

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Distensões
curatoriais: fluxos
e acasos**

A exposição “O corpo na cidade” e uma reflexão sobre História da Arte brasileira.

Paulo Roberto de Oliveira Reis
UFPR

Resumo

A partir do processo de curadoria da exposição “O corpo na cidade – performance em Curitiba”, discutir os seguintes temas: a exposição como construção de narrativas da história da arte, como situar-se ante uma história hegemônica sem fundar-se em modelos regionais e identitários e o papel da performance como modo crítico para repensar a historiografia da arte.

Palavras chave

exposição, performance, história da arte

Abstract

This text establishes a discussion concerning historiography from the curatorship “O corpo na cidade – performance em Curitiba”. The issues raised by the exhibition are how to deal with local and global art history, the exhibition as an art history narrative and rethinking art history in a performance art perspective.

Key words

Art exhibition, performance art, art history

Esta comunicação discute algumas questões teóricas trazidas pela exposição “O corpo na cidade – performance em Curitiba”, curadoria que realizei no Museu da Gravura de Curitiba, financiado por edital público do órgão municipal de cultura e mostrada no período de 28 de outubro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010. A pesquisa para a exposição iniciou-se em 2007 e a partir dela foram escolhidas 47 participações, entre eventos, instituições, artistas e coletivos de artistas, que realizaram ações performáticas ou com elas estiveram envolvidos, na cidade de Curitiba. Cobriu-se um período histórico que se iniciou em 1971 e estendeu-se até 2009. Ao todo, nas sete salas do espaço expositivo, foram expostos vinte e dois painéis com ampliações fotográficas, vinte e seis vídeos documentais colocados em quatro monitores, projeção de doze vídeo-performances e, por último, quatro vitrines mostrando vinte e oito documentos impressos ligados a ações performáticas. Além disso, fazia parte do projeto a doação de livros sobre teoria da performance para a biblioteca da instituição promotora.

Três discussões de caráter mais amplo permearam meu fazer e apresentam-se como questões conceituais de base no levantamento que realizei sobre as manifestações de performance na cidade de Curitiba entre os anos 70 e a contemporaneidade. As três discussões, cartografias sobrepostas através das quais eu orientei meu processo de pesquisa, são o objeto desta primeira reflexão teórica que estabeleço sobre o processo curatorial e que encontra no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte seu fórum privilegiado. Primeiramente já pavimentava meu caminho o entendimento de que as práticas de curadoria de exposição, de forma consciente ou não, são formas de se pensar criticamente sobre história e historiografia da arte. Isto posto, perguntava-me qual modelo historiográfico, seria dado na exposição à partir do extenso levantamento de fontes. Um segundo ponto de discussão, levantado por reflexões quanto à forma de inserção de uma discussão histórica local dada em um campo cultural deslocado do eixo RJ-SP, levou-me a refletir sobre os discursos hegemônicos da história da arte brasileira. A pergunta que se colocava era a de como construir uma história a partir de campo artístico dito “periférico”, sem afirmar identidades ou um acento “regionalista” e, a partir daí, propor uma narrativa mais alargada da arte brasileira. E, como último ponto, certamente conectado aos outros dois, de que forma reunir e organizar proposições artísticas de caráter performativo, colocadas em proximidade crítica num espaço expositivo, sem criar um engessamento dado pela idéia de uma nova tradição ou fechando-as numa discussão da busca da especificidade da linguagem? Tomarei então minha exposição como laboratório experimental não para apresentar respostas a estas questões, mas para desdobrá-las e problematizá-las.

Parto primeiramente de uma reflexão que insere as exposições de arte num sistema de representação. O pesquisador Bruce Ferguson aponta elementos fundamentais das estratégias retóricas deste sistema específico das exposições desde sua concepção expográfica (etiquetas, sistema de segurança, ações de mediação), decisões e escolhas de obras (inclusões e exclusões), catálogo, relação com a arquitetura, até sua construção narrativa como elementos de discussão de arte e a voz encarnada da instituição (vista como um aparato ideológico). Ao focar as exposições temporárias Ferguson apresenta-as desta forma: *Não mais*

*restrito à exposição de uma tese acadêmica, ou uma mostra de conhecimento sobre o acervo de um museu, as exposições temporárias, particularmente, tornaram-se o principal meio na distribuição e recepção da arte e, portanto o principal agenciamento nos debates e na crítica em torno de algum aspecto das artes visuais*¹. Assim, nas estratégias, ou nos agenciamentos de sentidos, importa-me aqui salientar as exposições como sistema de representação de um discurso histórico. De forma mais ampla, o pesquisador Jonathan Harris também situa o papel das exposições de arte sob a perspectiva da construção da história – *Todas as formas de mostrar obras em galerias e museus são também um fenômeno arte histórico porque aí inevitavelmente seleciona-se, ordena-se, considera-se e julgam-se obras de arte de todas as formas que os historiadores da arte fazem em seus ensaios e livros*².

No Brasil dos últimos dez anos, pudemos observar alguns projetos curatoriais operarem diretamente sobre narrativas da história da arte brasileira e trago aqui alguns exemplos de exposições que reiteraram discursos ou ensaiaram novos discursos históricos. As exposições “Onde está você, geração 80?” (Centro Cultural Banco do Brasil, 2004), curadoria de Marcos Lontra, “2080” (MAM/SP, 2004), curadoria de Felipe Chaimovich, e “80/90 Modernos, Pós-modernos etc.” (Instituto Tomie Ohtake, 2007), curadoria de Agnaldo Farias, de certa forma reforçavam, ainda que pesem alguns méritos conceituais, uma narrativa histórica dos anos 80 ainda construída através do mito da “volta da pintura”. Em outros exemplos pudemos aferir posicionamentos mais críticos em relação a narrativas hegemônicas da história da arte. Três exposições, em especial, trouxeram subsídios para refletir sobre meus propósitos. Refiro-me a “Arte Conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC-USP” (SESI – Paulista, 2000), curadoria de Cristina Freire, “Situações – arte brasileira anos 70” (Casa França-Brasil, 2000), curadoria de Glória Ferreira e Paula Terra e “Anos 70 – arte como questão” (Instituto Tomie Ohtake, 2007), curadoria de Glória Ferreira. Todas as três curatorias, guardadas suas especificidades, ao exporem obras, proposições e documentos dos anos 70, tomaram como “parti-pris” a constatação de um vazio, seja da historiografia da arte recente ou na compreensão mesmo de novas concreções da obra e proposições artísticas. Vazio este que parte do fato de muitas manifestações artísticas da época efetivarem-se em sua maioria através de experimentos com fotocópias, vídeo, super-8, fotos, textos, muitas vezes de forma efêmera. E com isso estas proposições artísticas não tem espaço na maioria dos acervos públicos de museus, formados dentro de uma lógica mais restrita a certo conceito de obras, ou num discurso artístico ainda preso a paradigmas mais fechados de obra e, muitas vezes, ainda refém de uma idéia de tradição da arte construída pela pintura.

Outra das questões que esteve muito presente no processo de pesquisa e, posteriormente, no da construção da exposição, foi a de tomar um posicionamento contrário a qualquer idéia de construção identitária local. Marcado que fui pelas discussões do Paranismo³ ou de certa “arte paranaense” (definida

1 Ferguson, Bruce. Exhibition rhetorics: material speech and utter sense. In Reesa Greenberg, Ferguson, Bruce e Nairne, Sandy. Thinking about exhibitions. Londres: Routledge, 1996, p.179.

2 Harris, Jonathan. The new art history: a critical introduction. Londres: Routledge, 2004, p.18.

3 Movimento identitário paranaense dos anos 20 tendo como seus artistas Lange de Morretes e João Tu-

unicamente pela geografia), ainda remanescentes na cena local, via-me numa inescapável “aporia curatorial”: como trazer um panorama de manifestações de performance na cidade sem subscrever modelos identitários? Através de dois textos críticos, pode discernir, mesmo que de forma breve, dois movimentos distintos no que tange olhar certa produção artística fora dos centros hegemônicos de poder, que ajudaram-me numa tomada de posição. O texto “A experiência do Centro-Oeste – arte e identidade cultural” (1985) de Aline Figueiredo, uma síntese de sua atuação nos estados do Mato Grosso e também Goiás, foi escrito sob o contexto da abertura política e no redimensionamento das políticas culturais do país. Ficam patentes as questões identitárias como foco de sua ação entre os jovens artistas de Cuiabá – *E começamos a botar na cabeça destes artistas, também, que se devia fazer uma reflexão em torno de nosso espaço, nossa grande realidade circunstancial, o espaço aberto dos nossos horizontes, a nossa mata, os bichos, a floresta, o homem caboclo, a morenidade do povo, o chá, a cor da terra, a cor do índio e toda essa matreirice do selvagem*⁴. Além disso, questões do nacional-popular, presentes no pensamento da cultura dos anos 70, faziam-se ainda presentes no texto da crítica. Ficava claro que não era isto o que eu queria como substrato para meu levantamento.

Já no texto “Arte em trânsito” (1999), escrito por Moacir dos Anjos sobre sua exposição “Nordestes” (SESC Pompéia, SP/1999), nos são colocadas algumas discussões ainda “invisíveis” ou mesmo extemporâneas para o contexto de Aline Figueiredo. Moacir problematiza uma idéia de identidade local e apresenta, para o caso específico da região geográfica-cultural do nordeste brasileiro, elementos históricos de construção de discurso identitário. A estes discursos, ou idéias, o autor aponta o fato de que *são menos a catalogação do real sensível do que um constructo ficcionalizado daquilo que tornaria este espaço distinto dos demais e a qual quer outro irredutível*⁵. Sendo assim, a identidade ao se construir em relação ao “outro”, torna-se a ele reativa, fato que, se historicamente teve sua explicação ideológica, como nos Clubes de Gravura dos anos 50 e 60, hoje soa de forma equivocada. Como pensar o mundo contemporâneo e globalizado regido pela *intensificação do fluxo internacional de bens simbólicos* e, por outro lado, na resoluções das tensões através das identidades culturais fixas? Mas ao mesmo tempo, como enfrentar discursos hegemônicos de legitimação dos discursos culturais e artísticos sem colocar-se criticamente frente a eles e apontar suas exclusões?

Ao trazer o espaço da cidade como título e premissa da exposição “O corpo na cidade – performance em Curitiba”, busquei antes de tudo não a localidade ou região específica, mas práticas artísticas dadas num conceito de urbanidade que atravessa outras cidades. Mapearam-se elementos do campo das artes, em especial artistas, críticos, pesquisadores, jornalistas, museus, salões de arte, exposições coletivas e individuais, galerias, políticas culturais, mediadores,

rin, entre outros. Como elementos visuais, notavam-se, a presença constante do pinheiro nas paisagens e as estilizações do pinhão ou erva-mate em produtos gráficos.

4 Figueiredo, Aline. A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade local. In Ferreira, Glória. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.291.

5 Anjos, Moacir dos. Arte em trânsito. In Ferreira, Glória. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.303.

universidades e faculdades de arte, eventos, encontros, coletivos e organizações independentes de artistas. E estes elementos constituem uma trama, ao mesmo tempo específica em suas definições particulares, mas também de caráter mais geral ao buscarem sua transversalidade numa narrativa mais próxima da realidade política, social e artística do país.

Longe de esgotar os assuntos apresentados aqui, trago como último tópico uma problematização de minha pesquisa em si, ou seja, a conceituação das manifestações de performance. Não me interessava uma definição específica da linguagem da performance, mas um conceito operatório dado a partir de um lugar definido, o das artes visuais. E foi com esta premissa e fundamentado nas idéias apresentadas por Regina Melim no livro “A performance nas artes visuais” que reuni uma série de documentos de manifestações de performance.

Ao construir um entendimento da performance a partir das artes visuais, compreendi algo fundamental – performance e artes visuais apresentam-se numa relação dialética. Se eu construo um conceito de performance que se insere no campo das artes visuais, de outro lado também terei outro entendimento das artes visuais ao ter como foco o olhar da performance. Isto é, ao se estabelecer um conceito de performance derivado das artes visuais, de forma complementar operava um entendimento ampliado das artes visuais partindo-se dos tensionamentos, torções e experimentações de linguagem da performance, da presença do corpo, da incorporação dos meios da fotografia, filme e vídeo e ao cotejar constantemente o contexto social e político do país àquilo que era pesquisado. Reverberavam aqui as discussões de Artur Danto e Hans Belting, do fim de uma história construída numa chave da tradição fundada na pintura ao buscar refletir na presença da performance, e de forma mais ampla, da arte processual nas narrativas históricas. Além disso, ao focar a performance, mais do que nunca eu precisava do fundamento de uma história cultural ou de uma história social da arte. E seja pelo fato de haver um corpo significativo, pela abordagem de manifestações artísticas que em sua base colocavam-se de forma crítica ao meio da arte e à sociedade, autores como Charles Harrison, T. J. Clark, Michael Baxandall e Griselda Pollock, se impuseram como modelos historiográficos.

Na gênese desta exposição, uma imagem me perseguia e parecia espelhar simbolicamente meu projeto de pesquisa. Refiro-me a uma figura tornada folclórica na cidade, um travesti chamado Gilda que, nos idos anos 70, provocava os passantes da rua XV de novembro, rua somente de pedestres e uma das vias importantes de circulação da cidade. Na Curitiba da época com seu projeto modernizador ainda tão atrelado ao provincianismo citadino, Gilda colocava-se como o desafio, um corpo crítico e incômodo que teimava em aparecer publicamente e buscava sua visibilidade nos passeios da cidade que se queria contemporânea. E foi pensando a performance, como esse corpo crítico e incômodo tão aparente mas ainda tão invisível, que interessou-me pensar a arte numa chave muito próxima do mundo da cultura, pensar o corpo como ponto nodal de vetores sociais, políticos, artísticos e em práticas da arte contemporânea que contemplem a complexidade de nosso mundo e de uma historiografia que reflita sobre tudo isso.

Bibliografia

FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy. *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, 1996.

HARRIS, Jonathan. *The new art history: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2004.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.