

Narrativas sobre a Universalidade na Arte

Rodrigo Vivas

Doutor em História da Arte. Professor do Programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Diretor do Centro Cultural UFMG, curador e Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).
rodvivas@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2449-6771>

Marco Pasqualini de Andrade

Doutor em Artes pela ECA USP e professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Crítico e historiador da arte, realiza pesquisas sobre arte contemporânea nas décadas de 1960 e 1970 e sobre a produção artística na região do Triângulo Mineiro.
marcodeandrade@uol.com.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2288-9969>

Sylvia Furegatti

Doutora em História da Arquitetura (FAU USP); Especialista em Museus de Arte (MAC USP). Artista Visual. Docente do Curso de Graduação e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp. Coordenadora Geral do GEAP BR - Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil.
syfuregatti@gmail.com ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8913-400X>

RESUMO

Os trabalhos de seção temática *Narrativas sobre universalidade na Arte* problematizam as relações existentes entre o pretense discurso de uma arte universal, em contraposição às novas vozes que até então não se viam representadas no sistema das artes: produções artísticas não europeias, narrativas não canônicas, assim como a instauração da descolonização da estética. O debate aqui provocado almejou alcançar inúmeras vias de significação seja pela problematização das coleções de arte, por produções artísticas manifestas em outras formas, tempos e lugares distanciados das práticas e saberes convencionados no ateliê, bem como pela importância trazida pelo debate entre o regional e universal que pautam as atuais relações entre o fenômeno urbano e a cultura.

Palavras-chave: *Universalidade, Arte não ocidental, Arte regional, Narrativas alternativas, Práticas artísticas não convencionais*

ABSTRACT

VIVAS, Rodrigo; ANDRADE, Marco Paqualini de; FUREGATTI, Sylvia. **Narrativas sobre a universalidade da Arte.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: mai.2017
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

The dossier *Narratives on universality in the Art* questions the relations between the proposed discourse of a universal art, in opposition to the new voices that until then were not represented by the system of the arts: non-European artistic productions, noncanonical narratives, as well as the establishment of the decolonization of aesthetics. The provoked debate aimed to reach a multiplicity of means of signification either by putting in question art collections, by artistic productions manifested in forms, times and places far from the practices and knowledges based in the atelier, as well as by the importance brought by the debate between the regional and universal which guides the current relations between urban phenomena and culture.

Keywords: *Universality, Non-occidental art, Regional art, Alternative narratives, Non-studio based practices*

Artigo submetido em: 11/04/2017
Aceito para publicação em: 14/04/2017

A seção temática inserida no presente número da Revista Pós, denominada Narrativas sobre a universalidade na Arte, direciona-se ao interesse, cada vez mais presente dentre os pesquisadores do campo artístico, em revisitar algumas questões teóricas atuais existentes nas relações entre o conceito da universalidade na arte, a tensão centro-periferia e as novas possibilidades do regime estético. Dentre as “grandes narrativas” que costumam caracterizar os principais contextos do século XX temos pelo menos uma que parece estar longe de seu esgotamento: a universalidade da arte, conceito esse, mais recentemente apreendido pela chamada “arte global”.

Esse tema emerge, nas palavras de Hans Belting, como “quimera de uma cultura global pela qual a história da arte é desafiada como um produto da cultura europeia. Em contrapartida, as minorias reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva em que não se vêem apresentadas”. (BELTING, 2006: 11).

Para tanto, o primeiro destaque pretendido por esse número decorre do descen-
tramento ou compartilhamento da edição desta seção. Institucionalmente, a Revista Pós está localizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Univer-

sidade Federal de Minas Gerais. Há razões suficientes para deixar de produzir o trânsito com outras universidades e pesquisadores? Assim, a ideia simbólica do território, do local, da perspectiva privilegiada, foi colocada em questão ao se convidar professores da Universidade Federal de Uberlândia e da Universidade Estadual de Campinas para esse trabalho.

No momento em que os teóricos da arte discutem sua universalidade imprime-se sobre esse campo certa imobilidade persistente que submete seus interlocutores à quase incapacidade de construir uma narrativa que não esteja submetida às grandes exposições ou feiras de arte. Na última década, pelo menos, os pesquisadores têm se esforçado em construir narrativas que neguem termos como “assimilação”, “ressonância” ou “atraso”. O mecanismo teórico definidor passa a ser aquele que revê o diálogo com as práticas artísticas construindo inúmeras narrativas sobre a história da arte e o seu circuito a partir do levantamento de trajetórias artísticas individuais, da obliteração de peças ou mesmo de coleções que se acumulam em museus públicos sem alcançarem a devida visibilidade. Trata-se, assim, em disponibilizar ao público interessado elementos que restituam a mobilidade pretendida na constituição própria da arte, de ressaltar a autocrítica desse campo por meio da discussão sobre a ausência de memória compartilhada sobre o tema, tanto quanto sobre o protagonismo e atualizações aferidas às próprias instituições que conferiram, e ainda conferem, legitimidade a obras e artistas tais como os salões e as bienais.

O que se anuncia, com certeza, é a importância das revisões. De que forma as práticas artísticas da atualidade respondem à verificada necessidade de epílogos conclamada por Belting em suas revisões sobre esse campo, sobre seus temas e seu método? De que maneira a institucionalização da arte moderna projeta os tensionamentos verificados hoje dentre a prática, a apresentação/exposição e a constituição de novas coleções? Devem aqui mesmo, nas coleções, permanecerem os eventos que tomam o lugar dos objetos? Nesse sentido, assumida a atual vascularização das propostas artísticas em sua forma, tempo-

ralidade, acesso ou destinação, qual pode ser o lócus ou evento-tipo que determinaria os limites ideais entre o fazer artístico, a exposição de seu processo e/ou resultados e seu acervamento?

A velocidade praticada pelos representantes do sistema da arte, ao longo do último século, gera um tipo de movimento de criação e de reflexão para esse campo que promove constantes reenquadramentos, novas tomadas de postura, outros ajustes a redefinir as perspectivas usualmente aplicadas para que então a nova espessura da imagem que se apresenta como artística possa consolidar-se.

Sob essa configuração em fluxo, as distâncias originais entre o artista e a instituição entram em colapso e indicam caminhos aos seus pesquisadores, por meio de frestas, de transbordamentos, por multiplicados estados frágeis de condutibilidade. Ou seja, perspectivas pautadas pela força da mudança, sem que esse estado signifique, tal qual o indicativo moderno propunha, transformação consumada, mas sim, a duração plena do exercício.

As noções geralmente consensuais sobre a definição de modernidade foram construídas a partir de um único eixo, com um fim esperado e a realização de um projeto moderno. A ideia desse fim não permite a valorização de outras temporalidades e muito menos noções como a de descontinuidade. O desafio não é apenas reconhecer as disputas simbólicas de poder entre centro-periferia, mas sim atentarmos para as definições e principalmente para os usos dos conceitos. Como nos informa Carlo Ginzburg, essas questões possuem tanto um viés geográfico quanto o político. Dessa forma se “o centro é por definição o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinônimo de atraso artístico, e o jogo está feito.” (GINZBURG, 1989, p. 6). O esquema tautológico aqui caracterizado parece eliminar todas as dificuldades apresentadas ao invés de solucioná-las. O desafio para a história da arte é perceber a ideia de difusão não como uma consequência natural, mas como conflito. Um conflito “detectável mesmo nas

situações em que a periferia parece limitar-se a seguir humildemente as indicações do centro.” (GINZBURG, 1989, p. 6). O deslocamento não é apenas geográfico, mas conceitual e metodológico.

Esse debate foi contemplado no artigo Para além das Representações Convencionais: a Ideia de Arte Latino-americana em debate que além de revisar a historiografia sobre o tema de modo a contemplar autores como: Walter Mignolo e Gerardo Mosquera, problematiza ainda as noções que foram compartilhadas no Brasil. Como estrutura poética menciona o importante trabalho de Joaquim Torres Garcia “El Norte es el sur” que como gesto simbólico inverte as representações cartográficas clássica.

Infelizmente, o debate sobre a arte latino-americana provoca, ainda hoje, interesse limitado nos pesquisadores brasileiros, como alerta a pesquisadora. “No Brasil, diferentemente do que ocorre na maioria dos países de língua espanhola da América, a questão “latino-americana” suscitou pouco debate, ao menos no campo das artes”. Interesse e prontidão para o desafio das revisões podem ser encontrados no posicionamento frequentemente atualizado de poucos representantes brasileiros que contribuem com o tema proposto para essa edição.

No início dos anos 1990, Aracy Amaral tanto apresenta quanto revisa o termo ex-cêntrico, interessada numa plataforma mais ampla para a discussão sobre a produção artística brasileira e os seus movimentos de circulação interna e internacional. Em texto veiculado pela Revista Galeria no ano de 1991, de título: “Cêntricos e ex-cêntricos” Amaral pondera sobre a sustentação e o valor dos sistemas culturais e artísticos originários de povos distantes, física e infraestruturalmente, dos grandes centros urbanos do planeta. Ressalta a importância daqueles ditos ex-cêntricos para a ecologia das culturas.

Como se trata de artigo publicado nas igualmente raras e sobreviventes revistas especializadas na área artística do período, Amaral especula também a articulação entre a produção e a difusão sabida, mas pouco reconhecida, que o discurso convencional da crítica e a da história reservam, até então, para os

representantes e os lugares deslocados do eixo Rio-São Paulo. Aplica aos eixos capital-interior e ao polo RJ/SP em relação às demais regiões brasileiras, a mesma métrica de excentricidade utilizada dentre as culturas de países do Globo sublinhando que a hierarquia discursiva e de valoração não se estabelece somente entre países que se retroalimentam pela cultura do outro, mas sim, na compreensão da efetivada ex-centricidade dentro no próprio país.

De todo modo, retomando o debate sobre nossa localização no Globo, entende-se que a discussão não está ausente apenas na construção de uma noção compartilhada da América Latina; mesmo no Brasil a discussão de uma história da arte no Brasil ou história da arte brasileira ainda nos parece válida? É muito recente o interesse por inventariar, classificar e analisar as obras artísticas pertencentes aos acervos públicos. Esses esforços encontram ressonâncias nas preocupações do artigo As Bienais Nacionais de São Paulo: o caso da pré-bienal 1970. O objetivo da primeira Bienal Nacional de São Paulo ou Pré-Bienal era o de construir um critério para a escolha da XI Bienal de São Paulo em 1971.

Apesar da relevância da proposta o debate envolveu inúmeros seguimentos artísticos. Como aponta a autora, artistas que se consideravam consagrados não se interessavam em participar da Pré-Bienal, mas da Bienal Internacional diretamente.

A condição dos filtros que distinguem convidado de visitante é talvez uma das situações ideais para localizarmos as estratégias de ação dos artistas de uma geração mais jovem frente ao sistema hegemônico das artes e da cultura. Atentos ou alertados sobre o peso das estruturas críticas, historiográficas, institucionais e mesmo mercadológicas, o artista desafiado pelo encontro com novos eixos é demandado a compreender o difuso do tempo, do espaço e das simbologias em que insere sua produção. É sobre esse colapso que nos relata o artigo intitulado El visitante: A identidade e a ficção que analisa a participação da artista Renata Lucas numa exposição da cidade de Guernica, no país Basco. A artista que trabalha com intervenções urbanas e tem variadas participações

internacionais em Bienais e Exposições destacadas pelas agendas nacional e internacional leva para Guernica um projeto no qual ela propõe o plantio de uma árvore brasileira. A espécie Sibipiruna plantada por ela, de modo temporário, na calçada do Caminho Real da Assembleia configura-se como uma visitante adaptada ao solo, espécie resistente que, apesar dessa qualidade portada é ali admitida apenas sob a condição da excepcionalidade e da temporalidade de sua permanência.

A condição temporária vinculada à figura do visitante, esse outro da cultura, nos remete à insubordinação exercida por parcela significativa de estudiosos e praticantes da arte hoje com relação a toda forma de hegemonia, mormente aquela das “grandes narrativas” da história da arte e de suas instituições. Diante da impossibilidade de absorção de tantos novos convidados, é a estratégia da visita: programática, temporária e revisionista aquela a promover outras perspectivas para a relação - objeto artístico, modos e lugares de exposição e coleção.

Como bem pontuado pelo artigo intitulado “O Museu como ensaio contemporâneo: Reificação, Reanimação, Metamorfose e Sobrevivência” que integra essa edição, o que se caracteriza, é a abertura para uma nova métrica aplicada à “relação entre o objeto artístico e seu destino, Museu. Não se trata da análise de práticas museológicas, refere-se preferencialmente ao estatuto conceitual dos sistemas de circulação.”

No que tange ao problema dos museus e coleções, em relação à questão da querela entre os centros e os polos regionais, o artigo A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações traz alguma luz sobre como as narrativas da história da arte podem ser complexas e de como a institucionalização dessas narrativas tende a segmentar e especializar a discussão. Se a coleção do artista e intelectual pernambucano trazia uma diversidade de interesses que abrangia a arte indígena, arte popular, arte sacra e arte moderna, tal

concepção de universalidade da arte fragmenta-se quando, em disputa por várias instituições de dois estados, cada segmento separa-se, como se pudesse tornar-se uma narrativa independente do conjunto total.

Mesmo cada segmento proposto também não é de fato unívoco, como nos explica o autor, que afirma, em relação ao segmento de arte popular (cujo termo considera questionável), que tal conjunto abriga obras não classificáveis como “cultas” não assimiladas por coleções particulares, e tampouco institucionalizadas pela história da arte ou pelos museus brasileiros. Em relação ao moderno, aponta que abrange diversas manifestações, desde as vertentes construtivas (de visibilidade vitoriosa) até outras menos óbvias. Isso quer dizer que atrás de tais denominações mostram-se nuances e gradientes da produção artística que, de fato, e sob a vista atenta do colecionador, apontavam muito mais para um processo de difusão das tradições eruditas e populares, já hibridizadas com as contribuições das individualidades dos produtores locais e regionais do Brasil.

Justamente os limites tênues entre a erudição e a produção vernácula foi, talvez, o mote de um comportamento singular dos órgãos de proteção do patrimônio que decidiram por destruir a contribuição pontual produzida pela artista Mary Vieira em sua cidade natal, Poços de Caldas. A trajetória da “Boate Azul” é o tema da contribuição: Entre a capital e o interior, a construção e a destruição: a Boate Azul de Mary Vieira e as margens do patrimônio. O autor relata a história da construção da sala de baile no cassino da cidade, que ainda apresenta muitas lacunas e escassa documentação, e de como o lugar foi abandonado, restaurado, e demolido, tendo seus fragmentos conservados de modo não ideal.

É curioso como os valores atribuídos aos artistas locais que “migraram” para grandes centros, pelo próprio local de origem, podem variar entre uma reverência e um desdém. Mary Vieira parte do interior do estado para a capital, e desta para uma carreira internacional de grande significado, levada pelas mãos do artista suíço Max Bill, um dos principais organizadores das propostas de arte concreta. Tendo deixado várias obras urbanas e públicas, o que era uma de suas

preocupações principais, um de seus primeiros trabalhos urbanos é descartado, por motivos que o autor discute no seu texto, como a valorização de uma volta a um passado ideal em detrimento de outros estratos, ignorando um presente capaz de se projetar no futuro.

A brilhante re-instalação deslocada dos fragmentos da obra no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, pelo autor em conjunto com o artista Thiago Honório, redimensiona, recontextualiza e ressignifica o conjunto. O autor comenta que, não sendo mais de fato uma obra de arte, mas resquícios arqueológicos não reconstituíveis (o que incluiria a espacialidade da Boate Azul, e não só o piso da pista de dança), não poderia ser tratado nem como obra de arte, nem propriamente como resquício arqueológico.

Com sua ação, questiona os trâmites de geração e transformação do valor artístico no mundo contemporâneo, ou melhor, em um estado de “contemporaneidade” como prefere Terry Smith.

A inserção nessa seção temática de um texto traduzido do artista (participante do setor norte-americano do grupo de arte conceitual Art & Language), crítico de arte e historiador australiano Terry Smith tem um caráter especial. Mesmo produzindo desde o início da década de 1970 uma literatura importante sobre a discussão central que trazemos, apenas um único texto seu tinha sido publicado no Brasil até o momento, no primeiro número da icônica revista Malasartes, em 1975, levado pelas mãos de Cildo Meireles que, segundo o próprio Smith, traduziu apenas uma parte do artigo, originalmente publicado na revista ArtForum.

Quarenta e dois anos depois, apresentamos um artigo recente do autor, lançado originalmente em 2013 em um livro organizado por Hans Belting, Andrea Buddensieg e Peter Weibel, *Contemporary art: world currents in transition beyond globalization*. No artigo, Smith questiona as denominações de “arte global” e “arte mundial”, e propõe pensar um estado de “contemporaneidade”, no qual três grandes correntes surgidas a partir de 1989 são expostas: uma derivada do

moderno Euro-americano, uma fundamentada na crítica pós-colonialista, e uma mais independente e, segundo o autor, aberta a “explorações experimentais de temporalidade, lugar, afiliação, e afeto – as condições sempre incertas da vida dentro da contemporaneidade em um frágil planeta”.

O termo “planetário”, ou “planetary”, também surge como uma possibilidade que abrange uma produção artística muito mais ampla, e que leva em conta a complexidade do estar-no-mundo, suas dissonâncias e dialéticas, de modo a evidenciar os “mundos-dentro-do-Mundo”, e que representam a diversidade muito além do processo de globalização pressuposto como condicionante político-econômico do sistema mundial. Tal processo aproxima-se bastante do que entendemos como “universalidade”, e assim esperamos que contribua para o debate e a reflexão atual acerca dessas questões.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. Cêntricos e ex-cêntricos. Revista Galeria, São Paulo, dez/jan, n. 23, 1991, p. 98 - 101.

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

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. A micro-historia e outros ensaios. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, c1989. 244p