C B
H A

40º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização

C B
H A

Co-realização

UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
RS · BRASIL

Universidade
Federal de
Uberlândia

UFRRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO

CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972
Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)
Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)
Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Blanca Brittes (UFRGS)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire (UFBA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40°. Colóquio do CBHA
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ)
Bianca Knaak (UFRGS)
Camila Dazzi (CEFET – RJ)
Eduardo Veras (UFRGS)
Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)
Maria Inez Turazzi (UFF)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)
Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPel)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa
Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo (evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

https://doi.org/10.54575/cbha.40

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte
Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:
http://www.cbha.art.br/index.html
Contato: cbha.secretaria@gmail.com

Sob o trivial:
imagem, reconversão e potência com Sandro Ka

Bianca Knaak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ CBHA

Resumo

No contínuo desenvolvimento da indústria cultural, as relações sociais são mediadas por imagens substitutas e valorativas de outras representações e subjetividades. Projeções de ausências de algo que não pode ser confinado à representação artística, num território de trocas simbólicas onde se destacam as instituições museais. Ao refletir sobre o alcance subjetivador da arte na sociedade que produz e consome aparências, apresento o trabalho do artista Sandro Ka (1981), no recorte apresentado no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul na exposição Deixa Estar, sob minha curadoria (2013), abrindo brechas para a formulação do interdito.

Palavras-chave: Apropriação. Exposição. Reconversão.

Abstract

Debugged with the continuous development of the cultural industry, social relations are mediated by substitute and valorative images of other representations and subjectivities. Projections of absences of something that cannot be confined to formal artistic representation in a territory of symbolic exchanges where museum institutions stand out. To reflect on the status and the subjective scope of art in this society that produces and consumes appearances, I present the work of the Brazilian artist Sandro Ka (1981), in the specific clipping presented at the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul in the exhibition Deixa Estar, under my curatorship (2013), opening gaps for the formulation of the interdict.

Keywords: Appropriation. Exposure. Reconversion.

> *Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade de base, pode-se dizer, à maneira de Schopenhauer: 'O mundo é a minha imaginação'. Possuo melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo.*
>
> Gaston Bachelard

Há qualquer coisa na experiência de ver que nos torna mais do que observadores. O fascínio pela racionalização da experiência estética, simbólica e artística supõe que a arte emerge da capacidade e necessidade humanas de produção simbólica e que sua expressão cultural afirmativa, constituída e constitutiva de sentidos (portanto de conhecimento e *commodities*), é histórica e social. Quem inventa o artista é o meio, comprometido com a formulação de sentidos à existência humana, que excedam nossa biologia, por assim dizer. O meio, o campo, o sistema, o circuito, será indispensável na configuração da obra artística em curso e será preciso invocar sua historicidade (e geografia) para a leitura das obras em questão. Mas, no mundo material da circulação de bens, configuração é diferente de consagração. Fenomeno coletivo, a consagração pode sempre ser revisada pois é o meio, com seus determinantes estruturais, o responsável por consagrar um estilo, uma obra ou um artista. Ao passo que, sistemicamente, uma vez configurada como obra, a história pode, ao longo do tempo, esquecê-la, consagrá-la ou reclassificá-la de várias formas mas será sempre arte. Assim, para refletir sobre o estatuto e o alcance subjetivador da arte na sociedade que produz e consome primeiro aparências consagradas, gostaria de apresentar o trabalho do artista brasileiro Sandro Ka (1981), que vive e trabalha em Porto Alegre, apresentado em 2013 no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) em exposição intitulada Deixa Estar, sob minha curadoria. Em seus trabalhos poderemos observar como, para uma narrativa subliminar, convergem naquela exposição a imaginação infantil, certa imaginária religiosa e ícones da história da arte ocidental. Suas composições de referências explícitas, ora mais, ora menos irônicas, interpelam sistemas de crenças que orientam tradições e condutas sociais.

Exibindo

À época, sem muito alarde quanto a expografia, a exposição Deixa Estar inaugurou um formato expositivo inédito na história do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). Isso porque contíguo aos trabalhos de Sandro Ka apresentamos um pequeno recorte do acervo do MACRS. As obras de Sandro ocuparam o vão central da Galeria Sotéro Cosme com paredes e praticáveis impecavelmente brancos, destacando o colorido das obras, compostas por pequenas peças tridimensionais sob proteção acrílica ou não, enquanto em uma

sala de paredes especialmente preparadas em tom café, apropriações da estatuária religiosa cristã, um pequeno vídeo em que o artista esfacela uma estátua votiva católica de gesso e, nas paredes, desenhos e colagens com citações do cinema e do desenho animado.

Do acervo do MACRS, em comum acordo entre curadora, artista e direção do museu, destacamos treze obras consideradas parte de um repertório imagético que, em distintas intensidades, suportes e técnicas, inspiram, influenciam e dialogam com as motivações poéticas do artista. Estas obras foram dispostas ao fundo da galeria num ambiente de paredes cor de rosa chiclete. Uma forma afetuosa e ao mesmo tempo informativa, curatorial e conceitualmente idealizada, para apresentar temporalidades estéticas, diacrônicas e sincrônicas, que lastreiam a formação do artista. Nessa simultaneidade material - documental, por assim dizer, pudemos destacar o fundamental papel dos museus quando dá visibilidade às suas coleções. Principalmente quando constatamos que algumas dessas obras estavam sendo exibidas pela primeira vez desde o seu ingresso no acervo do museu[1].

Em conjunto, as obras anexadas à exposição de Ka também podiam ser interpretadas como fiduciárias da história da arte e da situação da arte no ocidente contemporâneo e, nestes termos, a própria razão de ser das coleções museais. Assim, ao insistir na intermitência de incertezas e subjetividades fluidas, a que já nos acostumamos sob pós-modernismos tantos, a exposição Deixa Estar buscou um instante de suspensão do ego judicativo corporativo para incitar o exercício da diversidade de expressão simbólica, quase incidental, no encontro de sentidos heterogêneos coletivizáveis.

As reconversões simbólicas do artista que investe, formalmente, no ordinário cotidiano ao apropriar-se de um repertório de bens (materiais e imaterias) comuns, acabam por colocar “dobradiças” na arte, como bem formulou Tadeu Chiarelli ao apresentar em São Paulo a exposição 15 Artistas Brasileiros Colocando Dobradiças na Arte Contemporânea[2].

Cada vez mais sincronizar as convenções artísticas com as demandas de representação e representatividade – que são a tônica dos programas decoloniais – para afirmação e inclusão política e social, são objetivos explicitados nas exposições institucionais das últimas décadas. Mas, para essas mostras sincrônicas e pela emergência de reconversões, re-significações, se desencadeiam processos e atuações de indexações psicossociais que, mais do que destacar indivíduos e experiências estéticas em categorias e coletividades, embaralham a miríade de referências disponíveis no mundo atual. Incitando versões, narrações, leitores e intérpretes para o conceito aberto de arte em exposição. Pois, segundo palavras de Belting “quem fala sobre arte a encontra em todas as funções possíveis por ela exercidas hoje”[3]. E assim, Deixa Estar, no intuito de suspender conflitos entre leigos

[1] Foram apresentadas obras de Alfredo Nicolaiewsky (1952), Daniel Escobar (1978), Eduardo Tavares (1955), Elaine Tedesco (1963), Fernando Lindote (1960), Fernando Zago (1953), Lia Menna Barreto (1959) León Ferrari (1920 - 2013), Milton Kurtz (1951 - 1996), Tatiana Pinto (1947), Téti Waldraf (1959), Tridente (1971) e Walmor Corrêa (1962).
[2] Ver CHIARELLI, 1996.
[3] BELTING, 2006, p.28.

e especialistas, facilitando a derrocada dos monopólios na orientação dos sentidos da arte, buscou no acervo obras que também faziam referências ao mundo cotidiano, revisitando imagens massificadas e mixando tradições populares e eruditas. Esses destaques nos ajudaram a ampliar a visibilidade do acervo e interpretar sua ressonância na história da arte brasileira, a partir de Porto Alegre. Acreditamos que assim estaríamos fortalecendo a função formativa do museu e colaborando para o amadurecimento do campo artístico local[4].

Escalas

Do campo artístico ao ordinário cotidiano, as reconversões simbólicas engendradas pela indústria cultural, aliadas à força invocativa das imagens artísticas, repercutem na subjetivação coletiva das sociedades. Inicialmente porque invocam elementos presentes num imaginário popular e popularizado com a expansão da (super) produção capitalista de mercadorias e pelos sistemas de comunicação e consumo. Mas também porque, apropriando-se desse repertório comum, os artistas acabam por desencadear conexões transdisciplinares mais sincrônicas do que diacrônicas, sem contradição ou denegação conceitual do legado da história da arte. A arte contemporânea que opera no contexto pós-indústria cultural, assim como também o seu sistema de legitimação, se estabelece com *know-how* rizomático. Portanto, a obra de arte pode ser diferente para o estudioso que busca sua estrutura enquanto fato e para o artista que tenta realizá-la enquanto valor, e vice-versa. No trabalho de Sandro Ka pudemos perpassar algumas dessas questões pungentes da arte contemporânea que, sob o ecletismo das referências visuais urbanas instadas por reconversões e resignificações se mostram reincidentes também em seus próprios processos de criação e consagração sistêmica.

Ao justapor brinquedos, bibelôs e estátuas votivas Sandro Ka facilita o encontro poético subversivo de apropriações físicas e narrativas para a sistematização pró-ativa da inocência lúdica que permeia a fé, a infância e a criação estética. Ele lança mão de objetos triviais multiplicados e banalizados, de baixo custo comercial, feitos de cerâmica, gesso, plástico, resina e borracha para formar conjuntos de colorido atraente, operando (no contexto pós-indústria cultural) com o *know-how* rizomático das comunicações em rede. Os materiais/objetos por ele agrupados e reconfigurados irrompem em aparições estéticas instantâneas como se a fatura de seu trabalho excluísse qualquer especialidade.

E assim, em cada cena articulada, nivelando objetos de cultos díspares, num conjunto gentilmente arranjado, será pela ironia, pela graça ou pelo inusitado (também pela repetição) que essas *assemblages* nos interpelarão, contrastando nossos conceitos em relação ao significado cultural de cada objeto para, rapidamente, redimensioná-los e unificá-los, sob uma escala valorativa, replicada,

[4] Para vistas da exposição acesse o caderno de resumos em bianca_knaak.pdf (cbha.art.br); para mais informaçoes escreva para bknaak@hotmail.com .

difundida e também difusora nessa rede de sentidos e significados para arte e artistas.

Grandezas

Depuradas com o desenvolvimento da indústria cultural (sempre ela!) as relações sociais são mediadas por imagens que, sob os psico-efeitos da ilusão, da fantasia, do glamour, do maravilhamento, da indignação e do susto, tornam-se substitutas valorativas de outras representações e subjetividades. São projeções de ausências, num território de trocas simbólicas.

No entanto, se num movimento de pós-produção (nos termos de Bourriaud) a distinção entre objetos-mercadorias-imagens do mundo (cotidiano, publicitário e artístico) é quase impossível, na história da arte as menções ao banal, ao corriqueiro e popular estão, programaticamente, presentes em imagens, procedimentos e meios pelo menos desde as inclusões plástico-poéticas das vanguardas modernas. O *kitsch*, o *cult*, o *non sense*, *mid*, alta e baixa cultura, arte popular e arte erudita já não são categorias (tão) antagônicas – depois do advento da indústria cultural, dos meios de comunicação de massa, das guerras e dos movimentos pelos direitos de inclusão e representação social e política das minorias marginalizadas – , notadamente com as neovanguardas dos anos '60 em diante, por exemplo[5]. Tais imbricações e aproximações podem ser entendidas como formas simbólicas de desvelar modos complexos de sentir e viver. Elas geram imagens e conceitos que servem tanto para produção artística quanto para interpretações e recriações estéticas do mundo. Nesse sentido, justapor o trabalho de Sandro Ka a alguns de seus interlocutores e inspiradores foi também perscrutar as lacunas narrativas e conceituais que assolam o mundo globalizado contemporâneo.

A exposição pôs em questão a emergência de imagens-mundo-mercadoria que se tornam *leitmotiv* para outras representações e subjetividades. Ao observá-las nos implicamos nos trâmites da visibilidade canônica, da institucionalização de subjetividades, ensaiando leituras e dissidências. No entanto, como já dissemos, elas são também projeções de ausências, de algo que não pode ser confinado a uma representação formal unívoca, digamos assim, num território de trocas simbólicas onde tudo é imagem, simulacro e narrativa.

Com justaposições, citações e apropriações, Sandro nos faz rir, imersos em narrativas auto-referenciais. O tratamento igualmente reverencial que o artista dispensa tanto aos brinquedos de plástico quanto aos bibelôs de porcelana, réplicas de ícones da arte ocidental ou imagens religiosas num só golpe nos provoca e suspende o riso, abrindo brechas para a formulação do interdito. E é aí que, segundo Bachelad, a miniatura, o minúsculo fazendo sonhar, nos abre um

[5] Ver FOSTER, 2014.

mundo. “O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza”[6].

Muito embora não sejam tratados como miniaturas propriamente ditas, os trabalhos de Sandro Ka lidam com objetos de pequeno porte. E a escala fisica dos trabalhos, mesmo nos arranjos maiores, é também pequena porque o artista não trabalha com grandes quantidades de objetos em cada cena, nem com grandes repetições de objetos, como o faz Nelson Leirner (São Paulo, 1932 2020), um dos seus artistas preferidos. Os *ready-mades* dadaístas, os objetos transfigurados dos anos `60 e os objetos tão mais emblematicamente críticos dos sistemas artísticos e mercadológicos no Brasil dos anos ‘70 e ´80, também respondem a estéticas relacionadas a exacerbação da produção de mercadorias na experiência na vida urbana consumida e consumidora das megalópoles. No entanto, ainda que estes referenciais poéticos sustentem a tantos artistas em suas afirmações imagéticas, no trabalho de Ka as justaposições que reinventam cenas quase miniaturizadas também apelam à ordem afetiva que a escala dos objetos permite pela sensação de segurança que transmitem, intimamente ligada a noção de controle pelo tato. Seus objetos, fora de redomas acrílicas e conceituais, cabem nas mãos, nas casas, nas lembranças, em gavetas e nos afetos que despertam e nos transportam.

Outras potências

Sandro Ka é artista visual, designer gráfico e agente cultural, é também professor e destacado militante da causa LGBTQ+. E esse conjunto de representações sociais identitárias, tacitamente amalgamadas, é presença subjetiva, política, potente e silente em suas atividades artísticas. Em seu trabalho encontramos características operacionais recorrentes ao utilizar objetos derivados da produção industrial de dimensões domésticas e fácil acesso que permeiam universos e imaginários populares em larga geografia. Tanto assim que os títulos de seus trabalhos desafiam conclusões, instigam certo conteúdo anedótico e também podem corroborar algum senso comum iminente ou subliminar : “Tamanho e documento”; “Universo feminino II” Só no carão” “Concílio”; “Desfile barroco”; “Iemanjá boat”; “Colóquio I”; “O peso das coisas”; “Lo que me mira”; “Imagem e Semelhança”, entre outros. Numa primeira visada eleva-se o tom *kitsch*, potencializado pelo conjunto de trabalhos, mas é o falso *naif* de suas composições que cria armadilhas para a construção de sentidos, ardis até mesmo para o *habitué* de museus: mas então isso é arte? É arte.

Ao conhecer Ka, foi o interesse comum e compartilhado pelo potencial subjetivador dos produtos e subprodutos da indústria cultural, distribuídos ubiquamente, o que nos aproximou. Nossas produções, como artistas e curadores

[6] BACHELARD,1978 p. 298.

em alternadas funções, advém do consenso entre nós da vocação estética dos objetos. E, mais ainda, do reconhecimento do ato de apropriação enquanto conceito operatório inaugural de nossos processos de trabalho. Eu costumo chamar nossas produções de objetos em transição *bricoleur*. Pois, tão *bricoleur* quanto artista, cientista ou filósofo, o artista visual contemporâneo é um profissional que constrói realidades, imagens e mundos. Outros mundos. Pois, operacionalmente, a apropriação enquanto ação artística em si mesma pode encenar situações limítrofes entre mundos reais e mundos sonhados, ambos mundos configuráveis, incluindo os tão cotidianamente trágicos e burlescos.

Pelo convívio acadêmico e social, Sandro e eu, tivemos a oportunidade de aproximação com poéticas geracionalmente sucessivas e individualmente tributárias de um mesmo legado cultural a nos identificar e qualificar como criadores e fruidores contemporâneos, simultaneamente próximos e distantes. Enquanto criadores, reconhecemo-nos, ambos, num pacto de anuência reversiva à invenção poética que sempre incluirá o artista e o espectador, cultivado e leigo, como protagonistas desse mundo-mercadoria-imagem. É neste outro olhar, subjetivamente hibridizado que, conferindo sentido aos objetos em geral e à produção artística em especial, buscamos a dimensão simbólica compartilhável em diferentes instâncias significativas de nossas próprias práticas multidisciplinares. Assim, também para nós artistas, pesquisadores, professores e curadores, torna-se objetivo que a obra se faça e refaça com o olhar daquele que a encontra em estado de exposição.

Para mim, a exposição retrospectiva de Sandro Ka, à época um artista com apenas dez anos de pesquisa e produção, foi um gesto político fundamentalmente inaugural de acesso e inclusão estética, amparado pela instituição museal que se reinventava, desafiando a hermenêutica da arte tanto quanto sua penúria material e financeira [7].

Levar ao Museu de Arte Contemporânea uma exposição "feita" com os objetos de material barato, como gesso e plástico; objetos de funções facilmente encontráveis na casa e no dia a dia das pessoas de qualquer idade e origem social, representou um aceno de boas vindas às sensibilidades de todes e de cada um (a). E assim, Deixa Estar, como expressão idiomática e exposição artística, revestiu-se desse sentimento erótico de convivialidade, potente na suspensão e adiamento de conflitos. Afinal, segundo Bachelard "a representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens"[8]. Por isso mesmo *Deixa Estar* também respondia pela ação artística performativamente programada para a escuta, para outres e para o direito ao contraditório. Uma experiência fruitiva miniaturizada para tatear valores intrínsecos e socialmente ampliá-los a partir da vocação estética dos objetos triviais. Eis, sob o trivial, a potência sugerida com Sandro Ka, frente a um mundo esteticamente an(estesiado), tão exaurido de

[7] Eu mesma fui diretora do MACRS entre 1999 e 2002 e é baseada nessa experiência à frente do museu que amparo minhas impressões quanto a premente reinvenção e penúria dos museus estatais num pais sem políticas culturais estáveis .

[8] BACHELARD, 1978, p.295.

sentidos e empatia, esse efeito indesejável das redes sociais. Com a exposição Deixa Estar, muito modestamente pudemos desvelar nosso desejo de apresentar as instituições artísticas como partícipes dos movimentos pelos direitos de inclusão e representação social. Trabalhamos para torná-las um pouco mais emancipadoras, transversais e descentralizadas, portanto, curatorial e politicamente propositiva de um museu com outras práticas culturais, numa perspectiva artística crítica e decolonial. Nossa utopia num pequeno gesto em agosto de 2013.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores. 355p.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 231p.

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

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. *15 Artistas Brasileiros Colocando Dobradiças na Arte Contemporânea*. In: 15 Artistas Brasileiros. Catálogo da exposição. São Paulo, MAM, 1996.

FIDELIS, Gaudêncio. *Parâmetros de Medida*. In: exposição A Invenção da Escala, Porto Alegre, MARGS, 2012.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

KA, Sandro. *Deixa Estar/Sandro Ka*; curadoria Bianca Knaak – Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul52p.:Il.Color; 21cm. ISBN 978-85-65581-01-1

KNAAK, Bianca. *O Popular por Mãos Eruditas: referências populares na arte brasileira contemporânea*. 1997. 169 f. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1997.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de Laboratório: estratégias das artes do presente*. São Paulo; Martins Fontes, 2013.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre; L&PM, 1987. 350p.

Como citar:

KNAAK, Bianca. Sob o trivial: imagem, reconversão e potência com Sandro Ka. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos,* Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 212-220, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.40.18
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.html