



O Delírio do Chimborazo: discursos sobre a América Latina

Gabriela Kremer Motta

Mestranda/UFRGS

A *Mostra Transversal – O Delírio do Chimborazo*, parte da IV edição da Bienal do Mercosul, teve como nome o título de um poema do libertador Simón Bolívar, de 1823. No poema de Bolívar evidencia-se, entre outras coisas, a influência dos “artistas viajantes” na construção da identidade latino-americana, o que espelha o conflito entre o nacional e o estrangeiro, como no verso: “Deixei atrás os rastros de Humboldt e os cristais eternos que circundam o Chimborazo.”

O curador desta mostra na Bienal, o alemão Alfons Hug, escolheu doze artistas – latino-americanos, europeus e norte-americanos – para compor a exposição, pretendendo verificar como as questões do poema de Bolívar, no que tange à identidade e à união da América Latina, aparecem na contemporaneidade.

Ao falarmos sobre identidade cultural, é preciso conceber uma acepção mais ampla do que a idéia regionalista, presente em boa parte das teorias desenvolvidas pelos centros tradicionais em relação às culturas dos chamados países periféricos. O antropólogo Claude Lévi-Strauss aponta para a necessidade – e para a dificuldade – de trocarmos o sistema de referências ao estudarmos diferentes sociedades.¹ Ele também ressalta a impossibilidade de deliberar sobre uma situação sem vivenciá-la, fato muitas vezes aceito no campo das artes visuais, quando de um entendimento isolado das áreas de pesquisa social.

A complexidade da formação de uma identidade latino-americana precisa ser entendida para além do momento histórico dos descobrimentos, porém levando-se em consideração a forte influência do olhar estrangeiro no imaginário nacional solapado. Além disso, assim como não se fala em uma identidade européia pelo notório saber das especificidades dos países que compõem o velho continente, da mesma maneira é fundamental perceber individualmente os países que formam a América Latina.

A permeabilidade e a hibridização com outras subjetividades é uma característica da cultura em geral, mas em especial da cultura latino-americana, que pode ser observada na troca ininterrupta, e talvez pouco equilibrada, entre o estrangeiro e o nacional.

Nesse sentido, artistas, por exemplo, como Lygia Clark e Hélio Oiticica provaram, com seus trabalhos, a possibilidade de a arte ser internacional a partir de um repertório de referências locais. Não é a forma, a priori, que determina uma nacionalidade. O concretismo e, depois, o neoconcretismo,

¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. In: CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com CLS*. Capinas: Papirus, 1989. p. 15.

entre outras questões, impunham a possibilidade da experiência plástica sem necessariamente referências geográficas. A vontade de uma expressão estética objetiva e crítica, conectada aos novos meios de produção, refletia muito mais os problemas do homem frente ao mundo moderno, do que o 'novo mundo' exótico e tropical dos relatos de viagem.

No entanto, apesar de tais experiências artísticas terem começado ainda na primeira metade do século XX, a década de 1980 foi marcada por, pelo menos, duas exposições internacionais que reafirmavam uma visão da arte produzida fora do eixo Europa- Estados Unidos, como algo exótico, curioso, primitivo em oposição à arte de países desenvolvidos: em 1984 a mostra *Primitivismo na arte moderna do século XX: relações entre arte indígena e arte moderna*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA); e em 1989, a mostra *Magiciens de la terre*, no Centre Georges Pompidou em Paris². Perguntas que precisam ser feitas são: por um lado, até quando as questões de identidade vão ser postas em níveis regionais? e, por outro, até quando a questão da identidade precisa ser evocada nas mostras de arte que privilegiam as produções extra-Europa e EUA?

Então, na IV Bienal do Mercosul, a Mostra Transversal, no que tange a questão de identidade, não se limitou a uma seleção geográfica de artistas para associá-los a um denominador comum latino-americano. Buscava, no entender do curador, artistas que trabalhassem problemáticas da região, como exclusão, identidade, memória, religiosidade, reconhecimento e extinção, para a sua composição. Ou seja, problemáticas que podem ser associadas a qualquer região – não só da América Latina.

Por outro lado, a mostra não tinha como ser entendida no seu conjunto, problema detectável na maior parte das exposições de arte com propostas curatoriais, onde estas intenções só são verificáveis através da leitura do catálogo. Essa seleção de artistas servia de respiro benéfico às outras mostras, mas sem criar uma outra unidade capaz de significar uma proposição. Ao espalhar-se por todos os espaços expositivos da Bienal, a mostra Transversal interferia na conformação de blocos monolíticos de trabalhos agrupados por países.

As doze proposições artísticas da mostra Transversal estavam distribuídas da seguinte maneira nos espaços expositivos: no segundo andar do prédio do Santander Cultural estavam os trabalhos *Deus é Boca*, da dupla Maurício Dias e Walter Riedwig, as fotografias da *série Orinoco* do alemão Michael Wesely e a performance- instrumento *Geralda* do brasileiro Tato Taborda. Nesse piso também estava a mostra icônica do Chile, com trabalhos de Roberto Matta. No andar térreo do prédio tínhamos, da mostra Transversal, a escultura-instalação *El mármol americano* da colombiana María Fernanda Cardoso, ao lado das mostras icônicas do Uruguai, com María Freire, e da Argentina com Antonio Berni.

No Memorial do Rio Grande do Sul encontrávamos, da mostra Transversal, as fotografias do venezuelano Luis Molina Pantín, e as fotografias do peruano Martín Chambi, ao lado da mostra icônica da Bolívia, com fotografias do francês Pierre Verger. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul foi o espaço escolhido para a instalação *May Por E*, com papagaios vivos, da artista americana Rachel Berwick e para as fotografias do alemão Frank Thiel. Também no MARGS, estavam a mostra icônica do México com José Clemente Orozco, a mostra icônica do Paraguai com Lívio Abramo, e a mostra histórica de arqueologia.

O artista da mostra Transversal presente na Usina do Gasômetro era o venezuelano Arturo Herrera com a obra *Night before last*. Ainda neste espaço, tínhamos os trabalhos do artista homenageado da bienal, Saint Clair Cemin, e as mostras contemporâneas da Bolívia e do Paraguai. Nos armazéns do Cais do Porto a mostra Transversal ficou espalhada da seguinte maneira: No armazém A6, a instalação *Idéia situação* de Artur Barrio, localizada entre as representações nacionais do Chile e do Uruguai. No armazém A5, a vídeo-projeção *Cordova Peak/Dome* do artista Ari Marcopoulos, em meio aos trabalhos da representação brasileira. Finalmente, no armazém A4, as esculturas do coletivo cubano Los Carpinteiros, localizadas entre as representações nacionais do México e da Argentina.

² A mostra do MOMA foi curada por William Rubin, e apresentava os objetos indígenas sem datas e sem contextualizá-los culturalmente. A mostra do Pompidou foi curada por J. H. Martin, e foi criticada, principalmente, por só envolver curadores franceses na seleção dos trabalhos apresentados.

Nesse momento, é interessante observar que cinco dos artistas da mostra Transversal participaram da 25ª Bienal de São Paulo, cujo curador geral também era Alfons Hug. O problema não está neste dado em si, mas sim no fato de isso não ser dito, não ser levantado como informação nem mesmo no catálogo da Bienal do Mercosul. Segundo o currículo dos artistas, apenas Luis Molina Pantín e Frank Thiel participaram da 25ª Bienal de São Paulo. Enquanto que, pesquisando os artistas que participaram dessa edição da bienal paulista, ainda encontramos a dupla Walter e Dias, o grupo Los Carpinteros, e Michael Wesely. Isso significa que um curador trabalha a partir de um repertório próprio e arbitrário, representando um determinado ponto de vista dentro de um campo específico de conhecimento.

Alfons Hug certamente é uma pessoa altamente capacitada para as funções de curador, mesmo para uma mostra que pretende reflexionar problemáticas latino-americanas, pois estuda, pensa e atua neste continente desde os anos 1980. Mas as justificativas para a sua escolha, expostas pelo curador geral da Bienal do Mercosul no catálogo da mostra, reafirmam uma postura dependente das forças ideológicas provenientes dos centros culturais estabelecidos. "Um dos grandes privilégios da Bienal do Mercosul é estabelecer um elo concreto com a 26ª Bienal de São Paulo por meio da convocação de seu curador, Alfons Hug."³

Se, por um lado, a afirmação acima, como foi dito, indica uma relação de dependência entre periferia e centro, por outro, a mostra Transversal *O delírio do chimborazo*, justamente por ser composta não só por artistas latino-americanos, pode ser entendida como um primeiro passo para uma abertura do evento, onde a investigação poética de cada artista seja mais importante do que a sua origem geográfica. Nas palavras do curador Alfons Hug:

Se hoje existe uma verdadeira possibilidade de união do continente, uma moderna Carta da Jamaica, ela se exprime melhor nos eventos culturais e, sobretudo, nas bienais de arte, que contêm uma mensagem não só de união política, mas de emancipação através da estética.⁴

Especificidades da mostra

O trabalho *Deus é Boca* é um vídeo-instalação, composto por quatro retro projeções. Os espectadores são cercados pelas imagens projetadas onde "imagens editadas em velocidade febril intensificam o poder do discurso e tentam tornar visível a boca que a orelha não vê."⁵ O poder do discurso. Esta é a questão central sobre a qual o trabalho *Deus é Boca* vai se debruçar. As imagens que se sucedem nas projeções não permanecem tempo suficiente nas telas para serem presentes, estão sempre sendo substituídas por outras cujos personagens seguem falando, argumentando, tentando convencer. São imagens que reconhecemos, de programas de auditório, de campanhas políticas, de pastores de igreja, do vendedor ambulante. Depois de 27 minutos o fluxo de imagens pára, e 44 definições de quatro letras para Deus invadem essas telas, enquanto em uma cabine um ator – ao vivo – narra um jogo de futebol, ou canta as pedras de um bingo. Isso tudo é instalado em uma sala completamente escura, onde a luz difusa provém das imagens e da cabine do ator, que é acesa de 27 em 27 minutos.

O fato de esta instalação ocorrer em um espaço fechado isolava o trabalho, criando um ambiente próprio e envolvente, sem estabelecer relação com outros trabalhos próximos. Na sala escura, forrada por um pano preto espesso, as pessoas iam acumulando-se e recebendo a enxurrada verborrágica das imagens. O ar condicionado que neutraliza a atmosfera dos museus, não conseguia se fazer sentir neste local, onde o cheiro do humano impregnava os tecidos das paredes, recriando a sensação dos lugares superlotados que víamos nas imagens. O absurdo cômico da realidade pode fazer rir num primeiro momento, mas não cessa de incomodar.

³ AGUILAR, Nelson. In: *4ª Bienal de artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2003. p. 41.

⁴ HUG, Alfons. In: *4ª Bienal de artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2003. p. 77.

⁵ DIAS e RIEDWIG. *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*. Rio de Janeiro, CCB, 2002. p.135. Catálogo da exposição.

Deus é boca, trabalho de forte cunho político, põe em 'grande angular' episódios cotidianos onde sempre estão em jogo uma grande massa passiva e um agente ativo aglutinador. O ambiente, a atmosfera que se criava em torno desse trabalho, distanciava-se do espaço de um museu, estava mais próximo de um mercado público ou de uma avenida, cujos cinemas e teatros transformaram-se em templos ou casas de jogo. A realidade externa das ruas transportada plasticamente para um suposto espaço de reflexão, criava uma reação ambivalente: era possível deixar-se hipnotizar pelas imagens sem presente, como sentir-se expulso por tanta repugnância.

Ao discutir o poder do discurso criando um ambiente próprio e trazendo para um espaço de contemplação a rua agitada de qualquer cidade, o trabalho questiona o próprio discurso do qual faz parte. *Deus é boca* está conectado a uma determinada seleção de trabalhos, cujo denominador comum é dado pelo curador através da escolha de um tema. Nas palavras de Alfons Hug, "o poema (que dá nome à mostra) presta-se como ponto de partida de uma exposição que rastreia a condição humana."⁶

Neste sentido, o trabalho precisa ser observado individualmente, como foi feito até aqui, mas também como parte de um grupo de trabalhos articulados sob um mesmo texto determinante. O discurso de um curador não é capaz, a priori, de agregar ou suprimir significados dos trabalhos que compõe uma mostra. As propostas artísticas mais consistentes de uma determinada seleção destacam-se naturalmente, mas todas se inscrevem em uma história oficial da arte, que costuma apresentar-se – e ser lida – como neutra.

Dentro dos doze artistas que compunham a mostra transversal podemos identificar alguns grupos, seja através do suporte, seja através de maneiras de abordar o tema da mostra, todos eles compondo a grade de intenções do curador, sem contudo, estarem limitados por ela. O próprio Alfons Hug afirma que os artistas não necessariamente atendem às expectativas de uma curadoria, quando esta escolhe pessoas e não trabalhos para a sua composição.⁷ No entanto, "os curadores atuam em um processo de representação e afetam os resultados das exposições, o que nem sempre fica claro nas mostras de arte."⁸

A proposta conceitual da mostra Transversal envolvia uma percepção das relações entre os países latino-americanos, a partir de um ícone do continente – Simon Bolívar – e de sua luta pela independência da América do Sul. O curador Alfons Hug, conhecendo a influência dos artistas viajantes na construção de uma identidade latino-americana, conecta o viajante Humboldt e o político Bolívar para nortear a sua seleção de trabalhos, apresentada em um contexto de uma grande mostra de arte. De fato, esses dois personagens do século XIX sabiam de sua importância mútua nas transformações a respeito da percepção do mundo.

A fantástica possibilidade de dar a conhecer ao público aspectos do processo das transformações da representação plástica no continente, e as relações entre arte e vida que permeiam a nossa história, parece falhar justamente por ocultar o seu próprio processo de concepção e objetivos. Se, por um lado, na mostra Transversal a busca de uma abertura é clara, com a participação de artistas de várias nacionalidades, por outro, o porquê da disposição das obras nos espaços expositivos, a relação do curador com estes artistas, bem como a relação desta mostra com o restante da bienal, além de sua dimensão política, não são facilmente identificáveis.

Dentre os doze artistas da mostra, encontramos quatro que trabalham com fotografia, sendo que Martin Chambi (1891-1973) é o único deles cuja produção se deu em outro contexto político e artístico. Ou seja, o fato de 1/3 da mostra Transversal ser composta por fotografias indica uma percepção do curador a respeito deste suporte na arte contemporânea. Além disso, as proposições em fotografia abordam o tema da paisagem – Michael Wesely e Frank Thiel – e uma espécie de registro etnográfico

⁶ HUG, Alfons. O Delírio do Chimborazo. In: *4ª Bienal de artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2003. p. 77.

⁷ HUG, Alfons. Entrevista concedida à autora deste trabalho.

⁸ GLEADOWE, Teresa. Curating in a changing climate. In: WADE, Gave (org.). *In Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.

– Martin Chambi e Luis Molina Pantín - elementos que podem ser relacionados às expedições europeias, encarregadas de registrar, entre outras coisas, os lugares e os povos que estavam sendo descobertos.

As fotografias de Martin Chambi e de Luis Molina Pantín estavam localizadas no prédio do Memorial do Rio Grande do Sul, espaço onde concentrava-se outra seleção de trabalhos no mesmo suporte. Pierre Verger, fotógrafo francês que viveu no Brasil e foi apresentado como artista icônico da Bolívia, pode ser entendido mesmo como um artista viajante do século XX, a tal ponto de representar o país que visitou em três ocasiões, evidenciando a importância dada ao olhar estrangeiro na construção do imaginário colonial. É possível então, interpretar a relação entre estes três grupos de trabalhos expostos no Memorial a partir da dimensão antropológica que apresentam. Chambi, o fotógrafo de seus pares, revelando um olhar de identificação com o motivo que retrata, Verger, o fotógrafo curioso, com um olhar de admiração frente ao estranho, e Pantín, o etnógrafo do presente, que tenta expor um aspecto oculto do culto à beleza, na cultura da Venezuela.

Na mostra Transversal, ainda é possível traçar relações entre as instalações *May Por E* e *Deus é Boca*. Em termos formais, ambos apresentavam um ambiente próprio, criador de um clima específico, com a presença de seres vivos – papagaios e pessoas - atuando na composição do trabalho. A proposição *May Por E*, discutia as mortes culturais, apresentando papagaios falantes de uma língua indígena extinta, registrada por Humboldt em sua viagem à América. A interpretação plástica da artista para um episódio histórico também lida com o tempo, desacelerando o visitante diante do trabalho e quase fazendo com que ele compreenda o sentido da língua falada pelas aves. Ao contrário deste trabalho, *Deus é Boca* intensifica ainda mais o ritmo do cotidiano, expondo o visitante a uma babel monocórdia em sua língua materna.

A localização do trabalho de Rachel Berwick no espaço mais tradicional da Bienal, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, relacionava-se com a mostra histórica de arqueologia, que também estava neste local. As conexões entre a preservação de expressões de culturas extintas – mesmo que na instalação se trate da preservação de seres vivos, além da língua maypure – justifica esta associação, além de sugerir uma certa transgressão do curador, ao colocar uma instalação com animais vivos, em um museu histórico. Ainda no MARGS, estavam expostas as fotografias de Frank Thiel, que trabalhou a partir dos registros do artista viajante Frederic Edwin Church, apresentando paisagens andinas atuais.

O trabalho *El mármol americano* feito de ossos bovinos, além de remeter aos massacres promovidos pela colonização do continente e fazer referência aos tijolos de barro ligados por ossos, encontrados na casa que foi berço de Bolívar,⁹ podem ser interpretados a luz do prédio onde foram instalados. O Santander cultural é um espaço imponente, construído originalmente para ser um banco, onde a onipresença de mármore “europeu” ajuda na construção de um ambiente ao mesmo tempo hostil e fascinante. As fotografias de um horizonte expandido, de Michael Wesely, estavam dispostas no segundo andar deste prédio, em um corredor aberto, o que propiciou a sua apreciação de diversos pontos de vista. O fato de serem imagens obtidas às margens do rio Orinoco, é o dado que conecta o trabalho ao tema da mostra.

O trabalho de Arturo Herrera, na Usina do Gasômetro, apresentava uma relação cromática tanto com o prédio em que estava inserido quanto com a escultura *Supercuia* do artista homenageado Saint Clair Cemin. O mural abstrato *Night before last* parece ser o trabalho da exposição Transversal mais difícil de ser relacionado ao grupo da mostra, pois nessa proposta não encontramos problemáticas diretamente ligadas a questões latino-americanas, a não ser a nacionalidade do artista.

Nos Armazéns do Cais do Porto estavam expostos um vídeo de Ari Marcopoulos, uma instalação de Artur Barrio e um grupo de esculturas do coletivo Los Carpinteros. Artur Barrio realiza suas concepções a partir do espaço, propondo conexões entre experiência pessoal, lugar e cultura em seus trabalhos. A sua intervenção, bagunçada por natureza, contrastava com a organização das mostras uruguaia e chilena, expostas também neste armazém. Mas, dificilmente, o trabalho de Barrio nos propunha relações espontâneas com as outras proposições da mostra Transversal.

⁹ HUG, Alfons. O Delírio do Chimborazo. In: *Catálogo da 4ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 2003. p. 80.

O vídeo *Cordova Peack/Dome*, assim como as esculturas do coletivo cubano também fogem de uma interpretação à luz das premissas da mostra Transversal, que dizem respeito às questões de união do continente latino-americano, pensadas a partir do poema de Simon Bolívar. O que se percebe é uma impossibilidade de extrair um texto a partir dos trabalhos que compunham a mostra, que feche com as intenções expostas no catálogo. Os laços identificáveis entre os artistas da mostra Transversal recaem ora na nacionalidade de cada um deles, ora nas referências geográficas e culturais dos trabalhos.

Se para a apreciação da arte produzida nas expedições dos séculos XVIII e XIX é preciso uma visão de conjunto, não esquecendo os objetivos científicos e políticos que motivavam estas viagens, o mesmo se dá quando nos debruçamos sobre a arte que uma bienal nos apresenta. Ainda que as pessoas responsáveis por estas seleções tenham uma formação e história legitimadora, é preciso levar em conta a dimensão política que esses eventos têm a obrigação de atender.

Quando uma bienal propõe um tema para um artista trabalhar, de certa forma está agindo como nas expedições ou como autoridade religiosa. Ou então, a partir de um texto pré-estabelecido, pinça no universo da arte aqueles exemplares que se encaixam no seu tema. Usa os trabalhos para ilustrar e corporificar uma idéia. Esse esquema, o jogo, parece claro tanto para alguns artistas quanto para os críticos mais tarimbados. No entanto, esses eventos se inscrevem na história da arte como registros oficiais de épocas específicas.

De fundamental importância para o campo da arte, tanto para o continente latino-americano quanto para a história da arte ocidental como um todo, a Bienal do Mercosul terá mais possibilidades de alcançar as utopias de união do libertador Simon Bolívar na medida em que, a exemplo do mártir, conseguir romper e expor as fronteiras entre os múltiplos interesses por ela orquestrados.

Talvez, um caminho interessante para as mostras de arte contemporânea, seja construir os seus discursos a partir dos trabalhos de arte, aproximando as pessoas envolvidas no processo – artistas, curadores, público – para apreender idéias a respeito do momento presente.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Capinas, SP: Papirus, 1989.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos- editorial, 1999.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque e RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *O general em seu labirinto*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- MOSQUEIRA, Gerardo. (org.). *Beyond the Fantastic*. Contemporary Art Criticism from Latin America. London: The Institute of International Visual Arts, 1995.
- WADE, Gave (org.). *Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.
- DIAS e RIEDWIG *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*. CCB, Rio de Janeiro, 2002. Catálogo de exposição.
- CATÁLOGO da 4ª Bienal de artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 2003.