochlin / Tradução: Leonardo Nones

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar



FIGURA 11.
Jean-Léon Gérôme, *The Artist's Model*, 1894. Haggin Collection,
Haggin Museum, Stockton, California
© Domínio público

Nem em sonho pode-se imaginar uma mulher artista do século XIX interpretando seu papel – como fizeram seus equivalentes masculinos, tão à vontade e naturalmente – em termos de livre acesso aos corpos nus do sexo oposto. Gérôme, ao contrário, em seu autorretrato *The Artist's Model* [A modelo do artista, em tradução livre], simplesmente retratou a si mesmo em uma das estruturas narrativas mais convencionalmente aceitáveis e, com efeito, auto-explicativas para a autorrepresentação de artistas. O tópos do artista em seu estúdio pressupõe que ser um artista diz respeito ao livre acesso do homem às mulheres nuas. O fazer artístico, a criação mesma da própria beleza, era equiparado à representação do nu feminino. No trabalho, a própria noção do poder originário do artista, sua condição enquanto criador de objetos únicos e valiosos, é fundada em um discurso da diferença de gênero como poder.

Tal suposição é apresentada abertamente em *The Artist's Model*, embora com certo verniz diplomático e naturalista. Gérôme não se representa tocando a coxa da *modelo viva*, mas apenas sua representação em gesso, com as mãos enluvadas; e o próprio artista (convenientemente para os propósitos da pintura) tem cabelos brancos e é venerável, em vez de jovem e vigoroso. Ele pode nos lembrar mais de um médico do que um artista, e mantém os

olhos modestamente baixos em seu trabalho, em vez de erguê-los para encarar a mulher nua. A evidente iconografia do trabalho é o tema perfeitamente aceitável do artista em seu estúdio, esforçada e obstinadamente engajado na atividade criativa, cercado por testemunhos de suas realizações anteriores. As suposições sobre o poder masculino são perfeita e apaziguadamente [*disarmingly*] justificadas pelos nobres propósitos aos quais tal poder serve: embora a modelo nua possa de fato servir aos objetivos do artista, ele, por sua vez, é apenas o humilde servo de uma causa superior, a da própria Beleza. Esse complexo de crenças envolvendo o poder masculino, modelos nuas e a criação da arte recebe sua racionalização mais perfeita na representação bastante popular do mito de Pigmaleão no século XIX: a beleza da pedra tornada realidade pelo brilho caloroso do desejo masculino.

Em nenhum lugar o trabalho da ideologia é mais evidente do que quando as questões de classe se unem às questões de gênero na produção de imagens femininas. No caso da figura da camponesa, a associação da mulher rural com um atemporal, acolhedor e esteticamente digressivo [*distancing*] reino da natureza serviu para neutralizar sua potencialidade (na verdade, sua realidade na França, onde a memória de mulheres armadas com forquilhas

ainda pairava como um pesadelo) como uma ameaça política. A assimilação da camponesa ao reino da natureza ajudou a racionalizar a pobreza agrária e o trabalho árduo da mulher rural, bem como a justificar sua submissão a uma tradição de tirania masculina dentro da própria cultura camponesa.

Trabalhos como *As Duas Mães*, de Giovanni Segantini, com sua explícita conexão entre as funções nutridoras de uma mulher e de uma vaca, tornam claras as pressuposições de uma ideologia que sustenta a maternidade enquanto um trabalho feminino naturalmente instituído e demonstram, ao mesmo tempo, que a *camponesa*, como mulher elementar e inculta – portanto, eminentemente “natural” –, é o significante ideal para a noção de maternidade benevolente, repleta de conotações históricas cristãs da Madonna com o Menino.

FIGURA 12.
Giovanni Segantini, *As duas mães*,
1889. Óleo sobre tela, 280 x 157 cm.
Galleria d'Arte Moderna di Milano,
Milão © Domínio público



A figura da camponesa também serviu de veículo natural para inspirar noções sobre a fé religiosa. Em obras como *Ex-Voto*, de Alphonse LeGros, ou *Peasant Women in the Church* [Camponesas na igreja, em tradução livre], de Wilhelm Leibl, a piedade é vista como um paralelo natural do fatalismo edificante, assim como o instinto conservador das camponesas em perpetuar práticas religiosas tradicionais inquestionáveis de geração em geração.

FIGURA 13.
Jules Breton, *The Song of the Lark*,
1884. Óleo sobre tela, 110,6 × 85,8
cm. Chicago Art Institute, Chicago ©
Henry Field Memorial Collection



No entanto, contraditoriamente – a ideologia de fato opera para absorver e racionalizar a contradição –, ao mesmo tempo que a camponesa é representada como naturalmente acolhedora e piedosa, sua própria naturalidade, sua proximidade com o instinto e a animalidade poderiam fazer sua imagem servir como a personificação mesma da sexualidade desimpedida, sem dissimulação [*unartificed*]. Por vezes essa força sexual pode ser velada na idealização, como na obra de Jules Breton, que se especializou em glamourizar e classicizar os encantos eróticos da camponesa para o Salão Anual e deleite dos colecionadores *nouveau riche* do meio-oeste norte-americano; em outros momentos, era tratada da maneira mais crua e óbvia. Mas o papel “natural” da camponesa como significante da sensualidade terrena é um elemento tão importante na construção do gênero no século XIX quanto seus papéis compassivos ou religiosos.

Nenhum outro trabalho oferece uma representação pictórica tão eficaz da assimilação da camponesa ao reino da natureza como o famoso *As respigadoras*, de Millet, de 1857²⁰. Nele, as implicações genuinamente problemáticas em torno da atividade de coleta – tradicionalmente, a maneira como os membros mais pobres e fracos da sociedade rural obtinham seu pão e um domínio no qual

**FIGURA 14.
(NA PÁG. SEGUINTE)**

Jean-François Millet, *As respigadoras*, 1857. Óleo sobre tela, 1100 x 830 cm. Musée d'Orsay, Paris © Musée d'Orsay, dist.RMN / Patrice Schmidt



as mulheres tinham historicamente desempenhado de fato um papel algo ativo como participantes nos recorrentes confrontos ligados aos direitos de *glanage*²¹ – foram transformadas em uma versão realista do tema pastoral. Embora os exagerados críticos conservadores da época possam ter visto o espectro da revolução pairando por trás das três figuras curvadas, uma leitura mais fria do texto pictórico [*pictorial text*] revela que Millet, ao contrário, não estava disposto a enfatizar a potencial expressão de uma conotação social genuína implícita no contraste entre a abundância da colheita do rico proprietário de terras ao fundo e a pobreza das figuras no primeiro plano²². Em vez disso, ao enobrecer as poses e incorporar as figuras aos arquétipos bíblicos e clássicos, Millet escolheu removê-las do contexto politicamente carregado da história contemporânea e colocá-las no contexto supra-histórico da arte elevada. Concomitantemente, por meio das estratégias de sua composição, Millet deixa claro que esse trabalho particularmente pouco recompensador deve ser lido como algo instituído pela própria natureza, em vez de provocado por condições específicas de injustiça histórica. Na verdade, o próprio fato de que os trabalhadores em questão são *glaneuses* [respigadoras] em vez de *glaneurs* [respigadores] torna sua situação mais aceitável; como mulheres,

elas transitam mais facilmente para uma posição de identidade com a ordem natural. Millet enfatiza essa conexão entre mulher e natureza em um aspecto específico de sua composição: os corpos das mulheres curvadas são literalmente cercados e limitados pelos limites do próprio solo²³. É como se a terra as aprisionasse, não o feudalismo ou o capitalismo.



FIGURA 15.
Käthe Kollwitz, *Losbruch*, 1902-3.
Gravura, 492 x 575 mm. The British
Museum, Londres © Domínio público

Como uma afirmação visual de auto-assertividade e poder femininos, *Losbruch [Revolta]*, de Käthe Kollwitz, oferece o contraste mais surpreendente com *As respigadoras*, de Millet. A gravura, de 1903, da série “Guerra dos Camponeses”, pode ser vista como uma espécie de “antiglaneuses”, uma imagem contrapastoral, com o ímpeto vertical e dinâmico de sua protagonista angulosa, que galvaniza a multidão às suas costas, servindo para subverter a mensagem de consentimento passivo à ordem “natural” criada pela composição de Millet. Pode-se dizer que o que Millet evitou escrupulosamente ao recorrer à camponesa em sua representação, Kollwitz afirma de modo franco em seu trabalho: raiva, energia, ação.

Kollwitz buscou inspiração tanto histórica quanto pictórica para sua figura dominante, Black Anna, uma líder da revolta camponesa do século XVI, no relato clássico de Wilhelm Zimmermann, *A grande guerra dos camponeses alemães*, que descreve essa mulher poderosa e também fornece uma popular ilustração sua em xilogravura²⁴. A imagem revolucionária clássica de Delacroix, *A Liberdade guiando o povo*, sem dúvida permaneceu na mente de Kollwitz quando a artista produziu sua gravura. Mas a diferença evidente é que a poderosa figura da Liberdade de Delacroix refere-se a uma alegoria, como quase todas as encarnações femininas da

virtude humana – Justiça, Verdade, Temperança, Vitória –, em vez de uma mulher histórica concreta, um exemplo do que Simone de Beauvoir chamou a Mulher-como-Outro. A figura de Black Anna, ao contrário, é historicamente específica e pretende servir enquanto *locus* concreto de identificação para o observador. Ao introduzir uma visão do dorso de uma poderosa mulher do povo no primeiro plano da cena, a artista tenta persuadir o observador a se identificar com o evento, como ela própria o faz (FORSTER-HAHN, 1978, p. 6). Kollwitz, que simpatizou com ambos feminismo e socialismo à época e ficou particularmente impressionada com o pioneiro documento sobre feminismo de August Bebel, *Woman Under Socialism*, identificou-se em especial com Black Anna. Ela disse ao seu biógrafo que “se retratou nessa mulher. Ela queria que o sinal de ataque viesse dela” (NAGEL, 1971, p. 35). Em *Losbruch*, talvez pela primeira vez, uma artista feminina tentou desafiar os pressupostos da ideologia de gênero, perfurando a estrutura da dominação simbólica com uma consciência lúcida e politicamente informada.

FIGURA 16.
Honoré Daumier, *V'la une femme...* (da série *Les Divorceuses* publicada no jornal *Le Charivari*), 1848, Litogravura, 310mm x 235mm © Domínio público



— Voilà une femme qui, à l'heure solennelle où nous sommes, s'occupe bêtement de ses enfants... qu'il y a encore en France des êtres abruptes et arriérés!



Rouen, lith. J. Levef.

La Femme, émancipée, répandant la lumière sur le monde.

FIGURA 17.

Kugène Girard, *La Femme émancipée répandant la lumière sur le monde (a pétroleuse)*, c. 1871. Litogravura, 35 x 26,8 cm.

Musée Carnavalet, Paris
© CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris

Também é significativo que Kollwitz tenha selecionado uma narrativa de completa desordem social para a representação de uma figura feminina poderosa e enérgica, conduzindo a ação de seus companheiros, ao invés de se submeter a ela. O tópos da mulher na dianteira, para usar o título do estudo provocativo de Natalie Zemon Davis sobre a inversão dos papéis sexuais na Europa pré-industrial, sempre foi uma imagem potente, embora muitas vezes jocosa, de desordens impensáveis²⁵. Em geral, durante nosso período, gestos de poder e autoafirmação, especialmente de ativismo político, por parte das mulheres, eram tratados com especial malícia visual. Em uma litografia de subtítulo “V’la une femme qui à l’heure solonelle où nous sommes, s’occupe bêtement avec ses enfants”, de 1848 (o mesmo ano da revolução democrática travada em nome de uma maior igualdade), Daumier tratou as duas feministas à esquerda da impressão (caricaturas reconhecíveis de duas ativistas proeminentes da época) como bruxas desnaturadas, criaturas flácidas, esqueléticas, sem espartilho, cuja desagradável falta de graça contrastava vividamente com o charme inconsciente da modesta mãe à direita, que continuou a cuidar de seu filho sem se importar com o tumulto da história. As ativistas da classe

FIGURA 18.
(NA PÁG. SEGUINTE)

Peter Brugel. *Dull Gret (Dulle Griet ou Mad Meg)*, 1563, Óleo sobre painel, 115 × 161 cm, Museu Mayer van den Bergh, Antuérpia © Domínio público



FIGURA 19.
Diego Velázquez, *Vênus ao espelho*, c. 1644-1648. Óleo sobre tela, 122,5 x 177 cm. National Gallery, Londres © Domínio público

trabalhadora da Comuna, as chamadas *pétroleuses*, foram impiedosamente caricaturadas pelo Governo da Ordem como criaturas assustadoras, subumanas, feiticeiras, demônios da destruição, literalmente com a intenção de arruinar a própria estrutura da ordem social ao queimarem prédios.



No século XVI, Pieter Bruegel usara a figura de uma poderosa e ativa mulher, Dulle Griet, ou Mad Meg, para representar a desordem espiritual e política de então. De fato, é possível que Kollwitz mesma tenha se voltado para tal trabalho – uma das imagens mais potentes da ameaça do incontido poder das mulheres – para sua concepção da Black Anna na série “Guerra dos Camponeses”, uma imagem mais ou menos contemporânea a seu tema: Mad Meg, que, com seu bando de ferozes seguidoras, serviu como o próprio emblema da destruição e desordem inflamadas, um resumo visual da reversão das relações de poder aceitáveis e da hierarquia natural de um mundo bem ordenado, tomando emprestadas as palavras de Natalie Zemon Davis (1975, p. 129). Para o século XVI, como para o XIX, o significante natural mais potente possível para a loucura e o caos era a mulher liberta, autodeterminada, definitivamente no topo [*on top*]: essa era a única imagem suficientemente destrutiva de relações de poder “normais”, farta o bastante em significações negativas, para indicar a destruição do próprio valor.

FIGURA 20.

Hannah Höch. *Das Schöne Mädchen*. Fotografia. New Orleans Museum of Art, New Orleans © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn



Mulheres, arte e poder
Linda Nochlin / Tradução: Leonardo Nones

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar

Na figura de Black Anna, Kollwitz alterou os valores [*trans-valuated*] de Mad Meg, por assim dizer, e os transformou em significantes visuais positivos, mesmo que assustadores. A força ctoniana e obscura associada à camponesa, os poderes malévolos, às vezes sobrenaturais, associados à liberação de energias femininas populares e não totalmente estranhas à mais ameaçadora de todas as figuras femininas – a bruxa – assume um valor social e psicológico positivo no trabalho: a força das trevas, no contexto da consciência histórica, é transformada em arauto de luz.

Aproximadamente dez anos depois de Kollwitz ter criado sua imagem sobre o poder da mulher, em 10 de março de 1914, uma sufragista militante, Mary Richardson, também conhecida como Polly Dick, desferiu uma machadada na tela *Vênus ao espelho*, de Velázquez, exposta na National Gallery de Londres. Pela força de seu significado simbólico, foi um ato de destruição estética comparável à suposta destruição da Coluna de Vendôme feita por Courbet durante a Comuna, e foi recebido com um tipo semelhante de escândalo público. Mary Richardson declarou que tentou destruir o quadro da mulher mais bonita da história mitológica enquanto um protesto contra o governo pela opressão de Mrs. Pankhurst, a personagem mais bonita da história moderna. O fato de não gos-

tar da pintura tornou mais fácil a realização de seu audacioso ato (MACKENZIE, 1975, pp. 258-261). À época, o vandalismo de Richardson criou um furor social: ela ousou destruir propriedade pública, arruinou uma obra-prima de valor inestimável, empunhou uma arma perigosa em uma galeria de arte. Ainda hoje, um admirador de arte razoável deve estremecer ao pensar na lâmina cortando (não por mero acidente) a imagem de Velázquez, a imagem mesma da Beleza. Podemos achar Mary Richardson admirável por agir com coragem ao se engajar em um ato punível em prol de uma causa política pela qual considerou valer a pena lutar e por tentar destruir uma obra que acreditava representar tudo que ela, como uma sufragista militante, detestava; no entanto, é claro que ela também estava errada. Errada pois seu ato foi julgado como o de uma louca perversa, e a atitude gerou pouco ou nenhum bem; mas mais do que isso, errada porque seu gesto pressupõe que, se a causa dos direitos das mulheres é correta, então a Vênus de Velázquez é incorreta. No entanto, também pode ser dito, como Jacqueline Rose fez em seu artigo “Sexuality and the Field of Vision”, que “se a imagem visual, em sua forma esteticamente prestigiada, serve para manter um modo particular e opressor de reconhecimento sexual, ela, no entanto, o faz apenas parcialmente” (ROSE,

1986, p. 232). É possível então responder de algum outro modo à imagem da Vênus?



FIGURA 21.
Balthus, *Girl with Cat*, 1937.
Óleo sobre painel, 87,6 × 77,5
cm. Art Institute of Chicago,
Chicago © Lindy and Edwin
Bergman Collection, Balthus

Além das nossas reações especializadas às qualidades únicas de forma, textura e cor de Vênus ao espelho, e, contudo, graças a essas qualidades, podemos responder a uma variedade de outros tipos de sugestões geradas pela pintura: sugestões de beleza humana, ternura física e o prazer que ambos os sexos têm na descoberta e autodescoberta sensual; podemos também, se já ultrapassamos a juventude e nos concentramos na iconografia, sermos lembrados da rápida passagem da beleza, do prazer e da vaidade de todos esses deleites (visuais ou não) sugeridos na pintura por meio do tópos da mulher com um espelho: *vanitas*. Na pintura, o espelho nos traz não apenas um esboço de beleza misteriosa, mas, ao mesmo tempo, sugestões de sua destruição inevitável. Essas interpretações são possíveis se não tivermos consciência das relações de poder existentes entre homens e mulheres inscritas na representação visual; ou, não obstante nos conscientizemos delas, se optamos por ignorá-las enquanto desfrutamos ou respondemos positivamente à imagem em questão; ou, ainda, se não podemos ignorá-las, sentirmos que não somos de maneira alguma afetados por elas.

Interrogar se nesse ponto da história é possível para as mulheres simplesmente “apreciar” o nu feminino de um modo simples e não problemático nos leva a questionar se qualquer representação

visual positiva das mulheres de fato é possível. A colagem fotográfica *Das schöne Mädchen* [A bela garota, em tradução livre] (1920), de Hannah Höch, membro do movimento dadá berlinense, sugere que “utopicamente, sim; sob o patriarcado e em uma sociedade de consumo, não.” O trabalho de Höch nos lembra de outro tipo de prática cortante na arte além do destrutivo exemplo de Polly Dick: desconstrução e instrução. Obviamente, os recortes de Höch oferecem uma alternativa à mutilação do nu de Velázquez, outra maneira de recusar a imagem de uma mulher como um objeto de arte transcendente e do olhar masculino gerador de uma série de objetos de arte igualmente despolitizados. Essa prática desconstrutiva da arte – ou antiarte – revela que qualquer representação da mulher como um objeto sexual (longe de ser natural ou simplesmente “determinado”) é em si uma construção. Se a representação tradicional insistiu em manter o espectador dentro de um “espaço narrativo ilusório e irrompido” (WOLLEN, 1985), então dificilmente parece um acidente que a prática da colagem – a combinação livre e agressiva de palavras e imagens ready-made características do dadá berlinense dos anos 1920 – manifesta sua política subversiva em um ato de cortar e reconstruir, no qual o impulso desconstrutivo original permanece revelado de maneira assertiva na crueza

deliberada, descontinuidade e falta de coerência lógica da estrutura do trabalho. Uma colagem como a de Hannah Höch, feita de materiais prontos, nega a “originalidade” ou “criatividade” do artista masculino magistral vis-à-vis o seu tema feminino. Nega a beleza da mulher bela como objeto do olhar [*gaze*] e ao mesmo tempo insiste na obra acabada como resultado de um processo de produção – recortar e colar –, e não como inspiração. O trabalho é parte de um ataque barbaramente divertido aos padrões de beleza produzidos em massa, ao narcisismo estimulado pela mídia para manter as mulheres irrefletidamente focadas em si mesmas. Ao mesmo tempo, a colagem alegoriza a qualidade arbitrariamente construída de *todas* as representações de beleza: a “bela garota” do título é claramente um produto constituído a partir de produtos – é o oposto da *belle peinture* sobre a *belle créature*. Hannah Höch, antes considerada “marginal” no contexto do dadaísmo em Berlim, agora assume uma posição mais central à luz do trabalho de mulheres contemporâneas produtoras de imagens preocupadas com os problemas da representação de gênero. Barbara Kruger, Cindy Sherman, Mary Kelly e muitas outras estão novamente cortando o tecido da representação ao recusar qualquer tipo de “espelhamento” simples de temas femininos; elas se voltam para

colagem, fotomontagem, fotografia autorreferente, combinações de textos, imagens e objetos como formas de chamar a atenção para a produção do próprio gênero – sua inscrição no inconsciente – como uma construção social em vez de um fenômeno natural.

O que dizer das mulheres como espectadoras ou consumidoras de arte? A aceitação da mulher como objeto do olhar de desejo masculino nas artes visuais é tão universal que uma mulher questionar ou chamar a atenção para esse fato torna-se um convite ao escárnio, uma demonstração de incapacidade de entender as sofisticadas estratégias da alta cultura, de quem trata “muito literalmente” da arte e, portanto, se mostra inapta a responder aos discursos estéticos. É claro que isso é mantido em um mundo – um mundo cultural e acadêmico – dominado pelo poder masculino e, muitas vezes, por atitudes patriarcais inconscientes. Em Utopia – isto é, um mundo em que a estrutura de poder seria tal que tanto homens quanto mulheres poderiam ser representados vestidos ou despidos em uma variedade de poses e posições sem quaisquer implicações de dominação ou submissão –, em um mundo de igualdade total, ou seja, inconsciente, o nu feminino não seria problemático. No nosso mundo, ele é. Como Laura Mulvey apontou em seu artigo frequentemente citado "Visual Pleasure and Narrative

Cinema", há duas opções para a mulher espectadora: tomar o lugar do homem ou aceitar a posição de passividade sedutora masculinamente criada e seu questionável prazer no masoquismo (a falta de poder ao enésimo grau) (MULVEY, 1975). Evidentemente, essa posição oferece uma analogia à atual condição das mulheres na estrutura de poder do mundo da arte – com exceção de poucas privilegiadas. Passando do mundo da teoria para o da experiência mundana: participei como convidada de um encontro universitário sobre realismo contemporâneo, quando meu anfitrião mostrou na tela uma imagem em *close-up* das nádegas de uma mulher em um biquíni listrado, como uma presumida ilustração do processo de substituição do todo pela parte nas imagens realistas, ou talvez fosse o impulso decorativo no realismo. Comentei sobre as implicações abertamente sexuais – e sexistas – da imagem e sobre a maneira como ela foi tratada. Meu anfitrião afirmou que “não tinha pensado nisso” e que “simplesmente não tinha conhecimento do assunto”. Era impossível para qualquer mulher da classe “não pensar nisso” ou para qualquer homem da classe negligenciar suas implicações grosseiramente degradantes. Em uma aula de arte na universidade, não se deve falar dessas coisas; as mulheres, como os homens, a princípio tomam motivos grosseiramente fetichizados

como significantes de uma estimulante liberdade sobre questões sexuais – e artísticas. Meu anfitrião insistia nas implicações puramente decorativas, quase abstratas, como ele chamava, do tema. Mas tal abstração não é de forma alguma uma estratégia neutra, como Daumier descobriu ao transformar a reconhecível cabeça de Louis-Philippe em um objeto neutro de natureza morta em sua série “La Poire”. Para as mulheres, o posicionamento sexual feminino na representação visual interfere no tecido aparentemente neutro ou estético da obra de arte. No entanto, quão pouco as mulheres protestam, e com boas razões, pois, no geral, elas estão em posições similarmente impotentes ou marginalizadas dentro da estrutura operacional do próprio mundo da arte: catalogadoras pacientes em vez de diretoras de museus; alunas de pós-graduação ou membros auxiliares do corpo docente em vez de professoras efetivas e chefes de departamento; consumidoras passivas em vez de criadoras ativas da arte que é exibida nas principais exposições.

Um caso notável foi o dilema de uma espectadora na exposição de Balthus, realizada no Metropolitan Museum de Nova York, em 1984. Uma enxurrada de verborragia foi dirigida a ela para convencê-la de que aquilo era grande arte; que dar muita atenção à perversidade do assunto não era “responder” a essas obras-

-primas com o distanciamento estético que elas mereciam; e que protestar com base no fato de que essas representações de mulheres jovens eram perturbadoras era simplesmente responder a um elemento importante na grandeza da concepção do artista: afinal, elas “deveriam ser” perturbadoras. Acreditar que ser perturbado pela representação de mulheres jovens em situações sexualmente perversas e provocativas é um objeto adequado para questionamento, menos que para uma crítica negativa, é considerado o equivalente à desaprovação do próprio erotismo. Mas é claro que as mulheres têm o direito de perguntar: “Para quem, precisamente, isso constitui um discurso erótico? Por que devo me submeter a um discurso do erótico controlado pelo homem? Em que sentido o olhar do homem fetichista é equivalente e idêntico a um discurso erótico? Por que devo aceitar um discurso que sempre mistifica minha sexualidade ao constituir a imagem do adolescente vulnerável e sedutor como universalmente erótico?” E para aqueles que consideram as telas de Balthus como imagens mais gerais e radicais de transgressão, pode-se bem apontar que, em termos de sua linguagem, elas quase não são transgressoras, mas, na verdade, extremamente conservadoras no modo como se fiam a uma linguagem ultrapassada, embora em voga, de plenitude visual, recu-

sando-se a questionar os meios da arte, exceto por ocasião de um *frisson* adicional. Para a desconstrução ousada e para o questionamento da autoridade patriarcal central ao dadá e a alguns aspectos do surrealismo, as pinturas de Balthus substituem uma replicação naturalista irrefutável de tal ordem; a obra de Balthus é, na verdade, um excelente exemplo do próprio *retour à l'ordre*.

Há uma analogia entre a capacidade comprometida das mulheres – sua falta de poder de autodeterminação – no âmbito da ordem social e sua falta de poder para articular uma crítica negativa no âmbito da representação pictórica. Em ambos os casos, sua rejeição da autoridade patriarcal é enfraquecida por acusações de pudor ou ingenuidade. Sofisticação, liberação, pertencimento são equiparados à aquiescência das demandas masculinas; as percepções iniciais das mulheres sobre opressão, indignação, negatividade são minadas por dúvidas acreditadas, pela necessidade de agradar, de serem instruídas, sofisticadas, esteticamente astutas – em termos definidos por homens, é claro. E a necessidade de consentir, de estar intimamente em sintonia com a ordem patriarcal e seus discursos é premente, inscrevendo-se no nível mais profundo do inconsciente, marcando as próprias definições do *self enquanto mulher* na nossa sociedade – e quase todas as outras

que conhecemos. Digo isso apesar – na verdade, por causa – das manifestações óbvias de mudança no domínio do poder, posição e consciência política das mulheres provocadas pelo movimento das mulheres e, mais especificamente, pela crítica feminista e pela produção de arte nos últimos 15 anos. É apenas quebrando os circuitos, separando aqueles processos de coerência harmonizadora que, para usar as palavras de Lisa Tickner (1985, p. 20), “ajudam a proteger o sujeito para e na ideologia”, percorrendo os fluxos invisíveis de poder e trabalhando para desmistificar os discursos de imagens visuais – em outras palavras, por meio de uma política de representação e suas estruturas institucionais – que essa mudança pode ocorrer.

NOTAS

1. Para informações mais recentes sobre as três pinturas geralmente chamadas de *Past and Present*, consulte NEAD (1988).
2. Robert Rosenblum apontou que o tema de David pode muito bem ter sido invenção do próprio artista. Ver ROSENBLUM (1967, pp. 68-69).
3. Para uma reprodução do *Juramento dos Horácios* na versão de Caraffe, de 1791 (Castelo de Arkangelski), ver o catálogo da exposição "French Painting" (FRENCH PAINTING, 1975, p. 125).
4. Para informações sobre tal alteração, ver NOEL-PATTON (1970, p. 22).
5. Para um exame de *In Memoriam*, ver *Art Journal* (1858, p. 169). A pintura foi a de número 471 do catálogo da Royal Academy daquele ano.
6. Para um relato completo da vida cotidiana das mulheres britânicas na Índia no século XIX, incluindo seu comportamento durante o motim indiano, ver BARR (1976).
7. O título original da gravura de Goya é *Y son fieras*.
8. Fotografia retirada de MACKENZIE (1975, p. 255). Ela representa a Sra. Barrud, uma sufragista conhecida, demonstrando os métodos do *jiu-jitsu*.
9. Parsons observou: "A ameaça de medidas coercitivas, ou de compulsão, sem legitimação ou justificativa, não deveria ser apropriadamente chamada de uso do poder, mas é o caso limite em que o poder, perdendo seu caráter simbólico, se funde em uma instrumentalidade intrínseca para garantia de desejos, em vez de obrigações" (PARSONS, 1967, p. 331). Todo o capítulo de Parsons, publicado originalmente em 1963, é relevante para uma discussão sobre mulheres e poder, como é o capítulo anterior do mesmo livro, "Reflections on the Place of Force in Social Process" (Ibidem, pp. 264-296). Veja, por exemplo, a distinção de

Parsons entre força e poder: “No contexto da dissuasão, concebemos a força como um meio residual que, em um confronto, é mais eficaz do que qualquer alternativa. O poder, por outro lado, concebemos ser um meio generalizado para controlar a ação – um entre outros – cuja eficácia depende de uma variedade de fatores dos quais o controle da força é apenas um, embora estratégico em certos contextos” (Ibidem, p. 272-273).

10. Esse resumo da posição de Parsons pode ser encontrado em KROKER; COOK (1986, p. 228).

11. “Nos sonhos começam responsabilidades” é o título da história de um livro do poeta americano Delmore Schwartz publicado em 1938. Schwartz indicou que o título derivou de uma epígrafe, “Nos sonhos começa a responsabilidade”, que William Butler Yeats colocou antes de sua própria coleção *Responsibilities* (1914) e atribuiu a uma “antiga peça” (MCDUGALL, 1974, pp. 46-47).

12. Para a recepção quase totalmente negativa da pintura de Delacroix, ver SPECTOR (1974, pp. 80-83).

13. *Orientalism*, de Edward Said (1978), é o texto básico sobre o tema da representação do Oriente Próximo. Veja também meu artigo NOCHLIN (1983), sobre o qual se baseia grande parte de minha análise de Gérôme.

14. Para um exame mais detalhado das questões em torno de *Baile de máscaras na ópera*, ver NOCHLIN (1983b).

15. Deve-se compreender que *O Baile de máscaras na ópera*, como tantas representações impressionistas das chamadas cenas de “lazer” ou “entretenimento”, pode na verdade ser interpretado como uma espécie de cena de trabalho: uma representação de mulheres no entretenimento ou indústrias de serviços urbanos. O lazer dos homens burgueses era, e muitas vezes ainda é, mantido ou sustentado pelo trabalho das mulheres, muitas vezes relacionado à comercialização de seus próprios corpos. *Baile*, como uma cena de balé de Degas ou as representações de Manet de garçonetes de café ou prostitutas, é uma representação do trabalho feminino tanto quanto a imagem de Millet da trabalhadora rural ou doméstica. Sobre algumas ambiguidades em torno da noção de prostituição como

“trabalho” no século XIX, ver CLARK (1985, pp. 101-108), CLAYSON (1983, pp. 43-64) e NEAD (1988). Por uma série de motivos, o trabalho das mulheres em casa ou no comércio de “entretenimento” ou de “prostituição” escapou à análise marxista da produção do século XIX. Ver NICHOLSON (1987, pp. 16-30).

16. Para a crítica de Mallarmé sobre *Baile de máscaras na ópera*, ver “Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet”, MALLARMÉ (1945, p. 695). O artigo apareceu originalmente em *La Renaissance artistique et littéraire*, em 1874. Para os comentários de Mallarmé sobre as inovações formais de Manet, consulte “The Impressionists and Édouard Manet”, artigo que apareceu originalmente na edição de 30 de setembro de 1876 na *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, em Londres, e foi recentemente republicado no catálogo da exposição “The New Painting: Impressionism, 1874-1866” (THE NEW PAINTING, 1986).

17. O tropo das pernas fragmentadas nas imagens medievais do Cristo em ascensão é discutido por Meyer Schapiro em SCHAPIRO (1943).

18. Para as informações mais recentes sobre Emily Mary Osborn, ver YELDHAM (1984, pp. 167, 309-311).

19. Esta é a interpretação da pintura dada pelo *Art Journal*, de 1857, ano em que *Nameless and Friendless* foi exibido como número 299 na Royal Academy Exhibition: “Uma pobre garota pintou o quadro, que é oferecido para venda a um negociante, o qual, pela expressão de oralidade em suas feições, está disposto a depreciar a obra. É um dia úmido e melancólico, e ela caminhou muito para se ver livre dele; e agora aguarda com medo a decisão de um homem que enriquece com o trabalho de outros” (ART JOURNAL, 1857, p. 170).

20. Para uma análise mais detida da representação da mulher camponesa no século XIX, principalmente da arte francesa, ver NOCHLIN (1980, pp. 49-74).

21. Para um exame histórico vasto sobre a questão dos respigadores (*glanage*), ver GRULLY (1912).

22. Para um exame mais profundo das contradições sociais incorporadas nas *Respigadoras* de Millet, conferir CHAMBOREDON (1977).

23. Devo essa observação a Robert Herbert.

24. Veja o catálogo da exposição "Käthe Kollwitz" (1973, fig. 17).

25. Cf. DAVIS (1975, pp. 124-151, especialmente p. 129).

26. Algo como "Aqui está uma mulher que, na hora solene em que nos encontramos, se ocupa tolamente com seus filhos". [N.T.]

27. *V'la une femme* faz parte da série "Les Divorceuses" e apareceu no *Le Charivari* em 12 de agosto de 1848. A feminista à esquerda deve representar Eugénie Niboyet, que fundou o "Club des femmes" e o jornal *La Voix des femmes*, em suas mãos, com o título parcialmente escondido atrás de suas costas. A figura à direita provavelmente se refere a Jeanne Derooin, uma ativista feminista que frequentemente foi o alvo da sátira mordaz de Daumier em sua série antifeminista "Les Femmes Socialistes", que apareceu no *Le Charivari* de abril a junho de 1849. Ver KIST (1979, p. 59) e PARTURIER (1974). Para um estudo das caricaturas antifeministas de Daumier, ver RENTMEISTER (1974).

28. Para uma discussão sobre as caricaturas das mulheres da Comuna, ver LEITH (1978, pp. 135-38) e RIFKIN (1983).

29. Na série, esse aspecto assustador de Black Anna se manifesta principalmente em uma gravura em água-forte intitulada *Whetting the Scythe* [*Amolando a foice*, em tradução livre], em que a figura avança para o espectador de um fundo sombrio, com sua arma agarrada em seu corpo e sua expressão com algo de malevolência taciturna.

30. Emmeline Pankhurst (1858-1928) é reconhecidamente uma das principais lideranças do sufragismo britânico, tendo sofrido diversos tipos de punição institucional ao longo de seu processo de luta política. [N.T.]

31. Ver também TICKNER (1988, p. 134).

32. A versão em português do texto pode ser encontrada em XAVIER (2018, pp. 355-370). [N.T.]

33. Como a própria Mulvey apontou mais tarde, essa talvez seja uma concepção muito simples das possibilidades envolvidas. No entanto, ainda parece oferecer uma boa concepção de trabalho para começar a pensar sobre a posição da espectadora feminina das artes visuais.

34. Veja o catálogo da exposição "Balthus" em REWALD (1984).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ART JOURNAL, new series, n. 4, 1858.

ART JOURNAL, new series, n. 3, 1857.

BARR, Pat. **The Memsahibs: The Women of Victorian India**. London: Seeker and Warburg, 1976.

CHAMBOREDON, Jean-Claude. Peintures des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: Les deux manières de Jean-François Millet. **Actes de la recherche et sciences sociales**, n. 17-18, novembro de 1977, pp. 6-28.

CLARK, T. J. **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers**. Nova York: Knopf, 1985.

CLAYSON, Hollis. Avant-Garde and Pompier Images of 19th Century French Prostitution: The Matter of Modernism, Modernity and Social Ideology. In BUCHLOH, Benjamin H. D.; GUILBAUT, Serge; SOLKIN, David Solkin (eds.). **Modernism and Modernity – The Vancouver Conference Papers**. Nova Scotia: Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

DAVIS, Natalie Zemon. Woman on Top. In DAVIS, Natalie Zemon. **Society**

and Culture in Early Modern France. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1975, pp. 124-151.

FORSTER-HAHN, Françoise. **Kaethe Kollwitz, 1867-1945:** Prints, Drawings, Sculpture. Catálogo da exposição. Riverside, California: University Art Galleries, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1:** A vontade de saber / trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Paz e Terra, 2019.

FRENCH PAINTING, 1774-1830: The Age of Revolution. Grand Palais, Paris, 1974-75; Detroit Institute of Arts, 1975; Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1975, n. 18.

GRULLY, Paul de. **Le Droit de glanage:** Patrimoine des pauvres. Ph.D, Faculdade de Direito, University of Montpellier, 1912.

KÄTHE KOLLWITZ. Catálogo de exposição, Frankfurter Kunstverein, 2ª ed., Frankfurt, 1973.

KIST, Jan Rie. **Honoré Daumier, 1808-1879.** Catálogo da exposição, National Gallery of Art, Washington, 1979, n. 58.

KROKER, Arthur; COOK, David. Parsons' Foucault. In KROKER, Arthur; COOK,

David. **The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics.** Nova York: St. Martin's Press, 1986.

LEITH, James A. **Images of the Commune.** Montreal e Londres: McGill Queens Univ Press, 1978.

MACKENZIE, Midge (ed.). **Shoulder to Shoulder: A Documentary.** Nova York: Knopf, 1975.

MACDONALD, Stuart. **The History and Philosophy of Art Education.** Londres: University of London Press, 1970.

MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes** / ed. H. Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

MCDUGALL, Richard. **Delmore Schwartz.** Nova York: Twayne, 1974.

MEIER-GRAEFE, Julius. **Édouard Manet.** Munique, 1912.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen 16**, n. 3, outono de 1975, pp. 6-18.

NAGEL, Otto. **Kaethe Kollwitz** / trad. para o inglês S. Humphries. Greenwich: New York Graphic Society, 1971.

NEAD, Lynda. **Myths of Sexuality:** Representations of Women in Victorian Britain. Londres: Basil Blackwell, 1988.

NICHOLSON, Linda. Feminism and Marx: Integrating Kinship with the Economic. In BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (eds.) **Feminism as Critique:** On the Politics of Gender in Late-Capitalist Society. Minneapolis: Polity Press, 1987.

NOCHLIN, Linda. Women, **Art and Power, and Other Essays.** Nova York: Routledge, 2018.

NOCHLIN, Linda. **Women, Art and Power.** Nova York: Westview Press, 1988.

NOCHLIN, Linda. The Imaginary Orient. **Art in America**, n. 71, maio de 1983, pp. 118-131.

NOCHLIN, Linda. A Thoroughly Modern Masked Ball. **Art in America**, n. 71, novembro, 1983b, pp. 188-201.

NOCHLIN, Linda. The Cribleuses de blé: Courbet, Millet, Breton, Kollwitz and the Image of the Working Woman. In GAILWITZ, Klaus; HERDING, Klaus (eds.). **Malerei und Theorie:** Das Courbet-Colloquium, 1979. Frankfurt-am-Main: Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, 1980, pp 49-74.

NOEL-PATTON, Margaret Hamilton. **Tales of a Granddaughter**. Elgin: Moravian Press, 1970.

PARSONS, Talcott. **Sociological Theory and Modern Society**. Nova York: Free Press, 1967.

PARSONS, Talcott. **Politics and Social Structure**. Nova York: Free Press, 1969.

PARTURIER, Françoise. **Intellectuelles (Bas Bleus et Femmes Socialistes)**. Paris: Editions Vilo-Paris, 1974.

RENTMEISTER, Caecillia. Daumier und das hässliche Geschlecht. In **DAUMIER und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft**. Catálogo de exposição. Berlin: Schloss Charlottenburg, 1974, pp. 57-79.

REWALD, Sabine. **Balthus**. Nova York: Metropolitan Museum of Art e Harry N. Abrams, 1984.

RIFKIN, Adrian. No Particular Thing to Mean. **Block 8**, 1983, pp. 36-45.

ROSE, Jacqueline. Sexuality in the Field of Vision. In ROSE, Jacqueline. **Sexuality in the Field of Vision**. London: Verso, 1986.

ROSENBLUM, Robert. **Transformations in Late Eighteenth Century Art**. Princeton: Princeton University Press, 1967.

SAID, Edward. **Orientalism**. Nova York: Pantheon Books, 1978.

SCHAPIRO, Meyer. The Image of the Disappearing Christ: The Ascension in English Art Around the Year 1000. **Gazette des Beaux-Arts**, março de 1943, pp. 135-152.

SPECTOR, Jack. **Delacroix: The Death of Sardanapalus** (Art in Context). Nova York: Viking, 1974, pp. 80-83.

THE NEW PAINTING: Impressionism, 1874-1866. Catálogo de exposição, Museu de Belas Artes de São Francisco e Galeria Nacional de Arte, Washington, DC, 1986.

TICKNER, Lisa. **The Spectacle of Women:** Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-14. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

TICKNER, Lisa. Sexuality and/in Representation: Five British Artists. In LINKER, Kate; WEINSTOCK, Jan (org.). **Difference:** On Representation and Sexuality. Catálogo de exposição, Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

YELDHAM, Charlotte. **Women Artists in Nineteenth-Century France and England**. Nova York e Londres: Garland, 1984.

WOLLEN, Peter, Counter-Cinema and Sexual Difference. In LINKER, Kate; WEINSTOCK, Jan (org.). **Difference:** On Representation and Sexuality, catálogo da exposição, Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

SOBRE A AUTORA

Linda Nochlin formou-se pelo Vassar College, em 1951, e defendeu seu mestrado sobre literatura inglesa do século XVII na Universidade de Columbia, em 1952. Ingressou no doutorado em história da arte no Institute of Fine Arts da New York University com tese sobre a obra de Gustave Courbet. Traduzido em língua portuguesa, o texto “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”, publicado em 1971, é comumente considerado o marco da escrita feminista em história da arte. O livro *Mulheres, arte e poder* e outros ensaios reúne o trabalho de quase 20 anos de produção da autora acerca desse escopo. Nochlin também lecionou em diversas universidades norte-americanas, como Vassar College, Columbia, Stanford, Williams, Hunter College e The City University of New York. Faleceu em 2017, aos 86 anos de idade.

SOBRE O TRADUTOR

Leonardo Nones é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA/USP), na área de História, Teoria e Crítica, e graduando em Filosofia pela mesma universidade (FFLCH/USP). Traduziu textos da crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss, como “Arte na era da condição pós-meio” (1999), “Reformulando o meio” (1999) e “A lógica cultural do museu tardo-capitalista” (1990). Integra a equipe que organizou o número *Histórias da arte sem lugar* e é assistente editorial da revista *Ars*.

Artigo recebido em
26 de outubro de 2021 e
aceito em 7 de novembro de 2021.

PARA ONDE VAI A HISTÓRIA DA ARTE?

GRISELDA POLLOCK

WHITHER ART
HISTORY?

¿ HACIA DÓNDE VA LA
HISTORIA DEL ARTE?

Pollock

Pollock

Pollock

Pollock

1. Texto originalmente publicado em *The Art Bulletin* (março 2014, vol. 96, nº 1, pp. 9-23), no âmbito de iniciativa editorial que propôs, no centenário da publicação, o tema “Para onde aponta a história da arte?” [*Whither Art History?*], atraindo para o debate uma constelação numerosa e diversificada de autores entre 2013 e 2016. Em março de 2012, a revista anunciou que passaria a publicar a partir daquele primeiro número do ano uma série de matérias dedicadas ao exame da história da arte, em comemoração ao centenário que ocorreria em 2013. Desde então, e até 2016, *Art Bulletin* traria três seções:



Há aflição no mundo liquefeito da consciência modernista. Parece que precisamos estar sempre indo a algum lugar. Se perguntamos “Para onde vai a história da arte?”, fica pressuposto que ou estamos indo a algum lugar (bom), ou deixando de fazê-lo (mau). Talvez haja o pensamento implícito de que nos perdemos e agora precisamos buscar uma nova direção, ou de que o caminho que estávamos trilhando não era bom para nós. Será que a tradição nos acena? Será que a reconsolidação é um retrocesso em face de desafios recentes? Enfim, estamos numa paralisia ou numa encruzilhada? O que quer que seja, a questão, em si mesma, sugere uma pressão formidável para nos dirigirmos a algum lugar e fazermos algo novo.

Em março de 2012, apresentei uma palestra no simpósio intitulado “Depois da nova História da Arte” [*After the New Art History*] (POLLOCK, 2012a). Particularmente, eu recusava a falsa categoria “nova História da Arte” [*new art history*], rejeitando a ideia de que o que quer que estivesse sendo designado dessa maneira pudesse trazer algo de novo. A referida “nova História da Arte”, fos-

"Regarding Art and Art History"
["A propósito da arte e da História da arte"] (que às vezes levou o título "Whither Art History?"), uma seção intitulada "Notes from the Field" ["Comentários do campo"] e a terceira, nomeada "Interview", de conversas/entrevistas sobre questões do campo.

2. A seleção do conjunto de títulos apresentados aqui pela primeira vez em versão brasileira resultou das discussões do grupo de estudantes, assistentes editoriais e editoras que organiza este número especial de *Ars*, e que transcorreram num período de cerca de um ano e meio, antecedendo o lançamento desta edição; a iniciativa visa ampliar o acesso dos pesquisadores brasileiros, estudantes de graduação e pós-graduação a autores que marcaram posição relevante num debate que renovou radicalmente o campo disciplinar da história da arte nas últimas décadas.

Agradecemos à autora a autorização para tradução e republicação do texto.

se o que fosse, teria seu valor não por ser nova, mas por se demonstrar crítica, engajada, historicamente fundada, nutrida pelas vozes emergentes de públicos até então excluídos e enriquecida pela participação em reorientações tremendamente significativas do pensamento e da prática nas humanidades, em geral. Do mesmo modo, a compulsão por suplantar – ser o novo no lugar do velho novo, codificada sob o termo “depois” – pareceu-me implicitamente morta¹. O que é apresentado como “velho” pode ser descartado como exaurido, fora de moda, a ser substituído. Claramente, o contexto mais amplo daquilo que o eminente sociólogo Zygmunt Bauman (2001) diagnostica como a condição de nossos tempos – a modernidade líquida – mostra-se vigente em nosso campo.

De acordo com a análise de Bauman sobre nossa situação presente, sob o capitalismo global, a modernidade líquida identifica uma modernização (mudança) compulsiva em nome da própria modernização (mudança). Conforme o autor argumenta, havia, outrora, uma ideologia ou um ideal lastreando o progresso; a modernização desestabilizava o passado petrificado para instalar uma nova ordem. Ela tinha um *telos*, transformar o velho no novo. Hoje, tudo indica, não há uma destinação imaginada. A moda, sozinha, comanda a necessidade da novidade constante de mercadorias,

corpos, relações e “viradas” intelectuais, tudo o que torna obsoleta qualquer coisa ou ideia no momento mesmo de seu aparecimento. Dessa maneira, ser constante passa a ser fora de moda, com a consequente perda da possibilidade de uma política da história.

A ideia do novo, dessa maneira, cria o que se transforma no velho. Há fantasias psicológicas de superação edípica (filhos tomando o lugar de pais), como também operações sociológicas de deslocamento geracional envolvidas nessa miragem de posteridade compulsiva. Em paralelo a essa tendência, surgem declarações, ora da morte do feminismo, ora do fenecimento deste sob o pós-feminismo, ora, ainda, do engolfamento da segunda pela terceira ou quarta onda, todas essas declarações compartilhando o “ter vindo depois” compulsório e se dissipando muito antes que se tenha consumado algum esforço sério de compreensão do impacto, da ressonância ou do significado de qualquer intervenção feminista.

Não acredito estar indo a parte alguma nem pretendo que a História da Arte [*Art History*] ou o feminismo se ponham em direções “novéis” em nome da busca do novo (ao longo deste texto deverei usar o termo “História da Arte” [*Art History*] para designar a disciplina e distingui-la de seu campo, a história da arte [*History of Art*]²: uma distinção conceitual disponível em língua inglesa). Não

se trata de sugerir uma complacência desafiadora, uma recusa em responder a forças históricas imprevistas, necessariamente atestando mudanças em nossas práticas e métodos de pensar. Por um lado, estou argumentando que será necessário um longo período até que se possa absorver completamente as iniciativas que buscaram dar nova forma aos estudos em História da Arte no final do século XX. Para fazermos justiça a eles, devemos desafiar as deturpações incitadas pela mentalidade brutal da “morte-ao-passado”, porquanto tais distorções tornam invisível aquilo que poderíamos chamar de o necessário enfrentamento do acontecimento – em si mesmo traumático, com seu choque para o sistema – com suas contradições e potencialidades que perseveram como um projeto crítico e emancipador³. Por outro lado, não lograremos atinar com o que de fato ocorreu se falharmos em entender as trocas complexas entre todo tipo de prática do pensar e as condições históricas e sociais que determinam essas práticas, de modo complacente ou oferecendo-lhes resistência. O que se torna urgente pensar hoje ou, melhor, o que pode nos desafiar a uma resistência hoje não é algo interno à formação intelectual ou à disciplina História da Arte. As questões que confrontamos como historiadores da arte brotam no mundo; as práticas da arte e aquelas práticas que constituem sua mais ampla

moldura, institucionalização e análise, tanto registram o que acontece no mundo como também nos desafiam, como especialistas e pensadores, a discernir os engajamentos genuinamente críticos, atentos, e não meramente responsivos em sua transformação em *[in]* arte contemporânea, ou rumando à *[into]* arte contemporânea. Insular o problema no interior do mundo da academia ou do museu trai tanto a visão simplista da arte e seus discursos como índices da refração da história pela cultura quanto a visão mais complexa do sério enfrentamento levado a cabo pela arte daquilo que a ilumina e lhe empresta seus materiais, impactos e desafios.

Se nos dizem que devemos encontrar um novo rumo porque nos vemos hoje perdidos numa névoa de confusão teórica e possibilidades metodológicas que competem entre si, talvez se trate de uma boa ocasião para mostrarmos certa dose de fidelidade intelectual às ricas fundações do pensamento e das práticas críticas produzidas em meio aos estimulantes desenvolvimentos na História da Arte como também na arte, ao longo do último meio século. Faríamos bem em nos demorarmos mais em qualquer uma das paragens pontilhando essa paisagem hoje complexa. Em vez de nos forçarmos a seguir o passo ou a nos recolhermos detrás dos portões fortificados que do passado tentam ignorar os desafios das Histórias da Arte recentes,

viajemos por essa paisagem, mas sem os maus guias de viagem que tornam anacrônico o passado e fornecem apenas rotas limitadas aos pontos selecionados, ao mesmo tempo que demovem nos visitantes o encontro com outras rotas possíveis.

Um problema central é o gesto histórico que fundou nossa disciplina. Ele era, claro, profundamente paradoxal. Para que uma História da Arte emergisse (como formação intelectual), a arte como arte teve de descobrir que tinha uma história (em vez de ser um problema atemporal da estética filosófica ou da norma acadêmica). O formular uma disciplina a fim de estudar a dimensão histórica específica da arte – uma arte detentora de substância singular que tanto atravessa o tempo quanto é mudada por ele – progressivamente separou a arte da história tomada em seu sentido mais amplo e a partir do campo ampliado da história da cultura e do pensamento humanista no qual ela havia sido um espetáculo lateral. A disciplina História da Arte fabrica uma história separada para a arte como uma sucessão formal de estilos, iconografias variáveis, movimentos autodefinidos, períodos e instituições (por exemplo: a formação do artista, o mecenato, o modo de expor a arte, o comércio, as coleções). Embora valiosa, em certo sentido, a tendência a esse isolamento alcançou sua forma mais extrema no momento em

que pensar historicamente sobre quaisquer práticas artísticas era tido como algo contrário à História da Arte; tal campo apenas poderia ser articulado mediante sua qualificação como história social da arte. O que sugeria a estranha possibilidade de que alguma história pudesse não ser social. Atuando no campo como uma intelectual feminista, eu me deparei com o fato curioso de que minhas referências a questões sociais, culturais ou históricas, tais como sexualidade ou gênero, não eram consideradas parte da História da Arte, sendo rotuladas, em vez disso, de fatores sociológicos essencialmente extrínsecos ou, pior, extrínsecos à história da arte⁴. Encontramos aí um dos problemas na formulação da questão no singular, como “História da Arte” [*art history*], em vez dos meus neologismos preferidos, “as histórias da arte” [*the histories of art*] (1988) ou as “Histórias da Arte” [*art’s histories*] (1996). Ofereço, a seguir, três pontos de acesso inusuais a essa discussão.

UM PONTO DE PARTIDA LOCAL

Acabo de concluir uma tarefa algo extraordinária. Encomendaram-me compilar uma pesquisa bibliográfica sobre “mulheres e História da Arte” (já uma categoria confusa – mulheres na história

da arte, mulheres na disciplina História da Arte, gênero e arte?), tendo sido fixado o limite de 8 000 palavras para tanto. Como meu texto final atingiu 38 000 palavras, com lacunas consideráveis resultando da parcialidade de minha própria perspectiva no cômputo total desse campo massivo, um (uma) parecerista demonstrou irritação em face de uma seção específica que eu havia acrescentado, considerada “inusual” por ele ou ela. A seção tratava de feminismo e Aby Warburg. Posso entender que estamos, aqui, longe da História da Arte *mainstream*. Tampouco se trata do que geralmente se entende pela vertente-chave das Histórias da Arte feministas no cenário norte-americano. Ainda assim, já houve muitas feministas na América Latina e na Europa envolvidas de longa data com o legado de Warburg. O texto fundante dessa vertente é o da historiadora da arte alemã Sigrid Schade (1983). Durante os anos finais da década de 1970, Schade voltou-se à Biblioteca do Instituto Warburg, em Londres, como o único lugar no qual ela poderia explorar a irrupção inquietante da queima de bruxas, com suas inscrições visuais e incitamentos concomitantes, no princípio do período moderno: como tal violência brutal e misógina poderia acompanhar aquilo que o pensamento histórico aponta como o início do período moderno e um Renascimento da cultura humanista? Não se alojando em qualquer

período que a consciência moderna ocidental pudesse consignar à alteridade e ao primitivismo, essas investidas contra as mulheres no século XVI e no princípio do século XVII e suas vívidas refrações culturais haveriam de ser confrontadas ao mesmo tempo como sintomas de uma emergente arte “moderna”, e em relação ao ressurgimento, no período, de conflitos mais profundos que produziam violência tanto simbólica quanto real. Como tal paradoxo poderia fazer sentido? Schade acompanhou a rejeição warburguiana dos mitos dominantes da História da Arte que seguem no rastro de um progresso contínuo e propõem a modernidade como uma destinação inquestionavelmente progressiva.

Durante um simpósio convocado por Judith Rodenbeck no Clark Art Institute, intitulado “O feminismo após as ondas” [*Feminism after the Waves*], em maio de 2012, Jaleh Mansoor, uma historiadora da arte mais jovem, introduziu-me ao trabalho de Silvia Federici, feminista italiana especializada em teoria política, e a seu livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* [*Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*] (FEDERICI, 2017). Como historiadora, Federici atravessa um território histórico similar àquele coberto por Schade, para defender que a desapropriação violenta das mulheres – isto é, sua domesticação for-

çada, a exclusão de seu trabalho do sistema de troca e a reconfiguração de seus serviços em cuidados de adultos e crianças posta como natural – foi fundante para a acumulação primitiva, da qual dependeu a emergência do primeiro capitalismo. Em vez de entregar-se a especulações abstratas sobre como marxismo e feminismo poderiam se “casar”, Federici apresentou uma declarada guerra de gêneros e, dessa maneira, a própria exploração fundada no gênero como base do novo sistema econômico que moldaria o mundo moderno. A queima de bruxas era parte da violência com a qual o novo sistema se imporia. Do ponto de vista ideológico, ela forçava a uma nova definição da condição feminina, específica do novo sistema socioeconômico⁵. Tal conceito da condição feminina poderia, entretanto, ser representado como “natural” (em vez de ser imposto mediante o uso de violência) apenas pondo-se a si mesmo contra o seu oposto, o rebelde monstruoso, a bruxa. Federici compara a função da bruxa ao Calibã da ficção, que por sua vez foi interpretado como uma projeção do Outro, na retórica igualmente violenta do primeiro colonialismo. Ela vê Calibã lutando, em vão, contra a imposta mundanidade de seu mundo, do qual ele agora se encontra alienado e no qual o discurso dominante o torna monstruoso. O estudo da autora tinha aplicação contemporânea. Quando ensinava na Nigéria durante os anos 1990, Federici

testemunhou a remodelação violenta da economia nigeriana pelo Fundo Monetário Internacional. Esta, efetivamente, combinava tanto as transformações econômicas drásticas e as reconfigurações ideológicas das formas “naturais” *versus* as formas monstruosas da subjetividade que ela havia descoberto em suas análises do que ocorrera na Europa ao longo do século XVII.

Tanto a advertência quanto ao fato de que não é completamente reconhecida a adoção feminista do modelo warburguiano para se estudar a violência, a história e a imagem, quanto o exemplo de estudos feministas desafiando os modelos da modernização progressiva, e que expõem uma violência subjacente e fundada de modo específico no gênero, servem para introduzir um eixo a minhas reflexões sobre “para onde vai a história da arte”. Não estou advogando o mergulho numa esquecida estrada secundária feminista, no mapa histórico da disciplina História da Arte. Em vez disso, a confluência de uma negligenciada experiência acadêmica feminista sobre Warburg no campo da História da Arte, ligada, por exemplo, à comunidade feminista alemã dos anos 1970, com suas conexões às recentes intervenções feministas materialistas de Federici, apropriadas por diversas historiadoras da arte, mais jovens e de destaque nos Estados Unidos propõe a questão: como

tal violência contra as mulheres e seu significado tornaram-se invisíveis e deixaram de ser pensados? Como tal reconexão, tanto com a História da Arte warburguiana de Schade (muito antes da atual tentativa de propor como nova uma guinada a uma História da Arte em imagens, ou *Bildwissenschaft*) quanto com a análise cultural de Federici, poderia abrir perspectivas para as necessidades do campo hoje?

O pensamento excêntrico de Warburg como membro autoexilado mas, ainda assim, autoconsciente, da minoritária comunidade judaica numa Alemanha recém-unificada, no momento em que esse tipo específico de estatuto autocrítico de um pária (que Hannah Arendt mais tarde associaria a Marcel Proust e a Walter Benjamin) apontava para um lugar novo, em que o pertencer e o não pertencer, simultaneamente, tornavam-se possíveis, não deve ser associado a uma indústria da História da Arte agora em expansão, e que reivindicava Warburg como o objeto novo de uma pesquisa idealizada, ou como a reencontrada figura do fundador de um novo horizonte: a cultura da imagem (POLLOCK, 2013a). O trabalho de Warburg oferece um arquivo digno de pesquisa contínua da história da disciplina e de suas rotas alternativas. Eu gostaria, todavia, de introduzir a contribuição primeira do autor não como um arquivo, mas, diferentemente, foca-

lizando seu estudo psicologicamente cômico da imagem, enquanto *máquina de pensar* visando o confronto com a História da Arte contemporânea⁶. É importante entender que Warburg não chegou ao método da iconografia em oposição ao método formal de Heinrich Wölfflin. As políticas de ambos os pensadores da história da arte eram infinitamente mais complexas do que essa caricatura de antagonismo que herdamos (LEVY, 2012). Para Warburg, a imagem era uma forma complexa, não um conteúdo isolado. Era uma figuração da memória, daquilo que uma vez havia sido protagonizado, originalmente, em gestos do corpo e que seria, então, formalizado e iconicamente rememorado – tais gestos e, a partir deles, seus afetos, sendo transmissíveis por meio da *iconização* [iconization] e se tornando disponíveis para circular através das culturas. A imagem é, a um só tempo, um traduzir temporal e espacial numa forma da memória carregada fisicamente, na qual a figuração desempenha papéis múltiplos. Ao enraizar as origens da arte na performance ritual e na imitação, e ao se mostrar sensível à transformação simbólica de afetos imaginados e ligados à fantasia, Warburg entendeu a arte como uma mediação – ele nomeou as realizações da arte como *Zwischenraum*⁷ – entre aquilo que poderíamos, hoje, chamar de o Real das intensidades físicas e psicológicas em face da fragilidade humana na

luta pela vida na natureza e na sociedade, e o Simbólico⁸. Warburg entende o simbólico como o espaço modelado culturalmente, cujo rememorar icônico poderia, de modo histórico, reviver e liberar afetos destrutivos. Ele poderia, entretanto, transformá-los em resoluções que moderariam tais intensidades afetivas em pensamentos. O pensamento é valioso, mas não quando posto como abstração. Warburg, dessa maneira, define os elementos específicos da imagem ou de tipos de imagem cuja história ele delineia numa *Pathosformel*, uma formulação do pathos, da paixão, do sofrimento, ou, em nossos termos, da intensidade afetiva, que rompe os limites da linguagem e habita o corpo como seu lugar e como seu alfabeto expressivo. O termo “fórmula”, providencialmente, inclui a ideia de forma, a nos lembrar que o *pathos* é uma operação formal, não um conteúdo que possa ser separado de sua formulação. “Fórmula” invoca, igualmente, aquilo que pode ser repetido. Desse modo, o *Pathosformel* funciona esteticamente, subcognitivamente, talvez como uma *formulação* de intensidades que registra gamas específicas dos afetos humanos, do violento e extático ao depressivo e estático. O *Pathosformel* armazena intensidades como estas, mas também garante passagem potencial a um simbólico sublimador.

Resistindo tanto ao romantismo banal (a arte me comove?)

quanto à formalização impessoal (a arte como um *telos* determinado pela norma), adotei diferentes estratégias para me mover para além desse dilema. Durante os anos 1970 e 1980, a semiótica foi um daqueles estratégias que franquearam as oposições forma/ conteúdo, ideia/afeto. De início, a semiótica fora o produto da intersecção de um primeiro modernismo linguístico do século XX (a questão modernista de Ferdinand de Saussure sendo “O que é a linguagem?”) com sua reconfiguração retardatária na antropologia “estrutural” (a questão modernista de Claude Lévi-Strauss sendo “O que é cultura?”). Todavia, ao retornar ao linguístico como parte da revolta dos estudos literários contra seu próprio romantismo, e ao reivindicar para si a ideia do formalismo russo, da literariedade [*literariness*] do texto literário, a semiótica chegou até nós, aos círculos da história da arte, de maneira não raro mais direta através da análise fílmica que adaptava a semiótica literária aos textos voltados ao filme.

Julia Kristeva, uma das teóricas da semiótica literária, foi, entretanto, crucialmente importante para o pensamento feminista, sob certos aspectos que ressoam o que venho discernindo do balanço warburgiano do Real e do Simbólico, mediado por aquilo que o historiador designou como imagem. Resistindo a vertentes na semiótica

inclinadas a uma espécie de formalismo autoritário (as leis do significado), Kristeva nos alertaria para um fascismo potencial, inerente a todo formalismo, especialmente quando o sistema era entendido apenas como regras que não previam a possibilidade da resistência e de meios para a mudança. A autora voltou-se à psicanálise para reintroduzir o “sujeito da fala” no sistema de produção de sentido identificado pelas abordagens semióticas da linguagem, um sujeito concebido psicanaliticamente, cindido. Todavia, a formação desse sujeito jamais é completa. Ele está, portanto, perpetuamente “sob julgamento”. Seu outro interno, seu concorrente perpétuo é um inconsciente. Ele carrega, igualmente, os vestígios impactantes da psicocorporalidade do estado da infância, ainda recalcitrante em face do significante e da lei mediante a qual o sujeito deve ser necessariamente constituído a fim de falar e ser sexuado. Kristeva argumenta que em razão do fato de tanto as pulsões quanto o pré-consciente existirem para além da lei, eles se oferecem como um meio para a mudança do sentido e para uma subjetividade cambiante, em seu “processo” sem fim (no francês, a palavra *procès* evoca tanto um litígio jurídico como um processo propriamente dito). As teorizações psicanalíticas da subjetividade e suas interfaces com a linguagem e com a instância do psicocorpóreo produziram a noção do “semiótico” específica de Kristeva.

O uso que a autora faz do termo “semiótico” refere-se a um só tempo às predisposições daquilo que mais tarde tornar-se-ia linguagem – o ritmo, a assonância, a ecolalia – e à borda externa do reino da própria linguagem, uma zona liminar cujas fronteiras porosas mantêm-se em contato com os rastros de um semiótico pré-linguístico, corpóreo, emergente, através do qual a linguagem pode, constantemente, ser renovada e às vezes revolucionada. Tal conceito duplo de um semiótico que não apenas precede o simbólico, mas que também dança em suas fronteiras, permite a Kristeva identificar a arte, a música, a dança e a poesia como momentos do tocar e do mover – extralinguísticos, semióticos – o reino do sentido, ativando os traços inconscientes e mesmo precoces da fase semiótica formativa do devir-subjetividade. Se, por um lado, podemos encontrar elementos “semióticos” na arte – em seus gestos, ritmo, superfícies e afetos (como na apropriação que Rosalind Krauss (1994) faz do inconsciente óptico de Walter Benjamin, para assinalar o *informe* na arte moderna), por outro, o que faríamos de sua imagem (que tanto pode ser abstrata como figurativa⁹)?

A imagem não é nem descrição nem iconografia. Melhor seria entendê-la como configuração. A arte abstrata, por exemplo, mesmo quando se mantém nos limites da *figuralidade*, produz um efeito que o observador experimenta como imagem – não de algo especí-

fico, mas de algo com um tipo de estrutura através da qual ela pode ser lembrada. Defino esse tipo de imagem como a sustentação recíproca de acontecimentos visuais (não se trata apenas de um caos de materiais) e também como a sustentação, perante o observador, de um arranjo por meio do qual experimentamos, simultaneamente, um solavanco na direção da semiótica pré-linguística (ritmo, pulso e assim por diante) e a sensação, quase sempre frágil ou elusiva, de um tornar-se simbólico (formar, sustentar, dizer). Dessa maneira, Kristeva supera a oposição da forma (vazia) *versus* conteúdo (a representação explícita), não dissociando a imagem dos processos semióticos e da dialética do semiótico e do simbólico.

Em meu projeto duradouro de criar “intervenções feministas em Histórias da Arte”, venho trabalhando a partir da dialética das subjetividades e da inscrição destas no campo da visão e da imagem. Procedendo assim, tenho buscado equilibrar a teoria de Kristeva com questões históricas de minha própria disciplina, cujo foco incide sobre resultados materialmente produzidos, mas capazes de afetar e “falar”, e que nós equivocadamente chamamos de imagens visuais. Elas são tão tangíveis quanto visíveis, manufaturadas fisicamente, ao mesmo tempo que aptas a gerarem afetos e pensamentos, sendo que qualquer campo de visão é mediado

pela tangibilidade e materialidade. Nesta empreitada, eu me dei conta de que minha interpretação da modelagem minoritária/pária de Warburg, de uma história da arte como uma *psicologia histórica* da imagem, mostrava-se inesperadamente propícia ao estágio atual de meu projeto.

No curso de mais de 40 anos, engajei-me num projeto de reflexão de longo termo, que não procede mediante formas típicas da História da Arte, relativas a artistas, períodos, movimentos ou mesmo temas. Em vez disso, percebo agora claramente, tive de criar conceitos que possibilitaram minha reflexão voltada às problemáticas de gênero, classe, sexualidade, representação e diferença. Alguns desses conceitos são de natureza linguística e abordam a linguagem mediante a qual pensamos sobre a arte do passado, tal como o de “velhas senhoras” [*old mistresses*], expressão cunhada por Ann Gabhart e Elizabeth Broun para sua exposição feminista fundadora na Walters Art Gallery em 1972¹⁰, que apontava para as ideologias de gênero já encriptadas sob nossos termos, exclusivos de gênero, para falar de artistas. Outros conceitos concernem a problemáticas tais como “visão e diferença”, ao passo que outros, ainda, propõem formulações: “referência, deferência e diferença”, como impulsores estratégicos e dinâmicos das vanguardas (POLLOCK,

[1988] 2003; Idem, 1993). Alguns propõem eixos para uma compreensão não essencialista, pós-colonial, da singularidade e do pertencimento histórico e geopolítico de cada artista: *gerações e geografias*. Muitos apresentam metodologias para a prática: diferenciar o cânone usando o desejo feminista¹¹. O conceito com que atualmente trabalho é “o museu feminista virtual”, primeiramente apresentado em 2007, e tendo uma segunda apresentação importante em 2013 (POLLOCK, 2007; Idem, 2013b).

O qualificativo virtual relaciona-se a “feminismo”, não a “museu”. A virtualidade do feminismo, não cibernética, é filosófica. Conforme Henri Bergson nos ensinou, o virtual é uma potencialidade não exaurida e, no entanto, ainda não realizada, que pode ser atualizada de modos variados em diferentes tempos e lugares sem exaurir aquilo que ainda está por vir: virtualidade. Longe de estar superado, morto, acabado, o feminismo, quero propor, deveria ser entendido como um devir, neste sentido. De fato, estou sugerindo que toda radicalidade consistirá, não meramente no devir-mulher, tal como na formulação da cultura pós-falocêntrica, de Gilles Deleuze e Félix Guattari – mas no devir-feminista, conforme um sentido de longa duração do feminismo, como trabalho contínuo em prol da democracia, da justiça social e da

coexistência segura e digna de uma humanidade plural e diversa. Aspectos da imensa virtualidade do feminismo-ainda-por-vir têm sido atualizados desde o período medieval, no Ocidente, e em culturas ao redor do mundo, em conformidade com suas escalas temporais e histórias específicas. No Ocidente, por exemplo, cada momento feminista foi moldado pelas diferentes prioridades e possibilidades da era de atualização, fossem estas as dos protestos contra uma misoginia brutal (Christine de Pizan)¹²; a da luta pela virtude (Mary Wollstonecraft)¹³; a do direito à cidadania política (movimento sufragista); a dos direitos ao trabalho livre e à dignidade humana, como também a uma identidade de gênero (o movimento antiescravista); a do direito à revolta (movimento das *suffragettes*)¹⁴; a dos direitos ao trabalho e à educação (início do século XX); a dos direitos ao próprio corpo, às próprias sexualidades e a da proteção em face da violência e da degradação (fim do século XX). Protestos feministas ao redor do mundo confrontam as intersecções de diferentes patriarcados e histórias, em suas variadas temporalidades, cada vez mais em diálogo recíproco à medida que a modernização abre novos caminhos para a mudança, ao mesmo tempo que implica novos riscos.

A igualdade (sempre incompleta e relativa a estados existen-

tes de desigualdades seletivas) é uma pré-condição menor, ainda que necessária, para o feminismo; não é a destinação do feminismo. Os movimentos feministas mais recentes pelo mundo, ao longo das décadas finais do século XX, são apenas outros tantos episódios (e não uma segunda onda que obliteraria tudo o que a tivesse precedido, fazendo, dessa maneira, com que essa experiência anterior fosse, mesquinamente, nomeada como uma primeira onda) que, entretanto, apresentavam uma dimensão nova, específica: uma dimensão cultural duradoura, em expansão, que além disso assinalava o primeiro engajamento profundo do feminismo com as artes visuais. Tal conjunção, mais ainda, transformava a arte à luz dos questionamentos e da criatividade surgidos do feminismo, que por sua vez era modificado pela novidade de sua guinada cultural, intelectual e estética. Outras atualizações da virtualidade do feminismo estão por vir. Elas serão, por seu turno, diferentes – a depender da configuração presente, tanto de possibilidades quanto de resistências. O mundo que artistas feministas, pensadoras e historiadoras da arte confrontam hoje é radicalmente diverso daquele dos anos 1970. Ele se tornou mais vasto e se vê marcado por eventos radicalmente diversos, como o fim do comunismo na Europa e o encetamento de novas fases da

globalização desde 1989, o surgimento do terror e o 11 de setembro, a Primavera Árabe e seus desdobramentos preocupantes e ainda incertos, os conflitos que perseveram no Iraque e no Afeganistão e seus respectivos legados, a crise econômica mundial, economias emergentes. Mudança não significa necessariamente melhoramento, embora haja elementos inegáveis de progresso genuíno, em esferas limitadas e privilegiadas.

O modelo warburgiano de encontros concomitantes entre traços icônicos e materiais das várias lutas dos momentos culturais, de suas renovações ou regressões, reveladas pelo ressurgimento das tensões estruturantes das vulnerabilidades da humanidade *vis-à-vis* o mundo de que ela depende para a vida e para os outros com os quais o habita, possibilita um tipo de pensamento feminista sobre formulações a respeito do tempo-espço e sobre as formulações-páthos [*pathos-formulations*] daí decorrentes. Essas formulações concernem à diferença sexual e, por isso mesmo, ao fazer-se da vida e à sua continuidade humanizada, à alteridade e a formações de subjetividades e sexualidades diferenciadas. Se a contribuição de Warburg aos estudos sobre a primeira Renascença deixava patente o quão extravagante era o fato de que a antiguidade pagã tivesse “retornado” para animar a cultura cristã e encetar sua longa jorna-

da de modernização por meio do empréstimo de uma energética *Pathosformeln* do mundo pagão, o museu feminista virtual nota que a era moderna é marcada pela revolução e pela catástrofe. Tal museu convocou não a reabilitação das fórmulas clássicas da antiguidade no ocidente, mas o abandono delas, em face do horror do que se passou no real. A visão de um mundo habitável (paisagem) e do corpo humano como o *locus* idealizado de uma projetada humanidade (o nu, talvez) criado pelos gregos e aperfeiçoado por Rafael e companhia na arte italiana do século XVI, que então se tornava o modelo de uma educação acadêmica em arte, estilhaçou-se irremediavelmente em face do que se deu em terras europeias e em outros lugares, e aos corpos humanos, em atrocidades perpetradas pelos Estados totalitários e pelos regimes genocidas de meados do século XX. Entre artistas pensantes e sérios, podemos detectar um senso da necessidade de invenção de novas formulações para o sofrimento e a intensidade afetiva adequados aos eventos sem precedente que moldaram aterradoramente o nosso mundo. Permitam-me repor essa afirmação: poder-se-ia dizer que o imaginário clássico, revivido de diversas maneiras pelo Ocidente, tão amiúde e sob viés político, foi violentamente estilhaçado à luz do que se passou com o corpo humano no Ocidente e, no tempo presente, por toda parte nos

genocídios racializados como o Holocausto ou o de Ruanda, como também nos experimentos totalitários de caráter concentracionário¹⁶ ao longo de todo o século XX¹⁷. O que possivelmente traz implicações para o modo como pensamos e escrevemos histórias da arte desde 1945.

Warburg propôs um conceito diferente de tempo – não direcional, não dado ao desenvolvimento, não historicista, mas curvo, recorrente, repetitivo e, sobretudo, traumático. O historiador acreditava que a nascente disciplina História da Arte fracassava, pois traçava histórias da arte sem retornos ou sem aquilo que reemerge e recarrega, isto é, sem *Nachleben*: este termo alemão difícil foi traduzido como “sobrevivência” ou “persistência”. Prefiro “pós-vida” [*afterlife*], que captura a vitalidade dos viventes e a relação com o pensamento freudiano, ao *Nachträglichkeit*, um conceito que Jean Laplanche traduz por “*a posteriori*” [*afterwardness*]¹⁸. Eu diria que a História da Arte fracassa porque, confrontada à história do século XX, ela continua a delinear uma história da arte sem ruptura e catástrofe.

Outrora era suficiente lamentar, ecoando a apreciação crítica que Meyer Schapiro fez da exposição "Cubismo e Arte abstrata", de Alfred Barr (Museu de Arte Moderna de Nova York, 1936), que

o curador havia criado uma “estória da arte” [*story of art*], tomando cronologia por história, sobrevoando o incessante fluir da arte por cima de uma grade formal, de um tempo abstraído e, portanto, vazio (SCHAPIRO, 2010)¹⁹. Tendo escrito tal crítica em 1937, Schapiro não havia ainda absorvido as implicações que a Primeira Grande Guerra, a Revolução Russa de 1917, o craque da Bolsa de 1929 haviam tido na reconfiguração dos projetos da arte. Obviamente, ele ainda não era testemunha do que ocorreria na Segunda Guerra; especificamente, do experimento massivo de genocídio em escala industrial de duas comunidades da Europa – a dos judeus e a dos ciganos. Tendo em conta o fato de Theodor Adorno ter renomeado a era pós-1945 de "Nach Auschwitz" (*nach* significando tanto “depois” como “na direção de”), considero necessário doravante orientar os estudos em História da Arte na direção disso em relação a que viemos *depois*, e que Adorno e outros definiram como a nova e assustadora condição da vida e da morte neste planeta. Os choques se multiplicam, desde o viver sob a ameaça da destruição nuclear do pós-guerra, num mundo sustentado com os nervos à flor da pele, em Guerra Fria permanente, aos realinhamentos políticos pós-1989, ao evento aniquilador do 11 de setembro, às guerras prolongadas em diversos *fronts* na primeira década do século XXI, aos conflitos duradouros e irresolvidos, a um novo

craque em 2007... e assim por diante. Se a arte mudou radicalmente suas formas e suas bases, será que deveríamos estar disputando a criação de uma nova categoria temporal chamada “contemporâneo”, e discutindo metodologias apropriadas em História da Arte? Não se trataria ainda de outra tentativa à *la Alfred Barr* de conter nos limites de um modelo reconfortante e reconhecível as relações dramáticas e às vezes mesmo perigosas entre o histórico, nossos imaginários e os muitos e variados lugares, incluindo a arte, de um pensamento crítico ou de uma resposta às urgências do viver e morrer humanos em nosso tempo?

Warburg reprovava as vertentes da História da Arte de seu tempo, às quais considerava “História da Arte esteticizante”, irresponsáveis e enganosas. Se consentimos à História da arte que permaneça isolada no interior de seu próprio nicho, absorvida por uma história abstrata da arte, ela simplesmente deixa de ser uma disciplina histórica. Ela nem lê o passado historicamente nem lê o histórico na arte do presente para o qual está posta. Oferece uma falsa tela (um acobertamento) da história, apresentando uma história autônoma – uma história da arte isolada, na qual condições determinantes são demarcadas e domadas como pano de fundo ou vagamente reconhecidas como contexto. Para Warburg era necessário, para

se pensar sobre arte, não a “História da Arte”, mas tudo aquilo que à sua época a disciplina buscava contingenciar. A biblioteca multifacetada e interdisciplinar do historiador insta a uma deambulação intelectual, no sentido material e simbólico do termo, entre campos de conhecimento e de representação que se mostrassem necessários para que esta operação mnemônica, afetiva e simbólica profundamente complexa que ele chamava de imagem fizesse algum sentido. É importante notar que Warburg não dissocia inteiramente a imagem do sujeito que a criou. Ele não é autor de uma história sem artistas, mas tampouco se trata de uma história de artistas.

Uma História da Arte institucionalizada principiou como disciplina universitária nas universidades europeias de língua alemã, de onde foi exportada para o resto do mundo, durante o fim do século XIX e o início do XX (com a curiosa exceção da Grã-Bretanha, que apenas tardiamente passou a integrar esse universo, ao longo do século XX)²⁰. Desde a sua criação, sabe-se que as ideologias geopolíticas do nacionalismo moldaram a maneira como o campo ia sendo definido, mesmo que um eixo transnacional do “europeu” fosse construído por meio de uma apropriação seletiva de lugares no mundo antigo, como fundadores e infalíveis precursores do Ocidente. Tal como mostrou Robert Nelson (1997), rastreando classificações em teses de doutora-

do na academia nos Estados Unidos, continuamos a trabalhar a partir dos enquadramentos básicos das culturas nacionais, em cujo domínio recaem as subseções relativas a períodos, escolas, movimentos, mestres e obras. Na condição de um erudito profundamente atento ao lugar perigoso assinalado ao *outsider* ou às minorias sob a homogeneizadora ideologia nacionalista, Warburg contestou o historicismo e o nacionalismo, rastreando a migração promíscua de imagens ao longo de uma *planetaridade* (termo que explicarei adiante) espaciotemporal, muito tempo antes que conceitos como estes se tornassem parte do vocabulário crítico contemporâneo.

VISADA OBLÍQUA: UMA LEITURA²¹ EM PROL DO *PLANETÁRIO*

Em *Death of a Discipline* [Morte de uma disciplina]²², a crítica literária feminista pós-colonial Gayatri Chakravorty Spivak examina a crise, na universidade norte-americana, tanto dos “Estudos de Área”²³ quanto da Literatura Comparada (SPIVAK, 2003)²⁴. Os Estudos de Área haviam ampliado o alcance geográfico da pesquisa interdisciplinar relativa a diversos países e regiões de interesse dos Estados Unidos na era do Pós-Guerra/Guerra Fria. A Literatura Comparada servira para levar as línguas eu-

ropeias à imaginação literária dos estudantes norte-americanos, evento menos obviamente motivado pela urgência política, mas, ainda assim, inestimavelmente político, ao encorajar as relações mundiais no contexto do pós-guerra. Não obstante, emergiram dessas fundações não necessariamente humanistas, mas antes política e ideologicamente motivadas, os espaços críticos nos quais floresceram estudos literários inovadores, forjados por iniciativas teóricas feministas, *queer* e pós-coloniais.

E hoje? – perguntava Spivak em 2000, antes, ainda, do 11 de setembro como nova baliza histórica –, num momento em que os impulsos que haviam gerado o espaço de possibilidade no interior dos Estudos de Área/Literatura Comparada já não têm relevância? Estarão tais projetos comprometidos por suas condições políticas de emergência, ou devem ser preservados em razão de seus efeitos críticos hoje valorizados, e ser reconfigurados a fim de se adequarem a novas exigências?

A exploração complexa empreendida por Spivak, das vicissitudes de seus campos justapostos, conclui com dois pontos relevantes à indagação sobre os dilemas em curso em nossa área disciplinar. Tal área parece estar se consolidando em torno de seus procedimentos tradicionais. Detecto certa reconsolidação de antigas

vias ou, antes, signos de um profundo bloqueio das inovações recentes, que resultam de uma inflexibilidade, capaz de enfraquecer toda crítica mediante a indiferença prolongada, como também do fracasso real em aceitar que os argumentos dessa crítica devem ser digeridos e incorporados. Ao mesmo tempo, a área se vê, paradoxalmente, numa busca constante por novidades. Esse rumo, conforme quero sugerir, serve, igualmente, para manter em posição marginal as inovações efetivamente críticas de fins do século XX em nosso horizonte ampliado, ao sinalizar que tais inovações mostram-se hoje obsoletas, e isso, mesmo antes que elas tenham sido plenamente confrontadas. Dessa maneira, quem ainda precisaria conhecer as difíceis e desafiadoras Histórias da Arte, se elas estão ultrapassadas? Para onde vai a História da Arte?

Uma das novidades do momento é a “arte mundial” [*World Art*] ou os “Estudos de arte mundial” [*World Art Studies*] e outra, não propriamente uma novidade, mas uma sanha desenfreada, é a guinada generalizada nas áreas de pós-graduação, curadoria e de escrita sobre arte na direção do “contemporâneo” e dos estudos/práticas curatoriais. O que é a *História* da Arte se ela se vê transformada na companheira de um síncrono interminável e proliferante? Como vai o passado da arte se tornando um mero ar-

quívoco de referentes contra o qual o constantemente novo e emergente ver-se-ia legitimado? Que espécie de arte e de consciência histórica a modernidade líquida dessa “nova” nova história da arte promete, ou talvez esvazie? De que serão sintomas a globalização e o contemporâneo? Será que o *telos* hegeliano das tendências historicistas e desenvolvimentistas teria, de fato, se completado, todavia não como Hegel previra, na arte culminando na filosofia, mas na arte sucumbindo às curadorias encaminhadas pelo mercado, com seus textos acadêmicos a lhes legitimarem o valor, ambos os eventos tendo mais que nunca a economia por motor subjacente e refletindo a influência crescente de escritórios de arte e colecionadores?

Qual a razão de tal virada generalizada para o contemporâneo? O que a provoca? O que a mantém? Poderíamos entendê-la como sintoma de uma mudança histórica mais ampla para a modernidade líquida, e como uma reorientação local da História da Arte para o seu próprio inconsciente econômico? O que acontece à História da Arte quando efetivamente abandona qualquer espécie de enquadramento histórico ou trabalho crítico da memória? Que relação existe entre a História da Arte “histórica” e a História da Arte contemporânea?

Spivak argumentou que hoje confrontamos a globalização, e com isso ela designava o domínio sem peias, sem fronteiras do capitalismo transnacional, sujeitando-se assim a poucos controles e contrapesos locais, tal como fora possível no âmbito da fase nacional precedente desse sistema econômico político. No entanto, não queremos recuar da expansão geocultural de nossa imaginação e dos futuros que os projetos feministas internacionais pós-coloniais nutriram, porquanto ambos criaram coletividades transversas e diferenciadas. Spivak propõe, assim, um contra-conceito virtual ao global, conceito que ela nomeia de planetário.

Proponho que o planeta substitua o globo. A globalização é a imposição de um mesmo sistema por toda parte. No trabalho em grade do capital eletrônico, nós chegamos a essa esfera abstrata esquadrinhada em latitudes e longitudes, recortada por linhas virtuais, outrora o equador e os trópicos etc. e, recentemente, submetida às exigências dos Sistemas de Informação Geográfica... O globo é nosso computador. Ninguém vive ali. Ele nos permite pensar que podemos ambicionar controlá-lo. (SPIVAK, 2003, p. 72)

E Spivak então propõe o planeta como contrafigura que se abre a um modo diferente de ser e pensar:

O planeta é uma espécie de alteridade que pertence a outro sistema: no entanto, nós o habitamos, nós o tomamos em locação. Ele não é, de fato, passível de se ser posto em contraste seco com o globo. Não posso dizer: “O planeta, por outro lado...”. Quando invoco o planeta, penso no esforço requerido para figurar a (im)possibilidade dessa intuição que não pode ser derivada de nada. (SPIVAK, 2003, p. 72)

Nem dado, nem imaginado, o planetário, tal como o feminismo virtual, é um vir a ser baseado no trabalho que empreendemos, a um só tempo, em oposição ao domínio da globalização e em demonstração de *fidelidade* aos sonhos e desejos incompletos de uma justiça social profunda e real e do espraio da dignidade humana.

Finalmente, emergindo daquilo que Spivak define como nossa condição de humanos que acenam uns na direção de outros, apresenta-se o pensar do planeta [*planet thinking*]. Em vez de imaginar o mundo global como um espaço dominado pelo pensar do mercado, que torna instrumentos de uso as pessoas e a terra, Spivak define uma humanidade voltada a seus outros – voltada a si mesma, de fato. É possível que o acenar em direção ao outro surja de noções tais como o amor materno (vínculos de família), o pertencimento a uma nação (identificação nacional)

ou a uma religião (sermos os filhos deste ou outro ser divino, da terra ou da natureza como fontes do vínculo). Mas estas se provaram tão divisivas quanto antes haviam servido à criação de vínculos, localmente e de modo excludente. Spivak propõe o planeta como um conceito que substitui todos aqueles sem recair, como eles, no globalismo ou no universalismo, conceitos vazios, não raro secretando, sob sua fachada, seus próprios grupos de privilégio. Para Spivak, o tornar-se planetário envolve um tipo específico de trabalho que fazemos juntos. No caso da educação, como um *locus* singular e precioso, do encontro do outro por meio da literatura ou da arte, Spivak privilegia a *leitura* como uma necessidade fundamental. Tratar-se-ia de algo simples?

De modo crucial, ao substituir as fontes imaginadas de nossos vínculos com os outros, ou de nosso interesse por eles, o pensamento planetário interrompe, em seu curso, o tipo de centrismo (androcentrismo, eurocentrismo, cristianocentrismo e assim por diante) que críticos pós-coloniais repetidamente detectaram naquilo que permanece como gestos coloniais de expansão praticados por primeiro e segundo-mundistas. A alteridade, a dimensão do Outro que buscamos de modo a conhecermos melhor a nós mesmos, não deriva dos que permanecem centrados em situa-

ções de privilégio. O pensamento planetário destitui muitos dos modelos de se pensar o mundo e seus Outros. Esta frase estranha significa que nem estamos pensando sobre eles nem os conceituando: “eles” tornando-se um outro para o “nós” que deles faz um objeto do pensamento. Nós pensamos uma questão²⁵. Pensar é um processo, pensar a dimensão do Outro, pensar o mundo, pensar a diferença sexual significa confrontar o desafio posto por algo que já nos inclui, e do qual não podemos abstrair a nós mesmos como aqueles que “pensam sobre...”. Enquanto conceito que não podemos dominar inteiramente, o pensamento planetário é, portanto, uma transgressão de nossos modelos conceituais típicos, e do domínio que esses modelos codificam. O pensamento planetário envolve interpretar [*reading*] palavras, vozes, imagens, inscrições desses outros sujeitos planetários, com abertura e autofragilização [*self-fragilization*] – um conceito que aprendi de Bracha Ettinger²⁶, e que pode nos tornar aptos a sentir tal configuração discriminadora de nossas relações com nossos outros a partir da mediação de práticas estéticas que valorizamos (ETTINGER, 2009). Tendo enumerado os nomes da alteridade – nomes para as figurações transcendentais daquilo que pensamos como origem desse dom que nos faz intentar na direção do outro: mãe, nação, deus, natureza – Spivak escreve:

O pensar do planeta disponibiliza o envolvimento com uma inesgotável taxonomia de nomes como estes... Se imaginarmos nós mesmos como sujeitos em vez de agentes globais, criaturas planetárias em vez de entidades globais, a alteridade persiste como algo que não deriva de nós; ela não é nossa negação dialética, ela nos contém, na mesma medida que nos arremessa para longe. E é assim que pensá-la é já uma transgressão, pois, não obstante nossas incursões na direção daquilo que metaforizamos de um modo diferente, como o espaço externo e o interno, o que está acima e para além de nosso alcance não é contínuo conosco nem, aliás, especificamente descontínuo. Devemos, de modo perseverante, nos educarmos a nós mesmos nessa atitude mental. (SPIVAK, 2003, pp. 72-73)

O pensamento planetário é uma atitude mental em cuja direção nós mesmos devemos nos orientar, por meio de uma prática que ela denomina de “leitura” [*reading*]. A leitura diz respeito à figurabilidade da linguagem, que se torna o espaço para a *poiesis*, para um fazer ou vir-a-ser do sentido, o qual advém através de nosso trabalho, com suas figurações, suas poéticas, movimentos e lutas por articulação. Emprestamos da literatura o termo “leitura”, de modo que agora lemos filmes, lemos imagens. Eu traduzo os aspectos retóricos e, por conseguinte, figurais da linguagem literária tanto na análise semiótico-visual quanto na análise francamente formal de todos os aspectos

daquilo que Ettinger formula como o elaborar da arte [*artworking*] (usando uma economia freudiana do “trabalho” como labor e transformação, mais do que como produto finalizado: o trabalho de arte)²⁷.

Não posso pretender alcançar, de imediato, todas as implicações do argumento de Spivak, rico como ele é em associações profundas com sistemas filosóficos e literários tão mais amplos do que o meu, não raro apenas euro-norte-americano; um mundo imaginativo, oferecido ora através da História da Arte, ora de suas limitadas histórias da arte. Eu o cito aqui porque o esforço para se compreender como tal pensadora está trabalhando incansavelmente questões que nos concernem a todos nas artes e humanidades é precisamente o que sempre julguei necessário a mim mesma, na condução de meus próprios estudos voltados à produção de diferenciadas histórias da arte. A História da Arte de nosso tempo acabou por sofrer de seu próprio isolamento intelectual, ao definir sua especificidade contra outros modos de pensar – em vez de em efetiva conversa com eles.

Talvez fizéssemos melhor evocando as condições intelectuais muito mais generosas sob as quais se formavam os iniciadores da História da Arte como especialidade acadêmica, antes que ela existisse enquanto tema completamente independente. Os auto-

res em língua alemã, que seguimos respeitando como fundadores da História da Arte, como Warburg e Wölfflin, estudaram teologia, filosofia, filologia, começavam a descobrir a antropologia e a primeira psicologia, e não receavam em lançar mão de empréstimos às várias formas das ciências emergentes. Tal envergadura intelectual não corresponde ao diploma em nossas artes liberais²⁸ do século XX, porquanto o nível profundo em que esses eruditos haviam estudado tais fontes de pensamento claramente ultrapassavam o repasto superficial pinçado por meros degustadores no supermercado da deambulação intelectual da graduação.

O segundo ponto que quero destacar em relação a Spivak é que ela apreende as implicações de seu próprio campo – os estudos literários – infletindo-se em algo tão vasto como a vida humana neste planeta. Não se trata de humanismo convencional. Trata-se de algo consoante às condições alteradas – o planetário em processo de constituição *versus* a globalização – do pensamento humanista, alterado tanto histórica quanto teoricamente. Ao sugerir o planetário como uma contraforça à arrogância do mapeamento cartográfico e, por consequência, da leitura “em translação” das culturas do mundo, ou aos gestos conciliadores do multiculturalismo em face dos novos públicos-alvo de estudantes, a refletirem os efeitos da glo-

balização, Spivak invoca Sigmund Freud para perguntar “Será que isto tornará estranha [*uncanny*] nossa morada” (FREUD, 1919)? A morada em questão é o mundo, tal como ele se terá constituído à luz de nosso trabalho de analistas culturais. A referência de Spivak a Freud nos faz lembrar que a palavra alemã para estranho é *unheimlich*²⁹, a qual desfaz a noção do familiar: o *heimlich*. No ensaio “O estranho”, sua formulação mais enigmática sobre as fontes do afeto estético, Freud argumentou que os efeitos aterrorizantes – estranhos – de se deparar, inesperadamente, com algo “familiar” – capaz de afetar – sinalizam o retorno de um traço reprimido da primeira morada, o corpo da mãe ou, antes, o canal do nascimento. Spivak salta do celestial preâmbulo linguístico de Freud e, então, das associações abertamente corporais do autor, para argumentar que o propósito do trabalho planetário não é nos fazer sentir em casa, mas desarranjar todo domínio do mundo, e fazer-nos frágeis em face do afeto e da alteridade.

Em nossa tentativa de perseguir a “planetaridade” [*planetarity*] como algo capaz de fazer nossa morada *unheimlich* ou estranha, construiremos uma alegoria da leitura [*reading*], através da qual o sistema discursivo muda-se da vagina ao planeta como significante do estranho, exemplificando o colonialismo nacionalista e a pós-colonialidade. Isto se daria em consonância com meu método: o gênero como um instrumento crítico geral, em vez de algo a ser levado em conta em casos especiais. (SPIVAK, 2003)

Se outrora o pensamento do corpo como morada primordial gerava a ansiedade que acompanha todo retorno do recalcado, será que o confronto com o planeta enquanto condição da vida *humana*, do qual nos extraviávamos e ao qual deveríamos agora retornar, não terá também gerado uma certa estranheza, uma inquietação que é, no final das contas, um dos afetos-chave do estético? Será, do mesmo modo, tal a razão pela qual valorizamos o estético não como aquilo que devemos mapear, explicar, conhecer e dominar, mas como algo através do qual deveríamos aprender outra maneira de viver neste planeta, com a alteridade de outros tempos, e também com a alteridade que, no presente, outros são para nós?

Spivak também pensa com o gênero, como eixo a um só tempo real e efetivo de relações de poder diferenciais e assimétricas, e como uma organização simbólica de pensamento, imagens e fantasias hierárquicos. O que ocorreria, portanto, se levássemos a sério o pensamento feminista, em vez de imaginar o “gênero” como esta “coisa” que pessoas “generificadas” [*gendered*] – isto é, mulheres – desconfortavelmente insistem em repisar, e que poderia ser reconhecido não mais do que como um aceno ao politicamente correto? Nós capturaríamos o poder figurativo do gênero como um re-

curso do pensamento, que ultrapassa a alçada particular daquele, tornando-o um instrumento crítico a desfazer a hierarquia e indo ao encontro da alteridade. Em outras palavras: se em vez de pensar ansiosamente sobre alteridade como morada primeira ou origem – corpo materno, mãe, nação, terra e todas as figuras que nos abrigam no princípio – por consequência, levando-nos a que nos arrisquemos a fundamentalismos – nós considerássemos o planeta – o tencionar de uns na direção de outros dos coabitantes de um mundo compartilhado, mas apenas “tomado em locação” – como a alteridade constitutiva de nosso trabalho como pensadores e intelectuais ou criadores, se procedêssemos assim, quais seriam os efeitos em nossas práticas como intelectuais e professores trabalhando nesse campo radical da arte enquanto fazer, representar, transformar? Quais seriam as estratégias a que recorreríamos a fim de praticar tal pensamento planetário na escrita e em sala de aula? Como o estudo das Histórias da Arte poderia facilitar o pensamento planetário e resistir às implicações homogeneizadoras da globalização enquanto falso apagamento de um pensamento nacionalista e hierárquico, profundamente incrustado nas convenções da História da Arte e em seu maquinário?

Permitam-me retornar à História da Arte, que se pode definir

como um sistema geopolítico de pensamento. Fundada no século XIX, numa era que testemunhou a formação dos nacionalismos, a disciplina serviu para sacralizar o modelo que discrimina a arte em culturas nacionais, ao mesmo tempo que providenciou fantasias de fontes distintas em cultura, linguagem, religião e formas de arte, em prol das narrativas culturais das origens das nações. O nacional se reflete na configuração de nossos museus, nas categorias de nossos livros e no formato de nossos currículos, nos quais a arte do mundo se vê dividida, nas eras pré-nacionais, em regiões, e em escolas nacionais nas eras modernas. Terá sido um dos efeitos desse modo de pensar o privar de um espaço de legitimidade nas Histórias da Arte grupos transversais tais como o de mulheres ou de minorias culturais ou sexuais?

A História da Arte disciplinar reverencia uma imaginação politicamente cartográfica. O gesto duplo, de imaginar uma História da Arte mundial e mover-se na direção do contemporâneo globalizado, falha em desconstruir tal legado. Como começar a pensar em termos “planetários” – em vez de globais – os primeiros sendo enraizados, conectivos, diferenciadores e os últimos, abstratos, homogeneizadores e indiferentes? Uma vez mais, os legados do pensamento feminista seguem perscrutando. Teresa de

Lauretis identifica um sistema falocêntrico no qual se produz não a diferença sexual, ainda que nele pareça se produzir o masculino e o feminino como par complementar, mas a promulgação de uma “indiferença sexual”, na qual existe, com efeito, apenas um sexo, o masculino e o seu outro, o espaço vazio do não masculino, que se denomina feminino. A diferença sexual falocêntrica não imagina a alteridade; ela reprime a possibilidade desta, ao estabelecer a hegemonia de um sexo (espelhada e sustentada por seu não outro esvaziado) (DE LAURETIS, [1988] 2007).

Como podemos coabitar o planeta se consentimos que seja estranho, isto é, uma fonte de ansiedade que pode ser importante porquanto resiste ao domínio de nossa própria sensação de fragilidade ao criar modelos abstratos? A recomendação de Spivak, ou antes, a explanação que oferece daquilo que nos resta como professores na área de humanidades, diz respeito a uma prática da *leitura* e do *ensino da leitura*. No lugar da visão de satélite, de um globo que de longe traveja o espaço com as telecomunicações, precisamos estar próximos, aqui embaixo, aos *loci* das inscrições estéticas e das tentativas de dar voz às experiências vividas nos espaços das pessoas comuns do planetário. Ao demonstrar o que isto significa em seu próprio campo por meio da leitura rente [*close reading*]

de textos de diferentes espaços geoculturais e de suas literaturas, cada um em seu idioma próprio, todavia lido, necessariamente, em tradução (não a tradução como uma substituição), Spivak esclarece que algo tem de acontecer nesse encontro que ela chama de leitura e que não é nem busca da identidade (do escritor/artista) nem identificação (com o escritor/artista). “O que estou tentando fazer é forçar uma leitura. Gostaria de saber se o texto poderia, talvez, sustentar uma guinada, de monumentos identitários a documentos voltados a uma reconstelação” (SPIVAK, 2003, p. 91). Eis o eco da constelação benjaminiana. Quão frequente é o propósito da História da Arte de situar um trabalho, estabelecer-lhe a identidade em relação a um autor, um lugar, um movimento, um estilo, uma cronologia, uma cultura, um espírito nacional? Ligando isto às lições de Kristeva, para quem a literatura é um trabalho de distanciamento e transgressão da autoridade e das fronteiras, conforme se discutiu há pouco, a ideia da leitura oferece um espaço de reconstelação de relações da comunidade planetária a uma imagem ou a um texto – não a interpretação de um objeto reificado da cultura.

Ao mesmo tempo que sintonizado com modos de pensar que não corroboram os procedimentos característicos do expansionismo cartográfico dominante na disciplina, o gesto de engajamento

de Spivak, de repudiar a dominação, é o exercício da leitura rente [*close reading*]. Enganosamente simples, a leitura pressupõe, no entanto, uma diferença no texto e uma produtividade a ele, uma resistência ao domínio, que podem ser demonstrados, ativos, pelo tipo de prática de leitura que busca, “persistente e repetidamente, solapar e desfazer a tendência definitiva do dominante, de apropriar-se do emergente. Ela não pode deixar-se a si mesma constituir-se apenas pelas demandas do multiculturalismo liberal” (SPIVAK, 2003, p. 101). O processo de leitura de textos em suas figuras de diferença requer treinamento na sala de aula, um estar junto com o professor no tempo e no espaço. Será possível aprender a ler dessa maneira por meio de cursos *on-line* em escala de massa [*Mass Open On-Line Courses*]? Não creio. Spivak insiste que o ensinar e, portanto, o aprender, é íntimo, com o texto e com a comunidade momentânea de leitura entre pares e gerações.

Sempre achei que muito do que se oferece em aulas de História da Arte é um tipo de disciplinamento do pensar sobre arte. A disciplina requer dos estudantes que aprendam os costumes característicos, não apenas dos procedimentos próprios da disciplina para o estudo da arte, mas também de seu modo de narrar uma estória da arte. O disciplinamento é tão mais urgente quanto maior sejam

os públicos da História da Arte ou a potencial influência deles. A consistência e mesmo a uniformidade da mensagem asseguram a transmissão de capital cultural para a geração seguinte ou através de grupos sociais. Os museus desempenham uma função similar, mas pela via da arquitetura e da curadoria, contando a seus públicos incansavelmente a mesma estória, por meio da seleção, do *layout* e dos painéis de texto. A mesma estória é a estória politicamente apropriada [*right*] (não a politicamente correta [*correct*]!). Uns poucos toques novos podem realçar a velha estória, tais como métodos de aula que mencionam perspectivas feministas, *queer* ou pós-coloniais, mas apenas como suplementos potenciais, que então são incluídos tão somente para serem posicionados à margem.

O que estou explorando não tem a ver com a rejeição de um quadro de procedimentos disciplinadores em prol de outro, a conduzir a novas disciplinas, tal como a ruptura com a História da Arte na direção da cultura visual, esta última rejeitando os focos da arte, do artista e da sucessão histórica como objetos de estudo. Se, tanto do ponto de vista semiótico quanto histórico, o fazer da arte e as negociações complexas de suas práticas seguem como o foco visado, como as aulas de História da Arte poderiam ser imaginadas enquanto *locus* onde se aprende a *ler*? Aquilo que está sendo lido

(não se trata, necessariamente, de algo que seja feito a partir de uma base verbal, uma vez que estamos falando, aqui, de ler uma pintura ou um trabalho de arte) deixa de ser, dessa maneira, um objeto, para inserir-se nas taxonomias existentes do conhecimento em História da Arte (períodos, movimentos, estilos, iconografias, a obra, intenções pessoais, desenvolvimento artístico, gêneros e assim por diante); torna-se aquilo de que poderíamos vir a tomar conhecimento, de modo parcial, e diferentemente, como o próprio mensageiro da alteridade, abrindo-se à virtualidade do planetário. Que espécie de conhecimento seria produzido, e que espécie de sujeitos nos tornaríamos por meio dessas leituras que fazem da arte não o suporte das narrativas que aprendemos a habitar, ou em que fomos disciplinados a habitar, mas o espaço crítico de seu enfrentamento-desenvolvimento, como parte desse entender o planetário enquanto uma ficção que estamos continuamente em processo de forjar e que buscamos compartilhar?

A IDOLATRIA RESISTE AO ICONOCLASMO

Em 1978, Rozsika Parker e eu concluimos nossa primeira colaboração, no livro finalmente publicado em 1981, com o título

Old Mistresses: Women, Art and Ideology [Velhas Senhoras: mulheres, arte e ideologia] (PARKER; POLLOCK, [1981] 2013). Ao rever a já notavelmente considerável literatura internacional sobre “mulheres artistas”, dirigíamos a nós mesmas uma questão específica: por que nosso projeto terá sido desdenhado como ridículo por nosso supervisor, acadêmico conceituado e mais tarde diretor de um grande museu de arte moderna? Se ao menos pudéssemos entender o que fazia com que estudar mulheres na História da Arte parecesse a ele trivial e risível, sentimos que teríamos sido capazes de expor não apenas preconceitos obsoletos, indiferença ou oblivio em relação a mulheres artistas, mas também o caráter estrutural de certo androcentrismo e sexismo ativos – hoje diríamos performativos – e institucionalizados. O que descobrimos é que a disciplina História da arte sistematicamente produz o efeito (desejado) de um cânone androcêntrico e exclusivista. O cânone seletivo é assegurado por meio de termos já enviesados pelo gênero que declinam – “arte/artista” –, cuja aparente e impérvia neutralidade disfarça a apropriação e alocação desses termos por uma masculinidade privilegiada do ponto de vista geopolítico, social e étnico. A análise feminista das formações, hábitos e protocolos da disciplina, como também de seu próprio inconsciente

político, desnudou o manto de invisibilidade, de maneira a proporcionar reformulações críticas dos modos como os diversos públicos fazem história da arte e leem os trabalhos de arte e seus locais institucionais, críticos e expositivos de prática e distribuição. Mesmo quando uso este vocabulário, sua exterioridade aos termos convencionais da História da Arte identifica os modos de uma resistência hegemônica a tal escancaramento crítico, resistência encrustada em seus termos preferidos que são, com efeito, seus modos de pensar.

Em 1980, mostrei como uma abordagem feminista poderia frutificar numa análise da construção mítica de “Van Gogh”. Identifiquei a produção discursiva de um sujeito artístico para o trabalho de arte, tal como a história da arte protagoniza, em suas diversas formas, notavelmente no período moderno (POLLOCK, 1980). A arte é, claramente, algo que é feito; mas “artista”, claramente, não é sinônimo de produtor. “O artista” torna-se o *locus* mítico das fantasias que o investem, de autoria, individualidade, intencionalidade e de uma interioridade autônoma na qual os sentidos se fazem. Esse artista-como-signo é, conforme sugeri, um efeito de procedimentos de escrita e convenções discursivas que asseguram o trabalho de arte como o produto e, por con-

seguinte, como o lugar de inscrição de um sujeito autônomo e autocriado de tipo particular: o sujeito *artístico* que é “apartado” e sacralizado pelos modos da construção discursiva.

Complementei esta análise inicial com um estudo bem mais extenso de questões relacionadas à autoria porque se tornara necessário resistir à banalização da ideia barthesiana da morte do autor, e desse modo expliquei o texto dele mais detidamente e comparei a função do autor em textos literários, nos quais ele na verdade servia, segundo Barthes, para instalar a autoridade do crítico/intérprete, àquela operação algo diferente, mas paralela, do artista na prática da História da Arte, especialmente na crítica modernista (POLLOCK, [1989] 1996). Também confrontei o exasperado problema da relação entre vida e trabalho de arte, a narrativa biográfica do artista e os procedimentos formais do trabalho de arte. Estes polos gêmeos – de Giorgio Vasari e Roger Fry – digamos assim, permanecem irresolvidos e preocupantemente incompreendidos entre especialistas e estudantes, mesmo hoje. Vincent Van Gogh foi, uma vez mais, meu estudo de caso. Em primeiro lugar, explorei modelos não autorais que permitiam, não obstante, considerar o artista tanto como produtor intencionado quanto agente criativo participando do trabalho que ele ou ela fa-

zia – mesmo sem nunca o determinar inteiramente –, trabalho que por sua vez estaria, uma vez realizado, sujeito à leitura textual. A leitura textual, na teoria literária, significa intertextualidade, na qual o sentido se produz em relação a códigos, gêneros e referências. O ponto-chave é que o processo de assim *ler* um trabalho não envolve rastrear, retroativamente, a fonte de seu sentido até chegar ao artista, paradoxalmente alcançado, no trabalho, pela crítica convencional, e então projetado para além dele, como sua fonte, anterior e personificada. Barthes sugeriu que, enquanto na crítica convencional o “autor/artista” é efeito da análise textual do trabalho, o crítico inventa o artista como um espaço imaginado, que sustenta e personaliza a totalidade dos níveis e sentidos do texto, de modo a melhor firmar sua própria interpretação de crítico, que a disfarça como se fosse intenção mesma do artista. Tal ficção de um autor, como Barthes revelou, oculta uma leitura mais crítica do artista como apenas um nível de significado num texto plurívoco, com inúmeras relações laterais a outros textos e lugares e à história. Torna-se possível, então, introduzir considerações sobre os efeitos específicos do artista como um produtor que tem gênero, pertence a uma classe social e é social e culturalmente posicionado, em vez de fonte individualista e penhor de um sentido humanista que flutua

livre de determinações sociais (palavra que se refere, aqui, tanto às pressões quanto aos limites no interior dos quais o produtor inevitavelmente opera, social, cultural e esteticamente).

Em 1999, revisei a problemática emergente da História da Arte como discurso, que Parker e eu havíamos explorado em *Old Mistresses [Velhas Senhoras]*³⁰. Depois de quase 30 anos de crítica feminista da exclusão de gênero, a questão já não era “O que é o cânone e como é formado?” ou mesmo “Por que ele é seletivo?” Doravante, minhas questões eram: “O que mantém o cânone na ordem do dia?”; “O que assegura sua persistência em face da tremenda evidência de um trabalho e de histórias criativos, realizados internacionalmente por mulheres tanto quanto por homens?” Desta vez, minha resposta levou-me de Barthes e Michel Foucault à psicanálise, a máquina de pensar que lida com as forças não racionais que modulam ações, fantasias e sistemas de pensamento. Argumentei que a tenacidade do cânone não poderia ser a resposta para uma ignorância acadêmica modulada pelo gênero e potencialmente corrigível. Em vez disso, tal tenacidade acusava um investimento psicológico profundo no artista, tanto quanto fantasias narcísicas a respeito dele. O cânone – assim segue meu argumento – é parte do aparato que produz e preserva a ficção do

indivíduo criativo, então identificado por mim como o efeito discursivo profundo de procedimentos normativos da História da Arte representados pelas formas típicas de pesquisa e escrita: a monografia e o *catalogue raisonné*. A psicanálise me permitiu entender tanto a ligação passional ao artista como núcleo do projeto da História da Arte moderna quanto a persistente inabilidade para ampliar o campo de preciosas subjetividades criativas que poderiam ser reconhecidas como artistas³¹. Um tipo diferente de resistência teria de ser desconstruído.

Como testemunha da produção das primeiras monografias que haviam moldado Leonardo e Michelangelo, entre outros, sob as formas então novas de uma História da Arte acadêmica, firmada na expertise [*connoisserial*], Freud identificou um nó afetivo na opção pela forma da monografia. O nó consistia na fascinação irresistível pela biografia do artista. Nós, os experts [*connoisseurs*] e também o público, estamos mais interessados, de acordo com Freud, nas histórias da arte como *estórias de artistas* porque o “artista” funciona, na literatura, como uma figura que contém tanto a primeva idealização infantil do pai onipotente quanto a criação substitutiva e a projeção narcísica de um herói que assoma quando a falibilidade do pai é exposta. Essa

combinação do teológico (a idealização do pai) com o narcísico (a idealização do herói) sobredetermina o investimento na construção do artista como o sujeito da arte porque o artista é tanto um espelho ideal para o amante das artes (a dimensão narcísica) como uma figura mantida à distância, figura outra, e elevada pelo gênio a uma diferença suficiente para reignizar a veneração teológica (a dimensão idealizadora)³².

Seguindo a lógica de Freud, fica evidente porque nunca ocorreu a integração da diversidade à História da Arte. A mulher-enquanto-artista jamais protagoniza tal integração, em relação a qualquer sujeito que seja – aí incluídas as historiadoras da arte. Em relação ao sujeito masculino, heterossexual ou *queer*, a mulher não é o lugar nem da idealização teológica nem da narcísica. Se aceitarmos por ora o conceito de Freud, difícil embora astucioso, do sujeito feminino como sujeito formado mediante o recuo desiludido à negação do feminino-materno, como também mediante a inveja do fálico, a ensejar uma espécie de identificação transgênero com o falo e a aspiração de recebê-lo indiretamente do pai, poderemos ver que não há, igualmente, nada de valor naquilo que é codificado como feminino (narcísico)/materno no imaginário falocêntrico no qual ela – do mesmo modo que ele –

é formada. Em muitos casos, as mulheres especialistas comodamente se identificam com a idealização dual do homem-artista canônico, por meio da extraordinária flexibilidade psicológica da feminidade, gerada pela força da inveja, um tanto vilipendiada, mas de fato criativa.

Tal reflexão, dessa maneira, ainda suscita a questão mais profunda relativa a como terá sido possível emergir algum interesse *feminista* por artistas mulheres – estou tomando tal questão pelo viés psíquico. Em *Differencing the Canon [Discriminando o cânone]* (POLLOCK, 1999), discuti o capital cultural e psíquico mínimo que resulta do trabalho a respeito de mulheres artistas, tão desvalorizado ou destituído de valor ele é no âmbito da estrutura psíquica falocêntrica que sustenta as bases fantasmáticas do cânone. Propunha, portanto, o neologismo “desejo feminista” para introduzir, politicamente, como também psiquicamente, um contra desejo pela diferença, que hoje eu nomearia, usando um conceito de diferença sexual estética criado por Bracha L. Ettinger (2006), de *fascinância [fascinace]* pelo outro-mulher. O desejo feminista não é erótico no sentido homoerótico. Liga-se à *fascinância*, que Ettinger define como um anelo, por parte da garota-que-ainda-não-é-mulher, de aprender o que é tornar-se mulher

adulta através de um momento prolongado do *olhar* [gazing] – que por sua vez não é especular, mas antes uma abertura ao aprender através da observação e da absorção. Esse anelo deve encontrar reciprocidade na hospitalidade que a outra, a mulher já madura, volta à garota cheia de curiosidade, de um jeito que, sem ser erótico, ainda assim não está isento de sexualidade enquanto parte inevitável da transmissão que sustenta a garota em seu tornar-se-mulher. A outra mulher oferece o tempo e o espaço para que essa garota-sob-a-mulher (tal é o termo que Ettinger emprega para designar a feminidade adulta, imanente e iminente, do sujeito feminino) aprenda a feminidade não como o outro denegado produzido pelo falocêntrico complexo de Édipo, mas como aquilo que Ettinger designa pelo termo *ffam* – *femme-fatale-outra-mãe* [femme-fatale-autre-mère] –, que se pronuncia do mesmo modo que a palavra francesa *femme*, mulher. As proposições de Ettinger estão em consonância com os *insights* fragmentários que se manifestaram ao próprio Freud, em sua produção final, sobre a potencialidade para as formações da subjetividade e da sexualidade feminina, as quais não eram explicáveis por seu modelo edipiano (FREUD, [1933] 1973, p. 153). Subsequentemente, a teorização do feminino tendeu a se ver ligada apenas à fase

pré-edípica e aos conflitos do eixo mãe/filha. Ettinger introduz o conceito de um encontro formativo do sujeito feminino com a desejabilidade feminina, localizada num lugar de feminidade diverso do materno, permitindo que imaginemos o modo como poderíamos, culturalmente, por meio dessas disposições psíquicas, investir valor e desejabilidade, por exemplo, nas criações artísticas e intelectuais de mulheres; desse modo, a autora explica o fundamento para um nexos psíquico diferenciador, paralelo à idealização do pai/herói masculino que, conforme sugeri, sustentou a adesão a um cânone quase totalmente masculino.

Enquanto a lógica fálica da formação do sujeito prossiga reinando como soberana única sobre o nosso entendimento da subjetividade – a despeito do tanto que pesquisemos, que escrevamos sobre o assunto, e que defendamos a qualidade estimulante de artistas que são mulheres –, uma base sólida persistirá nos sujeitos masculinos e também nos femininos, falicamente identificados, que talvez sejam incapazes de reconhecerem tal *fascinance* ou a ela se abrir, permanecendo indiferentes em face do desejo feminista. Aquilo que poderíamos conscientemente esperar – que as evidências transformem o mundo dos especialistas, de tal modo que este aceite uma visão inclusiva das histó-

rias da arte – está inconscientemente bloqueado.

A teórica de cinema Kaja Silverman oferece outra leitura das disposições psíquicas necessárias para nutrir a consciência feminista, com seu trabalho sobre a reavaliação, levada a cabo por Julia Kristeva, das facetas materno-homossexuais, e sobre a proposição apresentada por Freud, da coexistência dos complexos positivo e negativo (no sentido fotográfico) de Édipo. Freud admitiu um complexo de Édipo negativo, em que a mãe é desejada pela filha. Isso facilita o suporte representacional para outra cena na qual aquela que é a outra mulher – a m/Outra e a Mãe [*the m/Other and the Mother*] – adquire desejabilidade por aquilo que fizeram, pensaram e elaboraram (SILVERMAN, 1988). Em formulações diferentes, tanto Silverman quanto Ettinger nos lembram de que, para mudar a economia psíquica de nossas disciplinas, temos de querer conhecer de modo diferente: isto é, modelos falocêntricos do desejo e das formações psicológicas podem inibir o desejo de conhecimento daquilo que foi por eles apresentado como indesejável enquanto figura de identificação e idealização. O feminismo pode ser entendido como uma reescrita do desejo, lastreado na *fascinância*.

Quando, além disso, tal como Spivak sugere, usamos o gê-

nero como uma máquina de pensar, somos também capazes de ver que o gênero, como um orquestrador simbólico da diferença e da valoração assimétricas, coloniza todos os modos de relação de diferença – de classe, étnica, colonial, geopolítica e assim por diante – permitindo que um único, apenas, figure o ícone de identificação da desejabilidade narcisística e de veneração teológica. Em razão do fato de que os danos perpetrados pelas ordens dominantes de classe, raça, colonialismo, homofobia e, mais, pela autodefesa contra a incapacitadora hegemonia da masculinidade branca levam masculinidades outras, feridas, a investir na identificação fálica. Mesmo estas julgam difícil se acomodarem à ideia de se identificarem a outros artistas-sujeitos indesejáveis e não idealizáveis, como as mulheres.

O que adveio de toda essa incursão pela formação discursiva e pelos investimentos psíquicos que moldam as estruturas mais amplas ou profundas do pensamento da História da Arte? Eu responderia: muito pouco. Vejo muito pouco impacto efetivo desses escritos feministas na disciplina. Sem dúvida, há algum reconhecimento do projeto feminista – respeitável, na melhor das hipóteses, superficial na pior. É também evidente o respeito pessoal pelas especialistas que o promoveram, mas, não raro,

sem um engajamento mais profundo com o desdobramento contínuo de cada projeto intelectual ou do projeto geral do próprio pensamento feminista. O feminismo é, mais frequentemente, confinado a um nome de autor, em vez de ser apreendido em seus diferentes universos de ideias, que solicitam ser confrontados, digeridos e até mesmo integrados a todo o campo de especialização. A reivindicação multilocalizada e internamente agonística da crítica feminista no que concerne às práticas hegemônicas da História da Arte de incorporar as interpretações analíticas dos nódulos neuróticos e do inconsciente político da disciplina foi ignorada ou – eu diria mesmo – reprimida. Ao esquadrinhar o campo na atualidade, não encontro evidências de que a disciplina se permita mudanças sob qualquer aspecto que tornasse normal tal leitura crítica de sua formação disciplinar. Rotulando-a de “feminista”, e ao dar-lhe este nome, relegando-a às margens mesmo quando parece reconhecer-lhe a presença, o campo recusa a transformação feminista da prática da História da Arte, transformação a um ponto em que o gênero e a diferença sexual tornar-se-iam partes inalienáveis de nossas operações de pensamento, em vez de um caso especial, um acréscimo, algo de que aquelas “feministas” podem se ocupar.

Traduzido em termos simples, a idolatria (do artista), profunda na História da Arte, resistiu ao iconoclasmo crítico da intervenção feminista e de outras intervenções, como também os reprimiu. Pior: recentemente passei a notar o quão pateticamente inadequado tem se revelado aquilo que é apresentado ou ensinado como uma intervenção “feminista” na arte ou na História da Arte. Ambas as Histórias da Arte, androcêntrica e feminista, estão criando para o feminismo o que não posso chamar senão de uma memória ruim. Não obstante as tentativas vigorosas de muitas teóricas feministas de esquerda e de direita para mudar a institucionalização acadêmica de uma narrativa indicativa e provisória, convertida à única narrativa do feminismo e da História da Arte – as histórias das ondas ou das duas gerações, das tendências norte-americanas *versus* as britânicas na História da Arte, as oposições de tipo culturalista/essencialista *versus* teórica/pós-estruturalista/pós-modernista –, permanece a “verdade” que é dada, hoje, à maioria dos estudantes, os quais, por este motivo, não conseguem discernir uma história mais interessante e infinitamente mais complexa, que mantém muito pouca relação com esses tropos recorrentes de gerações, ondas e oposições teóricas.

Quando ouço comunicações apresentadas na Conferência

Anual da College Art Association ou encontro estudantes prospectivos de pós-graduação de toda parte, e que querem estudar história e teoria da arte feministas, deparo-me com distorções profundas, apresentadas como verdades históricas inquestionáveis, de sorte que me vejo capaz apenas de uma vez mais voltar-me a minhas fontes psicanalíticas para explicar esse sintoma inconscientemente repetido. Nem, de fato, um impulso mortífero, reduzindo a categorias redutoras, opositivas, a complexidade, o brilho intelectual e a beleza ética de uma vasta paisagem mundial da criatividade feminista e do pensamento feminista em arte, é capaz, efetivamente, de matar um pensar com essa paisagem.

A socióloga britânica Claire Hemmings (2010) estudou as vertentes da escrita da história da teoria feminista nas ciências sociais, na obra intitulada *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory* [Por que estórias importam: a gramática política da teoria feminista]³³. Hemmings discerniu três narrativas recorrentes influenciando na presente historicização da experiência intelectual feminista – progresso, perda, retorno. Cada narrativa lidou com posições e trajetórias do campo desde os anos 1970 e de maneiras que refletiram diferenças nas políticas e nos investimentos em momentos que foram vistos como progressistas (do simples

culturalismo a um pós-estruturalismo teoricamente sofisticado); obliteradores (do ativismo genuíno a um teoricismo arcano), ou um retorno calculado (mediante a integração de aspectos daquilo que as outras duas narrativas representam, seja como progresso ou perda). Na História da Arte, do mesmo modo, geralmente escrevemos histórias de vertentes recentes, sob o crivo de nossas distintas afiliações. A narrativa do progresso exalta as guinadas críticas voltadas à teorização da diferença e os estudos sociais, feministas, *queer* e pós-coloniais. A narrativa da perda desacredita tal interferência teoricista à luz de uma orientação ativista unificadora e com um foco na diligência das mulheres. Os reconciliadores tentariam misturá-las e combiná-las, remendando o antagonismo real da irrupção histórica da mudança.

Desde o final dos anos 1980, feministas vêm produzindo tais historicizações – algumas em resenhas de artigos, como nesta revista, por exemplo (PETERSON; MATHEWS, 1987); outras, em exposições (como “WACK! Art and the Feminist Revolution or Global Feminisms”, 2007) [“WACK! Arte e revolução feminista ou feminismos globais”]³⁴. Essas cartografias não geográficas – isto é, a tentativa de dar sentido a um complexo campo de ações, muitas delas singulares e, ao mesmo tempo, de compartilhar uma inspi-

ração comum no movimento das mulheres e num pensamento feminista em expansão – procuram impor grades de significado pela data, local, por categoria, por temática. Nenhum artista, contudo, faz arte com o intuito de corresponder a essas grades, de ser igual a quem quer que seja, mesmo que haja, lateralmente e historicamente, conversações implícitas que alimentam o fazer da arte. Algo se perde nesse gradeamento. Os fatores que possibilitam conversações duradouras entre singularidades criativas – artistas – são, de fato, encontráveis, mas de maneiras não determinadas, em condições sociais, materiais, econômicas, históricas e culturais melhor deslindadas na leitura rente [*close-reading*] e nos estudos de caso³⁵. O que aconteceria, dessa maneira, se deixássemos de criar categorias como feminismo, arte feminista, ou mesmo uma História da Arte feminista, e considerássemos a problemática de que certas artistas ou historiadoras da arte julgam relevante trabalhar nessas e com essas questões, ou se tentássemos acompanhar debates sólidos e encorajadores, e então lêssemos trabalhos específicos (artísticos e analíticos) criados por conta daquilo que elas estivessem *fazendo*, e pelos *efeitos* que estes trabalhos estrategicamente tivessem produzido nos espaços e locais em que tivessem intervindo, em vez de tentar encaixá-los, interminavelmente, como se fossem ícones de um

determinado artista ou grupo que, de modo redutor, ilustrassem a grade da História da Arte e a categorização?

Permitam-me dar-lhes um exemplo. Uma estudante que veio a mim porque começara a se interessar pelos “conflitos entre marxismo e feminismo no início dos anos 1970” entrevistou-me recentemente. Ela tinha em mente a querela T.J. Clark-Pollock³⁶, o que equivale a dizer que o pensamento de diferentes historiadores da arte, suas conversações, questões compartilhadas e argumentos específicos mostrar-se-iam vertidos em ícones, nos nomes de dois autores situados em oposição um ao outro, à maneira agonística de um ranqueamento. Para começo de conversa, tais termos – *marxismo* e *feminismo* – não nos ajudam a alcançar o que se passava com a História da Arte na Inglaterra na década de 1970. O feminismo ainda não era um *ismo*. Eu era atuante no *movimento das mulheres* – é assim que entendíamos nosso momento, na passagem dos anos 1970 para os 1980. O movimento na Inglaterra tinha pouca utilidade para as artistas, e por certo nenhuma para historiadoras da arte. A arte a custo seria relevante a essa luta profundamente política, que reescrevia cada aspecto da vida cotidiana. Mas, como eu me via, então, no processo de me tornar uma historiadora da arte, a questão feminista

do gênero na arte e na História da Arte se apresentava de imediato a mim em meu local de trabalho “cotidiano”: na academia. A pergunta era óbvia: existiram/existem mulheres artistas? Mas o que significaria descobri-las e, então, indo além, deixar claro como e por que os traços delas haviam, tão recentemente, sido apagados e, ao mesmo tempo, também encontrar modos de escrever sobre elas sem transformá-las na cifra negativa “do artista”? O que se tornaria a História da Arte se ousássemos instá-la a pensar de maneira inclusiva?

Ao mesmo tempo, a insatisfação com uma abordagem formalista *reducionista*, que não era o formalismo entendido criticamente, levou-me à uma leitura arrebatada de certos livros que apareciam como tábuas de salvação enquanto eu lutava tentando encontrar um caminho para ser historiadora da arte. Um deles, escrito por T. J. Clark, retomava e redefinía uma prática em História da Arte já existente no período pré-guerra, a qual havia sido substituída por um despolitizado formalismo no pós-guerra. O aspecto do livro de Clark que interessava era o fato de revigorar a pesquisa em História da Arte com debates intelectualmente ricos sobre as relações complexas entre o histórico e o formal. A história social da arte jamais fora antiforma, jamais puramente

iconografia, jamais voltada ao conteúdo, ao invés de formalista. A história social da arte de Clark lançava-se a inquirir o modo como poderíamos entender as negociações modernistas entre experiência e forma, as mediações protagonizadas na arte entre história e ideologia mediante procedimentos, materiais e efeitos. Tais questões foram tão necessárias para forjar um pensamento histórico e histórico-materialista sobre relações de gênero e sobre a *formulação* dessas relações quanto foram para pensar a racialização e seus efeitos – quanto foram, para Clark, para pensar relações de classe e suas inscrições estéticas, seja no fazer da arte, seja nas reações a ela. Conforme se abriam inúmeras vertentes com propósitos comuns no cinema, na fotografia e na História da Arte, em projetos *queer*, pós-coloniais e feministas, como também sócio-históricos, havia um rico intercâmbio, do mesmo modo que discussões sérias. Não era uma questão de campos e identidades, mas de debates sustentados em conferências, revistas, conversas e atividades de ensino. Estávamos tentando – a cada livro, a cada artigo, a cada conferência, a cada grupo de discussão – enfrentar massivamente temas difíceis, com implicações consideráveis para a natureza de nossos estudos. Alianças e constelações se formavam e eram remodeladas, nutridas

por muitas fontes, a ponto de cada uma delas gerar leituras escrupulosas e debates subsequentes. Aquilo que, em retrospecto, poderia ter sido inteiramente arrastado por narrativas de progresso ou de perda, era experimentado pelos participantes na forma de possibilidades novas e constantemente desafiadoras, a auspiciarem projetos de longa duração. Minha própria experiência nos grupos de discussão – os debates, as pequenas revistas que faziam com que estes circulassem, o encontro com artistas que não raro lideravam os grupos em tais debates e também no reconhecimento crítico das vertentes e apostas em jogo, seja na arte como no mundo – informou minha própria compreensão histórica da necessidade de uma leitura cuidadosa das condições sob as quais quaisquer práticas emergiam, e ainda minha resistência profunda à mentalidade *-ismo*, firmada como maneira de tornar claras tanto as práticas artísticas como as do pensamento. Armado com o *-ismo*, o estudante vê meramente o que confirma esta designação e negligencia o trabalho envolvido ou a problemática que está sendo confrontada, talvez de modo inepto. Em vez de um retorno integral ao projeto historiográfico de tentar entender os acontecimentos históricos sem saber o que aconteceria depois, temos de abandonar o hábito do gradeamento retros-

pectivo, mesmo enquanto lancemos mão de cada instrumento que encontremos na sacola de métodos de pesquisa histórica e de nossas habilidades de leitura, para pensarmos sobre o que os trabalhos de arte e a arte *realizam [do]* em suas condições ampliadas.

Alguns defendem que esta argumentação deveria ser feita sempre no tempo presente. Concorro que a arte está sempre *realizando [doing]* – trabalhando – no presente. Tal é o paradoxo. Vermeer, por exemplo, é de quando? Os trabalhos, nós sabemos, foram fisicamente produzidos mediante uma prática situada, temporalmente precisa, na Delft de meados do século XVII. Contudo, se entendemos a arte no sentido de sua contínua performatividade, o trabalho, enquanto arte, acontece a cada vez que uma pintura de Vermeer é confrontada com um observador. O historicista procura atar “Vermeer” ao tempo-espço da produção e à identidade do artista, que essa precisão histórica produz. Mas a pintura produz seu próprio tempo-espço que, então, não se pode confinar, embora seja interessante, especificamente para os propósitos da História da Arte, indagar como os seus primeiros observadores viram cada trabalho, e sob quais condições tal prática havia se tornado possível. A capacidade de não ser confinado no tempo é, de fato, parte daquilo que faz da pintura pintura, tanto historicamente, como um evento na arte ocidental, quanto em sua

capacidade de ocorrer de modo contínuo, em atos de ver apartados de muito longe do momento e do lugar de sua emergência.

Aqueles que usassem apenas o tempo presente introduziriam uma capacidade semiótica que é parte da presença do trabalho como uma condição de presente [*presentness*]. Ao mesmo tempo, aqueles de nós historicamente engajados sem serem historicistas também desejam explorar esta outra questão: o que *tornou* tal obra de arte possível no momento de sua emergência, e o que o fato de saber isso, mesmo agora, quando a confrontamos em seu contínuo trabalhar, nos diz sobre a alteridade daquele seu outro lugar gerador no tempo e no espaço? A história – estou sugerindo – não oferece nem anterioridade ao trabalho nem uma mera sucessão de acontecimentos do tipo causa-efeito. Defino-a seja como singularidade (seu próprio tempo-espaço), seja como uma alteridade enriquecedora (diferença daquela do especialista ou do observador). A configuração de fatores à luz da qual um católico convertido chamado Johannes Vermeer se lançou a pintar, dia após dia, pequeninas telas e painéis a óleo numa cidadezinha da recém-formada República mercantil holandesa, predominantemente protestante, ligada através do comércio e viagens a outros centros de produção artística e memória cultural e política configurados de modos totalmente diversos, de fato me interessa

suficientemente para que eu procure encontrar meios de integrar o que está acontecendo em qualquer pintura, quando a observo, ao que terá *feito* com que tal acontecimento se tornasse possível no momento em que tal pintura foi realizada.

À estudante indagativa, inquirindo as tensões entre marxismo e feminismo nos anos 1970, eu reagia projetando a cena de comunidades informais, imbricadas umas nas outras, mas combativas, animadas pela necessidade compartilhada de mudar os paradigmas que havíamos recebido, sem trair as eficácias remanescentes, as condições de existência ou mesmo os potenciais ainda não ceifados de um campo – o da História da Arte – que nos apaixonava. Nunca havíamos imaginado que estivéssemos em conformidade com algum movimento futuro; estávamos engajadas em debates e no pensar sobre a arte e a história. De modo irônico, impor o conceito de movimento, precisamente, estanca o movimento, faz com que se percam de vista as atitudes, as viragens, os retornos, as perdas de foco, os fios reencontrados, as disputas, os resultados acumulados, as fidelidades de longa duração e assim por diante. Sou incapaz de reconhecer o que quer que seja das memórias de meu próprio tornar-me uma historiadora da arte, engajada nos grandes desafios da disciplina, nas grades

reduzidoras, banais e sufocantes que hoje são transmitidas aos estudantes em apanhados e manuais, os quais, além disso, fazem murchar e homogeneizar projetos intelectuais muito distintos sob uma bandeira única – feminismo –, ou fazem do feminismo o lugar de oposições simplificadas e de antagonismos a outros *-ismos* igualmente empobrecidos. Talvez isso explique o uso que faço do neologismo “máquina de pensar” para designar fontes teóricas e historiográficas. Sinaliza minha resistência ao confinamento em categorias e meu desejo de ressaltar o trabalho sem fim do próprio pensar.

O impulso de tornar a História da Arte inteligível, enquanto tema, a estudantes prospectivos e a leitores interessados, assinala, a meu ver, uma terrível distorção. Vários *-ismos* são inventados; indivíduos tornam-se ícones de ideias, não produtores em transformação dos corpos de pensamentos em movimento. A diversidade e o debate são tabulados em oposições ou desenvolvimentos, como deslanche ou preterição. Sob a categoria de feminismo, projetos intelectuais radicalmente diversos, de tantas pensadoras e especialistas criativas, diferenciando-se agonisticamente sob o ponto de vista de classe, de etnicidade, de sexualidade e de higidez de cada corpo [*able-bodiedness*], atuando de

modo consistente e desenvolvendo-se ao longo de um período de 40 a 60 anos, são congelados no tempo, reduzidos ou a “posições” em competição, ou a uma sucessão de gerações edípicas, que se podem sumarizar numas poucas linhas. O estudante ou o leitor torna-se espectador em uma espécie de arena intelectual cruenta. A História da Arte nos declara a todos nós meramente contingências suas, alguns sendo considerados a espinha dorsal, outros, a atração secundária, a ser mencionada, de modo alusivo, quando se tipificam categorias e se arrolam nomes. Aquelas dentre nós identificadas com o campo dinâmico do “feminismo” não aparecerão, por esse motivo, como as intelectuais metodológicas gerais, ou nas seções destinadas ao pós-colonial, ao *queer*, à abordagem sócio-histórica, não obstante a urgência com a qual, de minha parte, vejo a mim mesma constantemente desafiada a engajar-me em todas essas grandes questões, seja no que quer que eu faça.

Por fim, creio que o modo como o feminismo é isolado e rebaixado enquanto participante igualitário e influente nas questões mais amplas sobre autoria, textualidade, sociabilidade, subjetividade, leitura, história, significado, prática e assim por diante, produz uma caricatura que efetivamente esvazia sua contribuição

ao presente em movimento da disciplina. Sobretudo, ao se identificar feminismo com gênero, este quase sempre entendido como sinônimo de mulheres – uma categoria de gênero que de fato não implica tudo no que concerne internamente e transversalmente ao “generificar” [*gendering*] –, faz-se com que o pensamento e a prática feministas se tenham tornado tão malquistos, indesejados, desinteressantes e pouco estimulantes quanto são “mulheres”, conforme sugeri, na estrutura geral dos hábitos psicologicamente androcêntricos e sexistas da disciplina em sua totalidade.

MOMENTO DE ACERTO DE CONTAS

Longe de estar em posição de propor novas direções, ou concordar que a História da Arte esteja atualmente perdida, ou rumando para qualquer lugar que seja, argumentei em prol de um momento de acerto de contas quanto ao lugar que ela veio ocupando, em sua história imensamente rica, nos últimos 50 anos. Por que – pergunto – a memória da História da Arte é tão seletiva, tão falha, tão autodestrutiva, tão seguidamente repressiva em relação a alguns de seus momentos mais radicais, mesmo entre os recentes? Que modos de pensar liquidam ou adulteram

os elementos mais importantes de sua própria historiografia? Eu formulei isso psicanaliticamente, uma vez que tal é a histórica máquina de pensar modernista voltada ao estudo do desejo, do inconsciente e da fantasia. Também insisti na integração de práticas de leitura sócio-históricas e feministas, pós-coloniais e *queer*, contrariamente à sua categorização segregada, algumas dessas práticas ainda vivas, outras mortalmente enrijecidas.

Enquanto escrevo este apelo exaltado a uma leitura mais rente [*closer reading*] e à uma compreensão efetiva – senão a uma digestão e a uma transformação – de nosso passado intelectual recente na disciplina, com seus vigorosos debates críticos sobre a diferença, me dou conta de que talvez estejamos defrontados a dificuldades ainda mais desesperadoras, posto que as artes e humanidades são brutalmente marginalizadas por políticas que valorizam exclusivamente uma educação tecnológica, de modo raso definida como útil sob o prisma econômico (POLLOCK, 2012b). “Definhe, História da Arte!” [*Wither Art History!*]³⁷ seria um enunciado mais próximo daquilo que nossos governos estão efetivamente afirmando. A História da Arte, uma disciplina, na Inglaterra, já pequena e relativamente jovem, encontra-se profundamente ameaçada enquanto pauta universitária pelas políti-

cas do atual governo, que estão reduzindo o número de estudantes, encerrando graduações e deixando sem trabalho estudantes brilhantes de pós-graduação. Também nós, talvez, logo sejamos história, mas uma história, conforme espero, que possa permanecer como fonte para o pensar. Quem dera a história das histórias da arte que a História da Arte nos permite conhecer torne-se genuinamente inclusiva e gravemente respeitosa: ao abraçar o desafio de um pensamento planetário e de sua urgente defesa humanista, de um ler para aprender a diferença em vez de sucumbir à massificação global orquestrada mediante uma categorização redutora.

NOTAS

1. Para uma discussão marcadamente relevante da lógica da preterição na formação de um imaginário cristão, diante da supressão da coetaneidade do Judaísmo e sua recorrência na teoria moderna, incluindo a psicanálise, ver BIDDICK (2003).

2. De modo a contornar a falta de distinção equivalente na língua portuguesa, neste texto será empregado o termo composto “História da Arte”, com os dois substantivos grafados com as capitais em caixa alta, para designar a disciplina (“Art History”, conforme esclarece a autora), e o mesmo termo com os dois substantivos iniciados em caixa baixa – “história da arte” (“History of Art”) – quando referir-se ao campo histórico da arte em geral. [N.T.]

3. Explorando a ambiguidade política do termo “pós-modernismo”, Hal Foster identificou tendências contraditórias. Uma forma do pós-modernismo foi conservadora, antimoderna, tomando o pós-moderno, em certo sentido, como um escape do moderno, numa volta à tradição. A outra tendência foi um pós-modernismo crítico, percebendo-se a si mesmo como acerto de contas, seja com as contradições e os desenganos do moderno, seja como uma exploração crítica de sua empreitada incompleta (Cf. FOSTER, 1983).

4. Permitam-me esclarecer meus termos. A História da Arte se refere à instituição e à disciplina que estudam um campo, a história da arte. Minha intervenção feminista e pós-colonial desafia a hegemonia da História da Arte androcêntrica e eurocêntrica, e afirma uma pluralidade de histórias, Histórias da Arte ainda sendo escritas ou ainda se fazendo (Cf. POLLOCK, [1988] 2003).

5. Foi este um debate central nos anos 1970, que a economista feminista norte-americana Heidi Hartmann abordou no trabalho “The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union” (HARTMANN, 1979).

6. O conceito de máquina de pensar nos afasta das histórias intelectuais das ideias ou daquelas dos grandes pensadores, e lida com a prática ou um corpo de trabalho enquanto conjunto complexo de meios para se pensar através de problemas específicos. O conceito é parcialmente tributário das intervenções filosóficas de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que

buscaram deslocar o pensamento do psicologismo e sugerir, em vez disso, uma série de “máquinas”, tais como as máquinas desejanças, a máquina literária, às quais acrescento a máquina de pensar. A ênfase recai no arranjo no qual um lugar ou uma pessoa qualquer é um elemento, e que focaliza antes combinações e conexões do que entidades discretas.

7. O termo *Zwischenraum* designa em alemão, literalmente, intervalo, espaço ou vazio. [N. T.]

8. Eu principio os termos Real e Simbólico com letra maiúscula na tradição do vocabulário de Jacques Lacan. O Real é a zona do trauma, na qual um protossujeito é afetado sem que tenha os meios para processar os eventos intervenientes, e o Simbólico é a zona dos pensamentos e palavras. Warburg, por certo, não empregava tais conceitos, mas imagino que seu trabalho, ao empurrar os limites de uma exploração pré-psicanalítica da subjetividade e da história psicológica da imagem, encontre uma providencial elucidação nas formulações lacanianas de uma zona afetiva do não pensado [*unthought affective zone*], e de uma zona de afetos transformados em pensamento. O Simbólico principiado com letra capital marca a diferença de uma zona ou registro da significação e da subjetividade em relação à compreensão normal de algo que é simbólico em termos semióticos.

9. Ela se reporta a BENJAMIN (1987).

10. Ann Gabhart and Elizabeth Broun foram as curadoras dessa exposição reunindo obras de 35 artistas, da própria coleção permanente da instituição, e que teve por inspiração o célebre texto de Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists?” [Por que não existiram grandes artistas mulheres?] (NOCHLIN, 1989). A mostra, intitulada “Old Mistresses: Women Artists of the Past” [Velhas senhoras: artistas mulheres do passado] ocorreu em 1971, e teve pouca repercussão, tendo sido registrada num breve ensaio na revista do próprio museu. Em 1976, uma grande mostra intitulada “Women Artists, 1550–1950” [Artistas mulheres, 1550-1950] quase obliterou a memória de “Old Mistresses...”. Com curadoria de Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, foi inaugurada com grande repercussão de mídia, no Los Angeles County Museum of Art, apresentando 150 obras de 83 mulheres artistas, incluindo seis importantes trabalhos de Artemisia Gentileschi (*apud* BARKER, 2020). [N. T.]

11. Ainda que alguns leitores venham a reconhecer que esses “conceitos” coincidem com títulos de livros, é importante sublinhar que tais títulos marcam um campo conceitual, mais do

que um tema, e é esperado que se transformem em conceitos com os quais trabalhar, para além do livro em que são introduzidos, na criação de um projeto feminista em constante frutificação.

12. Christine de Pizan ou, nos textos mais antigos, Christine de Pisan (1364-1430) é considerada a primeira “mulher de letras”, em língua francesa, tendo vivido de sua escrita. Sua obra é prolífica, contemplando tratados de política, filosofia e escritos poéticos. No fim da vida, retira-se a um convento, onde escreveu poema dedicado a Joana D’Arc (*Ditié de Jeanne d’Arc*). [N.T.]

13. Mary Wollstonecraft (1759-1797) escritora, teve notável trajetória intelectual e política, ao advogar aguerridamente a igualdade social e educacional das mulheres. O núcleo central de suas ideias foi formulado na obra *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) [*Uma defesa do direito das mulheres*], considerado uma referência histórica fundadora pelos movimentos feministas. [N.T.]

14. O movimento das *suffragettes* surgiu na Inglaterra, onde o voto feminino fora primeiramente defendido pela escritora Mary Wollstonecraft em seu livro *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) [*Uma defesa do direito das mulheres*]. A reivindicação aos poucos tornou-se central no debate intelectual na Inglaterra, a partir da década de 1850, atraindo inclusive fileiras liberais, como o escritor John Stuart Mill, que junto à esposa Harriet encampou a defesa do voto das mulheres. Por volta de 1870, já se contavam pelo país inúmeras agremiações conclamando o direito ao voto. Em 1897, diversas sociedades sufragistas convergiram para criar a União Nacional das Sociedade de Mulheres Sufragistas, e lideranças femininas surgiam, em face de resistências de governos e dos setores mais conservadores da sociedade britânica. Emmeline Pankhurst e sua filha Christabel emergem como lideranças influentes do movimento. Em 1906, em face do retorno ao poder de segmentos políticos refratários a mudanças, a campanha das sufragistas militantes recrudescer, lançando mão de ações contundentes e às vezes violentas, que não raro resultavam na prisão das militantes – era o movimento das *suffragettes*. O voto feminino na Inglaterra foi legalizado em 1918. [N.T.]

15. Uso “momento” em contraste consciente com a categorização disciplinar levada a cabo pela História da Arte, do tempo em períodos e da arte em movimentos. “Momentos” indica um conceito diverso de temporalidade, fundamente derivado do legado de Walter Benjamin,

que por sua vez fora atraído pela espécie de pensamento cultural que havia se desenvolvido em torno de Warburg e sua biblioteca. Benjamin usou termos como “constelação” para pensar conjunções e relações. Seus pensamentos, ainda fragmentários, estão reunidos em um de seus últimos manuscritos, “Sobre o conceito de História” (1940), publicado na obra *Sobre o conceito de história. Edição crítica* (BENJAMIN, 2020).

16. Na obra que escreveu em coautoria, Pollock comenta o termo: “A palavra ‘concentracionario’ foi forjada por David Rousset, político francês deportado, que tendo regressado de Buchenwald, escreveu uma análise do sistema daquilo que chamou de ‘o universo concentracionário’. Em 1951, a teórica da política Hannah Arendt publicou sua análise substancial do ‘mal’, no rescaldo do universo concentracionário. Em *As origens do totalitarismo*, Arendt (2012) mostrou como a busca pela dominação total tem suas raízes no imperialismo, no racismo e no desenvolvimento da nação, e é então realizado em sua forma mais rematada no nazismo alemão e na União Soviética de Stalin” (SILVERMAN; POLLOCK, 2015). [N. T.]

17. Para a distinção entre o Holocausto e o “concentracionario”, ver SILVERMAN; POLLOCK (2015). Ver também POLLOCK (2013c).

18. O conceito freudiano, traduzido largamente como ação diferida [*deferred action*], refere-se ao intervalo de tempo entre um evento que ao ocorrer não pode ainda ser assimilado, e que, portanto, é traumático, e uma ocorrência ulterior dele, que pode herdar a sobrecarga do afeto não assimilado associado ao primeiro trauma. Tal evento, entretanto, vem à luz nesta segunda situação, criando o paradoxo de uma repetição originária. O pensamento freudiano, dessa maneira, curva o tempo de volta sobre si mesmo, enquanto mantendo, conceitualmente, os dois eventos apartados. Assim, não se trata meramente de uma sensação de persistência ou sobrevivência, mas de reanimação de um evento ou memória ainda carregado, por sua reconstelação, de um momento posterior, de sorte que ambos demandam e herdam esta primeira carga de afeto. Às vezes essa relação pode ser regressiva; outras vezes, é uma renovação. Para Warburg, como também para Freud, a questão analítica é, em certo sentido, sempre “política”. Sobre *Nachträglichkeit*, ver LAPLANCHE (1999).

[N.T] Note-se que, segundo Laplanche e Pontalis, o substantivo *Nachträglichkeit* e o adjetivo

(ou advérbio) *nachträglich* (que em francês aparece como *après-coup*) são termos usados por Freud com frequência, com relação à concepção que ele tem da temporalidade e causalidade psíquicas, uma vez que “há experiências, impressões, traços mnésicos que são ulteriormente remodelados em função de experiências novas, e do acesso a outro grau de desenvolvimento”; ver LAPLANCHE; PONTALIS (2016, p. 33).

19. A capa do catálogo da exposição "Cubism and Abstract Art" [Cubismo e arte abstrata], organizada por Alfred Barr, mostra uma representação diagramática das origens da arte moderna no trabalho de quatro mestres: Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat e Vincent van Gogh. Deles brotam setas que se agrupam em grandes movimentos tais como o Cubismo, conduzindo, finalmente, à abstração geométrica e não geométrica, por intermédio de vários movimentos menos célebres. O mapa cria um destino para a arte moderna. Trata-se de uma brilhante conceitualização, ordenando o caos de círculos e grupos concorrentes segundo uma lógica que não é desprovida de perspicácia e relevância no que concerne a uma interpretação da trajetória da arte no início do século XX. Autores na vertente da história social da arte usaram repetidamente essa capa diagramática como espécie de atalho para apresentar aquilo a que eles se opunham. Com isso, rebaixava-se o êxito de Barr do ponto de vista historiográfico e, não raro, falhava-se em alcançar a significação mais profunda daquilo que era assim ocluído e, ainda mais importante, a razão pela qual elementos evidentes da complexidade da arte moderna e seus inúmeros participantes eram invisibilizados e tornados ininteligíveis no esquema do crítico. A contra-alternativa de Schapiro, e sua análise politicamente fina da abstração como o resultado de uma lógica que estava relacionada ao capitalismo contemporâneo, a suas alienações e oposições imaginativas, não se fizeram, por contraste, tão hegemônicas quanto aquilo que, no modelo de Barr, tornava inimigáveis as fundações sociais e políticas do modernismo.

20. Para uma extraordinária história das formações nacionais da disciplina na Europa, ver RAMPLEY (2012).

21. As formas do verbo *read*, como também o substantivo *reading*, aparecem inúmeras vezes ao longo do texto. Como é sabido, na língua inglesa, as formas verbais e o substantivo podem vir a designar, além de atividades ligadas à leitura de materiais textuais, também a atividade mais ampla de interpretar, analisar, ponderar, comentar - um objeto, uma situação, elementos não exclusivamente textuais. Dessa maneira, as declinações do verbo *read* e o

substantivo *reading* não foram sempre traduzidas estritamente como ligadas a atividades de leitura do texto ou, mais amplamente, ao letramento; diferentemente, a tradução optou, a cada caso, pelo termo em português mais pertinente ao contexto em questão. Resta notar que o termo “*close reading*” foi central para os autores ligados ao New Criticism, corrente da crítica literária que se disseminou nos círculos acadêmicos dos Estados Unidos nos anos 1930-40, preconizando a primazia absoluta da análise “interna” das obras; no ambiente intelectual norte-americano do período, o método da “leitura rente das obras” assinalava uma reação marcante à atenção que as correntes historicistas davam a materiais biográficos e sociológicos. Neste artigo, a própria autora, mais adiante (p. 1464), esclarecerá: “Emprestamos da literatura o termo “leitura”, de modo que agora lemos filmes, lemos imagens” [N.T.]

22. SPIVAK (2003). [N. T.]

23. Conforme a definição da *Encyclopaedia Britannica*: “Os ‘Estudos de área’ [consistem em] pesquisa social multidisciplinar focalizando regiões geográficas específicas, de áreas culturalmente definidas. As maiores comunidades de acadêmicos neste veio focalizam aquilo que é, em termos latos, definido como estudos sobre Ásia, África, América Latina ou sobre o Oriente Médio, ao lado de uma variedade de subcampos (Estudos do Sudeste Asiático, Estudos do Caribe etc.). Os programas [acadêmicos] voltados aos Estudos de Área baseiam-se, usualmente, em disciplinas como a ciência política, a sociologia, a etnologia, a geografia, a linguística, a literatura e os estudos culturais. Cf. <https://www.britannica.com/topic/area-studies>. Acesso em: 1 ago. 2020. [Nota e tradução do tradutor]

24. O livro é a versão publicada das conferências organizadas sob os auspícios da Welleck Library Lectures in Critical Theory, apresentadas em 2000 na Universidade da Califórnia, Irvine.

25. Nós *pensamos* uma questão – nesta frase, ao dispensar as preposições “*about*” ou “*of*” na regência nominal do verbo “*to think*”, a autora parece sublinhar a imanência entre o sujeito e o objeto do pensar, e, neste caso, ela estaria a privilegiar tal enunciado em vez de fórmula semelhante, mas na qual o verbo apareceria acompanhado da preposição “sobre”: *Nós pensamos sobre uma questão*, frase na qual ficaria assinalada a precedência do sujeito no ato de pensar. [N.T.]

26. Bracha Ettinger é artista, feminista, teórica da cultura e psicanalista. Um dos aspectos centrais de seu trabalho é a reflexão sobre a condição da arte de elaborar o trauma e de oferecer-se como testemunha. Sobre o conceito de autofragilização, ver o ETTINGER (2009, p. 9): “A autofragilização é arriscada e também dolorosa, porque estamos alcançando uma compaixão-para-além-da-empatia e uma com-paixão que não raro é difícil de tolerar no nível do indivíduo que busca segurança mental e precisar recuar de seus hábitos, internamente [...]”. Ettinger é professora na Escola Europeia de Pós-Graduação. [Nota e tradução do tradutor]

27. Sobre a tese defendida por Ettinger a respeito da elaboração na arte, ver POLLOCK (2013b, pp. 1-36).

28. A expressão “*liberal arts*”, nos Estados Unidos, refere-se (tal como aparece na formulação acima), ao ensino médio ou universitário – em oposição ao ensino técnico e profissionalizante – voltado às áreas de literatura, filosofia, ciências básicas, tendo por objetivo oferecer conhecimentos gerais e estimular a curiosidade intelectual dos estudantes. [N. T.]

29. As traduções da obra de Sigmund Freud pela Editora Companhia das Letras traduzem o termo *unheimlich* por “estranho” ou “inquietante”, ao passo que as traduções mais recentes publicadas pela Editora Autêntica propõem traduzi-lo pelo neologismo “infamiliar”. O ensaio de Freud “O estranho” aparece em FREUD (2010). [N. T.]

30. PARKER; POLLOCK ([1981] 2013). [N.T.]

31. Em certos períodos sem autoria ou mesmo sem o conceito de arte, tal como o formula a estética pós-século XVIII, a História da Arte tendeu, todavia, a organizar imagens sob uma projetada autoria, inventando Mestres. O exemplo é tomado de Frederick (Frigyes) Antal (aluno de Wölfflin e Max Dvorak); cf. ANTAL (1973).

32. Eu me baseei no estudo detalhado da estética de Freud realizado por Sarah Kofman (1988, esp. 1-21). Os comentários específicos sobre biográficos estão em “Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood” (FREUD, 1990, p. 223).

33. Sou grata a Rachel Theobalds por chamar minha atenção para este livro.

34. Para a recepção crítica, ver BROUDE; GARRAD (1989) e POLLOCK ([1993] 1996). BUDER *et. al.* (2007) e REILLY; NOCHLIN (2007).

35. A título de um comentário à parte, devo dizer que em certa ocasião fiquei impressionada com o projeto de Marcia Pointon para um curso de primeiro ano panorâmico em História da Arte na Universidade de Manchester, focalizando centros de produção artística, e assim favorecendo uma modalidade de estudo que se localizava em situações à maneira de palimpsestos, sobrepondo tempo e espaço, contingência e possibilidade. Cidades ou comunidades pequenas, ou mesmo virtuais, ligadas por sistemas de comunicação, tornavam-se centros auspiciosos para as práticas artísticas, a darem precedência ao acontecimento, ao que acontecera ali, com suas redes, em vez de tornar o que havia acontecido exemplar de uma narrativa espacial e temporal mais ampla: a história nacional, as escolas, *ismos*.

36. A autora se refere a suas divergências em relação a uma geração de historiadores da arte – entre eles T. J. Clark, Thomas Crow, Charles Harrison – que a partir da década de 1970 renovaram radicalmente o foco da história social da arte, agregando a seu método, tributário da teoria crítica, tanto a análise “interna” das obras como a contribuição interdisciplinar. O trecho sublinha em especial a posição crítica de Pollock em face do que julga ser a omissão de Clark em relação à contribuição do feminismo à renovação da disciplina, mormente no texto “The Conditions of Artistic Creation”, originalmente publicado no Times Literary Supplement, em 1974. Disponível em: <https://selvajournal.org/article/tj-clark-conditions-of-artistic-creation/>. Acesso em: 21 jun. 2021. Para um aprofundamento da discussão, ver POLLOCK (2012a). [N.T.]

37. O enunciado melancólico “*Wither Art History!*” [*Definhe, História da Arte!*], arrematado por ponto de exclamação, perfaz aqui um corrosivo jogo de palavras com o mote da edição do *Art Bulletin – Whither Art History?* [*Para onde vai a História da Arte?*] – com o qual mantém semelhança fonética. [N. T.]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTAL, Frederick (Frigyes). Remarks on the Method of Art History. (1949). In ANTAL, Frederick. **Classicism and Romanticism: With Other Studies in Art History**. Londres: Harper and Row, 1973, pp. 175-189.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARKER, Sheila. Women Artists and Their Contended Place in Public History, Art Herstory. 14 abr. 2020. Disponível em: <https://artherstory.net/the-politics-of-exhibiting-female-old-masters/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, vol. 1, pp. 91- 107.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Edição crítica / org. e trad. Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BIDDICK, Kathleen. **The Typological Imaginary: Circumcision, Technology, History.** Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2003.

BROUDE, Norma; GARRAD, Mary. An Exchange on the Feminist Critique of Art History, **Art Bulletin** 71, no. 1 (março 1989), pp. 124-27.

BUDER, Cornelia *et al.* **WACK! Art and the Feminist Revolution.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

DE LAURETIS, Teresa. Sexual Indifference and Lesbian Representation, **Theatre Journal** 40, n. 2, 1988, pp. 155-177, reimpresso em DE LAURETIS, Teresa. **Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory.** Urbana: University of Illinois Press, 2007, pp. 48-71.

ETTINGER, Bracha. Fascinance and the Girl-to-m/Other Matrixial Feminine Difference. In POLLOCK, Griselda (ed.). **Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives.** Boston: Blackwell, 2006, pp. 60-93.

ETTINGER, Bracha. Fragilization and Resistance. In ETTINGER, Bracha. **Fragilization and Resistance.** Helsinque: Finnish Academy of Fine Arts, 2009, pp 97-134.

FEDERICI, Sylvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOSTER, Hal. Postmodernism: A Preface. In FOSTER, Hal. **The Anti- Aesthetic:** Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983, pp. IX-XVI.

FREUD, Sigmund. Femininity. (1933). In FREUD, Sigmund. **New Introductory Lectures on Psychoanalysis**, Penguin Freud Library, vol. 2. Harmondsworth, Reino Unido: Penguin Books, 1973, pp 145-169.

FREUD, Sigmund. **The Uncanny ("Das Unheimliche")**. (1919). In FREUD, Sigmund. Art and Literature, Penguin Freud Library, vol. 14. Harmondsworth, Reino Unido: Penguin Books, 1990, pp. 339-376.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood. In FREUD, Sigmund. **Art and Literature**, Penguin Freud Library, vol. 11. Harmondsworth, Reino Unido: Penguin Books, 1990, pp. 63-137.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Volume 14 - História de uma neurose infantil ('O Homem dos lobos'), Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HARTMANN, Heidi. Towards a More Progressive Union, **Capital and Class** 3, n. 2, 1979, pp. 1-33.

HEMMINGS, Claire. **Why Stories Matter:** The Political Grammar of Feminist Theory. Durham, N.C.: Duke University Press, 2010.

KOFMAN, Sarah. **The Childhood of Art** / trans. Winifred Woodhull. Nova York: Columbia University Press, 1988.

KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

LAPLANCHE, Jean. Notes on Afterwardness. In LAPLANCHE, Jean. **Essays on Otherness**. Londres: Routledge, 1999, pp. 260-265.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand Lefebvre. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

LEVY, Evonne. The Political Project of Wölfflin's Early Formalism, **October**, n. 139 (inverno 2012), pp. 39-58.

NELSON, Robert. The Map of Art History, **Art Bulletin** 79, n. 1, 1997, pp. 28-40.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists. In NOCHLIN, Linda. **Women, Art and Power and Other Essays**. Boulder, Colorado: Westview Press, 1989, pp. 145-178.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Londres: Routledge, Kegan Paul, 1981; reimpressão, Londres: Pandora Books, 1993; Londres: I. B. Tauris, 2013.

PETERSON, Thalia Gouma; MATHEWS, Patricia. The Feminist Critique of Art, **Art Bulletin** 63, n. 9, 1987, pp. 326-57.

POLLOCK, Griselda. Artists, Mythologies and Media: Genius, Madness and Art History, **Screen** 21, n. 3, 1980, pp. 57-96.

POLLOCK, Griselda. **Avant-garde Gender and the Colour of Art History**. Londres: Thames and Hudson, 1993.

POLLOCK, Griselda. Generations and Geographies: The Politics of Theory and the Histories of Art, **Genders**, n. 17 (outono 1993), pp. 97-120, reimpresso em POLLOCK, Griselda (ed). **Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings**. Londres: Roudedge, 1996, pp. 3-21.

POLLOCK, Griselda. Agency and the Avant-Garde: Studies in Authorship by Way of Van Gogh, **Block** 15, 1989, pp. 5-15, reimpresso in ORTON, Fred; POLLOCK, Griselda. **Avant-Gardes and Partisans Reviewed**. Manchester, Reino Unido.: Manchester University Press, 1996, 315-4.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon**: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. Londres: Roudedge, 1999.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**: Feminism, Femininities and the Histories of Art (1988; edição clássica com novo prefácio). Londres: Routledge, 2003.

POLLOCK, Griselda. **Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive.** Londres: Routledge, 2007.

POLLOCK, Griselda. Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Longue Durée of Art's Histories, **Journal of Art Historiography** 7, dezembro 2012a.

POLLOCK, Griselda. Saying No! Profligacy versus Austerity, or Metaphor against Model in Justifying the Arts and Humanities in the Contemporary University, **European Journal of Popular Culture**, n. 1, 2012b, pp. 87-104.

POLLOCK, Griselda. Aby Warburg and 'Thinking Jewish' in Modernity. In PICARD, Jacques *et. al.* **Thinking Jewish Modernity.** Basileia: University of Basel Press, 2013a.

POLLOCK, Griselda. **After-Affects/ After-images:** Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press, 2013b.

POLLOCK, Griselda. From Horrorism to Compassion: Refacing Medusan Otherness with Adriana Cavarero and Bracha Ettinger. In POLLOCK, Griselda (ed.). **Visual Politics of Psychoanalysis: Art & the Image in Post-Traumatic Cultures.** Londres: I. B. Tauris, 2013c, pp. 159-198.

RAMPLEY, Matthew *et al.* **Art History and Visual Studies in Europe:** Transnational Discourses and National Frameworks. Leiden: Brill, 2012.

REILLY, Maura; NOCHLIN, Linda. **Global Feminisms:** New Directions in Contemporary Art. Nova York: Merrell, 2007.

SCHADE, Sigrid. **Schadenzauber und die Magie des Körpers:** Hexenbilder der frühen Neuzeit. Worms: Werner, 1983.

SCHAPIRO, Meyer. A natureza da arte abstrata. In SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna:** séculos XIX e XX. Ensaios escolhidos. São Paulo: EDUSP, 2010, pp. 251-276.

SILVERMAN, Kaja. The Fantasy of the Maternal Voice. In SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror:** The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988, pp. 119-124.

SILVERMAN, Max; POLLOCK, Griselda (eds.). **Concentrationary Imaginaries:** Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture. Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Death of a Discipline.** Nova York: Columbia University Press, 2003.

SOBRE A AUTORA

Griselda Pollock é professora de Histórias Sociais e Críticas da Arte e diretora do Centro de Análise Cultural, Teoria e História, na Universidade de Leeds, na Inglaterra.

Para onde vai a História da Arte?
Griselda Pollock / Tradução: Sônia Salzstein

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

SOBRE A TRADUTORA

Sônia Salzstein é Professora Titular de História da Arte Moderna e Contemporânea e de Teoria da Arte na ECA/USP e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma instituição. Na universidade, organizou cursos e simpósios internacionais, entre os quais o "Simpósio Internacional Picasso: Outros critérios", e cursos de curta duração. Publicou diversos estudos sobre arte moderna e arte e cultura contemporâneas em publicações como *Manet/Georges Bataille* (2020); *Picassian Signs in Transit: Brazilian Art in The 20th Century* (2020); *Pop Art and Vernacular Culture* (2007), *Alfredo Volpi* (2000), *Mira Schendel/No vazio do mundo* (1997), além de ter organizado *Diálogos com Iberê Camargo* (2003) e a coletânea *Matisse/Imaginação, erotismo, visão decorativa* (2009). Entre 2006 e 2010, trabalhou como editora na Cosac Naify, onde dirigiu coleção dedicada à arte moderna e contemporânea. É editora da revista *Ars*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP.

Artigo recebido em
21 de junho de 2021 e
aceito em 24 de junho de 2021.

TEXTOS ESCOLHIDOS - HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR

AS INVASÕES BÁRBARAS OU A RACIALIZAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE

ÉRIC MICHAUD

LES INVASIONS
BARBARES OU LA
RACIALISATION DE
L'HISTOIRE DE L'ART

BARBARIAN
INVASIONS AND THE
RACIALIZATION OF
ART HISTORY



Se os povos alemães não tivessem repellido o jugo romano [...], no lugar de uma Europa livre e rica, teríamos apenas uma Roma onde tudo seria confundido, misturado. No lugar da história dos reinos europeus, teríamos apenas os anais de um império romano, que nos ofereceria a triste uniformidade das crônicas chinesas.

FRIEDRICH SCHLEGEL, 1809

Sim, nós somos orientais – pela raça. Somos duplamente orientais tanto por nossa origem céltica quanto por nossas incursões germânicas do século IV ao século X. Somos latinos e greco-romanos apenas pela educação literária.

LOUIS COURAJOD, 1891

Um modelo histórico e cultural de potência e longevidade notáveis estruturou, por suas dimensões propriamente míticas, a escrita da história da arte na Europa desde o começo do século XIX. Surpreendentemente, a historiografia da arte pouco lhe prestou atenção, apesar de ele ter deixado marcas profundas no campo, que se estendem até as categorias pelas quais a disciplina buscou classificar cientificamente seus objetos. Até a publicação da monumental

que marcaram posição
relevante num debate
que renovou radicalmente
o campo disciplinar da
história da arte nas
últimas décadas.
Agradecemos ao autor
os direitos de tradução
e reprodução do texto.

History of the Decline and Fall of the Roman Empire (1776-1788), de Edward Gibbon, debateu-se longamente no século XVIII, sobretudo na França, o verdadeiro papel dos “bárbaros” na construção das nações europeias, sem que nunca, até então, as “invasões bárbaras” tivessem ocupado o lugar de pivô da história ocidental ou, mais ainda, nunca tivessem sido pensadas como a origem ou matriz dos conflitos presentes. Foi apenas no retorno dos tempos bárbaros ao coração do romantismo europeu – em reação às Luzes, à Revolução Francesa e ao Império Napoleônico – que a oposição das “raças germânicas” às “raças latinas” se constituiu como o modelo de interpretação mais corrente das produções culturais¹, um modelo tão usual que se tornou praticamente invisível na literatura da arte, na qual até hoje está presente. Assim, faz-se necessário esboçar aqui a emergência desse modelo e seu alcance no pensamento de alguns historiadores da arte que contribuíram na fundação da disciplina.

Na base da antítese geográfica e climática entre Norte e Sul, logo se instalou um verdadeiro arsenal de oposições, herdado do século XVIII, que o século XIX vai desenvolver com uma constância impressionante, e que o século seguinte acentuará ainda mais². Resumidamente, a velha Europa romana, feminina e decadente, devia à energia viril dos jovens povos do Norte – os famosos bárbaros – sua

regeneração e entrada na modernidade. Foram eles que fizeram a história da Europa voltar-se do Sul para o Norte, propagando uma religião cristã que logo souberam encarnar numa arte denominada quase indistintamente de romântica, gótica ou germânica, e que se opunha em quase todos os pontos ao classicismo da Antiguidade mediterrânea. Havia sido, então, graças aos povos do Norte que a Europa pôde superar o paganismo antigo, escapando assim do taciturno classicismo dos latinos e da normatividade esmagadora de Roma, que sufocava o espírito dos povos que ela havia conquistado. O Norte era, enfim, “a fábrica dos instrumentos que quebram os grilhões forjados no Sul”, como escreve Montesquieu (1748, livro XVII, cap. V).

DESBARBARIZAR OS BÁRBAROS

Roma e os bárbaros: o modelo foi imediatamente transponível para a Europa de Napoleão, sobretudo após 1806, com o fim do Sacro Império Romano-Germânico e a ocupação de parte da Prússia pelas tropas de Napoleão. Herder, cuja ideia de que seria necessário opor uma *outra história* àquela escrita pelos vencedores chegara à Alemanha ocupada, descreve a queda de Roma como

uma quebra no fio dos acontecimentos universais! Seria necessário nada menos que um mundo novo para remediar essa quebra. Esse foi o Norte. Enquanto tudo finalmente ruía, que inundação do Sul pelo Norte! E depois de todas as tormentas, de todos os horrores, que mundo novo, nórdico e meridional! [...] Tudo estava esgotado, enervado, deslocado. [...] Então nasceu no Norte um novo homem, [...] godos, vândalos, burgúndios, anglos, hunos, hérulos, francos e búlgaros, eslavos e lombardos chegaram, se estabeleceram, e todo o mundo novo, do Mediterrâneo ao Mar Negro, do Atlântico ao Mar do Norte, é sua obra! Sua raça! Sua constituição! (HERDER, [1774]1943, pp. 195-197)

Após 1806, no entanto, a escrita dessa outra história não mais reunia o Norte e o Sul, mas, ao contrário, opunha-os, frequentemente acentuando-lhes os traços irredutíveis. Um dos mais ativos artesãos dessa oposição extrema foi certamente Friedrich Schlegel. De início admirador fervoroso do helenismo, logo ele seria persuadido de que havia chegado o momento de fundar uma nova religião, da qual Novalis seria Cristo, e ele, “seu valente São Paulo”. A partir de maio de 1799, Schlegel daria a esse “projeto bíblico” uma dimensão escatológica e purificadora: assim como o cristianismo primitivo havia, contra todas as probabilidades, engolido o Império Romano, “da mesma maneira essa nova grande catástrofe, espalhando-se cada

vez mais, absorverá a Revolução Francesa, cujo mais sólido mérito terá sido justamente o de provocá-la” (apud SPENLÉ, 1904, pp. 244-245)³. Em 1804, ao visitar a basílica de Saint-Denis em ruínas, Schlegel sonhava melancolicamente com os “tempos antigos em que a França foi conquistada e governada pelos alemães [*von Deutschen erobert und beherrscht*]” e pensava que deveria ser chamado de “arquitetura alemã” o estilo gótico que era comum a todos os povos germânicos (SCHLEGEL, 1806, pp. 267; 278).

Seis anos mais tarde, a serviço de Metternich, Schlegel lecionaria história contemporânea em Viena. Fichte, nos *Discursos à nação alemã* – então recém-proferidos em Berlim, em 1807 e 1808 –, compararia os franceses na conquista da Prússia aos romanos do século I, convidando os alemães a resistir da mesma maneira como outrora fizeram os germanos. No ano seguinte, Friedrich Schlegel faria, por sua vez, da época das invasões a verdadeira chave que permitiria compreender o tempo presente – e vice-versa: se o passado permitia julgar com clareza o presente, dizia Schlegel, o presente dissipava a obscuridade do passado: “Quantas páginas da história até então incompreendidas não nos foram agora esclarecidas graças aos acontecimentos dos últimos anos”! Assim, a migração dos povos, representada comumente como “uma espécie

de fluxo de hordas bárbaras”, teria sido apenas uma luta entre os germanos e Roma – algo que a chegada dos hunos, em número limitado, nada modificou. Para restabelecer enfim a verdade, seria necessário desbarbarizar os bárbaros, ou seja, destruir a opinião injusta, mas tão disseminada, de que os antigos germanos eram “povos totalmente bárbaros”, comparáveis aos selvagens da América. Somente então esse fenômeno, que franceses e italianos se obstinaram em designar como “invasões bárbaras”, poderia ser visto em todo seu esplendor e importância decisiva: “A migração dos povos é a linha de demarcação entre o mundo antigo e o novo” [*Die Völkerwanderung ist die Scheidewand zwischen der alten und der neuen Welt*], escreve Schlegel.

Desse evento extraordinário e de consequências incalculáveis resulta a história moderna da Europa: se as migrações não tivessem acontecido, se os “povos alemães” não tivessem repellido o jugo romano, “o resto do Norte da Europa teria certamente sido incorporado por Roma, a liberdade e o gênio próprios a essas nações teriam sido apagados [...] e a mesma uniformidade teria invadido todas essas províncias” (SCHLEGEL, 1811, pp. 10-11). Em vez da Europa livre, rica e diversa que conhecemos, tudo seria confundido e misturado numa Roma uniformemente triste. A migração dos povos,

afirma Schlegel, não era nada além da “história da guerra entre os povos livres da Germânia e os romanos mestres do mundo: guerra que terminaria apenas com a queda de Roma e os fundamentos das primeiras nações” (Idem, 1831, t. I, pp. 75-76; 34; 8-10). Nessas propostas e teses vindas de Viena, qualquer um poderia enxergar uma clara advertência lançada ao Império de Napoleão I, novo mestre do mundo.

Esse mesmo espírito estava encarnado no livro sobre a Alemanha de Madame de Staël, que, publicado em 1813 e traduzido em 1814 para o inglês, alcançou considerável sucesso, disseminando assim algumas dessas principais proposições por toda a Europa. Germaine de Staël, no entanto, tomou-as emprestado tanto de Friedrich Schlegel quanto das aulas do *Curso de literatura dramática* que seu irmão, August Wilhelm, havia ministrado também em Viena, perante um auditório entusiasta do qual ela mesma fazia parte⁴. Essa foi, sem dúvida, a primeira vez que o espaço europeu da literatura e das belas-artes foi racializado⁵. Longe de qualquer ambiguidade, Da Alemanha de fato abria com uma divisão da Europa segundo “três grandes raças diferentes: a raça latina, a raça germânica e a raça eslavônica”. Desconsiderando a raça dos eslavos por considerá-la uma mera imitadora, de Staël considerava que “a Europa

literária” estava separada em “duas grandes divisões bem-marcadas”: “A literatura que imita os antigos e aquela cujo nascimento se deve ao espírito da Idade Média; a literatura que, em sua origem, recebeu do paganismo a cor e o charme e a literatura cujo impulso e desenvolvimento pertencem a uma religião essencialmente espiritualista”. De Staël delinearía uma psicologia das raças bastante elementar que prolongava a tradição do “caráter nacional” desenvolvida no século precedente. Evidentemente, a guerra entre os povos livres germânicos e os romanos mestres do mundo se prolongava sob seus olhos, cindindo a Europa em duas. Italianos, franceses, espanhóis e portugueses herdavam do paganismo dos romanos a civilização, a língua, o gosto pelos prazeres e pelas coisas terrenas. “Esses povos, assim como seus mestres, os romanos, conhecem apenas a arte da dominação”. No Norte, alemães, suíços, ingleses, suecos, dinamarqueses e holandeses pertenciam às “nações germânicas”, que “quase sempre resistiram ao jugo dos romanos”. Civilizadas mais tarde pelo cristianismo, essas nações “passaram imediatamente de uma espécie de barbárie à sociedade cristã”. O mesmo caráter, por fim, era sempre encontrado entre os diversos povos de origem germânica, sempre independentes e leais, bons e fiéis (DE STAËL, [1813] 1859, “Observations générales”)⁶. A partir

da conquista dos povos do Sul pelos povos do Norte, nada ou quase nada mudou no caráter de ambos, exceto que – e esse é um ponto essencial – os povos outrora conquistadores agora queixavam-se de serem os oprimidos.

Ao definir o termo *romântico*, “recentemente introduzido na Alemanha” (de onde viria?), de Staël lista os pares de antagonistas que, segundo ela, dividiam o império da literatura: “O paganismo e o cristianismo, o Norte e o Sul, a Antiguidade e a Idade Média, a cavalaria medieval e as instituições gregas e romanas”. Qualquer um que rejeitasse essa divisão estaria não somente impedido de julgar “o gosto antigo e o gosto moderno”, mas também de compreender que essa divisão estava relacionada “igualmente às duas eras do mundo: a que precedeu o estabelecimento do cristianismo e a que se seguiu” (Ibidem, segunda parte, capítulo XI). O livro de propaganda⁷ de Madame de Staël essencialmente transmitia aos franceses a clara noção de que a guerra que opunha os românticos e os clássicos repetia e prolongava simultaneamente a guerra que havia oposto germanos e romanos, cristianismo e paganismo. Antes mesmo que se iniciassem as “guerras de liberação” (as *Befreiungskriege* de 1813-1815) da Prússia contra o Império de Napoleão, o romantismo já havia iniciado a guerra contra a ordem clássica. O futuro estava

do seu lado, assim como antes, contra Roma, do lado dos germanos. O romantismo pensava a si mesmo como uma transgressão formal, como um arroubo estético e formal lançado por um gênio oprimido, mas popular, jovem e vigoroso, contra as regras restritivas de uma Roma uniformemente triste, cujo colapso ele certamente provocaria. Assim, o pintor romântico Caspar David Friedrich se definia como “a ponta de lança da barbárie, negra como a noite, avançando orgulhosamente, pisoteando com desprezo todas as regras, as correntes, os laços que subjugam a mente e que a mantêm na trilha já aberta”⁸.

As duas versões das “invasões bárbaras” que forneciam à França e à Alemanha seus mitos de origem conheceram, então, uma nova juventude: de um lado, as “invasões bárbaras” e a “conquista franca”; de outro, a “migração dos povos” ou *Völkerwanderung*, ou seja, a migração dos antigos germanos tal como fora idealizada na *Germânia* de Tácito⁹. Evidentemente, as línguas transmitiram diferentes versões da história. A língua francesa registrou as incursões, agressões e ocupações, enquanto a alemã preferiu reter a ideia mais neutra de um deslocamento de povos. Enquanto na França o termo “invasões bárbaras” significaria essencialmente as “invasões germânicas” do século V que originaram o *Regnum Francorum*, por muito tempo historiadores de língua alemã tomariam o cuidado de

distinguir os “antigos germanos” dos “bárbaros”. De fato, entre alemães e franceses operava-se uma peculiar troca de papéis. Ao longo de todo o século XVIII, a cultura da Corte e das elites era, nos Estados alemães, quase inteiramente dominada pela cultura francesa, ao passo que na França se construía uma teoria das “duas raças” que, atribuindo uma origem franca à aristocracia, situava os “germanos” como os verdadeiros mestres de um povo francês essencialmente “gaulês”. O classicismo dos latinos impunha a lei estética e ideológica no espaço germânico, mas o “sangue germânico” impunha a lei civil e política a um povo “latino” ou “galo-romano”. Assim, de ambos os lados um conflito entre raças se duplicava em um conflito entre classes: no espaço germânico, denunciava-se a cultura francesa e clássica das elites cultivadas que as tornavam estrangeiras ao povo alemão, enquanto na França a aristocracia logo foi denunciada por sua origem germânica, de maneira que, dos dois lados, as hierarquias de “raças” pareciam se confundir com as hierarquias sociais.

No começo do século XVIII, o Conde de Boulainvilliers buscou estabelecer as invasões bárbaras como o mito de origem da nobreza. Diferentemente do povo, a nobreza francesa descenderia dos francos, uma coalisão de diferentes povos germânicos, detendo, portanto, os direitos provindos da conquista da Gália romana,

no século V. Arma política destinada à manutenção e fortalecimento dos direitos da aristocracia contra a aliança da monarquia com a burguesia (o terceiro estado), esse mito de origem colocava os nobres como os livres “companheiros” e “iguais” do rei, enquanto os “gauleses” seriam os súditos de uma nobreza germânica, “tanto pelo direito de conquista quanto pela necessidade de obediência ao mais forte”. Em 1789, o abade Sieyès ironicamente inverteria o argumento em um célebre panfleto, no qual ameaçava os bárbaros de expulsão: “Por que [o terceiro estado] não manda de volta para as florestas da Francônia todas essas famílias que mantêm a tola pretensão de serem fruto da raça dos conquistadores e de terem deles herdado os direitos”? Com isso, no entanto, o abade apenas buscava demonstrar como a liberdade não era um privilégio de nascimento, mas um direito de todos, uma vez que ter nascido gaulês ou romano valeria tanto quanto descender de sicambros e de “outros selvagens saídos dos bosques e lagos da antiga Germânia” (SIEYÈS [1789] 1888, pp. 32-33).

Com a queda do Império Napoleônico, a Restauração da monarquia e o retorno à França de uma nobreza emigrada que, tal como Montesquieu, era convicta de sua origem germânica, o tempo dos bárbaros parecia se confundir totalmente com o tempo da

modernidade romântica: de uma só vez, poder-se-ia jogar na lixeira da história não apenas a Revolução Francesa, identificada com Roma e o classicismo que a figurou, mas também as “raças latinas” que o haviam encarnado. A decadência de ambos repetia a de Roma: por toda parte ouvia-se que o tempo deles havia acabado, ao passo que começava ou recomeçava o das “raças germânicas”, ao mesmo tempo que o cristianismo renascia na Europa. Após o Congresso de Viena e o desmantelamento do efêmero Império Napoleônico, a reação foi indissociavelmente religiosa e política, cultural e artística. Em 1824, Sulpiz Boisserée, pouco depois de reafirmar a origem exclusivamente germânica do estilo gótico, se regozijou com o fato de os franceses terem sido vencidos “não apenas no âmbito militar, mas no âmbito moral, literário e artístico”, sendo forçados até mesmo na pintura a “aceitar os temas religiosos” (*apud* MOISY, 1956, p. 129). Pouco depois, o Barão de Eckstein, retomando a oposição do clássico ao romântico traçada pelos irmãos Schlegel, sublinharia o quanto essas divergências não resultavam somente das diferenças religiosas, mas também das nacionalidades, “helênica de um lado e germânica do outro. Toda a Europa outrora latina é agora germânica, pois os povos do Norte fundaram todos os impérios meridionais, para os quais eles levaram seu gênio e caráter próprios” (D’ECKSTEIN, 1826, t. II, p. 41).

Trinta anos mais tarde, o eminente germanista Philarète Chasles contemplaria a história do alto de sua cadeira no Collège de France: “O elemento germânico progride há dois séculos; o elemento romano perece de todos os lados”. Napoleão, homem do Sul, foi seu último e sublime representante, armando-se e organizando-se contra um mundo germânico “cuja ascensão ele previa” (CHASLES, 1854, p. 6).

Tudo isso significava, no entanto, que, se as raças latinas estavam visivelmente em declínio, as raças germânicas não haviam ainda cumprido a tarefa que a história lhes havia incumbido. A Catedral de Colônia era o símbolo mais gritante da consciência dessa incompletude. Segundo Sulpiz Boisserée, o monumento suscitava simultaneamente a admiração e o arrependimento: era “o mais grandioso, o mais imponente, o mais perfeito de todas as épocas”, mas os guindastes, que esperavam há três séculos para completar o topo da torre, evocavam irresistivelmente os infortúnios que impediram, na realidade, o acabamento ou a completude nacional (BOISSERÉE, [1823] 1843, p. VII). Enquanto o classicismo romano não terminava de morrer, o romantismo germânico não cessava de nascer.

INVERSÕES ROMÂNTICAS

Hannah Arendt sublinha que os franceses, ao herdarem o mito racial de uma nobreza fundada na “invasão franca”, foram os primeiros na Europa a manifestarem a obsessão pela superioridade germânica sobre a qual posteriormente se instalaram as teorias raciais francesas (ARENDT, 2012, pp. 240-241). Em 1820 – mesmo ano em que Guizot escrevia que, após 13 séculos de luta, a Revolução havia sido a batalha decisiva que libertou a França da “raça conquistadora” e da “raça conquistada” (GUIZOT, 1820, pp. 1-2) –, Augustin Thierry observou a “antipatia de raça” que ainda dividia a nação francesa: “O gênio da conquista brincou com a natureza e o tempo. Ele paira ainda sobre essa terra infeliz” (Idem, [1820] 1851). De fato, Thierry logo afirmaria que quase todos os povos da Europa carregam as marcas das conquistas da Idade Média, ou seja, as classes superiores e inferiores de hoje nada seriam além dos povos conquistadores e os povos dominados de uma época anterior: “A raça dos invasores permaneceu como uma classe privilegiada, a partir do momento que ela deixou de ser uma nação à parte” (THIERRY, [1825] 1846, t. I, p. 8)¹¹.

Desde o século XVIII, a dominação europeia sobre os povos dos outros continentes passava por uma consequência natural de sua superioridade e da “desigual perfectibilidade das raças humanas”. Agora, as obras de Augustin Thierry e de seu irmão, Amédée (cujas *Histoire des Gaulois* foi publicada em 1819) propagavam a convicção de que a própria história da Europa era, em última análise, inteligível apenas sob a condição de compreender que, também na Europa, as raças eram verdadeiras forças coletivas que haviam feito e continuavam a fazer história. A nova fascinação de antropólogos, filósofos, economistas e historiadores pela versão europeia da “questão das raças” foi acompanhada de um amplo movimento de desbarbarização dos antigos bárbaros¹². Cada vez mais se multiplicavam as teorias científicas que buscavam provar a inferioridade natural dos povos selvagens ou colonizados pelos europeus, assim como se tornava cada vez mais necessário reabilitar as “raças bárbaras” que, segundo Chateaubriand, haviam afinal formado na Europa “o ponto de contato em que a história dos Antigos e dos Modernos se une” (CHATEAUBRIAND, [1797] 1836, t. II, 1, p. 11, nota 1)¹³.

A reabilitação dos bárbaros também era certamente uma justificativa para a colonização, como Aimé Césaire não se enganou

em dizer. Para demonstrar “como a colonização trabalha para descivilizar o colonizador, para literalmente embrutecê-lo, degradá-lo, despertar-lhe instintos escondidos para a ganância, a violência, o ódio racial, o relativismo moral”, e mostrar que, no fim, o que se encontra é “o veneno instilado nas veias da Europa e o progresso lento, mas seguro, do enselvajamento do continente”, Césaire cita *A Reforma intelectual e moral* que Renan escreve no dia seguinte à Batalha de Sedan: “A regeneração das raças inferiores ou bastardas pelas raças superiores está na ordem providencial da humanidade” (CÉSAIRE, 1955, pp. 12;15)¹⁴. Além disso, Renan legitima explicitamente a colonização por meio do exemplo da “conquista germânica”: “A colonização é uma necessidade política de primeiríssima ordem. Uma nação que não coloniza está irrevogavelmente condenada ao socialismo, à guerra do rico e do pobre. A conquista de um país de raça inferior por uma raça superior que ali se estabelece para governar não tem nada de chocante. [...] A conquista germânica dos séculos V e VI se tornou na Europa a base de toda conservação e legitimidade. Do mesmo modo, as conquistas entre raças iguais devem ser condenadas, assim como a regeneração das raças inferiores ou bastardas pelas raças superiores está na ordem providencial da humanidade” (RENAN, 1871, pp. 92-93).

Quarenta anos antes e sob uma perspectiva totalmente diferente, Michelet se tornou um dos mais ferrenhos defensores da reabilitação dos bárbaros. A esse respeito, o prefácio de *História Romana* é exemplar. Nele, Michelet opõe a vitalidade revigorante do Norte à secura do Sul: “Se você quiser a vida e o frescor, vá para o Norte, para o meio das florestas sem fim e sem limite, sob carvalhos verdes regados lentamente por longas chuvas. Ali se encontram ainda as raças bárbaras, de cabelos loiros, faces frescas e juventude eterna. Esta é a maneira pela qual eles rejuvenescem o mundo. Roma foi renovada pela invasão dos homens do norte, e foi preciso um homem do norte, um bárbaro, para renovar a história de Roma”. Assim Michelet introduziu em 1931 a figura de Barthold Georg Niebuhr, grande historiador da Antiguidade romana falecido pouco antes em Bonn, que havia compreendido melhor “a velha Roma bárbara, da qual trazia algo em si”. E a ele pertencia, insiste Michelet, “a glória de ter, desde 1812 (12 anos antes da obra admirável de Thierry), compreendido toda a importância da questão das raças” (MICHELET, 1831, t. I, pp. IX-XI).

No campo da arte e de sua história, o duradouro movimento de reabilitação dos bárbaros foi contemporâneo da redescoberta do estilo “gótico” e do longo período em que o estilo esteve em

voga, causando notáveis consequências. Desde o fim do século XVI, a tradição buscava imputar aos góticos, como afirmava Vasari (1981, t. I, p. 101), a “destruição das construções antigas e a morte dos arquitetos nas guerras”¹⁵. Émeric-David foi um dos primeiros na França a se insurgir contra essa noção preconceituosa: longe de terem destruído os monumentos antigos, os góticos, pelo contrário, os conservaram com o maior dos cuidados. O grande Théodoric Athalaric e a rainha Amalasonthe buscaram conservar e reconstruir antigos monumentos. Borgonheses, francos e lombardos protegiam as Letras e as Artes (ÉMERIC-DAVID, 1805, pp. 399-402). O exército dos góticos, ao se expandir como uma torrente pela Grécia e Itália, “avançava entre ruínas”. Os edifícios pagãos já estavam por toda parte arruinados, e os ídolos, quebrados (Idem, [1812] 1842, p. 43). Sérour d’Agincourt protestava contra os que imputavam a decadência das artes aos bárbaros, “povos de origem setentrional, nossos grandes ancestrais” (SÉROUX D’AGINCOURT, 1823, t. I, p. 16)¹⁶. Até então, os bárbaros eram por definição um povo sem artes, pois pertenciam a um espaço que se situava fora do campo da civilização. A partir da década de 1800, se eles ainda não haviam se tornado de fato artistas, pelo menos eles não eram mais os inimigos das artes. “Resta agora a invasão dos

bárbaros, fato enorme na questão da arte, e talvez o menos compreendido”, uma vez que é aí que nasce a arte moderna, escreve em 1839 Jeanron, futuro diretor do Louvre, ao comentar Vasari¹⁷.

De fato, desde Vasari, o próprio signo da barbárie foi radicalmente invertido. Não apenas a arte não pereceu com a chegada dos bárbaros como os verdadeiros destruidores agiram muito mais diretamente e muito mais tarde do que se acreditava: “Em uma palavra, fomos fortemente persuadidos de que no século XVI viu-se renascer a pintura, dando impropriamente o nome de Renascimento à época em que essa arte começou, pelo contrário, a receber as marcas da degradação” (MONTABERT, 1829, t. III, pp. 1-2). Logo isso se tornou um *leitmotiv* do anticlassicismo na Europa: após o esplendor que o cristianismo conferiu às artes, o Renascimento, com o retorno ao paganismo e aos modelos romanos, somente poderia significar regressão, declínio e decadência. Victor Hugo popularizou esse tema com *Notre-Dame de Paris*, de 1831: desde o século XVI, a arquitetura “já não exprime mais essencialmente a sociedade. Ela se faz miseravelmente arte clássica. De gaulesa, europeia, indígena, ela se torna grega e romana; de verdadeira e moderna, pseudo-antiga. Essa decadência é o que chamamos de Renascimento” (HUGO, 1836, p. 379).

Essa formidável inversão romântica, que foi ao mesmo tempo estética, política, racial e religiosa, é certamente indissociável da propaganda primeiramente em favor do gótico e, depois, do barroco e do expressionismo. Ela constitui a verdadeira matriz da história da arte como disciplina, uma vez que ela nasce precisamente das investidas contra o ideal clássico, o universalismo e a pretensão de não depender da história. A história da arte começa com o romantismo pela fragmentação da eternidade clássica – e essa queda da arte na consciência histórica se efetua sob o signo dos bárbaros.

Lembramos frequentemente que, até meados do século XVIII, um antiquário como o Conde de Caylus podia se maravilhar de descobrir “misturados e confundidos na mesma obra” os gostos e as maneiras de múltiplas nações (CAYLUS, 1756, t. II, pp. 23-24). Logo, entretanto, o mesmo Winckelmann que celebrava a atemporalidade do classicismo seria o primeiro a formular a ideia de que a vida de um estilo se confunde com a vida de um povo e que, conseqüentemente, os estilos não se misturam mais do que os povos; a transmissão das formas somente se efetua dentro dos limites nacionais e raciais. O paradoxo de Winckelmann é ter simultaneamente exaltado a norma atemporal do clássico e forjado o instrumento que a destronaria.

Dagobert Frey sublinhava em 1938 aquilo que chamaríamos hoje de etnodiferencialismo: “Com Winckelmann, pela primeira vez o ‘caráter nacional’ dos povos foi reconhecido como algo que se situa na origem da diferença na arte” (FREY, 1938, t. XVI, p. 3). Na *História da Arte na Antiguidade*, publicada em 1764, Winckelmann não somente produziu uma psicologia dos povos ou *Völkerpsychologie* que teria revelado o exame das obras de arte à maneira da fisionomia, mas também fundou uma concepção biológica do estilo que o romantismo implementaria em uma busca obsessiva pela origem nacional-racial dos objetos artísticos. A prática daquilo que é necessário nomear um *atribucionismo* racial se desenvolveria logo no campo das belas-artes aos moldes da filologia¹⁸. Nesse sentido, a maior parte da história da arte escrita até pelo menos meados do século XX é romântica, de Karl Schnaase a Heinrich Wölfflin, de Hippolyte Taine a Louis Courajous e de Aloïs Riegl a Henri Focillon. Todos – incluindo Focillon, que professava o antirracismo – relacionaram os objetos singulares a “estilos”; os estilos, a povos ou nações; e as nações, a conjuntos raciais¹⁹.

“A LONGA E OBSCURA INCUBAÇÃO BÁRBARA”

Viollet-le-Duc conferia uma razão *política* a essa classificação *racial*, enquanto opunha as “civilizações políticas” às “civilizações simpáticas”, cujos modelos respectivos teriam sido os romanos e os gregos – sendo estes ligados pelo sangue, segundo a mitologia das migrações arianas, às “raças indo-germânicas”²⁰. As civilizações que ele nomeava *simpáticas* se desenvolviam nas aglomerações “de homens de mesma raça ou de raças tendo entre elas certas afinidades” –, civilizações que, sozinhas, tinham artes próprias. Quanto às civilizações *políticas*, elas se caracterizavam pela dominação de um povo, por meio das armas e do comércio, “sobre vastos territórios ocupados por raças sem ligações entre si ou com aqueles que as dominavam. Assim era a civilização romana”. Dessa maneira, os romanos formavam “mais um corpo político e administrativo que uma nação”. Da mesma forma como não existia um verdadeiro povo romano, mas apenas “uma organização romana, um governo romano”, não poderia haver em Roma uma arte autêntica, mas somente “uma organização de artes pertencentes a povos estrangeiros. Uma organização perfeita [...], mas

que não é e não pode ser a expressão do espírito de um povo”. Viollet-le-Duc conclui: “Ao longo dos séculos, vemos as questões de raça e nacionalidade renascerem mais acesas e vivas do que nunca” (VIOLLET-LE-DUC, [1863] 1977, t. I, pp. 204-205)²¹. Em 1919, o grande historiador da arte alemã Georg Dehio parecia concordar com Viollet-le-Duc ao descrever os caminhos divergentes que a França e a Alemanha teriam tomado a partir do século XIII: “Os franceses, conglomerado heterogêneo do ponto de vista racial e politicamente dividido, aspiram à unidade espiritual pela força. Os alemães, incomparavelmente mais unidos pelo sangue, amam acima de tudo a diversidade e elaboram de maneira cada vez mais viva a fisionomia particular de suas tribos (*Stämme*) e de suas paisagens” (DEHIO, [1919] 1923, t. I, pp. 212-213)²². De século em século, viam-se os mesmos contrastes oporem o modelo político de Roma, que tentava dominar o caos racial a qualquer preço, ao modelo orgânico grego – mas também “gótico” ou “romântico” – fundado sobre uma raça ou um conjunto de raças mais ou menos homogêneas.

Se Viollet-le-Duc jogou a Grécia contra Roma, exatamente como os românticos alemães haviam feito, foi por meio de leituras de Gobineau, do filtro do mito ariano e daquele da França

das “duas raças”, forjado por Thierry e Guizot. Isso o conduziu à fabricação paradoxal de franceses simultaneamente “gregos” e “bárbaros”, na medida em que os celtas tenham sido tão bárbaros quanto os antigos germanos. De origem gaulesa, com o gênio e a arte que lhe são próprios, e posteriormente dominada pelo Império Romano – “vasta organização política e administrativa, estabelecida muito mais para sufocar as tendências particulares das populações que para desenvolvê-las” –, a França havia sido regenerada pelo *bom sangue ariano*. “Os povos do Norte, que nos são ensinados como sendo bárbaros, deviam, pela contribuição de um sangue mais puro, dar às artes uma fisionomia particular”. Graças aos povos do Norte, o espírito racial da França, sobrevivendo à dominação de Roma, estava mais uma vez incarnado na arquitetura “dita gótica”, que, no fundo, era apenas “o despertar do velho espírito gaulês”. Logo, no entanto, voltaria a dominação romana, que, com o Renascimento, reprimia o espírito da nação até meados do século XIX. Apesar de nossa língua, repetia insaciavelmente Viollet-le-Duc, apesar de nossas leis, apesar de nossa imitação detestável dos monumentos romanos, não somos latinos: somos gregos, de quem herdamos “o sentimento da forma” que quase perdemos “desde que começamos a

imaginar que nós éramos romanos” (VIOLLET-LE-DUC, [1863] 1977, t. I, pp. 206; 240-241; 342-344; 246; 274).

No final do século XIX, Louis Courajod – católico e romântico de considerável influência – retornaria aos mesmos temas, utilizando-se por vezes das mesmas palavras que seu mestre espiritual para descrever a mesma genealogia fantástica. Mais ainda que Viollet-le-Duc, Courajod pretendia ler essa genealogia nos próprios objetos. O católico anticomunista associava, com um ódio incontrollável, Roma e a “madrasta italiana” que por duas vezes havia ceifado a França de suas raízes gregas, galesas e, sobretudo, bárbaras. Germanista ferrenho, Courajod tomava por testemunho Montesquieu contra o abade Dubos e contra todos os romanistas que, com uma “pedagogia clássica”, buscaram minimizar a importância decisiva da conquista franca na história da França e do “coeficiente bárbaro” na arte francesa. Todos os grandes partidários das teses germanistas, desde o século XVI e até a recente releitura da *Germânia* de Tácito por Geffroy (1874), forneciam-lhe as provas históricas de que havia ocorrido uma “conquista real, efetiva, positiva”, “aberta e frequentemente violenta” pelos bárbaros de origem germânica. “Tudo se reduz a uma questão de raça”. Ele estava convencido de que desde a conquista

romana, sobre o solo da França e no espírito francês operava-se o mais terrível dos combates “entre dois princípios intelectuais absolutamente contraditórios e eternamente inimigos: o instinto nacional e a inspiração estrangeira, a liberdade e o poder absoluto, o espírito do Norte e o espírito do Sul, o paganismo latino e o cristianismo”. Courajod combatia, com todas as suas forças, o peso da Antiguidade clássica e sobretudo romana na cultura histórica, a mesma que havia conduzido à catástrofe do Renascimento, impulsionando a “decomposição do velho estilo hereditário dos povos do Ocidente” (COURAJOD, 1903, t. III, pp. 195; 159). As invasões bárbaras foram, então, centrais para sua teoria, e todo seu trabalho consistiu na afirmação de um princípio de permanência racial que, apesar das vicissitudes da história, teria assegurado a continuidade da arte galo-germano-francesa. “Entendo pelo termo *bárbaro* a designação coletiva de todos os povos em grande parte de origem germânica que passaram pelo território gaulês do século III ao século X. [...] Esses povos têm, entre eles, ligações de parentesco e pontos de semelhança numerosos o suficiente para que eu possa compreendê-los provisoriamente na mesma família e reunir suas culturas respectivas na mesma definição”, escreve (Ibidem, t. I, p. 28).

Segundo Courajod, havia-se esquecido que o mundo ocidental “adormeceu pagão e romano, e despertou cristão e bárbaro”. Havia-se esquecido “dos bárbaros, de quem descendemos por uma filiação indiscutível”, e da potência da raça ou do “temperamento étnico”, tornando por isso mesmo incompreensível a emergência do gótico. Com diversos novos estudos orientais propagando o mito ariano, Pierre Leroux já havia imaginado que os franceses haviam esquecido seus verdadeiros ancestrais, homens que, após uma longa peregrinação que os conduziu dos platôs da Ásia às terras geladas do Norte, se dispersaram em seguida, “como uma semente fecunda”, pela Alemanha, Inglaterra, Espanha e França: “Nós, homens do Norte, que deixamos nossas florestas nativas [...], esquecemos tudo isso, abandonamos nossa linhagem, repudiamos o dote que a natureza nos deu e viemos, para dizer como criancinhas que não sabem ainda falar, nos fazer herdeiros e discípulos dos romanos e gregos” (LEROUX, 1832).

A continuidade da arte francesa desde a Gália era apenas inteligível pela “longa e obscura incubação bárbara” que precede “a eclosão da escola romana” da qual o gótico foi “o filho predestinado”, escreve Courajod. A noção de um tempo de incubação estava no coração de sua concepção racial da arte e de sua história. Ela

se relacionava com os conceitos de *despertar*, *reminiscência* e sobretudo *sobrevivência* que ele manipulava talentosamente para constantemente lançar pontes entre os planos biológico e cultural, a fim de estabelecer a natureza hereditária da transmissão das formas no espaço e no tempo. Os “sistemas de arte circulam no mundo moral como o sangue das raças que os inventaram circula nas veias dos descendentes dessas raças” (COURAJOD, 1903, t. I, pp. 10; 169; 34; 53). Courajod não negava a sobrevida da arte antiga, mas jamais a explicava pelos mesmos argumentos de raça ou hereditariedade do sangue: para ele, essa era apenas a sobrevida de um elemento estrangeiro à cultura moderna, que era essencialmente cristã e germânica. Assim, as fíbulas e joias bárbaras dos séculos V e VI, cuja ornamentação ele assegurava que era comum a todas as “raças indo-germânicas”, permitiam-lhe mostrar não somente a “fraternidade” das raças céltica e germânica e sua circulação através do continente europeu, mas sobretudo que o mesmo “sangue” produzia as mesmas formas com séculos de distância. Como testemunha, a decoração romana e gótica, que provava a “transmissão ininterrupta e direta do princípio familiar”. A decoração industrial dos bárbaros era antes de tudo “uma arte de raça, uma longínqua herança de família” que provinha “da velha

incubação indiana e asiática”, dado que no fundo “todos os povos de origem ariana beberam de uma fonte comum” (COURAJOD, 1903, t. I, pp. 213; 185; 186).

Certamente se deve a Courajod o fato de, a partir de uma noção indissociavelmente biológica e cultural da “sobrevivência”, terem-se reunidos os ingredientes necessários à tese da continuidade étnica ou racial dos “estilos” que invadiria a história da arte francesa e alemã da primeira metade do século XX.

O KUNSTWOLLEN DOS GERMANOS E O TEMPO ESTRATIFICADO

Longe de rejeitar a herança de Roma em favor do Oriente, como fazia Courajod ou como faria Josef Strzygowski em seguida, Aloïs Riegl via, ao contrário, no equilíbrio das “orientações da arte germana e latina” uma “missão mundial” à qual se propôs especialmente o barroco (RIEGL, 1908, p. 6)²⁴. No entanto, ele julgava também que a civilização dos italianos e a dos povos germânicos eram, “até os nossos dias”, de um antagonismo radical (Idem, 1978, p. 185). Além disso, ele via na oposição entre a cultura do Oriente antigo semítico [*der altorientalisch-semitischen Kultur*] e a cultura indo-germânica o conflito que havia dominado

a evolução da humanidade, com Roma situada entre esses dois “extremos”. O verdadeiro progresso, porém, vinha sempre dos povos indo-germânicos (Idem, [1900] 1995, pp. 71-90). Essa visão radical, que atravessou a maior parte de seus trabalhos, estava no cerne de sua principal obra, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, que devia ser implantada em duas partes: a primeira seria uma investigação sobre o destino das artes industriais a partir do século III da era cristã no seio dos povos do Mediterrâneo que, até então, estiveram à frente do desenvolvimento da civilização. A segunda devia determinar a parte dos povos bárbaros do Norte na formação das belas-artes durante os cinco séculos e meio que separavam Constantino de Carlos Magno (RIEGL, 1901, p. 1). Somente a primeira parte foi publicada em vida, em 1901. Diz-se geralmente que Riegl buscava mostrar que o distanciamento do ideal clássico não se devia em nada à nova composição étnica do Baixo-Império romano consecutivo às invasões bárbaras: aquilo que se classificava até então como degeneração do classicismo constituía muito mais a emergência de um estilo novo, correspondente a um novo *Kunstwollen*²⁵. No entanto, como ele buscava demonstrar que a cada raça correspondia um *Kunstwollen* distinto, os resultados foram de uma profunda ambiguidade.

A segunda parte, cujo texto provém de suas aulas ministradas na Universidade de Viena, foi publicada em 1923, com uma interessante introdução de sua autoria que foi em geral bastante ignorada. Riegl esboçava um paralelo marcante entre o destino político e o destino artístico da romanidade tardia durante as invasões germânicas. Assim como “os eventos políticos da migração dos povos eram principalmente consequência do *Querer* [*des Willens*] dos romanos (mesmo que inconscientemente), [...] as produções artísticas da época da migração dos povos eram principalmente consequência do *Querer* estético [*des ästhetischen Wollens*] dos romanos”. Portanto, seria impossível falar da arte desse período como uma arte “bárbara”. Por outro lado, a arte antiga já estava “barbarizada” desde antes da chegada dos germanos na história da civilização, por volta de 375. O caráter clássico estava se perdendo, aproximando-se do gosto inferior dos bárbaros germânicos. Contudo, segundo Riegl, vemos, no século IV, “reações clássicas contínuas ao impulso da evolução rumo ao cristianismo (ou seja, o culto de um deus crucificado como religião de Estado). Os romanos lembram-se de tempos em tempos do passado e não querem abandoná-lo. Eles querem impedir a evolução à força. Já se vê que o elemento dito bárbaro [*das sogenannte Barbarische*]

se tornou então o elemento propriamente de progresso [*das eigentliche Fortschrittliche*]. E exatamente como no plano político, também no plano artístico foram os germanos que intervieram e cortaram o retorno aos Antigos e provocaram uma virada decisiva para uma arte construída sobre princípios novos, não antigos”. Assim, apenas após a migração dos povos tornou-se possível diferenciar o *Kunstwollen* dos germanos do *Kunstwollen* dos povos latinos. Essa diferença, no entanto, devia “apesar de tudo estar presente na época da migração dos povos, e o fato de que ela não é identificável à primeira vista não nos libera do dever de buscar esse conhecimento” (RIEGL, 1923, pp. 6-7).

Otto Pächt, um dos mais fervorosos discípulos de Riegl, nota que a preferência de Riegl pelas artes do Norte é clara, apesar de sua suposta neutralidade (PÄCHT, 1963, p. 191). Tratava-se de um eufemismo. Todo o dispositivo teórico construído por Riegl desde 1898, exposto claramente na *Grammaire historique des arts plastiques*, visava demonstrar o papel motor dos “povos de raça germânica” na evolução geral da cultura ocidental e na evolução da arte em particular. É estarrecedor ver o imenso e duradouro sucesso que essas teses atingiram, especialmente quando se leva em consideração a fragilidade de alguns dos princípios sobre os

quais elas se fundam. É assim que a oposição tão frutífera entre o caráter “táctil” (ou “háptico”) e a “ópticidade” dos objetos artísticos formulada pelo escultor Adolf von Hildebrand em 1893 foi projetada por Riegl simultaneamente na história e na psicologia das raças (VON HILDEBRAND, 1893)²⁷. Inspirando-se em uma tradição romântica alemã, ele transformava de maneira decisiva os conceitos de “visão próxima” (*Nahbild*) e de “visão distanciada” (*Fernbild*) elaborados por Hildebrand, adicionando a eles o conceito de “visão normal” (*Normalsicht*). Quando Hildebrand se esforçava para diferenciar “os dois modos de percepção dos quais podemos dispor”, era na qualidade de artista, preocupado em justificar suas próprias escolhas artísticas. Em nome da experiência, ele se utilizava dessas categorias perceptivas: para ele, toda experiência da forma plástica derivava necessariamente de sua percepção por uma “palpação”, fosse ela “operada pela mão ou pelo olho” (Idem, 2002, p. 35). São tais categorias puramente fenomenológicas que Riegl projetaria numa história, psicologia e geografia raciais herdadas do romantismo.

Em 1901, Riegl situava a *tatilidade* como aquilo que era próprio da arte antiga mediterrânea, ao passo que a *opticalidade* era própria da arte moderna do Norte. Assim, ele transformava

os dois conceitos em critérios plásticos da oposição entre os dois modelos culturais latino e germano, racialmente determinados. Como sublinhava em 1934 Julius von Schlosser, antigo colega da Universidade de Viena, Riegl tomava o caminho de uma “duvidosa psique das raças” que se encontrava “hipostasiada na oposição do *óptico* e do *háptico*” (VON SCHLOSSER, 1934, caderno 2, pp. 186/42)²⁸. No entanto, essas qualidades plásticas opostas que ele conferia aos objetos artísticos não eram somente os produtos de psicologias sociais diferentes. Na primeira parte de *Spätrömische Kunstindustrie*, Riegl afirma que elas eram os produtos de disposições biológicas que exigiam suas próprias respostas artísticas: “A percepção sensível [que os antigos tinham] mostrava-lhes os objetos exteriores de maneira pouco clara, confusa e misturada. Por meio das artes plásticas, eles os apreendiam individualmente e os dispunham em sua unidade clara e fechada. O objetivo final das artes plásticas de toda a Antiguidade era restituir os objetos exteriores em sua clara unidade material” (RIEGL, 1901, p. 17)²⁹.

Em virtude de um tipo de teoria da recapitulação, Riegl presumia que os homens da Antiguidade fossem tão deficientes sensorialmente quanto um recém-nascido. Meyer Schapiro nota que o hegelianismo e o evolucionismo de Riegl o levaram a descrever

um processo histórico no qual “cada grande fase corresponde a uma disposição racial”. Assim, Riegl podia igualmente sustentar a ideia de que, após dois séculos de dominação no Ocidente, a arte francesa teve que “ceder o primeiro lugar a povos germânicos, cuja consciência de raça se manteve mais pura” (Idem, 1978, p. 47). Os “povos de raça germânica”, mais espirituais e mais “ópticos” que os povos mediterrâneos, eram naturalmente convocados a ocupar o topo da evolução.

O historiador da arte francês Henri Focillon, no entanto, designava-lhes exatamente a posição inversa na cadeia de evolução, afirmando que os antigos germanos pertenciam de alguma maneira à pré-história ou à “proto-história”, e não estava longe de pensar o mesmo dos alemães do século XX. Focillon recusava qualquer concepção linear de evolução: assim como a história era de saída “um conflito de precocidades, de atualidades e de atrasos”, a história da arte também apresentava, “justapostas no mesmo momento, sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas” (FOCILLON, [1934] 1970, pp. 86-87), uma vez que “todas as regiões de um tempo não vivem numa mesma época” e “o próprio presente era sempre infinitamente estratificado” (FOCILLON,

1931, p. 15). Hoje, o que perturba é a regularidade com a qual a exposição dessas concepções então novas da estrutura do tempo histórico se aproximava, em seus trabalhos, tanto da evocação da “noção de raça” quanto da dos bárbaros de então e de antes. A visão sedutora de uma história tecida de sobrevivências e de antecipações parece nascida das reflexões sobre a temporalidade dos bárbaros, em resposta às teorias raciais que professavam então alguns de seus colegas alemães.

Em 1915, ele condenaria os alemães por terem fundado seu império sobre “a noção de raça [...] que a antropologia objetiva não aceita mais como princípio científico” e por terem “restaurado esse termo ultrapassado”. No entanto, ele logo se contradiria ao apresentar a arte do Império alemão como o *programa de uma raça e o resumo de seus instintos*: “Uma onda de barbárie surgida em plena civilização, no próprio coração do Ocidente” (Ibidem, [1915] 1932, p. 175). Segundo Focillon, essa raça atrasada se utiliza, no fundo, de uma noção obsoleta para prolongar seu próprio passado e resuscitar o bárbaro que nela estava adormecido. Ele, que pretendia sinceramente lutar contra as discriminações sociais, se utilizava com uma obstinação impressionante da “noção de raça” em sua acepção mais biológica. Como muitos de seus contemporâneos

antirracistas, ele acreditava na realidade da raça: “Eles concretizaram essa força movente”, escreve Focillon sobre seus inimigos, cujos preconceitos raciais ele buscava combater.

Criado sob a memória da Guerra Franco-Prussiana de 1870 e morto nos Estados Unidos em 1941 após ter passado pela Primeira Guerra Mundial, Focillon pertencia a uma geração de franceses para a qual essas guerras haviam sido como um lembrete, se não o retorno, das “grandes invasões germânicas”. Toda a parte de sua obra dedicada à Idade Média – a mais importante – foi um comentário a essas invasões bárbaras, chegando à exaltação patriótica dos últimos textos nos quais ele estigmatizava uma Alemanha “incerta de sua forma geográfica, política e moral”, “assombrada pela nostalgia instintiva do que chamamos ‘as invasões’, migrações em massa dos povos bárbaros” (Ibidem, [1940] 1945, p. 51).

Assim como ao longo dos embates que travou em 1932 e 1934³⁰ com o austríaco Josef Strzygowski – o mais fanático dos historiadores da arte racistas e inimigo íntimo de Aloïs Riegl –, Focillon desenvolveu em *A Vida das formas* um argumento notável. Ele não desejava submeter mais uma vez à crítica “a velha noção de raça, sempre sujeita à confusão entre a etnografia, a

antropologia e a linguística”. A raça não era estável, tampouco constante, e em lugar algum poderiam existir “conservatórios de raças puras”. Seria necessário, contudo, levar em consideração os “antigos depósitos do tempo” dos quais a arte por vezes tomava emprestado um “estranho relevo”: “Eles surgem como blocos erráticos, testemunhas do passado, numa paisagem pacificada”. Assim, mesmo que as “famílias espirituais” pudessem sobrepor sua rede à das raças, era possível associar as raças e os conjuntos formais: “Certos blocos formais não são a língua autêntica de certas raças? Não há no entrelaçado uma imagem e um signo de um modo de pensamento próprio aos povos do Norte? Mas o entrelaçado – e, de maneira mais geral, o vocabulário geométrico – pertence comumente a toda a humanidade primitiva e, quando eles reaparecem no começo da Alta Idade Média, quando eles recobrem o antropomorfismo mediterrâneo e o desnaturam, *trata-se bem menos do choque de duas raças que do encontro de dois estados do tempo ou, para ser mais claro, de dois estados do Homem*” (FOCILLON, [1934] 1970, p. 88-89, grifo nosso).

O evolucionismo de Focillon – menos linear que o de Riegl – não designava a cada raça um lugar definido na história, dado que sua ideia de uma estratificação do tempo introduzia na história da

arte o equivalente daquilo que Ernst Bloch (1978, p. 218) chamava, no mesmo momento, de irrupção do “não contemporâneo” no presente. No entanto, ele também não deixava de praticar um essencialismo ou um diferencialismo racial que se religava à ideia da perfectibilidade limitada de certas raças que o século XIX havia defendido, de maneira que essas raças permaneciam atadas às mesmas formas ao longo de toda a história.

Certamente as invasões bárbaras constituiriam, desde o começo do século XIX, o lugar e o tempo míticos a partir dos quais seria possível uma história da arte não clássica. Se Winkelmann foi “o primeiro a ter ousado decompor a Antiguidade” (QUATREMÈRE DE QUINCY, [1796] 1989, p. 103) ao analisar os tempos, os povos e os estilos dos antigos, resta ainda “decompor” aquilo que não era nem Antiguidade nem seu renascimento. Seria necessário, para sair da eternidade do classicismo, ou seja, de seu valor de norma, inventar temporalidades novas que não sejam nem as das Vidas de artistas ao estilo de Vasari nem as das dinastias pelas quais foram escritas as histórias nacionais. As invasões bárbaras, momento de gênese dos povos europeus modernos, se ofereceram aos românticos e a um número de seus sucessores como o modelo de um recomeço absoluto. Mas o preço

a se pagar foi a construção de outras eternidades que seriam de algum modo paralelas e concorrentes à primeira: as “raças” que lhes serviram de apoio.

NOTAS

- 1.** Sobre a construção e os desenvolvimentos ideológicos e políticos da “raça latina” na França no século XIX, ver PANICK (1978). Sobre a polissemia do termo “bárbaro” na literatura romântica francesa, ver MICHEL (1981), DROIT (2007).
- 2.** Ver HAMILTON (1977).
- 3.** A carta de 7 mai. 1799 se encontra em WALZEL (1890, p. 421).
- 4.** Ver principalmente as lições I e XIII de SCHLEGEL (1814).
- 5.** Ver MARCHAND (1996, p. 158). De Staël estabelece em 1800 (*De la littérature...*) uma geografia literária que diferencia os “dois hemisférios”: “Parece-me que existem duas literaturas totalmente distintas, a que vem do Sul e a que descende do Norte, aquela cuja primeira fonte é Homero e aquela da qual a origem é Ossian”. De Staël, no entanto, não faz qualquer consideração quanto a raças.
- 6.** Sabe-se que essas características eram exatamente as que Tácito havia atribuído aos germanos para melhor opô-los à depravação geral da qual acusava os romanos do império.
- 7.** Ver ISBELL (1994).
- 8.** Carta de Caspar David Friedrich ao professor Schulz, datada de 8 jan. 1809, in HINZ (1968, p. 156).
- 9.** Sobre o papel essencial na construção da identidade alemã desempenhado pela Alemanha escrita pelo “romano” Tácito no fim do século I, ver WERNER (2001, pp. 569-586).
- 10.** BOULAINVILLIERS (1727, t. I, pp. 29-33), BLOCH (1940, t. XIX), ARENDT ([1951] 1979, pp. 164-165), DEVYVER (1973), FOUCAULT (1997), POMIAN (1997), NICOLET (2003), WOOD (2008).

11. Sabe-se que foi aqui, em Augustin Thierry e Guizot, que Marx e Engels encontraram as primeiras formulações da luta de classes.

12. Mike Rowlands (1989) afirma que a imagem do bárbaro mudou radicalmente nos anos 1870-1895. Nossa hipótese é que ela logo teria sido modificada em reação à Revolução Francesa e ao imperialismo napoleônico.

13. Ver HARTOG (2005).

14. Meus agradecimentos a Mary Nyquist por ter me lembrado desse texto fundamental.

15. No original: “Questa maniera fu trovata da Goti, che per avere ruinate le fabbriche antiche, e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera”.

16. Séroux começa a elaboração de sua obra na década de 1780 e publica-a mensalmente em partes a partir de 1810.

17. Philippe Auguste Jeanron, comentário sobre a vida de Don Giulio Clovio, in VASARI (1839, t. V, pp. 180; 200-202).

18. Sobre o papel da política da filologia no século XIX, ver GEARY (2002, pp. 15-40).

19. Nota-se novamente quanto as categorias de nação e raça são altamente permeáveis e comunicam-se constantemente – em todas as línguas europeias e por um longo tempo – com as categorias de povo, povoado, tribo e etnia.

20. Ver POLIAKOV (1987). Sobre a convicção de Viollet-le-Duc quanto às relações da arte com as migrações arianas, ver o artigo “Sculpture” do *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (DICTIONNAIRE, 1866, t. VIII, pp. 274; 189-190). Ver também BARIDON (1996).

21. Viollet-le-Duc, que propositalmente faz referência a Gobineau na oitava parte ([1863] 1977, t. I, p. 342, nota 1), também toma-lhe emprestada a noção da nulidade cultural de Roma

em razão da ausência de uma raça romana. Por exemplo: “Roma não tinha nada próprio, nem religião, nem lei, nem língua, nem literatura...” (VIOLLET-LE-DUC, 1855, t. III, p. 315).

22. Reconhecendo as origens “francesas” do gótico, Dehio ([1919] 1923, p. 215) via-o como produto de uma época, e não de raça: como saber a que componente racial da França – galesa, romana ou germânica – ele se deveria?

23. As aulas ministradas por Courajod notavelmente inspirariam a grande e influente *Histoire de l’art*, de André Michel, tanto que Paul Vitry, seu aluno, difundiria o pensamento do mestre até o fim da década de 1930. As teorias raciais de Courajod que identificavam o cristianismo com o gênio nórdico-oriental seriam retomadas e amplamente propagadas nos países de língua alemã por Josef Strzygowski. Ver FRANCASTEL (1945, pp. 130-131).

24. Ver OLIN (1994).

25. Esta leitura canônica é de PÄCHT (1963).

26. Entre os raros trabalhos que mencionam a segunda parte, há o importante texto de WOOD (2004). Sua interpretação, no entanto, difere bastante da nossa: para Wood, que também cita essa última frase, Riegl assegura que não houve necessidade de qualquer contribuição étnica estrangeira para que Roma se tornasse a fonte da modernidade. Riegl, no entanto, escreve que os germanos foram os responsáveis pela “virada decisiva” rumo a uma arte fundada em princípios não antigos.

27. Ver OLIN (1992, pp. 134-137), IVERSEN (1993, pp. 73-76).

28. Tal oposição ainda relacionava Riegl ao romantismo: de Schiller a A.W. Schlegel e De Staël, a escultura era a arte do paganismo antigo, e a pintura, a da modernidade cristã: um topos que, após Hegel, seria comumente aceito. Ver também WOOD (2000, pp. 26-27).

29. No original: “Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Außendinge verworren und unklar untereinander vermengt; mittels der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klaren abgeschlossenen Einheit hin. Die bildende Kunst des gesamten Altertums hat somit ihr letztes Ziel darin gesucht, die Außendinge in ihrer klaren

stofflichen Individualität wiederzugeben”. Ver a tradução francesa de Marielène Weber (RIEGL; WOOD; ALLOA, 2014, p. 77).

30. ČAPEK (1932), FOCILLON; MURRAY; STRZYGOWSKI *et. al.* (1935). Ver ARRECHEA MIGUEL (1993).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo / trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARRECHEA MIGUEL, Julio. Focillon y Strzygowski o la lejana raíz del arte occidental, **Espacio, Tiempo y Forma**, Serie VII, Ha. del Arte, t. VI, 1993, pp. 559-606.

BARIDON, Laurent. **L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc**. Paris: L'Harmattan, 1996.

BLOCH, Ernst. **Héritage de ce temps** / trad. J. Lacoste. Paris: Payot, 1978.

BLOCH, Marc. **Sur les grandes invasions**, Revue de synthèse, t. XIX, 1940, pp. 55-82.

BOISSERÉE, Sulpice. **Histoire et description de la cathédrale de Cologne** (1823), nouvelle édition. Munich: Institut de Littérature et des Arts, 1843.

BOULAINVILLIERS, Comte de. **Histoire de l'ancien gouvernement de la France**. La Haye/Amsterdam: Aux Dépens de la Compagnie, 1727.

ČAPEK, Karel. **Entretiens sur Goethe à l'occasion du centenaire de sa mort**. Paris: Société des Nations, Institut international de coopération intellectuelle, 1932.

- CAYLUS, Comte de. **Recueil d'antiquités égyptiennes**. Paris: Duchesnes, 1756.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme**. Paris: Présence Africaine, 1955.
- CHASLES, Philarète. **Études sur l'Allemagne ancienne et moderne**. Paris: Librairie d'Amyot, 1854.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. de Chateaubriand. Essais sur les révolutions (1797). In CHATEAUBRIAND, F.-R. de Chateaubriand. **Œuvres complètes**, t. II, 1. Paris: Pourrat Frères, 1836.
- COURAJOD, Louis. **Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)**. Paris: Picard, 1903.
- D'ECKSTEIN, Baron. De la littérature dramatique chez les modernes, **Le Catholique**, Paris, Sautet et Cie, 1826.
- DEHIO, Georg. **Geschichte der deutschen Kunst** (1919). Berlin/Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1923.
- DE STAËL, Madame. **De l'Allemagne**. (1813). Paris: Firmin Didot, frères, fils et cie., 1859.
- DEVYVER, André. **Le Sang épuré**. Les préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien régime (1560-1720). Bruxelles: Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1973.

DICTIONNAIRE raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle.
Paris: A. Morel, 1866.

DROIT, Roger-Pol. **Généalogie des barbares.** Paris: Odile Jacob, 2007.

ÉMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard. **Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les Anciens et chez les Modernes.** Paris: Nyon Aîné, 1805.

ÉMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard. **Histoire de la peinture au Moyen Âge (1812)** / éd. P. L. Jacob (Paul Lacroix). Paris: Gosselin, 1842.

FOCILLON, Henri. L'Art des sculpteurs romans. **Recherches sur l'histoire des formes.** Paris: E. Leroux, 1931.

FOCILLON, Henri. L'art allemand depuis 1870 (1915). In FOCILLON, Henri. **Technique et sentiment (1919).** Paris: Société de Propagation des Livres d'Art, 1932.

FOCILLON, Henri; MURRAY, Gilbert; STRZYGOWSKI, Josef et.al. **Correspondance 4. Civilisations. Orient — Occident, Génie du Nord — Latinité.** Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore. Paris: Société des Nations, Institut international de Coopération intellectuelle, 1935.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes** (1934). Paris: PUF, 1970.

FOCILLON, Henri. "Fonction universelle de la France" (discurso proferido no Carnegie Hall, Nova York, em 20 dez. 1940). In FOCILLON, Henri. **Témoignage pour la France**. Nova York: Brentano's, 1945.

FOUCAULT, Michel. Il faut défendre la société. **Cours au Collège de France**, 1976. Paris: Gallimard/Seuil, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. **L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique**. Paris: Médicis, 1945.

FREY, Dagobert. Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterliche Kunst des Abendlandes, **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, t. 16, 1938.

GEARY, Patrick. A Poisoned Landscape: Ethnicity and Nationalism in the Nineteenth Century. In GEARY, Patrick. **The Myth of Nations**. The Medieval Origins of Europe. Princeton: Princeton University Press, 2002, pp. 15-40.

GEFFROY, Auguste. Rome et les Barbares. **Étude sur la Germanie de Tacite**. Paris: Didier, 1874.

GUIZOT, François. **Du gouvernement de la France depuis la Restauration, et du ministère actuel**. Paris: Ladvocat, 1820.

HAMILTON, James F. Structural Polarity in Mme. de Staël's *De la littérature*, **The French Review**, vol. 50, n. 5 (abr. 1977), pp. 706-712.

HARTOG, François. **Anciens, Modernes, Sauvages**. Paris: Galaade, 2005.

HERDER, J. G. **Une autre philosophie de l'histoire (1774)** / Trad., introdução e notas Max Rouché. Paris: Aubier, 1943.

HINZ, Sigrid (org.). **Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen**. Berlin: Henschel, 1968.

HUGO, Victor. **Œuvres**, t. I. Bruxelles: Meline, 1836.

ISBELL, John Claiborne. **The Birth of European Romanticism**. Truth and Propaganda in Staël's *De l'Allemagne*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

IVERSEN, Margaret. **Alois Riegl: Art History and Theory**. Cambridge, MA/ London: MIT Press, 1993.

LEROUX, Pierre. De l'influence philosophique des études orientales, **Revue encyclopédique**, 1832, pp. 69-82.

MARCHAND, Suzanne L. **Down from Olympus**. Archaeology and Philhellenism

in Germany, 1750-1970. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

MICHEL, Pierre. **Un mythe romantique**. Les Barbares, 1789-1848. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1981.

MICHELET, Jules. **Histoire Romaine**. Première partie: République, t. I. Paris: Hachette, 1831.

MOISY, Pierre. **Les Séjours en France de Sulpice Boisserée (1820-1825)**. Lyon/Paris: IAC, 1956.

MONTABERT, J. N. Paillot de. **Traité complet de la peinture**, t. III. Paris: J.-F. Delion, 1829.

MONTESQUIEU. **De l'Esprit des lois**. Genève: Barillot et Fils, 1748.

NICOLET, Claude. **La Fabrique d'une nation**. La France entre Rome et les Germains. Paris: Perrin, 2003.

OLIN, Margaret. **Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992.

OLIN, Margaret. Alois Riegl: The Late Roman Empire in the Late Habsburg Empire. In ROBERTSON, Ritchie; TIMMS, Edward (orgs.). **The Habsburg Legacy**. National Identity in Historical perspective. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1994, pp. 107-120.

PÄCHT, Otto. Alois Riegl, **The Burlington Magazine**, vol. 105, n. 722 (mai. 1963), pp. 188-193.

PANICK, Käthe. **La Race latine**. Politischer Romanismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Bonn: Ludwig Röhrscheid Verlag, 1978.

POLIAKOV, Léon. Le Mythe aryen. **Essai sur les sources du racisme et du nationalisme**. Nouvelle édition augmentée. Bruxelles: Complexe, 1987.

POMIAN, Krzysztof. Francs et Gaulois (1992). In NORA, Pierre (org.). **Les Lieux de mémoire**, 2. Paris: Gallimard (Quarto), 1997, pp. 2245-2300.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine C. **Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie** (1796) / éd. Édouard Pommier. Paris: Macula, 1989.

RENAN, Ernest. **La Réforme intellectuelle et morale**. Paris: Michel Lévy Frères, 1871.

RIEGL, Alois. **Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern**. Wien: Österreichisches Archäologisches Institut, 1901.

RIEGL, Alois. **Die Entstehung der Barockkunst in Rom** / orgs. A. Burda; M. Dvořák. Wien: Anton Schroll, 1908.

RIEGL, Alois. **Die Spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn**, t. II: Kunstgewerbe des frühen Mittelalters auf Grundlage des Nachgelassenen Materials Alois Riegls / org. E. Heinrich Zimmermann. Viena: Österreichisches Archäologisches Institut, 1923.

RIEGL, Alois. **Grammaire historique des arts plastiques** (ca. 1897-1898) / trad. fr. E. Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1978.

RIEGL, Alois. Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio (1900). In RIEGL, Alois. **Gesammelte Aufsätze**. Berlim: Gebr. Mann Verlag, 1995, pp. 71-90.

RIEGL, Alois; WOOD, Christopher S; ALLOA, Emmanuel. **L'Industrie d'art romaine tardive** / Trad. Marielène Weber. Paris: Macula, 2014.

ROWLANDS, Mike. European Barbarism and the Search for Authenticity. In HARBSMEIER, Michael; LARSEN, Mogens Trolle (org.). **The Humanities between Art and Science**. Intellectual Developments, 1880-1914. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1989, pp. 225-239.

SCHLEGEL, August Wilhelm. **Cours de littérature dramatique**, t. I; II. Paris/Genève: Paschoud, 1814.

SCHLEGEL, Friedrich. Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich. In SCHLEGEL,

Friedrich. **Poetisches Taschenbuch für das Jahr 1806**. Berlin: Unger, 1806, p. 267; 278.

SCHLEGEL, Friedrich. **Über die neuere Geschichte**: Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1810. Wien: Karl Schaumburg und Comp., 1811.

SCHLEGEL, Friedrich. **Tableau de l'histoire moderne de Frédéric Schlegel** / trad. M. J. Cherbuliez. Paris: Eugène Renduel / Genève: Abraham Cherbuliez, 1831.

SÉROUX D'AGINCOURT, J. B. L. G. **Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e**. Paris: Treuttel et Würtz, 1823.

SIEYÈS, Joseph Emmanuel. **Qu'est-ce que le Tiers-État?** (1789) / org. Edmé Champion. Paris: Société d'histoire de la Révolution française, 1888.

THIERRY, Augustin. Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands (1825). In THIERRY, Augustin. **Œuvres complètes**, t. I. Paris: Furne et Cie, 1846.

THIERRY, Augustin. Sur l'antipathie de race qui divise la nation française (1820). In THIERRY, Augustin. Dix ans d'études historiques, **Œuvres complètes**, t. VI. Paris: Furne et Cie, 1851, pp. 236-243.

VASARI, Giorgio. **Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architects** / trad. L. Leclanché. Paris: Tessier, 1839.

VASARI, Giorgio. De l'architecture. In VASARI, Giorgio. **Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects** / trad. e org, t. I. A. Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1981.

VIOLLET-LE-DUC. **Entretiens sur l'architecture**. Bruxelles: Mardaga, 1977.

VIOLLET-LE-DUC. **Essai sur l'inégalité des races humaines**. Paris: Firmin Didot, 1855.

VON HILDEBRAND, Adolf. **Le Problème de la forme dans les arts plastiques** / trad. E. Beaufils. Paris: L'Harmattan, 2002.

VON SCHLOSSER, Julius. **Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung**, vol. XIII, caderno 2. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner, 1934, pp. 186/42.

WALZEL, Oskar (org). **Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm**. Berlin: Speyer & Peters, 1890.

WERNER, Michael. Die Germania, in FRANÇOIS, Étienne; SCHULZE, Hagen (org.). **Deutsche Erinnerungsorte**, Bd. III. Munich: Beck, 2001, p. 569-586.

WOOD, Chris. Riegl's Mache, **Res 46**, outono 2004, pp. 155-172.

WOOD, Christopher Wood (org.). **The Vienna School Reader, Politics and Art Historical Method in the 1930s**. New York: Zone Books, 2000.

WOOD, Ian. Barbarians, Historians, and the Construction of National Identities, **Journal of Late Antiquity**, 1, 2008, pp. 61-81.

SOBRE O AUTOR

Éric Michaud é Directeur d'études na Ecole des hautes études en sciences sociales, em Paris, onde ocupa a cátedra de Histórias e Ideologias da Arte Contemporânea. Entre 1972 e 1998, foi professor assistente e professor associado na Marc Bloch University, em Estrasburgo. Foi professor visitante na The Johns Hopkins University, na Duke University e na University of Virginia, todas nos Estados Unidos, além de ter sido contemplado com a Institute for Advanced Study Membership (Princeton, 2010), a Clark Art Institute Fellowship (Williamstown, 2014) e a Getty Research Institute Fellowship (Los Angeles, 2015). Publicou livros como *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art* (Paris, Gallimard, 2015), *Histoire de l'art: une discipline à ses frontières* (Paris, Hazan, 2005), *Fabriques de l'homme nouveau*, de Léger à Mondrian (Paris, Carré, 1997).

As invasões bárbaras ou a racialização da história da arte
Éric Michaud / Tradução: Pedro Taam

SOBRE O TRADUTOR

Pedro Taam é pianista, tradutor e editor. É bacharel em filosofia pela Universidade de São Paulo e doutorando em filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Traduziu, entre outros, *Os Tempos Modernos*, de Jacques Rancière, e é editor das coleções Clássicos e Métodos na editora WMF Martins Fontes.

Artigo recebido
em 17 de maio de 2021 e
aceito em 17 de agosto de 2021.

As invasões bárbaras ou a racialização da história da arte
Éric Michaud / Tradução: Pedro Taam

ARS - N 42 - ANO 19
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

TEXTOS ESCOLHIDOS - HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR

CENAS PRIMITIVAS

HAL FOSTER

PRIMITIVE SCENES

ESCENAS PRIMITIVAS

Tradução
Janaína Nagata Otoch*
 <https://orcid.org/0000-0002-5104-6960>

*Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

**Paula Mermelstein
Costa****
 <https://orcid.org/0000-0002-5938-4366>

**Universidade de São
Paulo (USP), Brasil

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192811>

1. Tradução do texto
"Primitive" Scenes,
publicado na *Critical
Inquiry*, vol. 20, n. 1 (outono,
1993), pp. 69-102, The
University of Chicago
Press.

2. Pelos conselhos a
respeito deste texto,
agradeço ao Sander
Gilman; aos participantes
do meu seminário "Cenas
'primitivas', máquinas de
sonhos", na Sociedade
para as Humanidades da
Universidade de Cornell,
especialmente à Helen
Molesworth, ao Blake
Stimson e ao Peter Brunt;



“Negro imundo!” Ou simplesmente: “Olhe, um negro!” Essas são as primeiras palavras de “A experiência vivida do negro”, texto central de *Pele negra, máscaras brancas* (1952), de Frantz Fanon. Elas resgatam uma cena primária de imposição de identidade que “fixa” Fanon por meio de duas maneiras, ao menos: através do olhar do sujeito branco (“Olhe, um negro”) e da associação da negritude com a sujeira (“Negro imundo”) (FANON, [1952] 2020, posição 1352). Nas páginas seguintes, eu pretendo considerar esse olhar e essa associação no contexto do primitivismo modernista.

Fanon não é objetificado em qualquer sentido simples: “aos olhos do branco” ele é também privado de “resistência ontológica”. Ele não consegue resistir, conforme sugere, porque não se sente coerente: “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal” (Ibidem, posição 1381). O eco de Jacques Lacan é deliberado: através do espelho do homem branco, a formação do *Eu* do negro encontra-se, em certo sentido, comprometida. Isso ocorre, de acordo com Fanon, porque “por baixo” do seu “esquema corporal” (Ibidem, posição

bem como ao público das universidades de Harvard, Columbia e Brown. [N. A.]

3. A seleção do conjunto de títulos apresentados aqui pela primeira vez em versão brasileira resultou das discussões do grupo de estudantes, assistentes editoriais e editoras que organiza este número especial de *Ars*, e que transcorreram num período de cerca de um ano e meio, antecedendo o lançamento desta edição; a iniciativa visa ampliar o acesso dos pesquisadores brasileiros, estudantes de graduação e pós-graduação a autores que marcaram posição relevante num debate que renovou radicalmente o campo disciplinar da história da arte nas últimas décadas.

Agradecemos a Hal Foster, à *Critical Inquiry* e à The University of Chicago Press pela concessão dos direitos de reprodução do texto.
©1993 by The University of Chicago. 0093-1896/93/2001-0001\$01.00. All rights reserved.

1381) é projetado um “esquema histórico-racial” que nele interfere: “milhares de detalhes, anedotas, relatos” (Ibidem, posição 1393) que consentem que ele exista apenas como uma coisa “epidérmica” amputada. “Meu corpo me era devolvido desmembrado, desmantelado, arrebatado, todo enlutado naquele dia branco de inverno” (Ibidem, posição 1423). A esse sujeito violado, resta recolher os pedaços, e Fanon toma para si a tarefa psicopolítica de reordená-los em um “esquema” absolutamente distinto.

Eis o trauma dessa cena primária da “negritude”. Mas e quanto ao pequeno garoto que não somente está presente na cena, mas também a provoca com seu choro: “Mamãe, olhe o negro, estou com medo!” (Ibidem, posição 1356). E quanto a seu trauma de identidade, sua repentina subjetificação enquanto não negro? Obviamente, não há simetria entre as cenas: o poder nessa fixação é radicalmente desigual; o trauma do garoto é politicamente insignificante. E mesmo assim, deixaremos escapar uma percepção crítica a respeito da subjetividade colonialista representada pelo garoto se o ignorarmos por completo? Se a negritude é um fato – mesmo depois de acolhida e revalorizada como foi pelos movimentos políticos dos anos 1960, ou enquadrada e desconstruída como foi pelo discurso crítico do presente –, ela é também uma fantasia, com evidente

efetividade enquanto tal. Em “A experiência vivida do negro”, Fanon não explora o outro lado dessa fantasia – o que eu espero fazer aqui, não em relação à cena colonialista do garoto com Fanon, mas aos encontros primitivistas de Paul Gauguin, Pablo Picasso e Ernst Ludwig Kirchner com figuras da África e da Oceania.

Assim como Fanon voltou-se à psicanálise quando confrontado com as forças irracionais do racismo colonial, também eu o farei aqui. Um giro como esse, ainda assim, é sempre ambíguo, tanto em termos de raça quanto de gênero, uma vez que a psicanálise não pode ser separada nem de seu contexto imperialista, nem de suas premissas heterossexistas. Certo primitivismo também está inscrito nessa psicanálise, que estabelece correlações entre fantasias de alteridade racial e sexualidade feminina¹. No entanto, é precisamente porque a psicanálise é, em si, a esfera da fantasia, que ela se torna crucial à crítica do primitivismo – contanto que suas próprias fantasias primitivistas sejam também criticadas.

A imbricação do primitivismo na antropologia, a outra grande ciência da alteridade, é bastante discutida hoje. Uma indústria crítica desenvolveu-se sobre esse terreno, em específico desde que foi realizada no Museu de Arte Moderna em Nova York, em 1984, a exposição “Primitivism’ in Twentieth-Century Art”, que pautava

“afinidades” entre a arte moderna e a arte tribal. Por razões pouco evidentes, entretanto, a imbricação do *primitivismo* na psicanálise não é muito comentada. Por primitivismo, refiro-me inicialmente à associação de outros raciais com impulsos instintivos (o legado rousseauiano em Freud) e/ou com conflitos sintomáticos (como no subtítulo de "Totem e Tabu": algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos [1913]). Mas de um modo ao mesmo tempo menos evidente e mais problemático, refiro-me também à associação de povos tribais com ordens *pré-genitais* do impulso, especialmente com as fases oral e anal – uma associação na qual a genitália é frequentemente correlacionada à civilização enquanto êxito sobre o “primitivo”. (Uma das primeiras linhas de "Totem e Tabu" (FREUD, [1913] 2012, p. 10): “assim consideramos os [...] selvagens, cuja vida psíquica tem especial interesse para nós, se nela pudermos reconhecer um estágio anterior e bem conservado de nossa própria evolução”)². Qual o papel dessas associações primitivistas em Freud? O quão atrelada está a psicanálise aos discursos racializados do século XIX? De que modo essas conexões se confirmam e/ou são contestadas na arte modernista? E de que modos elas podem persistir na teoria contemporânea? Para outras escolas psicanalíticas, afinal, questões como essas são irrelevantes: há muito

tempo kleinianos prescindiram das “fases” de desenvolvimento em favor de “posições” estruturais, e lacanianos descartaram as analogias entre o infantil, o neurótico e o “primitivo” como parte pré-teórica do pensamento freudiano. No entanto, um certo primitivismo ainda subjaz em grande parte da teoria psicanalítica e, dado o seu prestígio discursivo, também em grande parte da teoria crítica.

Trata-se de uma questão familiar: como usar e criticar Freud a um só tempo. Nesse caso, abraçarei a concepção de fase, mas não as suas associações com povos tribais. Ou, antes, proponho reverter o fluxo dessa associação: por exemplo, considerar a analidade não como propriedade do “primitivo”, mas como projeção de uma subjetividade moderna particular no “primitivo”. A questão, então, converte-se não no que consiste a “analidade primitiva”, mas no porquê de ela ser projetada enquanto tal – isto é, em compreender de quais desejos e medos essa projeção procede.

Freud também associava os instintos com outros sociais, particularmente com o proletariado. E também essa é uma associação típica de seu tempo, que, além disso, compreendia – do ponto de vista normativo do homem branco burguês – outras figuras, como as mulheres (especialmente as prostitutas) e os judeus, como “primitivas” em seu desenvolvimento psíquico, em sua aptidão moral,

artística e mesmo em sua capacidade civilizacional³. A despeito de sua ambivalência (como judeu, em particular), Freud toma partido dessas associações ideológicas de tal modo que a sublimação dos instintos – como tarefa mesma da arte, como o trabalho mesmo da civilização – não implica senão a sublimação dessas figuras “primitivas”, em um processo através do qual elas são, então, excluídas⁴. De que maneiras essas figuras ameaçam a normatividade branca e masculina? Ou, uma vez que é a ambivalência o que está em jogo aqui, de que formas elas também atraem esse sujeito?

Essa ambivalência, evidentemente, diz respeito à sexualidade e suas origens não remontam nem a Freud, nem, aliás, aos discursos racializados do século XIX. Considere-se o velho binarismo entre o nobre e o ignóbil selvagem. Cruciais para a construção europeia de alteridade, essas figuras estiveram frequentemente divididas entre a Oceania e a África, entre o paraíso sexual dos mares do sul e a sexualidade selvagem do “continente negro” – uma metáfora que Freud mais tarde aplicaria à sexualidade feminina⁵. Essa divisão ainda se mantinha presente no século XIX, agora recodificada em linhas neoclássicas e românticas, sendo o ignóbil selvagem equacionado ao nobre como emblema romântico do nativismo cultural (figura 1). Mesmo até então, o selvagem era entendido de acordo com

práticas determinadas, especialmente com o canibalismo e o incesto. De fato, ao menos desde Vico, essas práticas “primitivas” fixaram os limites da sociedade humana e, no pensamento moderno, foram teorizadas como tabu por Freud, Lacan, Bataille, Lévi-Strauss e muitos outros. Mas é precisamente enquanto tabus que elas permanecem ambivalentes, como fantasias transgressivas. Isso equivale a dizer que nós, civilizados neuróticos, somos atraídos pela ideia de semelhante gratificação instintiva – pela completa liberdade oral representada pelo canibalismo ou pela liberdade genital total representada pelo incesto – ainda que nos revoltamos diante dela⁶. Nesse sentido, a figura fantasmática do selvagem provoca uma oscilação entre estima e desgosto (com uma inveja delinquente em algum ponto mediano), uma oscilação evidente na própria cisão entre os tipos do nobre e do ignóbil⁷.

FIGURA 1.
Jacques Arago, *Selvagem da Nova Holanda*, c. 1817 - 1823.
Litografia, 35 x 24 cm. British Museum of Art, Londres.



Cenas primitivas
Hal Foster / Tradução: Janaína Nagata Otoch e Paula Mermelstein Costa

da identidade, sexualidade e gênero constantemente confundem-se em nossa vida psíquica, como ocorre também nas cenas “primitivas” que me interessam.

FIGURA 2.
Paul Gauguin, *De onde viemos,
o que somos, para onde
vamos?*, 1897. Óleo sobre tela,
139 cm × 375 cm. Museum of
Fine Arts, Boston.



A origem em questão aqui é múltipla. Em um certo nível, ela está relacionada ao encontro de um *estilo*, frequentemente articulado em torno de um trabalho específico – sendo a proclamação de uma origem estilística um tropo familiar nos manifestos e memórias do alto modernismo. Em outro nível, essa origem envolve o encontro de um *sujeito*⁸; de fato, a inauguração de um estilo frequentemente apela a um tal encontro subjetivo. A ambiguidade entre essas duas origens é irreduzível: amiúde ocorre como se a inauguração estilística estruturasse a origem subjetiva retrospectivamente, ainda que a origem subjetiva impulsione a inauguração estilística a acontecer⁹.

Nessas cenas, então, artistas como Gauguin e Picasso des-trinham a identidade em termos tanto psíquicos quanto artísticos, e o fazem em um momento em que corpos e psiques eram transformados por encontros imperialistas e técnicas industriais¹⁰. Uma e outra vez, eles mapeiam o racial em torno da diferença sexual e vice-versa, em um dilema de oposições entre branco e preto, feminino e masculino, natureza e cultura, homossexualidade e heterossexualidade. Entretanto, uma vez que a ambivalência governa esse ato de mapear – uma vez que o primitivo ao mesmo tempo atrai e repele os artistas e uma vez que eles desejam e se identificam com

ele, simultaneamente –, essas oposições são pressionadas até um ponto em que começam a vacilar, no qual a masculinidade branca e heterossexual fundada nessas oposições cede a fissuras.

Eu gostaria de enfatizar essas fissuras com o intuito de interrogar certos pressupostos sobre o domínio masculinista da vanguarda primitivista. Ressaltar a fragilidade do domínio primitivista, seus alicerces no desejo e na fantasia, porém, não equivale a desmerecer sua atualidade, nem a minimizar a efetividade das relações de poder ou os efeitos da dominação no encontro imperialista. A vanguarda primitivista foi politicamente ambígua, para dizer o mínimo; e embora ela explorasse novos objetos, imagens e posições subjetivas inaugurados pela dinâmica industrial-imperialista da modernidade, ela operava através das resistências que essa dinâmica provocava. De todo modo, essa vanguarda também era ambivalente quanto às suas posições críticas. Em sua identificação com o “primitivo” – não obstante figurado como negro, feminino, libertino –, persistia uma *desidentificação* com a sociedade branca, patriarcal e burguesa. Por mais problemática que soe essa identificação hoje para nós, tal *desidentificação* não deve ser desconsiderada.

Com o propósito de lançar luz sobre a crise da masculinidade que vejo no encontro primitivista, gostaria de recorrer ao clássico texto sobre a cena primária em Freud, “História de uma neurose infantil”, o caso do “Homem dos lobos” de 1914-15 (publicado em 1918) – um texto mais ou menos contemporâneo de algumas das imagens e histórias que me interessam aqui. Esse caso de análise de um jovem aristocrata russo recebeu atenção privilegiada da teoria crítica, com interpretações bem mais sofisticadas do que minhas próprias considerações prosaicas. Para mim, importa mais tomá-lo como uma desconstrução detalhada de certa subjetividade masculina particular; se esse caso pode ser estendido de modo a abranger outras subjetividades da época – isto é, se o Homem dos lobos é um sujeito tão representativo e, de fato, tão “normal” quanto eu sugiro que ele seja – é uma questão que eu devo deixar em aberto por enquanto.

Como é bem sabido, Freud reporta a neurose do Homem dos lobos a possíveis eventos da primeira infância. Três em particular: o medo de lobos provocado por contos de fadas; uma enigmática sedução pela irmã por volta dos três anos, com o garoto na posição passiva; e uma posterior sedução de sua babá, agora com o menino como agente fálico ativo, mas com a recusa de sua investida. Nesse

ponto, conforme argumenta Freud, o Homem dos lobos foi “lançado de volta” a uma organização pré-genital dos instintos – a um sadismo anal, especificamente – que se manifesta em uma acentuada crueldade dirigida a empregados e animais (note-se a reveladora associação entre ambos)¹¹. O sadismo, além disso, converteu-se também em fantasias masoquistas de autoflagelo. E assim se desenvolveu a ambivalência característica do Homem dos lobos: como uma oscilação entre as posições ativa e passiva, entre cenas masoquistas e sádicas, desencadeadas mais intensamente *vis-à-vis* com seu pai. Em seu modo ativo, o Homem dos lobos se identificava com o pai, enquanto em seu modo passivo ele o desejava, isto é, desejava ser o seu objeto de desejo.

Nesse momento, o célebre sonho (que remonta aos seus quatro anos de idade) é apresentado junto a um desenho ([figura 4](#)). O menino sonha com seis ou sete lobos em uma árvore (embora, no desenho, apareçam apenas cinco), todos completamente imóveis, com caudas espessas, encarando-no silenciosamente. Freud relaciona os vestígios desse sonho ansioso à antiga fobia do garoto por lobos, alimentada pela imaginação dos contos de fadas de sua infância. Esses vestígios, entretanto, foram virados do avesso pelo trabalho do sonho: as caudas excessivamente robustas

indicam ausência completa de caudas, isto é, a castração; o olhar silencioso dos lobos, seu próprio olhar fixo diante da cena primária; e a imobilidade dos lobos, a travessura sexual de seus pais. Em síntese, o sonho reelabora a cena primária propriamente dita (que remonta a um ano e meio de idade): um *coitus a tergo*, por trás, com os genitais de ambos, o pai e a mãe, expostos. Assim deve ser, necessariamente, segundo Freud, para que o garoto possa perceber que à sua mãe falta o pênis.

Essa (re)construção está sujeita a muitas críticas, especialmente *por ser* uma (re)construção. Para Freud, entretanto, a ambiguidade do evento como real e/ou imaginado é fundamental para o efeito *a posteriori* (*Nachträglichkeit*)¹² do trauma. O garoto não consegue compreender a cena até que suas indagações sobre a própria sexualidade comecem. É nesse contexto que ele recorda ter sonhado (aos quatro anos) e, só então, que ele se lembra de seu pai ereto como um lobo e de sua mãe “curvada, como os animais”. Significativamente, Freud ([1918] 2010, p. 54) denomina essa posição de *more ferarum*, “a forma filogeneticamente mais antiga” (Ibidem, p. 58). De modo implícito, é “o primitivo” (ao invés do animal, de acordo com sua correlação evolucionista entre a vida sexual dos indivíduos e a das espécies) o que lhe serve

como a referência desse estágio pregresso ou dessa regressão psicosexual (outra vez, “o selvagem” aparece como uma figura “do estágio anterior e bem conservado de nossa própria evolução”)¹³. Essa posição provoca um erotismo anal duradouro no Homem dos lobos, o que o torna “primitivo” para Freud. De fato, essa posição “primitiva”, essa cena primária, “fragmenta” a identidade sexual do menino, dividindo-o entre o amor pelo pai e a ansiedade em torno da castração necessária para a consumação desse amor. É essa ansiedade que é figurada nos lobos do sonho, cujos olhares ameaçam o próprio olhar do garoto (para Freud, o temor à cegueira é uma metáfora familiar da castração).

A análise não termina aí e jamais se conclui para esse analisando experiente que só renuncia ao divã para deitar-se no leito de morte. Mas os pontos mais significativos para minha argumentação estão situados: em face do medo da castração ou de uma crise genital, tem lugar uma regressão para a ordem pré-genital, na qual o sujeito oscila entre um *erotismo* anal, um modo passivo masoquista (associado, como de costume em Freud, com o feminino e o homossexual), e seu complemento ativo, um *sadismo* anal – uma oscilação expressiva de uma enorme ambivalência da posição psicosexual¹⁴.

Não tenho a intenção de impor esse perfil a Gauguin, Picasso e Kirchner, patologizando-os ou psicologizando a arte, mas eu acredito, sim, ser proveitoso aproximar-se da ambivalência primitivista nesses termos. É sempre um risco transitar muito rapidamente do registro inconsciente ao trabalho de arte, de modo a ocluir tanto as mediações formais quanto as dimensões sociais das decodificações primitivistas de raça e sexualidade¹⁵. É também um risco misturar artista e observador em um psicologismo que é, ao mesmo tempo, demasiado generalista e demasiado exclusivista, de forma a ocultar as diferenças históricas implicadas nessas decodificações. Como especificar a ambivalência na obra de arte? Ela permanece de algum modo imanente ou é apenas ativada quando encaramos a imagem? Ao menos um ponto é certo: a ambivalência do encontro primitivista excede a psique do artista individualmente. Na verdade, essa ambivalência já encontra-se ativa em duas tradições fundamentais sobre as quais esses artistas trabalham: a vanguardista e a exotista.

Começemos pela tradição vanguardista. Um signo da sexualidade na Europa no século XIX era o da serviçal negra, representada de modo célebre na *Olympia* (1863) de Manet – uma imagem significativa tanto para Gauguin quanto para Picasso e Kirchner¹⁶. Em um texto seminal, Sander Gilman relacionou a figura dessa serviçal

à da “Hottentot Venus”, um corpo fantasmático urdido por imagens exageradas personificado na figura da africana Sarah Baartman. Conforme demonstra Gilman, essa “Vênus” inscrevia no corpo feminino uma sexualidade negra excessiva, particularmente plasmada no signo de grandes nádegas ([figura 5](#))¹⁷. O atributo de uma sexualidade negra ameaçadora foi frequentemente transfigurado na imagem da mulher prostituta, como Gilman evidencia através da justaposição da “Vênus” e de *Nana* (1877), também de Manet. Essa transfiguração, por sua vez, foi o que deu sustento à fusão entre o “primitivo” e a prostituta, compulsiva e indistintamente repetida seja em departamentos de polícia, seja em ateliês de vanguarda. *Les Demoiselles d’Avignon* é apenas mais um derradeiro exemplo dessa representação perfeita, nas palavras de Baudelaire, “da selvageria na civilização”¹⁸. Menina dos olhos da competição homosocial do alto modernismo, essa imagem filtrou-se através de diferentes temperamentos e estilos, do suave Matisse ao feroz Kirchner.

Mobilizar essas figuras de alteridade racial, sexual e social em moldes anais e poses bestiais é, sem dúvida, reduzir a mulher à natureza, em um gesto pictórico de sujeição sexual, conforme denunciaram as críticas feministas de Carol Duncan a Griselda Pollock e Abigail Solomon-Godeau. Mas seriam imagens como

Espírito dos mortos assistindo (figura 6) ou *Les Demoiselles d'Avignon* apenas a mais pura expressão de domínio masculinista? Ou não seriam elas também uma fantasia compensatória indicativa da ameaça de perda de tal domínio? Um sujeito em pleno domínio faz gestos agressivos de modo tão ansioso, ou não se trata de efetuar imagens eivadas de ambivalência – executadas, quem sabe, para manter o controle, embora nunca completamente? Uma crítica que não dê vazão a essa ambivalência corre o risco de simplificar, ou mesmo totalizar, e, assim, focalizar, ou mesmo afirmar uma construção particular da masculinidade branca. Isto é, de considerar inadvertidamente o desejo por domínio como domínio em si, de conceder a essa masculinidade o falo que ela nunca teve¹⁹.

**FIGURA 3.
(NA PÁG SEGUINTE)**

Paul Gauguin, *Espírito dos mortos assistindo*, 1892. Óleo sobre tela, 116,05 × 134,62 cm. Albright Knox Art Gallery, Nova York.



A ambivalência em relação ao primitivo-prostituta é, no mínimo, dúplice. Em primeiro lugar, essa ambivalência expressa uma figura a um só tempo de desejo e identificação, de controle e redenção. Picasso posiciona o observador masculino (sendo ele mesmo o primeiro) para dominar suas *demoiselles* ou para ser dominado por elas? Em segundo lugar, tal ambivalência é ainda a figura de uma nova valorização, mas também de uma antiga degradação do “primitivo”, que, mesmo quando elevado a um lugar privilegiado nessa arte, permanece como signo psicosssexual primário. Essa ambivalência, essa fantasia sexual, é o que eu gostaria de examinar através do modelo analítico detalhado do caso do Homem dos lobos – de erotismo e sadismo anal embaralhados.

Esse complexo tampouco é alheio à outra tradição que prepara o solo para o modernismo primitivista: a tradição do exotismo. Frequentemente, na arte orientalista, e às vezes na arte *japonista*, o outro racial, masculino ou feminino, é apresentado como passivo, disponível para o observador masculino. O olhar colonialista parece duplicar o olhar sexual em uma visão de domínio masculinista. Entretanto, é possível que nem aqui esse domínio esteja seguro: caso estivesse, seria necessário apelar a tais representações? O teatro visual orientalista opera sobre impulsos constituintes tais

como voyeurismo e exibicionismo, sadismo e masoquismo, através de diferentes conteúdos e estilos, como atestam duas de suas mais célebres instâncias. Considere-se o romantismo sensual de *A morte de Sardanapalus* (1827), de Eugène Delacroix (figura 7), uma cena de sadomasoquismo (se é que ela alguma vez existiu), e a ilusionística e voyeurista *O encantador de serpentes* (fins de 1860), de Jean-León Gérôme (figura 8). A pintura de Delacroix oferece uma fantasia erótica e despótica de um harém em uma orgia de morte, enquanto a de Gérôme oferece uma promessa erótica anunciada pelo próprio título. No caso de Delacroix, trata-se de uma fantasia de poder absoluto e submissão abjeta (a segunda fantasia que reassegura que seus contemporâneos europeus ainda estavam ansiosos quanto à figura do rei; o todo-poderoso prestes a ser deposto)²⁰. No caso de Gérôme, trata-se de uma cena homoerótica projetada no exótico, onde o homoerotismo pode ser tanto desfrutado em esfera privada quanto publicamente denunciado como prática de um outro imoral, que necessita de correção colonialista (uma moral correlata pode ser igualmente extraída de *Morte de Sardanapalus*)²¹. Em suma, mesmo quando a pintura orientalista pretende reassegurar o observador masculino europeu, pode haver uma cisão ambivalente, precisamente devido ao apelo direcionado à fantasia erótica. Eixos

de identificação e desejo podem tangenciar-se, e as posições do masculino e do feminino, do ativo e do passivo, podem se entrecruzar.

ista

FIGURA 4.
Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalus*, 1827. Óleo sobre tela, 392 x 496 cm. Museu do Louvre, Paris





FIGURA 5.

Jean-León Gérôme, *O encantador de serpentes*, fins de 1860. Óleo sobre tela, 82,2 x 121 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts

Essa ambivalência é exacerbada no primitivismo modernista, talvez porque nele “o primitivo” conecta-se mais diretamente ao inconsciente, como também ao infantil (ao “Oriental”, o pertencimento à civilização não podia ser negado dessa mesma forma)²². Os valores discursivos, é claro, são diferentes: doravante é a Europa, berço da civilização no Ocidente, o termo perverso, enquanto o outro selvagem converte-se no termo puro – uma inversão pronunciada nos textos de Gauguin no Taiti²³. Mas o discurso de patologia persiste (termos como *degeneração* e *decadência* abundam em seus

escritos), assim como a ambivalência centrada no erotismo anal. Por um lado, existe o desejo explícito de romper com as oposições culturais entre o Europeu e o “primitivo” – entre a repressão branca e a sexualidade negra, entre cultura e natureza. Um desejo de romper com as oposições psíquicas mantidas para sustentar as oposições culturais: ativo e passivo, masculino e feminino, heterossexual e homossexual. Por outro lado, existe uma insistência reativa nessas oposições, uma aversão a qualquer um desses cruzamentos. Esse conflito ocorre porque o primitivista visa simultaneamente estar *aberto à diferença* (para ser tomado em êxtase, literalmente fora de si sexualmente, socialmente e racialmente) e ser *fixado em oposição* ao outro (para ser reestabelecido e reasssegurado enquanto sujeito soberano).

É possível especular sobre dois outros pontos a respeito desse conflito. Em primeiro lugar, ele ajuda a compreender a ambiguidade política da persona primitivista. Com um chapéu de cowboy e inspirado em Buffalo Bill, Gauguin, ao mesmo tempo burguês e boêmio, “sensível” e “índio”, por exemplo, desembarca no Taiti, onde suas atividades são bem pouco politicamente corretas de *qualquer* ponto de vista. Em segundo lugar, a própria tensão entre o desejo pela diferença extasiante e a necessidade de

uma identidade-por-oposição estável pode contribuir para a agressividade frequente no encontro primitivista, uma agressividade que se torna patente com Picasso.

Como, então, interpretar essa ambivalência tal como ela se apresenta nas imagens e histórias desses artistas? É tentador relacioná-la, de início, à cisão psíquica na escolha do objeto masculinista descrita por Freud em seu artigo de 1912 “Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa”. Nele, Freud ([1912] 2013, posição 270-284) discute a cisão entre “a corrente terna e a corrente sensual” (Ibidem, posição. 272) que informam a oposição vitoriana familiar entre a Madonna e a prostituta. Para Freud, essa cisão provém de um apego incestuoso à mãe; uma vez que a corrente afetiva se mantém vinculada a ela, a corrente sexual só pode ser liberada se distanciada dela – isto é, se ela for degradada socialmente e, talvez, também, racialmente. Para Freud, essa demanda impulsiona o uso sexual de “mulheres de classes baixas” e (como achei que poderia acrescentar) de mulheres racialmente subordinadas por homens brancos burgueses. De fato, tal cisão parece ativa em Gauguin, assim como em tantos outros (como Flaubert no Egito). Certamente, ele tenta reunir correntes ternas e sensuais em sua arte. Gauguin pintou sua adorada mãe (figura 9) à maneira sensual, escurecida,

taitiana (ela, de origem peruana, tinha feições um pouco mais claras), utilizando-se de seu rosto para sua *Ève Exotique* (1890). E então, em um movimento decorrente, ele com frequência figurou mulheres taitianas como Virgens Marias²⁴. Mas, ainda que Gauguin as representasse como puras, ele também as utilizava como prostitutas, e seu tratamento de sua esposa dinamarquesa, Mette, é infame.

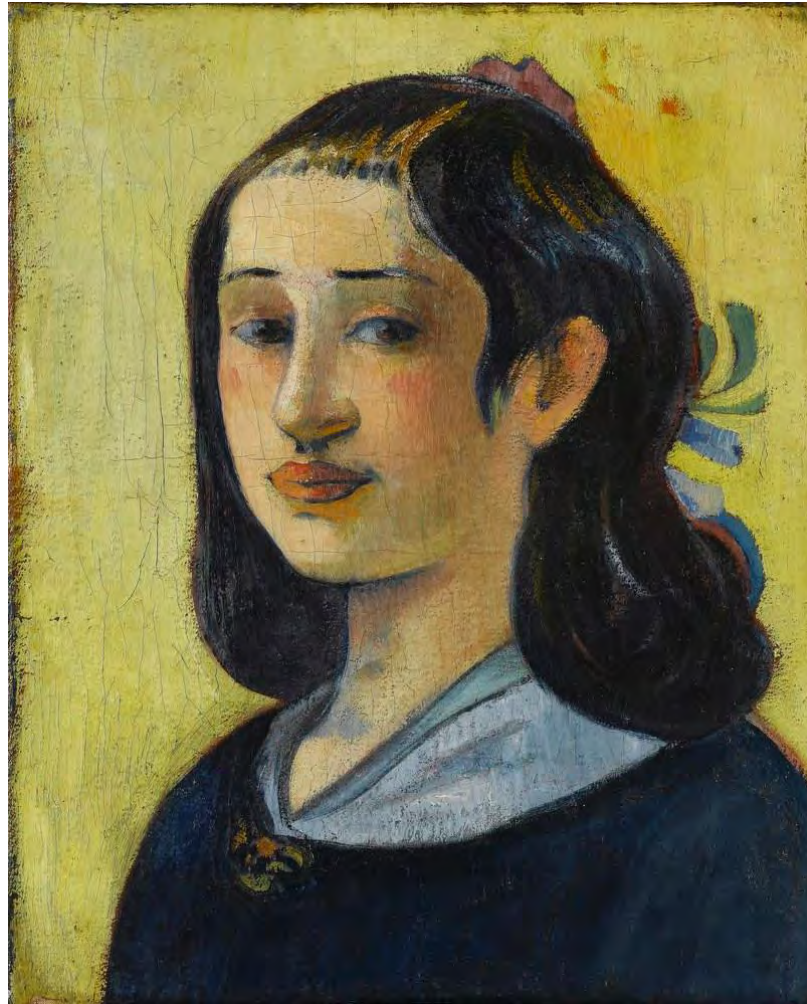


FIGURA 6.

Paul Gauguin, *Retrato da mãe do artista*, 1890. Óleo sobre tela, 41 cm x 33 cm.
Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart

Uma interpretação como essa, entretanto, não é suficiente por si só. A evidente ambivalência em Gauguin, assim como em Picasso, é mais complicada, menos temática. Não há uma simples cisão de “correntes”; o que está em jogo é uma fissura mais complexa na masculinidade branca heterossexual, em sua ordem genital. Eis a importância, para mim, de um modelo teórico através do qual esse sujeito, quando confrontado com uma ameaça considerada castrativa, é “lançado de volta” para uma fase anal conflituosa, com componentes ativos/sádicos (componentes de *domínio* sobre o outro) e passivos/masoquistas (componentes de *submissão* ao outro). Novamente, não se trata de psicologizar a arte, mas apenas de sugerir o núcleo traumático que deve ser parcialmente elaborado para que se possa examinar com cuidado, como uma “criança que desmonta seus brinquedos para fazer outros com os pedaços” (STRINDBERG, [1895] 1999, p. 79).

Creio que minha leitura parecerá menos esquemática caso eu me detenha, agora, nas cenas “primitivas” específicas desses artistas. Eu posterguei essas histórias, as preparei teoricamente, para que elas não fossem tomadas como chaves iconográficas. Na

verdade, elas são um tanto suspeitas enquanto considerações e relatos sobre os trabalhos – mas quem, afinal, acredita na autenticidade absoluta desses encontros primitivistas? O que é de fato o mais significativo é que esses artistas urdiram tais mitos de origem, encenaram tais cenas primárias, precisamente no registro melodramático do desejo e do medo. Adeptos como eram Gauguin e Picasso dos romances heróicos, há mais em jogo aqui do que o mito tradicional do grande artista, mais do que a afirmação *ex nihilo* do típico modernista. Pois a cena “primitiva” é autoperformativa em uma modalidade especial, sendo frequentemente uma fantasia de renascimento situada no campo do outro, de uma maneira que claramente evoca a imaginação imperial em nível interno²⁵.

A história de Gauguin provém de *Noa Noa*, seu diário de memórias de sua primeira estadia no Taiti, em 1893. Ele conta seu rito de passagem para a vida “selvagem”, mas descrito como um relato de algumas das consequências psíquicas da distinção anatômica entre diferentes corpos (para parafrasear Freud). Enquanto Gauguin prossegue sua narrativa, eu observarei apenas algumas das reviravoltas em seu posicionamento sexual-racial:

Eu tenho um amigo nativo que vem me assistir toda vez que trabalho [...].
Este jovem era imaculadamente belo, e, nossa relação, muito amistosa. Às

vezes... ele me fazia perguntas de um jovem selvagem que quer saber uma porção de coisas sobre o amor na Europa, perguntas que frequentemente me embaraçavam. [Aqui ambos os homens são situados como iniciantes.]

Um dia eu precisava encontrar um tronco de pau-rosa [...] para fazer uma escultura. “Para isso,” ele me disse, “é preciso subir a montanha...”. Partimos de manhã cedo. As trilhas indígenas no Taiti são difíceis para um europeu: entre duas montanhas que não podem ser escaladas há uma fenda... cachoeira... uma mixórdia de árvores, samambaias monstruosas. [Aqui, o gênero feminino é atribuído à natureza, e Gauguin vê os taitianos como íntimos dela. Mas o posicionamento sexual dos dois homens muda com frequência à medida que eles atravessam o rio.]

Seguimos ambos nus, exceto por nossos pareôs, machado nas mãos, atravessando o rio várias vezes para aproveitar um pedaço de trilha que meu companheiro mais parecia farejar [Note a intimidade do nativo com o olfato pressuposta por Gauguin.] [...] E lá estávamos nós dois, dois amigos, ele um jovem na flor da idade e eu quase um velho, no corpo e na alma, envelhecido pelos vícios da civilização e ilusões perdidas. [Aqui, a identidade compartilhada entre os homens enquanto homens irrompe em diferença cultural – o velho europeu corrupto em contraste com o jovem nativo puro. E essa distinção é demarcada sexualmente: à medida que o nativo se aproxima de uma natureza feminina, ele é destituído de seu gênero.] O corpo dele, flexível como o de um animal, tinha graciosos contornos, e ele caminhava à minha frente sem qualquer definição de sexo. [A essa altura, à margem do manuscrito, Gauguin acrescenta duas notas de pura ambivalência: “1. O aspecto andrógino do selvagem, a pouca diferenciação de sexos dos animais. 2. A pureza suscitada pela

visão do nu e a liberdade entre os dois sexos. A maneira como o vício é desconhecido para os selvagens.” Essa associação entre o “selvagem”, o animal e o andrógino tem precedentes no primitivismo; com intenções dignificantes, ela é também, claramente, erótica. Enquanto o nativo é desprovido de seu gênero, Gauguin mantém uma posição masculina, mas apenas por um momento.]

Tive uma espécie de pressentimento de crime [...]. E então uma fadiga do papel do homem, tendo que ser sempre forte [...]. Ser por um minuto a criatura mais fraca, que ama e obedece. [Em outra nota, Gauguin esclarece imediatamente: “Desejo, por um instante, de ser fraco, uma mulher.” Aparentemente, ele só consegue conceber a passividade como feminina, e, como ambos os homens estão agora nessa posição, a situação só pode ser compreendida como homossexual, isto é, como vício. (Lembrando que ele está atrás do taitiano na trilha.)]

Cheguei mais perto, livre de barreiras, as têmporas palpitando. A trilha havia chegado ao fim e tínhamos que atravessar o rio; meu companheiro virou-se naquele momento, com o seu o peito largo diante de mim. O andrógino havia desaparecido; era um rapaz, afinal de contas; em seus olhos inocentes refletia-se a limpidez da água. [Aqui, Gauguin decide que deve reivindicar uma posição masculinista, uma vez que sua identidade não deve ser abalada, mas reinventada. Essa reformulação é assinalada por um mergulho na água: o toque inocente e singular “nega” a visão decadente e promíscua. Enquanto isso, a natureza permanece codificada como feminina e a iniciação termina com sua violenta penetração, de um modo bem convencional.]...

Eu adentrei o matagal avidamente [...] o rapaz continuou o seu

caminho, com aquele olhar límpido. Ele não percebera nada. [O nativo não é mais concebido como feminino ou homossexual – isso já estava perigoso demais –, mas é caracterizado agora por um aspecto infantil. A infantilização do garoto – assim como a codificação feminina da natureza – permite que Gauguin restabeleça sua identidade europeia precisamente no instante em que ele acreditava tê-la perdido. Nesse momento, sua sexualidade denuncia sua base sadomasoquista.]

Alcançamos nosso destino [...]. Nós dois, ambos selvagens, começamos a cortar uma árvore magnífica [...]. Manejei o machado com fúria, as mãos cobertas de sangue enquanto golpeava com o prazer da brutalidade apaziguada, o prazer da destruição – do que, eu não sei. Compassadamente com o barulho do machado, eu cantei: “Arranca pela raiz toda a floresta (de desejos). Arranca em ti o amor por ti mesmo...”. Todos os velhos resíduos de minhas emoções civilizadas [estavam] inteiramente destruídos. Eu voltei sereno, sentindo-me a partir de então um homem diferente, um Maori. (GAUGUIN, 1978, pp. 85-87)²⁶

FIGURA 7.
Paul Gauguin, *Água misteriosa*,
1893. Óleo sobre tela, 99 x 75 cm.
Coleção particular



Gauguin, todavia, só permanece “sereno” em sua diferença por conta de sua posição dominante, jamais devido ao resultado de sua superação. Ele acredita ter sublimado o “selvagem” (externo e interno), cujas “linhas graciosas” ele pode enfim “admirar” e esculpir “em paz”. Mas essa paz é ilusória: sua ambivalência nunca é resolvida temática ou formalmente. Na verdade, ela se manifesta na própria heterogeneidade estilística de sua obra, com todas as suas referências culturais diversificadas, esquemas de cor dissonantes e construções espaciais bizarras. Ela é, assim “como os sonhos e assim como tudo mais na vida, feita de pedaços” (GAUGUIN, 1963, p. 1).

Tal ambivalência pode, entretanto, ser situada tão diretamente na arte? Ela não se encontraria melhor mediada, digamos, no ideal sinestésico de Gauguin, em sua oscilação entre as faculdades “altas” do visual e do visionário e os sentidos “baixos” do cheiro e do tato? Gauguin busca elevar esses sentidos baixos – associados, por sua vez, com aquilo que é primário e “primitivo”, com o outro gênero e a outra raça. Na verdade, ele busca sublimá-los em “frança” estética. Perfume sinestésico é, afinal, o próprio significado do termo *noa noa*.

Esse movimento sublimatório aponta o papel ideológico do olfato no primitivismo – o que justifica um pequeno adendo. Em

Noa Noa e em outros escritos, Gauguin se refere a essa fusão sinestésica entre memória e percepção em termos de misturas de sons e também de cheiros. Por exemplo: “Eu sonho com harmonias violentas nos odores naturais que me intoxicam”²⁷. Ambas essas alusões estão em sintonia com convicções de sua época: da música enquanto modelo ideal das artes, do olfato enquanto sentido das afinidades. Segundo o historiador Alain Corbin, essa definição do olfato é parte de um código burguês de sensibilidade que só se torna dominante no século XIX. Foi somente naquele momento que o odor do lixo passou a ser considerado uma ameaça à ordem social – uma ameaça associada primeiramente ao camponês, então ao proletariado e, finalmente, ao “primitivo”²⁸. Tal refinamento do olfato indica um processo de complexificação da sociedade: em seus “Manuscritos econômicos e filosóficos” (1844), Marx, inclusive, relaciona a diferenciação dos sentidos diretamente às divisões de trabalho, propriedade e classe. Ora tidos como sensíveis aos odores (isto é, como naturais, a exemplo do nativo em *Noa Noa*), ora como insensíveis (isto é, não civilizados), nem o camponês, nem o proletário e nem o “primitivo” poderiam escapar a essa associação “natural”. Tanto em *Noa Noa* quanto em outros escritos, não obstante, Gauguin busca revalorizar essa afinidade, compreendendo o “primitivo” não como

figura do mal-cheiro, mas do *noa noa*. A um só tempo primária e refinada, essa fragrância é mobilizada visando perturbar ambas a ordem sensória europeia e a hierarquia social nela implícita. Nesse ponto, Gauguin pode simplesmente desenvolver a fantasia francesa do Taiti como um lugar de amor livre, troca de presentes e daí em diante²⁹. Mas ele também se refere ao desejo historicamente situado de que o olfato, esse sentido exaurido na Europa, possa rejuvenescê-la e até mesmo "intoxicá-la" para superar – ao menos magicamente – a divisão de trabalho, propriedade e classe. Esse fascínio, é claro, é hoje parte do pacote Club Med³⁰ e, aliás, sempre foi. A conexão entre a sinestesia e a libertação fantasmática das divisões de trabalho, propriedade e classe é sempre importante para o mito primitivista³¹. Poderíamos estender essa libertação imaginária a uma outra divisão, àquela do sexo? Quanto ao intuito de fazer emergir o olfato, o amorfo e o andrógeno *noa noa* no texto gauguiniano, não seria ele decorrente de uma cegueira sedutora para além dos limites da visão, de um olhar incisivo e mesmo castrador?³²

Picasso não compartilhava dos ideias de *noa noa* de Gauguin de sublimação sinestésica do “primitivo”. Pelo contrário, em sua “cena primitiva”, o suposto cheiro do Outro primário lhe

causa repulsa, e em seu trabalho primitivista o óptico e o háptico permanecem em disputa.

A história de Picasso remonta à sua visita, em 1907, ao museu etnográfico Trocadéro em Paris (hoje o Museu do Homem). Foi ela que o fez reelaborar *Les Femmes d'Alger*. Em certo sentido, portanto, essa pintura é um mapeamento fantasmático de *duas* cenas que se retroalimentam em uma colisão telescópica de eventos imagéticos ainda mais próxima daquilo que Freud compreendia por cena primária do que qualquer outro encontro primitivista: uma visita a um bordel e uma visita ao Trocadéro, um encontro sexual e um encontro racial traumáticos para Picasso³³. Aqui, a fusão entre o “primitivo” e a prostituta parece completa, e os cruzamentos entre desejo e identificação, personificação e objetificação, são ainda mais delirantes.

Todo mundo sempre fala sobre a influência que os Negros tiveram sobre mim. O que eu posso fazer? Todos nós adorávamos fetiches. Van Gogh um dia disse: “Arte japonesa – todos nós tínhamos isso em comum.” Para nós, eram os Negros. [Note-se a equivalência entre Negro e fetiche.] Quando eu fui ao velho Trocadéro, foi repugnante. O mercado de pulgas. O cheiro. Eu estava completamente sozinho. Eu queria ir embora de lá. Mas eu não fui. Eu fiquei. Eu fiquei. Eu entendi que aquilo era muito importante: alguma coisa estava acontecendo comigo, certo? [Note-se

a linguagem de suspensão: assim como ocorre com a fixação do fetiche, Picasso compreende essa possessão como processo de se tornar primitivo.] As máscaras não eram como quaisquer outras esculturas. De forma alguma. Elas eram coisas mágicas. Mas por que as peças egípcias ou da Caldeia não eram? Nós não tínhamos nos dado conta. Aquelas eram coisas primitivas [isto é, pré-clássicas], não mágicas. As peças Negras eram intercesseurs; desde então eu aprendi esta palavra em francês. Elas eram contra tudo – contra espíritos desconhecidos, ameaçadores. Eu olhava o tempo todo para esses fetiches. Até que entendi: eu também sou contra tudo. Eu também acredito que tudo é desconhecido, que tudo são inimigos! Tudo! Não só pequenos detalhes – mulheres, crianças, bebês, tabaco, jogo –, mas tudo! Eu entendi para o que os Negros usavam suas esculturas... Todos os fetiches eram usados para a mesma coisa. Eles eram armas. Para ajudar as pessoas a evitar a influência dos espíritos novamente, para ajudá-las a tornarem-se independentes. Espíritos, o inconsciente (as pessoas ainda não estavam falando muito sobre isso), a emoção, tudo é a mesma coisa. Eu entendi porque eu era um pintor. Completamente sozinho, naquele museu assustador, com máscaras, bonecas dos peles vermelhas, manequins empoeirados. Les Demoiselles d'Avignon deve ter me ocorrido justamente naquele dia, mas jamais por causa das formas: porque tratava-se da minha primeira pintura de exorcismo. Sim, absolutamente! (PICASSO apud MALRAUX, 1976, pp. 10-11)³⁴

Em meio à cortina de fumaça típica de Picasso, existem algumas percepções que não posso mais do que registrar aqui.

Ainda que esse seja apenas um entre tantos relatos, repare-se na leitura dos objetos tribais em termos de valor ritual, não formal. Como antropólogos, de James George Frazer e Freud a Mary Douglas, Picasso percebe no “primitivo” uma identificação estreita entre o sagrado e o profano, entre a potência da desordem e da sujeira. Nesse reino de poluição e tabu, ele situa os objetos como agentes dotados de poder fetichista, até mesmo apotropaico (*intercesseurs*, escudos, armas), como “espíritos” a serem utilizados para defender-se contra outros “espíritos”. Mas é aqui também que Picasso participa da ambivalência imputada aos “primitivos” – incluindo não apenas os espíritos, o inconsciente, a emoção, mas também as “mulheres, crianças, [e] bebês –, já que ele quer a um só tempo participar e se distanciar de seus impactos. Em poucas palavras, ele pretende utilizar o “primitivo” para exorcizar o próprio “primitivo”, posicionar o desconhecido e o indistinto contra essas mesmas ameaças. De modo mais explícito que em Gauguin, essa é a clássica ambivalência primitivista entre o desejo pela regressão e dessublimação (“alguma coisa estava acontecendo comigo, certo?”), por um lado, e a necessidade de autonomia e sublimação (“ajudá-las [as pessoas] a tornarem-se independentes”) por outro – uma ambivalência operante não apenas no modernismo primitivista

mas no alto modernismo *tout court*³⁵. Aqui e alhures, essa autonomia é delimitada tanto contra a ameaça dessublimatória do feminino (mulheres, crianças, bebês) quanto contra a escravização fetichista dos negros³⁶.

Ainda que Picasso opte pelo “exorcismo”, ele sustenta suas ambivalências mais integralmente do que Gauguin. Por um lado, ele associa os objetos tribais com a poeira e o odor, reagindo contra esse reino de sujeira e merda. Esse reino de “matéria fora do lugar” o ameaça por sua indistinção, e é precisamente a associação entre a indistinção, o feminino e o negro o que o torna regressivo para Picasso³⁷. Por outro lado, esse reino o atrai, pois a regressão promete também libertação subjetiva e inovação artística. Em outras palavras, Picasso percebe que essa esfera regressiva pode ser utilizada de modo *transgressivo* – em direção a uma ruptura vanguardista não apenas com a tradição do nu (*Les Demoiselles d’Avignon* dessublima o nu de modo mais radical do que a *Olympia* ou *Espírito dos Mortos Assistindo*), mas também no que concerne à compreensão do signo visual (Picasso, sem dúvida, inaugura essa ruptura com a complexidade espacial de *Les Demoiselles*, embora ele a ratifique só depois, com a multiplicidade semiótica das colagens e construções desenvolvidas mais tarde, em uma reação a

posteriori em relação aos seus primeiros encontros “primitivos”)³⁸. De todo modo, o que mais importa aqui é que esse movimento de transgressão vanguardista é garantido por um impulso em direção à regressão psíquica – concebida como anticivilizatória (isto é, como “primitiva”) por Picasso, assim como por Freud antes dele.

Em “O mal-estar na civilização” (1930), Freud correlaciona os desenvolvimentos da civilização e do indivíduo. Nesse texto, a formação reativa é considerada quase mais importante do que a sublimação e a renúncia, especialmente a formação reativa contra o erotismo anal. Aliás, esse é o ponto crucial de sua mais célebre cena primária da civilização: quando o “homem” se ergueu ereto pela primeira vez, expondo seus genitais, descobriu a vergonha e, em meio a esses outros atos heróicos, elevou a faculdade visual sobre a olfativa. Segundo Freud, a formação reativa contra a sujeira e o transtorno anal é tão fundamental para a arte quanto para a civilização. Mexer com essas coisas, então, é literalmente se meter com elas. “O erotismo anal”, Freud escreverá em outro texto, “encontra uma aplicação narcisista na produção da obstinação” (FREUD, [1917] 2010, p. 258). Assim também ocorre com a obstinação vanguardista, eu sustentaria. Quantos não foram os gestos vanguardistas a invocar a sujeira ou a merda? (Considere-se todos

os ataques à ordem formal promovidos pelo dadá e o surrealismo, pela neovanguarda dos anos 1950 e pela arte pós-minimalista dos anos 1960, e, mais uma vez, por obras contemporâneas que se voltam a corpos violados e limites transgredidos). Aqui, entretanto, Picasso demarca um limite, pois a dessublimação também tem suas limitações enquanto estratégia. E mais: ele se esquivava dos limites; ele detesta a sujeira, o cheiro, o erotismo. Mesmo quando ele é arrebatado para o interior de sua cena "primitiva", ele reage contra ela, sentindo repulsa pelo primário psicosssexual, desesperado por distinção, sedento por domínio, ao ponto de também projetar agressividade, e até sadismo, sobre o "primitivo".

Mas como essa ambivalência foi registrada pictoricamente? Como no caso de Gauguin, não podemos remetê-la estritamente à irresolução artística de *Les Demoiselles*, uma vez que, conforme demonstrou Leo Steinberg, todas as mudanças abruptas da pintura foram propositais. Mais uma vez, então, como podemos sondar articulações entre a psique e o trabalho artístico? Evidentemente, o encontro duplo reelaborado na pintura – com os objetos tribais e as prostitutas de Barcelona – foi traumático para o supersticioso e sifilofóbico Picasso. *Les Demoiselles*, no entanto, não resolve essa ameaça de castração e de morte por meio de seus Outros fantasmáticos. Ela é, na verdade, uma (re)encenação dessa

ansiedade – sendo a própria (re)encenação, como tal, crucial para o impacto da obra, pelo menos sobre o espectador “picassóide”, um sujeito masculino como Picasso. (Obviamente, diferentes sujeitos verão essa pintura de modos distintos – uma consideração que qualquer interpretação deve levar em conta.).

Como, então, essa (re)encenação é concretizada? Como se sabe, havia dois caminhos sinalizados em *Les Demoiselles*, cuja versão final foi alcançada após a visita ao Trocadéro – no momento em que Picasso “primitivizava” o rosto de três das figuras na pintura, isto é, as duas da direita e aquela mais à esquerda. Entretanto, antes desse estágio, em dois estudos importantes, ele transforma não apenas o conteúdo de *Les Demoiselles*, mas a orientação das figuras em relação ao espectador. Como descreve William Rubin, Picasso redefiniu a pintura, partindo de um modo narrativo – antes, talvez, uma alegoria da sífilis, com um marinheiro sentado no centro do quadro e um estudante de medicina na lateral esquerda (como no estudo de Basel [figura 11]) – em direção a um registro *icônico*, no qual esses substitutos para o espectador picassóide são eliminados⁴⁰. O efeito dessa elisão é conferir às *Demoiselles* um olhar direto. A pintura converte-se em um encontro com o espectador. De fato, o olhar das prostitutas para o sujeito picassóide é como o olhar dos

lobos para o Homem dos lobos. O olhar do observador é duplicado, mantendo-se também suspenso entre desejo e identificação, atração e ansiedade⁴¹.

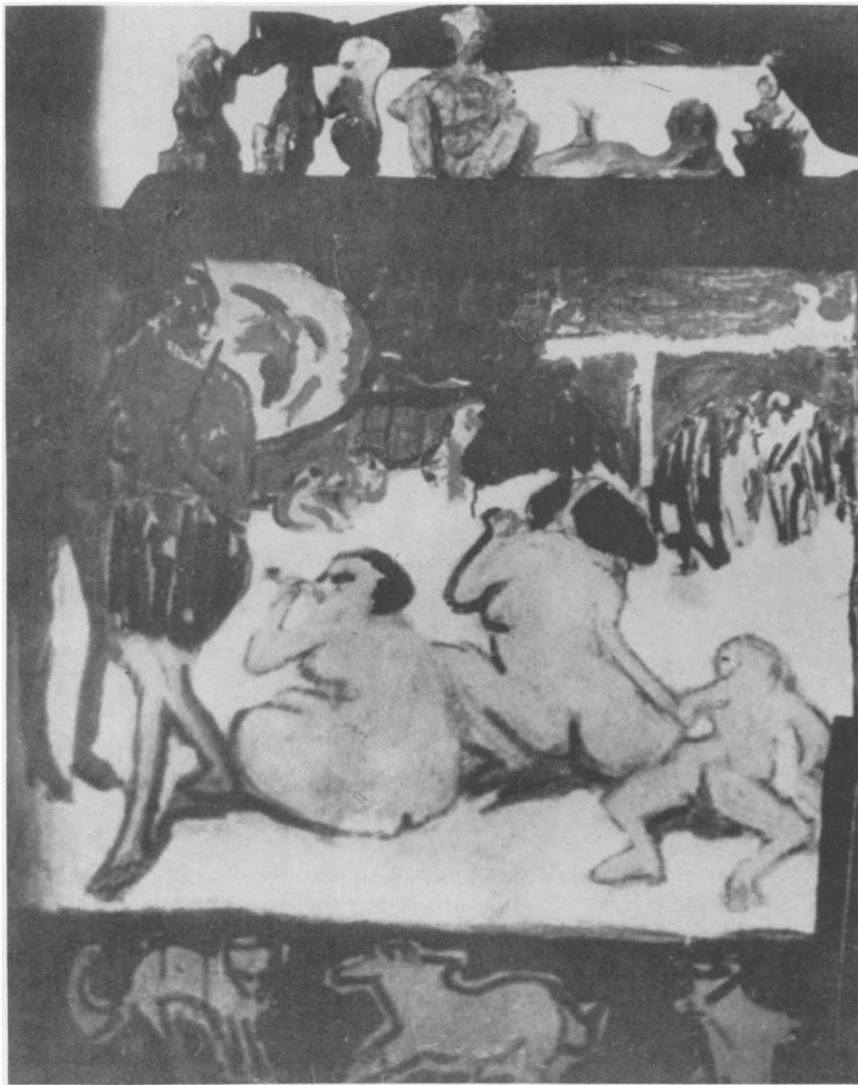
Em “The Philosophical Brothel”, Steinberg (1972, pp. 7-74) traça uma leitura fenomenológica da pintura, que pode ser reconsiderada em termos psicanalíticos. Por exemplo, a partir da noção de que *Les Demoiselles* estabelece “uma relação recíproca de assimilação [*engulfment*] e penetração” (Ibidem, p. 64) que “sugere uma iniciação total, como se entrássemos em uma cama bagunçada” (Ibidem, p. 33). O que essa reciprocidade evoca senão a estrutura da cena primária, também ela emoldurada como um quadro e fixada por um olhar silencioso, que “traga e expele, para dentro e para fora, [impregnado de] algo similar a uma energia sexual”? Assim como na cena, há, na pintura, um intenso cruzamento não apenas entre o óptico e o háptico, mas também entre o ativo e o passivo. No limite, o espectador pode se sentir quase tão “estilhaçado” quanto o Homem dos lobos, sendo toda a hierarquia “civilizada” entre os sentidos e os sexos perturbada.

E, no entanto, como com Gauguin, é necessário questionar de Picasso a qual fim se presta tal (re)encenação. Não se trata, em parte, de uma forma de gerir a ansiedade masculinista de uma cena

como essa? Picasso não admite, afinal, que as prostitutas-primitivas são como “armas” apotropaicas contra a própria alteridade sexual-racial que elas supostamente representam? O fato de Picasso proporcionar tal “exorcismo” contribui muito para explicar o privilégio cultural concedido tanto à pintura quanto ao pintor por sua performance. E não obstante, será que essa função paliativa de *Les Demoiselles* cancela seus efeitos disruptivos?

Eu mesmo fiquei aliviado em descobrir que não existe uma história de Kirchner semelhante àquelas de Gauguin e Picasso. O primitivismo de *Die Brücke* é, em grande medida, um romance de ateliê [*studio affair*]; os expressionistas que de fato viajaram ao Pacífico, como Max Pechstein e Emil Nolde, o fizeram sobretudo como uma emulação boêmia de Gauguin. Mas, afinal, se o primitivismo é sempre de segundo grau, não seria esse atraso relativo o que impediria o fervoroso engajamento de Kirchner em seu teatro visual, especialmente de 1909 a 1911.

FIGURA 8.
Desenhos e esculturas no
ateliê de Kirchner, c.1909



Durante esse período, Kirchner frequentemente visitava o museu etnográfico de Dresden. Em uma passagem de uma carta, ele discorre sobre objetos tribais e, logo em seguida, sobre uma vitrine de zoológico de “Samoanos e Negros”⁴². Como no caso de outros primitivistas, esse deslize associativo entre arte tribal e

entretenimento racialista – assim como o mapeamento do “primitivo” sobre a prostituta – é algo típico do *Die Brücke*. Evidentemente, Kirchner era obcecado pela figura da prostituta; e o fato de que essa figura, em sua pintura, fosse amiúde disposta em ambientes urbanos dificilmente reduzia, para ele, sua “natureza primitiva” [*primitivity*]. Kirchner, aliás, enfatizou o signo anal da sexualidade “primitiva” ainda mais explicitamente do que qualquer outro modernista. Seus ateliês eram repletos de imagens correlatas [de anallidade] (por exemplo, figuras sentadas, agachadas e deitadas, vistas de trás, cercadas de imagens de animais e esculturas primitivistas); com amigos e modelos, ele encenava poses semelhantes (em particular, com duas crianças precoces chamadas Franzi e Marzella e com dois dançarinos de jazz conhecidos apenas como Sam e Milly [figura 13]). Mas onde está sua cena “primitiva”?

Em certo sentido, ela está inscrita nas diferentes imagens e performances de seu ateliê. Há, todavia, uma imagem capaz de tornar sua fixação mais nítida para nós: um pequeno desenho em um cartão-postal enviado para Erich Heckel (figura 14). Em suas visitas ao museu etnográfico, Kirchner ficou fascinado pelos frios de viga das casas de homens jovens [*bachelor house*] de Palau, uma colônia alemã na Micronésia ocidental. Entretanto, de todas

as figuras disponíveis, ele se fixou em apenas uma: uma imagem representando um mito local de *coito a tergo*, envolvendo um homem com um pênis gigante. Kirchner, aqui, deparou-se com seu signo de sexualidade “primitiva”: na sua versão do cartão-postal, o pênis chega a ser ainda maior e as nádegas da mulher ainda mais graúdas, como se estivessem sob o efeito de sua fantasia anal-erótica. Kirchner repete essa imagem obsessivamente em sua arte e em seu ateliê. Ela está lá, acima de sua figura primitivista mais famosa, *Menina sob um guarda-chuva japonês* (c. 1909), pintada por volta da mesma época (figura 15). A figura que aparece sob um guarda-chuva japonês – emblema de ateliê de todos os exotismos e primitivismos sobre os quais me detive – também surge, aqui, sob o signo do erotismo anal.

Como outros primitivistas, Kirchner com frequência elide a figura fálica da imagem do cartão-postal. Talvez essa figura fantasmática de uma sexualidade excessiva gerasse ansiedade demais para eles. Ou, talvez, essa figura precisasse ser suprimida para que esses sujeitos brancos pudessem, por procuração, tomar o seu lugar. Acredito que ambos os movimentos operam no primitivismo modernista, pois é apenas então que esse sujeito branco pode assumir a sexualidade putativa do Outro sem ansiedade; apenas então que ele consegue lidar com a inveja do pênis em sua versão racialista.

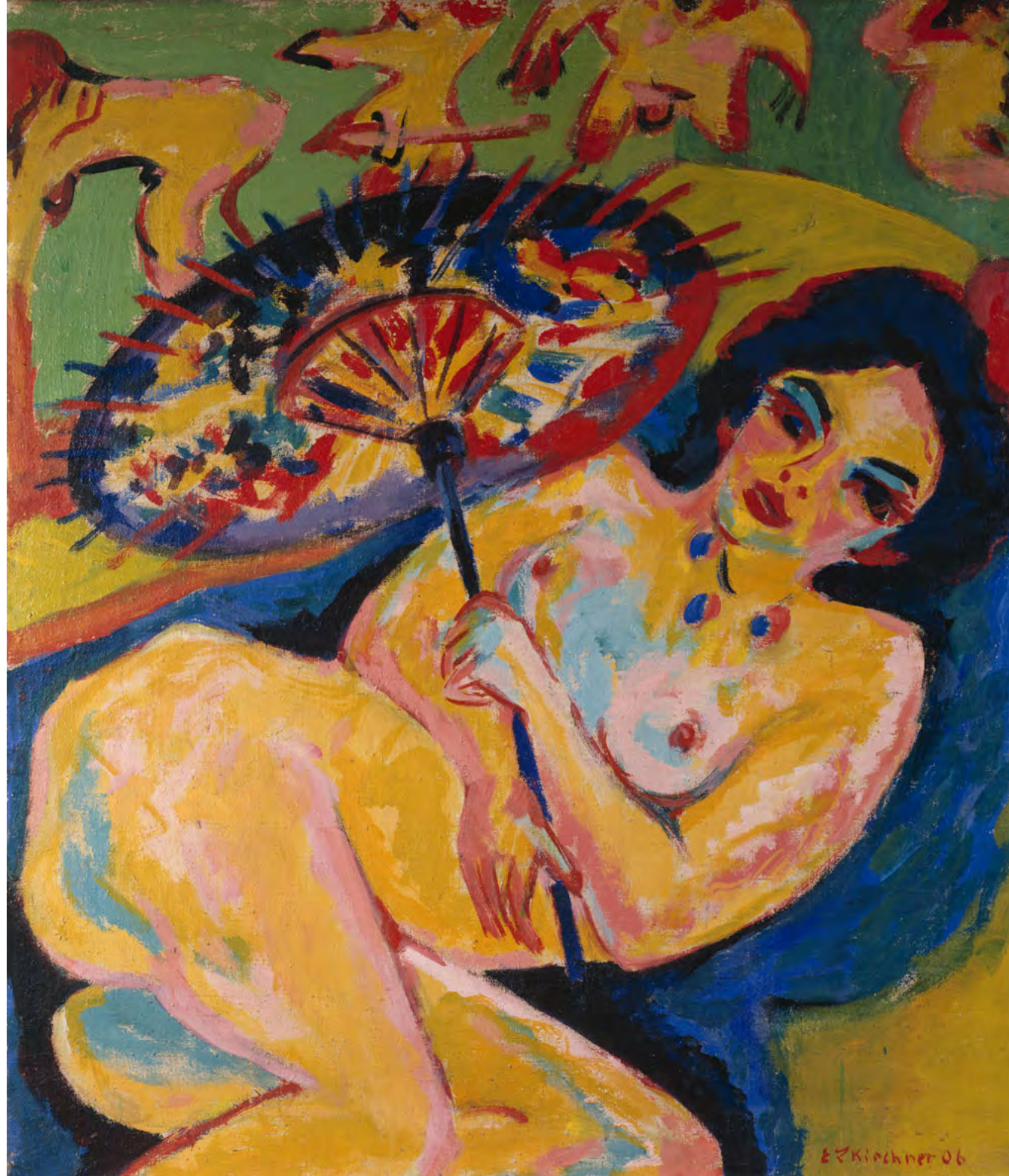


FIGURA 9.
(NA PÁG. ANTERIOR)

Ernst Ludwig Kirchner,
detalhe de desenho em
cartão-postal, 1910. Altonaer
Museum für Kunst und
Kulturgeschichte, Hamburg.

FIGURA 10.

Ernst Ludwig Kirchner,
*Menina sob um guarda-
chuva japonês*, c. 1909.
Óleo sobre tela, 92 x 80 cm.
Kunstsammlung Nordrhein,
Düsseldorf.



Devo esclarecer prontamente essa declaração. O que eu quero dizer é que a ambivalência sexual desses primitivistas talvez seja composta por uma ambivalência racista, isto é, pela presunção de superioridade cultural em tensão com a suspeita de inferioridade sexual. Evidentemente, a destreza sexual projetada no Outro negro é raramente reconhecida como tal. Ela é, antes, inscrita em termos substitutos, tais como “a força ritualística” do artista tribal africano ou do músico de jazz americano. Mas a projeção, ainda assim, segue operante, e revela um conflito peculiar na autoimagem desses sujeitos brancos masculinos. Será possível que Freud estivesse errado sobre a inveja do pênis? Será que, ao invés de estar restrita a garotinhas (se é que ela sequer estava lá), ela não estaria mais ativa em pequenos homens, isto é, em homens que suspeitavam ser pequenos – o que significa dizer que ela estava atrelada a todos nós, garotinhos?⁴³

Acredito que essa ambivalência racial (ou inveja do pênis) é ainda mais complicada por uma ambivalência patriarcal (ou ardil fálico), o que também está apenas implícito em Freud. Em seu cenário, o filho projetado como homossexual é requisitado a se identificar com o pai, embora não em um aspecto crucial: o privilégio sexual relativo à mãe. O signo dessa hierarquia de privilégio sexual

é a suposição de que o pênis paterno é grande – uma aposta que, conforme as feministas há muito tempo apontaram, o patriarcado mantém em suspenso com essa presunção fálica, através desse truque que faz com que o pênis sorrateiramente assuma o papel do falo⁴⁴. Uma aposta, além disso, que o patriarcado mantém em suspenso com a persistência do desejo homossexual no homem heterossexual, como recentemente argumentaram os críticos da masculinidade. Pois apenas essa combinação entre identificação e desejo pode fixar o homem psiquicamente na hierarquia patriarcal. Como argumentei em relação ao Homem dos lobos, pode haver na relação primitivista com o Outro “racial” uma confusão similar entre identificação e desejo, uma mistura semelhante das relações edípicas negativas e positivas. Quando agravada por uma versão racista da inveja do pênis, essa confusão edípica pode impulsionar a ambivalência do primitivista, atrelando-o a uma hierarquia sexual-racial conflituosa: por um lado, há um paternalismo patente no que se refere ao Outro (por exemplo, o homem negro, socialmente, como um serviçal), por outro lado, há uma reverência secreta em relação ao Outro (o homem negro como mestre sexual). Essa hierarquia imaginária também pode sugerir o motivo pelo qual o homem “primitivo” jamais pode ser “feminilizado”, à maneira das

representações de homens Orientalistas e *Japonistas*. Uma vez que a ansiedade sexual-racial não pode ser acalmada desse modo, a figura do homem negro deve ser elidida, e sua posição, evacuada – mas, mais uma vez, apenas para que o homem branco se coloque em seu lugar. Nesse sentido, a identificação primitivista acoplada⁴⁵ ao desejo pelo homem negro implica, também, o seu apagamento, e esse apagamento, por sua vez, é crucial para a fantasia primitivista⁴⁶.

Ainda que parcialmente, Gauguin foi capaz de sublimar a sua própria ambivalência à sua maneira sinestésica, e Picasso conseguiu trabalhar formalmente a sua, de modo a manter a regressão psíquica à altura da transgressão artística. Kirchner também tentou dar conta de sua ambivalência, mas seu expressionismo era demasiado dessublimatório e não lhe permitia mediá-la ou administrá-la adequadamente. Talvez sua masculinidade estivesse sob maior pressão do que a dos outros dois. Ao ser convocado para a Primeira Guerra Mundial, Kirchner teve um surto nervoso; paralizado histericamente durante algum tempo, ele passou pela experiência de um severo rompimento na imagem de seu corpo (*Autorretrato como soldado* [1915, figura 16] é uma auto-mutilação simbólica das mais violentas). Até mesmo depois, no exílio na Suíça, Kirchner teve de sobreviver suportando o escudo fascista da

subjetividade masculina, imposto justamente como uma reação contra tais perturbações do corpo e do ego. A analogia estética desse escudo é aparente no paradigma nazista do nu masculino, um corpo fálico despido de todas as sexualidades “primitivas”. Essa estética, à semelhança do regime político que lhe corresponde, não tolerava qualquer tropismo dos “primitivos” e, como se sabe, estigmatizava todas as figuras associados ao “primitivo” como degeneradas – judeus, comunistas, ciganos, homossexuais, prostitutas, os loucos, e muitos outros. Estigmatizado de forma semelhante, Kirchner cometeu suicídio. E apesar de todas as suas intenções e propósitos, o primitivismo modernista encontrou sua catástrofe literal – sua culminação e seu inverso – nesse outro (e tão diferente) primitivismo dos nazistas.

De muitas perspectivas, a crise primitivista da masculinidade branca heterossexual que eu (re)construí aqui talvez soe como uma atitude indulgente, que tão somente explora e usurpa posições-subjetivas alheias (o nativo, em Gauguin, e Sam, em Kirchner, sem contar contar todas as mulheres-adereço em outras cenas “primitivas”). Em síntese, a ambivalência dessa masculinidade talvez constitua apenas mais um privilégio. Pode ser também, então, que

essa ambivalência não perturbe tanto a masculinidade dominante quanto eu sugiro. Outra vez, de acordo com Freud, a heterossexualidade masculina envolve uma relação edípica negativa – um instante de desejo pelo pai –, e essa homossexualidade subordinada talvez seja estrutural para o homem heterossexual e necessária para sua inscrição patriarcal. Resumindo, talvez essa ambivalência não sustente a mobilidade de posição subversiva que por vezes propus. Eu resolvi tomar esses riscos por uma razão. Em sintonia com muitos outros críticos e artistas hoje, parece-me imperativo examinar de que maneiras as *oposições* explícitas de gênero (masculino e feminino) e cor (branco e negro) se sobrepõem e se reconfirmam, de um modo que torna as complexas *diferenças* entre posições sexuais e origens étnicas tão difíceis de se refletir sobre. Parece-me imperativo, também, examinar de que maneiras as diferenças sexuais são ocultadas pela racialização da sexualidade e de que maneiras as diferenças étnicas são obscurecidas pelas sexualizações de raça. Esses são, sem dúvida, problemas contemporâneos, mas formados historicamente, e apenas uma investigação que mantenha no horizonte ambas essas dimensões será capaz de esclarecê-los.

NOTAS

- 1.** Sobre essa conexão, cf. DOANE (1991). Esse texto, o melhor que eu conheço sobre Fanon e psicanálise, cruza-se, em certos pontos, com o meu.
- 2.** Essa noção evolucionista da “reminiscência” – de cujas associações primitivistas Freud não se furtou (como, por exemplo, na definição da fase oral como canibalista) – conturbou quase tanto a psicanálise quanto a antropologia.
- 3.** No discurso racialista, judeus são frequentemente considerados demasiadamente civilizados, isto é, desenraizados, decadentes, degenerados e, deste modo, “primitivos” outra vez. Sobre esse discurso de norma e desvio, cf. GILMAN (1985).
- 4.** Freud afirma categoricamente que mulheres são “pouco capazes” de sublimação e inclusive “hostis” à civilização, cf. FREUD ([1930] 2010). A justificativa para essa propensão é desenvolvida em textos como “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” (1925), nos quais o superego relativamente frágil da menina é atribuído à suposta irresolução de seu complexo de Édipo.
- 5.** Sobre essa imagem, cf. BRANGLINGER, (1985, pp. 166-203), e sobre seu uso em Freud, cf. DOANE (1991). A África foi rotulada como “negra” para justificar o imperialismo vitoriano (como Brantlinger demonstra), mas, antes, ainda, para justificar o tráfico de escravos. Essa exigência não foi tão importante no caso da Oceania, a outra alteridade “primitiva”, que permaneceu como um lugar iluminado.
- 6.** Sobre esse “idílio de consumo irrestrito, oral e genital”, cf. WHITE (1994, p. 209). Sobre seu uso na figuração feminina do Novo Mundo, cf. MONTROSE (1991, pp. 1-41). Entre outras práticas atribuídas ao “primitivo”, White inclui a nudez, a ausência de leis e a propriedade comunal. Contra todas as evidências, Gauguin insiste nesses estereótipos quando projeta o Taiti como um lugar livre do dinheiro, e as Ilhas Marquesas, como um lar de canibais. Aliás, é lá que ele procede conforme a equação primitivista de distância no espaço e no tempo. É esse mapeamento do tempo-espaço que o permite conceber sua viagem *para*

o exterior como uma viagem *de retorno* – seja aos primórdios da espécie, do sujeito ou da civilização. Assim, Gauguin (1985a, p. 15) escreve: “É preciso voltar à fonte original, a infância da humanidade”. E: “Algumas vezes, eu voltei para longe, tão ou mais longe do que os cavalos do Parthenon. Tão longe quanto ao Dada da minha infância, o bom e velho cavalo de balanço”.

7. Quando a figuração do gênero [*gendering*] do selvagem passa do masculino ao feminino? Ela acompanha a grande virada na história do nu? Ou ela reflete uma reconfiguração na representação da figura do selvagem, das balizas sociais limites às balizas de fantasias sexuais?

8. O autor parece utilizar a palavra *subject*, aqui, no duplo sentido de “sujeito” e “assunto”, ou conjunto de assuntos que retroalimentam uma identidade subjetiva. Optamos por traduzir a palavra por sujeito uma vez que, em seguida, ela relaciona-se com a noção de “encontro subjetivo”. [N.T.]

9. Eu mobilizei o conceito de fantasia primária em relação às histórias de origem surrealistas em FOSTER (1991, pp. 19-54). Ver também FOSTER (1993).

10. Nesse aspecto, o “primitivo” é duplicado pela máquina como o principal objeto fantasma do alto modernismo. Através deles, esse modernismo simultaneamente reconhece e rejeita suas pré-condições primárias: o intensificado relativismo cultural do alto imperialismo e a intensificada instrumentalidade tecnológica do alto capitalismo. É por isso que esses dois fetiches são figurados com tanta frequência em suas próprias fábulas de identidade.

11. Cf. GARDNER (1971, p. 170). Cf. FREUD ([1918] 2010, pp. 13-160).

12. Em diversos momentos do texto, Hal Foster refere-se à noção psicanalítica de *Nachträglichkeit* através da expressão em inglês “*deferred action*”. Em consonância com outras traduções brasileiras de textos do autor e com a tradução consultada dos textos de Freud (FOSTER, 2017, pp. 44-49; FREUD, 2010), optamos por traduzir essa expressão como “efeito *a posteriori*”. Cumpre notar, de todo modo, que no meio específico da psicanálise (lacaniana, em especial), o conceito de *Nachträglichkeit* é frequentemente traduzido como “só-depois”, evocando o termo em francês “*après-coup*”, empregado por LAPLANCHE;

PONTALIS (1991) em seu *Vocabulário de Psicanálise*. [N.T.]

13. É possível separar o conceito de regressão de sua presunção primitivista, assim como fizemos com a noção de fases? Caso contrário, como essas suposições afetam a crítica cultural que se utiliza desse conceito (por exemplo, as respectivas críticas do modernismo e cultura de massa como regressivos, por Lukács e Adorno)?

14. Deve-se destacar que a psicanálise freudiana vê a ambilavência como particularmente ativa no estágio anal – na tensão entre retenção e expulsão de fezes; na ambiguidade entre o excremento como um produto amado, que deve ser conservado, e como uma merda execrada, que deve ser destruída; e assim por diante.

15. Esse risco não é levado em conta na literatura inicial sobre erotismo anal: em diferentes momentos, Freud, Sandor Ferenczi, Karl Abraham e Ernest Jones, todos postulam a arte como “uma sublimação do impulso primitivo de manchar”. Cf. JONES (1961).

16. Gauguin levou consigo uma fotografia da pintura para o Taiti como uma espécie de talismã.

17. Cf. GILMAN (1985, pp. 204-242). A melhor inversão de valores quanto a esse traço de sexualidade é a música “Baby Got Back” do rapper de Seattle Sir Mix-a-Lot.

18. BAUDELAIRE ([1863] 2016, p. 878). De fato, as esculturas africanas que serviram de inspiração aos artistas modernistas frequentemente manifestam uma analidade patente. Mas essa analidade foi equivocadamente interpretada pelos artistas, especialmente os expressionistas, que assumiam que essas deformações fossem psicosssexualmente expressivas – que elas fossem, por certo, expressionistas.

19. Carol Duncan deu início a essa crítica em “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, cuja importância é evidente. Cf. DUNCAN (1973, pp. 30-39). Eu gostaria apenas de tornar mais complexa sua compreensão do domínio masculinista, daí a minha ênfase na ambivalência do encontro primitivista, que não é meramente a afirmação de tal domínio. Nesse sentido, eu me situo entre duas reflexões recentes sobre Gauguin: SOLOMON-GODEAU (1989, pp. 118-129, 161) e BROOKS (1990, pp. 51-90). Meu texto também

é influenciado por uma palestra de Griselda Pollock em 1989 a respeito da obsessão de artistas franceses do século XIX, de Millet a van Gogh, por imagens de mulheres camponesas e proletárias trabalhando curvadas, amiúde dispostas em poses quase bestiais. Em representações primitivistas, evidentemente, esse gesto de submissão pictórica de classe-gênero está relacionado à submissão de raça-gênero, em conformidade com a instabilidade (observada acima) entre “o primitivo”, o camponês e o proletário no imaginário burguês da época.

20. Sobre isso, cf. RICHON (1985, pp. 34-41). Sobre arte orientalista do século XIX, cf. NOCHLIN (1983, pp. 118-131, 187-191), e sobre a cultura orientalista do século XIX, cf. WOLLEN (1987, pp. 5-33). A demonstração direta de poder sexual-político no Outro masculino pode produzir ansiedade no observador ocidental: uma identificação com esse poder demanda que o representante exótico seja subjugado (como na história de Sardanapalus), de-generizado [*degendered*] (como acontece frequentemente com figuras orientalistas e japonistas), ou ausente (como acontece com o homem negro no primitivismo modernista – confira mais sobre isso a seguir).

21. Poderia essa homofilia orientalista, que se reverte em homofobia, subscrever a paranóia política que há muito tempo permeia as relações do ocidente com esse “oriente”?

22. O discurso *japonista* frequentemente apresenta a cultura japonesa como um terceiro termo contraditório, ao mesmo tempo “primitivo” e “civilizado”, infantil e decadente.

23. “Civilização que o faz sofrer”, Gauguin (1996, p. 79) escreve a August Strindberg em 5 de fevereiro de 1895. Mesmo invertido, esse discurso retém seu aspecto imperialista, por exemplo, nas imagens da Europa exaurida, em necessidade de uma renovação colonial. (Esse também é o momento dos parques nacionais, dos safáris africanos, dos escoteiros, e daí em diante).

24. Em “Gauguin’s Tahitian Body”, Brooks (1990) argumenta que Gauguin buscou reinventar uma Eva pura e selvagem para substituir as Vênus corrompidas exibidas nos Salões. Essa tentativa estaria também relacionada à necessidade de reunificar as correntes afetivas e sexuais?

25. É claro que essas localidades obedecem a especificidades nacionais: Gauguin viaja para possessões francesas no Caribe e no Pacífico sul; Kirchner se concentra na arte de Palau, uma colônia alemã na Micronésia e Picasso está mais interessado em objetos que vieram dos domínios franceses da África e da Oceania para Paris.

26. A história da publicação de *Noa Noa* é complicada. Houve três versões iniciais: um esboço feito em Paris em 1893 por Gauguin, uma elaboração em 1897 por Charles Morice e uma edição em 1901 que incluía a colaboração de ambos. A tradução apresentada aqui [por Hal Foster] é baseada na primeira dessas versões.

N.T.: Optamos por traduzir a própria tradução de Hal Foster, uma vez que as traduções de *Noa Noa* disponibilizadas em português diferenciavam-se substancialmente daquela utilizada no artigo original. Mediante cotejo, utilizamos como base a versão brasileira GAUGUIN (1977).

27. Aqui Gauguin é citado por Nicholas Wadley nas notas de sua tradução de *Noa Noa* (GAUGUIN, 1985b, p. 146).

28. Cf. CORBIN (1986). “A obsessão pelo odor dos pobres perdeu o vigor durante a segunda metade do século [...] Doravante seria o odor da raça que constituiria uma ameaça” (Ibidem, p.157).

29. Brooks, em “Gauguin’s Tahitian Body”, é particularmente hábil ao lidar com os caprichos históricos dessa fantasia, tão inglesa quanto francesa. Em “Totem e Tabu”, Freud sugere que “o contrário de tabu, na Polinésia, é *noa*” (FREUD, [1913] 2012, p. 27).

30. Club Méditerranée, ou Club Med, é uma rede de hotelaria francesa que presta serviços de luxo e conta com uma grande rede de *resorts* em outros países. A ideia de que a viagem de Gauguin ao Taiti seria parte do pacote de uma “visão paradisíaca Club Med” foi desenvolvida por BROOKS (1990, p. 53). [N.T.]

31. Sobre sua persistência em Lévi-Strauss, ver LÉVI-STRAUSS (1996, pp. 34-44).

32. Em Gauguin, há um jogo complexo entre a visão penetrante e o corpo opaco. (Cf. a cena em *Noa Noa* que concerne ao mistério de Tehamana e ao advento do *Espírito dos*

mortos assistindo, assim como os comentários relevantes em Brooks.) Esse tropo da (im)penetrabilidade é também acentuado em outros textos primitivistas (por exemplo, em *Coração das trevas*), ou onde quer que haja uma associação por deslizamento entre “continentes negros” sexuais e imperiais.

33. Encontros como esse, em vitrines etnográficas, ocorrem em diversas narrativas de fundação da arte moderna. Wilhelm Worringer, por exemplo, inicia *Abstraction and Empathy* (WORRINGER, 1953) com uma cena desse tipo, também situada no Trocadéro.

34. Note-se que Picasso contou sua história para Malraux pela primeira vez 30 anos depois do evento, de modo que houve bastante tempo para revisões *a posteriori* [*nachträglich*]. Além disso, a história foi contada no contexto do surrealismo, o que com certeza preparou sua apresentação como traumática.

35. Será uma coincidência que os artistas que de algum modo suspendem essa tensão entre regressão e autonomia são os mais privilegiados no alto modernismo – artistas como Picasso, Jackson Pollock e Frank Stella?

36. Em *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Toni Morrison (1992) expõe esse tropo “africanista” – a escravização dos negros como necessária para a articulação da liberdade branca – como um aspecto central para a imaginação literária americana.

37. Em *White Racism: A Psychohistory*, Joel Kovel (1984) relaciona associações racialistas entre negritude e sujeira à ambivalência anal: “a sujeira é, em uma raiz simbólica, tudo aquilo que é capaz de passar para fora do corpo, e que, portanto, não deveria passar de volta para dentro do corpo, nem mesmo tocá-lo” (Ibidem, p. 84). Essa formulação se aproxima do abjeto de Kristeva, o qual, sem ser nem sujeito nem objeto, “repousa lá, bem próximo, [ainda que] não possa ser assimilado” (cf. KRISTEVA, 1982, p. 1). No Trocadéro, Picasso está, de fato, no abjeto, em um “vortex de intimações e repulsão [que] situa aquele que está atormentado [pelo abjeto] atrás de si mesmo, literalmente” (Ibidem).

38. Para considerações importantes a respeito do rompimento alto-modernista como fundamentalmente semiótico, cf. BOIS (1987, pp. 33-68) e KRAUSS (1992, pp. 261-286).

Incitado por Benjamin Buchloh, eu diria que esses dois episódios primitivistas primários de Picasso – c.1907 e c.1912 – não são tão discretos quanto parecem, mas são, na verdade, estruturados em uma relação de efeito *a posteriori*.

39. Em outra nota de rodapé de “O mal-estar na civilização”, Freud apresenta uma cena não menos fantástica que também envolve formação reativa – nesse caso, contra o erotismo uretral. Nesse outro momento primário da civilização, o “homem” renuncia seu desejo “homossexual” de mijar no fogo para conservá-lo como ferramenta. Aqui, é como se a civilização comesçasse, para Freud, a partir de uma formação reativa contra a homossexualidade. (Uma versão dessa cena também aparece no filme *A Guerra do fogo*, de 1981, no qual o primeiro que considerava o fogo é também o primeiro a praticar a posição missionária de sexo heterossexual!).

Por mais que fosse hostil em relação ao modernismo, Freud compartilhava de sua obsessão por mitos de origem, que também tendiam a aparecer em seus textos referentes ao “primitivo” (dentre os quais o mais significativo, psicanaliticamente, é a história do assassinato do pai primário em “Totem e Tabu”).

40. Cf. RUBIN (1983, pp. 615-649).

41. Inicialmente, eu supunha que essa comparação perversa, em história da arte, fosse minha invenção, mas outros a empregaram antes de mim. Cf. BOIS (1985, pp. 178-189); WOLLHEIM (1987, pp. 287-295). Nenhuma dessas críticas a tensiona como eu o faço aqui.

42. Essa carta é citada em LLOYD (1991), na melhor discussão sobre primitivismo expressionista até hoje.

43. A suposta visão dos genitais do pai ou do irmão, segundo essa leitura, pode ser mais traumática para o garotinho do que para a garotinha? Mais traumática, talvez, do que a suposta visão dos genitais maternos? Norman Bryson utiliza a noção de inveja do pênis masculina de modo brilhante em uma discussão a respeito da masculinidade desamparada e da hierarquia militar em Géricault. Cf. BRYSON (1993). Meu argumento, aqui, foi formulado graças ao dele.

44. Em “Géricault and ‘Masculinity’”, Bryson (1993) se refere à história bíblica dos filhos

de Noé, que cobrem o patriarca, embriagado e nu, para não deixá-lo exposto. No sistema patriarcal, os filhos também relutam em expor o pênis como substituto do falo.

45. No original, Hal Foster fala de “identification *cum* desire”. Nesse caso, o autor faz uso da preposição latina *cum*, frequentemente empregada, em língua inglesa, entre dois elementos de uma mesma frase para formar um único substantivo cujo sentido é gerado a partir da soma ou da junção dos anteriores, indicando a dupla função de algo. Além disso, o autor parece evocar o sentido coloquial da palavra, que pode significar “gozo”, “esperma”, “sêmem” ou o próprio ato de ejacular. Optamos por utilizar a palavra português “acoplada” entre ambos os substantivos, embora a ambiguidade patente do original se atenuie desse modo. [N.T.]

46. Evidentemente, essa hierarquia racialista da sexualidade é o produto de uma insegurança profunda. Ela persiste, e não apenas em homens brancos (note-se as fantasias de Clarence Thomas com o “Long Dong Silver”) ou em homens héteros. A respeito de sua elaboração na pornografia gay, cf. FUNG (1991, pp. 145-160).

47. Em “Armor Fou” (FOSTER, 1991, pp. 66-97), eu examinei esse escudo facista do corpo e da psique. A exposição “Degenerate Art” de 1937, no centro do ataque nazista ao modernismo, concentrou-se ainda mais na arte expressionista do que na arte abstrata, como se o grande anátema devesse ser reservado para a arte (majoritariamente alemã) que representava a maior distorção da imagem do corpo e do ego. Isso é ainda mais irônico tendo em vista que o expressionismo tinha seus simpatizantes nazistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna** (1863) / trad. Ivan Junqueira. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2016.

BOIS, Yve-Alain. La Pensée Sauvage. **Art in America**, v. 73, abril de 1985, pp. 178-189.

BOIS, Yve-Alain. Kahnweiler's Lesson. **Representations**, n. 18, primavera de 1987, pp. 33-68.

BRANGLINGER, Patrick. Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent. **Critical Inquiry**, v. 12, n.1, outono de 1985, pp. 166-203.

BROOKS, Peter. Gauguin's Tahitian Body. **Yale Journal of Criticism** 3, primavera de 1990, pp. 51-90.

BRYSON, Norman. Géricault and "Masculinity". In BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith (eds.). **Visual Culture: Images of Interpretation**. Hanover: University Press Of New England, 1993, pp. 228-259.

CORBIN, Alain. **The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination** / trad. para o inglês Miriam L. Kochan, Roy Porter e Christopher Prendergast. Leamington Spa: Berg, 1986.

DOANE, Mary Ann. Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema. In DOANE, Mary Ann. **Femmes Fatales**: Feminism, Film, Theory, Psychoanalysis. Nova York: Routledge, 1991.

DUNCAN, Carol. Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. **Artforum**, v. 12, dezembro de 1973, pp. 30-39.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** (1952) / trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020. E-book.

FOSTER, Hal. Armor Fou. **October**, n. 56, primavera de 1991, pp. 66-97.

FOSTER, Hal. Convulsive Identity. **October**, n. 57, verão de 1991, pp. 19-54.

FOSTER, Hal. **Compulsive Beauty**. Cambridge: MIT Press, 1993.

FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização. In FREUD, Sigmund. **Obras completas (1930 - 1936), v. 18** - O mal estar na civilização e outros textos / trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 13-122.

FREUD, Sigmund. Sobre transformações dos instintos, em particular no erotismo anal (1917). In FREUD, Sigmund. **Obras completas (1917-1920), v. 14** - História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio

do prazer e outros textos / trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 252-262.

FREUD, Sigmund. História de uma Neurose Infantil. In FREUD, Sigmund. **Obras completas (1917-1920), v. 14** - História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos / trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 13-160.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos. In FREUD, Sigmund. **Obras completas (1912 - 1914), v. 11** - Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos / trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 7-176.

FREUD, Sigmund. Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa (1912). In FREUD, Sigmund. **Obras completas (1930 - 1936), v. 18** - O mal estar na civilização e outros textos / trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. E-book.

FUNG, Richard. Looking for my Penis: The Eroticized Asian in Gay Video Porn. In BAD OBJECT-CHOICES (ed.). **How do I Look? Queer Film and Video**. Seattle: Bay Press, 1991, pp. 145-160.

GARDNER, Muriel (ed.). **The Wolf-Man by The Wolf-Man**. Nova York: Basic Books, 1971.

GAUGUIN, Paul. **Cahier pour Aline** / ed. Suzanne Damiron. Paris: Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1963.

GAUGUIN, Paul. **Noa Noa**: Viagem ao Taiti. Rio de Janeiro: Ed. Philobiblion, 1977.

GAUGUIN, Paul. **The Writings of a Savage** / trad. Eleanor Levieux, ed. Daniel Guérin. Nova York: The Viking Press, 1978.

GAUGUIN, Paul. **The Intimate Journals of Paul Gauguin**. Londres: Routledge, 1985a.

GAUGUIN, Paul. **Noa Noa** / trad. Nicholas Wadley. Oxford: Phaidon, 1985b.

GAUGUIN, Paul. Resposta a Strindberg. In Chipp, H. B. **Teorias da arte moderna** / trad. Antonio de Pádua Danesi, Mônia Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GILMAN, Sander L. **Difference and Pathology**: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness. Nova York: Ithaca, 1985.

GILMAN, Sander L. *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*. **Critical Inquiry**, vol. 12, outono de 1985, pp. 204-242.

JONES, Ernest. **Papers on Psycho-Analysis**. Boston: Beacon Press, 1961.

KOVEL, Joel. **White Racism: A Psychohistory**. Nova York: Columbia University Press, 1984.

KRAUSS, Rosalind. The Motivation of the Sign. In ZELEVANSKY, Lynn. **Picasso and Braque: A Symposium**. Nova York: Museum of Modern Art, 1992, pp. 261-286.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror** / trad. para o inglês de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de Psicanálise** / trad. Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A busca do poder. In LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos** / trad. Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 34-44.

LLOYD, Jill. **German Expressionism: Primitivism and Modernity**. New Haven: Yale University Press, 1991.

MALRAUX, André. **Picasso's Mask** / trad. para o inglês por June Guicharnaud e Jacques Guicharnaud. Londres: Macdonald and Jane's, 1976, pp. 10-11.

MONTROSE, Louis. The Work of Gender in the Discourse of Discovery. **Representations**, n. 33, inverno de 1991, pp. 1-41.

MORRISON, Toni. **Playing in the Dark**: Whiteness and the Literary Imagination. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

NOCHLIN, Linda. The Imaginary Orient. **Art in America**, vol. 71, maio de 1983, pp. 118-131, 187-191.

RICHON, Olivier. Representation, the Harem and the Despot. **Block**, vol. 10, 1985, pp. 34-41.

RUBIN, William. From Narrative to "Iconic" in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of Les Demoiselles d'Avignon. **The Art Bulletin**, vol. 65, n. 4, 1983, pp. 615-649.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism. **Art in America**, vol. 77, julho de 1989, pp. 118-129, 161.

STEINBERG, Leo. The Philosophical Brother. **October**, n. 44, primavera de 1988, pp. 7-74.

STRINDBERG, August. Carta a Gauguin. In Chipp, H. B. **Teorias da arte moderna** / trad. Antonio de Pádua Danesi, Mônia Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 76-9.

WHITE, Hayden. O tema do nobre selvagem como fetiche. In WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio Sobre a Crítica da Cultura** / trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, pp. 203-218.

WOLLEN, Peter. Fashion/ Orientalism/ the Body. **New Formations**, n. 1, primavera de 1987, pp. 5-33.

WOLLHEIM, Richard. **Painting as an Art**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1987.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy** / trad. para o inglês Michael Bullock. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1953.

SOBRE O AUTOR

Hal Foster é professor de Arte e Arqueologia na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Publica textos regularmente em periódicos como *October*, do qual também é coeditor, na revista *Artforum* e na *The London Review of Books*. Entre seu livros destacam-se títulos como *O retorno do real* (Cosac Naify, 2014, 1ª ed), *Complexo arte-arquitetura* (Cosac Naify, 2015, 1ª ed), *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton University Press, 2012) e o mais recente *O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debate* (Ubu, 2021, 1ª ed).

SOBRE O TRADUTOR

Janaína Nagata Otoch é doutoranda e mestre em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde defendeu a dissertação *Visualidade e sexualidade em Las Meninas, de Picasso, e na obra madura do artista (1957-1972)*, realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Paula Mermelstein Costa é mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (USP) e graduada em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (UFF). É também editora e redatora da *Revista Limite*, publicação trimestral de ensaios e crítica de arte.

Artigo recebido em
19 de julho de 2021 e aceito
em 5 de agosto de 2021.

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. O conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1,5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2,5 cm e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras indicado.

ARTIGOS

1. Os artigos devem ter **entre 4.000 e 10.000 palavras**;
2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares;
3. Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo “autoria/metadados” do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras;
4. O artigo deve ser acompanhado de: a) **título**, com a respectiva versão em inglês; b) um **resumo**, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e

conclusões do texto; c) um conjunto de **palavras-chave**, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (*keywords*);

5. Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela “Bibliografia complementar”;

6. As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente;

7. As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes;

8. Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses;

9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico;

10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições devem vir entre aspas;

11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

PARA OUTRAS INFORMAÇÕES

<http://www.revistas.usp.br/ars/>
ars@usp.br

LISTA DE DEFESAS

DOUTORADO

Título: "Multissensorialidade: contribuições da arte-tecnologia a partir do caso do Festival Ars Eletrônica 2019."

Aluno: Loren Paneto Bergantini

Orientador: Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

Data da Defesa: 19/08/2021

Título: "FIG"

Aluno: Luiz Renato Montone Pera

Orientador: Luiz Claudio Mubarac

Data da Defesa: 14/06/2021

Título: "Arregaça: uma possível fulleragem pictórica"

Aluno: Camila Soato

Orientador: Geraldo de Souza Dias Filho

Data da Defesa: 20/05/2021

Título: "Das Tradições Guarani à cultura caipira: passos no compasso do passo de José de Anchieta"

Aluno: Maria Mirtes Mesquita

Orientador: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

Data da Defesa: 11/05/2021

LISTA DE DEFESAS

MESTRADO

Título: "Uma modernista Rococó Marie Laurencin e o teatro da feminilidade (branca) na pintura francesa, séculos XVIII e XX"

Aluno: Mariana Gazioli Leme

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli

Data da Defesa: 12/08/2021

Título: "Pelos Caminhos de Militão"

Aluno: Roger Hama Sasaki

Orientador: Joao Luiz Musa

Data da Defesa: 31/05/2021

Título: "Quando penso através dos meus olhos"

Aluno: Gabriela Kaufmann Sacchetto

Orientador: Marco Francesco Buti

Data da Defesa: 07/05/2021

Apoio:



ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou, quando localizados, de seus representantes legais.

© 2021 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores

textos Edita Book

títulos e notas Univers LT Std

capa Nina Lins