



Museus: riscos e riscas

Museos: riesgos y rayas

Museums: risks and stripes

Maria Cecília França Lourenço

*Professora Titular Sênior. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Universidade de São Paulo. Líder do Grupo Museu/ Patrimônio,
São Paulo, Brasil. mcfloure@usp.br*

Resumo

As artes em geral constituem práticas com ampla duração e, embora possam se ligar ao poder, por vezes desvelam indeterminações obscuras e indizíveis, em particular, ao se unir criação e instituição em função crítica a tempos soturnos. Sem reduzir obras a fetiche, o par ao se conectar enseja revisar limites, fronteiras, regras fixadas por dogma, retórica, preconceito, brilho aparente e ditado por espetáculo midiático. Há muito, domínio e classes sociais abonadas agregam imagem pessoal com arte colecionada, depois aberta ao público em diversos tempos e regiões. Não obstante, política de Estado em locais como Argentina e Portugal vêm enfrentado passado histórico e atos funestos por iniciativas públicas. O domínio de tais agentes em amplo espectro, uns a conservar e outros a transformar, seria etéreo ou sinalizaria apenas novas coalizões no topo social? Nestas configurações, entre forças opostas, resistirão sistemas sensíveis, museus e criadores, como definidos na atualidade?

Palavras-Chave: Museus. Memória e Amnésia. Arte Contemporânea. Ditadura. América Latina.

Resumen

Las artes en general son prácticas con una amplia duración y, aunque pueden conectarse al poder, a veces revelan rostros oscuros e inconfesables, en particular, uniendo la creación y la institución en función crítica a los tiempos de clubes. Sin reducir las obras fetichistas, la pareja al unirse es revisar las reglas establecidas por el dogma, la retórica, el prejuicio, el brillo aparente y dictado por el espectáculo mediático. Hay mucho, dominio y clases sociales acreditadas que añaden imagen personal al arte y se abren al público en varias épocas y regiones. Sin embargo, la política estatal en lugares como Argentina y Portugal ha estado revisando los actos terribles por las iniciativas públicas. ¿el dominio de tales agentes en amplio espectro, los que se transforman y otros para conservar, sería etéreo, o señalaría solamente nuevas coaliciones en la tapa social? ¿En esta configuración entre fuerzas opuestas resistirán sistemas sensibles, museos y creadores, como se define hoy?

Palabras clave: Museos. Memoria y amnesia. Arte contemporáneo. Dictadura. Latinoamérica.

Abstract

The arts in general constitute practices with wide duration and, although they can connect to power, sometimes dark and unspeakable indeterminacies unfold, in particular, to join the creation and institution critical to time function created. Without reducing the fetish, the pair to join requires reviewing boundaries, borders, rules laid down by dogma, rhetoric, prejudice, apparent brightness and dictated by media spectacle. A long, domain and wealthy social classes add personal image with art collected, then open to the public at various times and regions. Nevertheless, State policy in places like Argentina and Portugal come faced historical past and dark deeds for public initiatives. The domain of such agents in broad spectrum, some to keep and others to turn, it would be Ethereal, or means only new coalitions at the top. In this configuration between opposing forces will endure sensitive systems, museums and creators as defined today?

Keywords: Museums. Memory and Amnesia. Contemporary Art. Latin America.

INTRODUÇÃO

Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. (Didi-Huberman, 2011, s. p.)

O estudo buscará dialogar com o tema da *Revista ARA 5*: “Configurações: entre limites e indeterminação”. Deseja-se discutir premissas para rever indeterminações do passado em museus com coleção salvaguardada em seu interior, ou ao ar livre, em espacial em Parque da Memória, em que se erigem obras ligadas ao que se sagrou como arte contemporânea. Não raro, tal fazer sensível engloba variadas áreas, reconfigura imagens, enseja práticas no espaço urbano, não permitido ou apoiado por recurso público e/ou privado. Ainda com tal aporte financeiro, formula indagações.

A ação contemporânea ainda poderia ser avaliada por critérios tradicionais ou habita em espaços intersticiais de variadas áreas? Inquire-se qual o desvio, de quem seria coeva, contra quem se insurge, por que insiste em romper balizas e

enfrentar a face infausta do passado? Tal debate ganha força com teorias sobre o fim de grandes narrativas modernas, apoiado por numerosos autores.

Sublinhe-se que, em jornal (1966), o pensador e crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-81) se valeu do termo pós-moderno, ao analisar obra de Hélio Oiticica (1937-80) e constatar que abandonara feições da arte moderna até ali. A referida criação desafiara moldes habituais e alçara *status* tido como antiarte; ou no dizer de Jean-François Lyotard (1924-98) em *La condition postmoderne* (1979), despontar de nova era ao final dos Anos 1970, a rejeitar modos aceitos.

A par do fenecimento do moderno promovido por Pedrosa, Lyotard e outros, no correr da década seguinte, a de 1980, incluiu-se o fim de vários saberes, por vezes em tom messiânico: em 1980, Douglas Crimp (1944) aventou a hipótese de que museus se reduziram a destroços, em *Sobre as ruínas dos museus*; em 1984, Arthur C. Danto (1924-2013) abordou a morte da Arte; no ano seguinte (1985), Hans Belting (1935) decretou o término da História da Arte e, em 1990, o da História, por Francis Fukuyama (1952). Títulos buscaram dar conta de viragem finissecular, batizando-as, entre muitas, por pós-moderna, multiculturalismo, supermodernidade, globalização e mundialização.

Ao contrário do que se apreende à primeira vista, ao se referir à palavra fim, aludia-se muito mais à consumação de prescrições e apego ao consagrado. As artes aguçaram, por um lado, dilemas político-societários candentes e, de outro, minimizaram a ilusão de se criar algo inédito. Vige, assim, a procura de focos múltiplos e flutuantes, ação efêmera, desprezo a juízo assertivo e fuga de estruturas regidas apenas por mote financeiro. Espelhariam valores inerentes à arte contemporânea, esta apartada do belo, precioso, diferenciado e canônico?

Desde os Anos 1960, se nota colapso de antigas leis e em muitas direções – técnica, mimética, poética, estilística, a abarcar fatores positivistas: verdade científica, mudança linear, vã utopia de se galgar o tal progresso, evolução e primazia para o presente. Se o moderno se insurgiu contra a tradição, após a noticiada derrocada, marcas políticas, históricas e artísticas anteriores apareceram e se fraturaram em muitos módulos, a se compor com outros.

Afirma Danto “[...] o que define a arte contemporânea é que dispõe a arte do passado para o uso que os artistas querem lhe dar” (2003, p. 27).

Artistas, poetas, museus e estudiosos da América Latina vivenciaram razões candentes para contribuir com o debate, em face de silenciamentos de vozes locais, crítica ao colonialismo, por tentar impor certa cultura na condição de civilizatória e, em especial, avaliação incisiva e contrária às ditaduras. Entre estes, Octavio Paz (1914-98) galgou posição fulcral para chamar a atenção sobre tais diferenciações. Desta forma, singulares questões surgiram em memória e museus, a ampliar limites.

Outra face de ações atuais situa-se na propensão a se aderir por meios de defasagem e anacronismo, segundo Giorgio Agamben (1942). Dedicado a traduzir textos de Walter Benjamin (1892-1940) para a Editora Einaudi (1978-86), revisita posturas defensáveis desse pensador alemão, a balizar a própria obra. Agamben aponta o interesse em se apartar de imagens banalizadas pelo uso, a ponto de parecer natural e perder a força interpretativa, como defende ao elaborar o ensaio *Che cos'è il contemporaneo?* (2008).

Ao abordar o anacronismo, Agamben estabeleceu elo entre tempo individual e aquele histórico, como antes fizera Maurice Halbwachs (1877-1945), unindo memória individual e coletiva, texto lançado postumamente – *La mémoire collective*. Em seu dizer, aquela carrega pedaços do passado, logo, não se parte do zero. Compete a cada um trazer o que denomina por “conjunto de *depoimentos exteriores*” e acrescenta “como uma semente de rememoração, para que ele se transforme em massa consistente de lembranças” (2004, p. 32).

Georges Didi-Huberman (1953) acena também ao anacronismo, ou seja, projetar no passado clamores e inquietações do presente. Na Década de 1990 publica seu estudo, como outros traduzido para o português – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). No texto *Devant le temp* salienta que o anacronismo se apresenta para os historiadores como um horrível pecado. Todavia, para ele, este poderia ser pensado como dado instantâneo, um “batimento rítmico do método, seu momento de síncope. Que ele seja

paradoxal, que ele seja perigoso, como necessariamente o é todo empreendimento de risco” (2011, s. p.).

Note-se introdutoriamente que usos, formas e ações relativas às imagens transformam-se de feitio célere, neste período de mídias globalizadas, impelidas pelo lucro de poucos, obsessão e facilidades por memórias estendidas. Urge a tarefa em se fugir do clichê, ou de referenciais e narrativas naturalizadas, sem se pensar – quem, por que, contra o que, de que lugar se fala? Elucidar tais raias entre narrações se faz iminente para, ao menos, se interagir com debates da atualidade trazidos pela arte contemporânea.

IMAGEM: QUANDO OUTRORA ENCONTRA AGORA

A distância entre ricos e pobres é cada vez mais importante, e a mesma coisa ocorre com o acesso ao conhecimento e à ciência. Eu diria que a globalização não difere muito da colonização. Augé, 2011

No Século XX, situações trágicas, geraram reflexões para se pensar acerca da volta periódica de modelos e movimentos “retrô”. Entre estes, Benjamin expressa questões sobre o tempo então corrente, em plena II Guerra Mundial, para ele, quando o Outrora encontra o Agora (1993, p. 478). Assim, de fato, cada época escolhe períodos prévios por sua alteza, ou aversão, levando a impasses extremos no presente; mas, há também certa atração nostálgica e idealizada, como se no passado eleito tudo fosse róseo e postular.

Benjamin reuniu textos a compor *Documentos de cultura, documentos de barbárie* na hora que a Grande Guerra discriminava o humano e, também, a Arte Moderna. Exponentes desta foram reunidos em mostras, sob a alcunha de “Arte Degenerada”, comparadas a condições dolorosas de humanos, assim aviltando ambos – pessoas e moderno, a circular em cidades (1937-41) do império nazista alemão, para disseminar preconceito e ódio xenofóbico.

Benjamin evita defender diretamente a vanguarda e prefere a sutileza em chamar a atenção para o conceito de História. Para este pensador, a

mencionada definição seria equivocada ao procurar distinguir o ritmo dos seres e períodos “que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor que ela [História] coloca em relação ao presente” (1986 [1939], p. 115).

Reitera em *Paris, capitale du XIX Sècle. Le livre des Passages*, o imperativo em se relacionar presente e passado de forma dialética. Opõe-se ao enfoque de fatos em fileira e unidos por causa e efeito. Indica a demanda por se elaborar afinidades multidirecionais e contrárias ao Historicismo. Introduce o assunto da imagem, para ele “é aquilo em que o Outrora encontra o Agora em um relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a Imagem é dialética em suspensão” (Benjamin, 1993, p. 478).

O trato com certo passado merece ser julgado por crítica e alguns países nas Américas e na Europa vêm propondo política de Estado, para recontar a própria História à luz de efeitos tangíveis até o presente, assim denunciar e recriminar erros, para que não se repitam. Cá e lá, conceberam ações, seja por meio de convite ou seleção dentro de museus ou em espaço urbano para condenar período deplorável. Em várias latitudes busca-se debater amnésia e fazer luto, ao se erigir praças, memoriais e percurso museológico.

Ao se encarar atrocidades latentes para suspensão de amnésia planejada sempre se corre risco, pois, transita entre experiências (passado) e expectativas (futuro), como bem expressa Reinhart Koselleck. A experiência do passado para o autor é espacial, pois, “ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois” (2006, p. 311).

Na Europa, países antes comunistas vêm interrogando a História oficial e o papel de atores do poder e resistência a este. Reveem silêncios como fizeram instituições lisboetas, ao trazer à tona partes relegadas e afrontar descabros ocorridos na era colonialista. Em 2017, fomentou-se o programa, “Capital Ibero-americana de cultura: passado e presente” e, no lugar de se alardear datas e batalhas tidas como gloriosas, o setor de Patrimônio Cultural instituiu

projeto, para adquirir acervo, abrigar obras de outros países, exibir documentos, publicações, objeto e formas conexas ao tema.

Elegeram dispor formas em mostras e na web para versar sobre tema complexo da história portuguesa, “Tráfico de escravos: memória africana”. O interesse decorreu de se constatar inexistência sobre narrativa patrimonial, com a voz das vítimas para constituir a própria recordação⁵. Instaram a museus, arquivos, bibliotecas e instituições culturais a encetar crítica com etapas para – pesquisar, identificar, expor, comunicar e divulgar acervos – e, assim, debater página torpe da humanidade⁶, sempre camuflada.

Aderiram inúmeros museus e, entre estes, o clássico Museu Nacional de Arte Antiga, com solução sensível, junto à exposição de longa duração. A equipe elegeu formas, expostas em etiqueta sintética e com informe sobre ofício subalterno, no espaço doméstico, obreiro ou no urbano. Redigiram roteiro para o visitante atuar em todo acervo e não se tolheram com total restrito de objetos com tal iconografia⁷, por ser esta rara em coleções privadas acolhidas ao museu.



Figura 1 - Paulo Mendes da Rocha. Vista de coches. Projeção na parede e moldura no chão. Museu Nacional dos Coches. Lisboa Portugal. Fonte: Foto da autora, em 27.10.2017.

O fato de não se exibir muitas peças por vezes se equilibra com recurso multimídia, subsídios visuais e textuais para salientar detalhes que adviriam despercebidos. A nova sede do Museu Nacional dos Coches, aberta em maio de 2015, com projeto de Paulo Mendes da Rocha (1928), associado ao arquiteto português Ricardo B. Gordon (1967), vale-se bem de todos esses recursos.

O objeto deste museu a compor o Projeto “Tráfico de escravos: memória africana” data do Século XVIII, na espécie, Carro Triunfal⁸. Ricamente decorado contém pinturas internas, estofados e esculturas na parte posterior, ressaltando figura feminina alusiva a Lisboa. Esta se encontra ladeada por duas alegorias que a coroam, “Fama” e “Abundância”, as três com trajes do período, tendo a seus pés casal semivestido e acorrentado, como informam, remissivo a África e Ásia.

A arte contemporânea no Museu Coleção Berardo elegeu obras temáticas para agregar outros vieses ao Projeto: Adriana Varejão (1964), *Filho bastardo II*, datada de 1997; e do artista filipino Manuel Ocampo (1965), *Eleventh Station*, 1994. Varejão parte de iconografia do Século XIX e subverte a ordem

⁵ Curioso que Portugal, em 1761, aboliu a escravatura em seu território e na Índia, ao contrário do que ocorreu em outras partes sob seu jugo, a incluir o Brasil, talvez para garantir mão de obra na extração de ouro, madeira, borracha e especiarias locais por braços escravizados.

⁶ Segundo se divulgou, 42 instituições aderiram, pesquisando material e construindo narrativas sobre o tema. Museus formaram maioria (27) ao lado de Arquivos (6) e Bibliotecas (4). Documentam que portugueses, brasileiros, africanos, ingleses, franceses, espanhóis, holandeses, norte-americanos, entre outros, envolveram-se com o tráfico negreiro, calculado em cerca de 10 a 12 milhões de africanos para a Europa e Américas.

⁷ Congregam a mostra sete peças, entre telas (2), Livro das Horas (2), par de castiçais, biombo, caixa para tabaco e abrangem do Século XVI ao XIX.

⁸ Carro triunfal consiste em coches usados para desfile, cortejo e outros faustosas a valer-se de ouro, pinturas e esculturas. Este compôs aquele enviado a Roma por d. João V ao Papa Clemente XI, em 1716, como informam no referido Projeto.

meramente documental do período colonial problematizando e desconstruindo as relações entre senhores, clérigos e escravos.

Do mesmo modo, o Palácio Nacional da Ajuda abriu-se à arte atual da América Latina, tendo convidado a artista boliviana Sonia Falcone (1965) para interagir com o tradicional acervo, na exposição *Campos de vida* (2017). Esta participou duas vezes da Bienal de Veneza e, em Lisboa, tomou 29 das salas, com soluções atuais, a citar instalação, *site specific*, vídeo, web arte e holografia. Falcone usou materiais cotidianos, como especiarias, vidros, plásticos e fios diversos, em obras a travar diálogo entre a História de Portugal e a de seu país.



Figura 2 - Sonia Falcone. Aguayos de Potosí. Imagem de família boliviana em diálogo com Retrato da Família Real, de, Joseph Layraud (1834-1912), com d. Luís I, a mulher Maria Pia e os filhos Afonso e Carlos. Salão Verde. Palácio Nacional da Ajuda. Lisboa/PT. Fonte: Foto da autora, em 31.10.2017

Recriminar o passado histórico constitui foco de singulares ações na América Latina. Todavia, em países como o Brasil sobrevivem problemas para a anamnese da ditadura civil-militar brasileira (1964-85). Quais os limites para se evitar riscos? Ainda assim, hoje partes do passado, execrado ou não, insinuam-se em

vários setores – das formas em geral à moda, da política à ética. Nestas duas últimas, memórias obliteradas de período ditatorial brasileiro reaparecem e, uma vez mais, o conteúdo reitera, desvio, camuflagem e brutalidade.

Grife-se que métodos trágicos ceifaram inúmeras vidas, abalaram a de familiares e de círculo próximo. Outros vieses têm ressurgido também por meio de depoimentos, arquivos pessoais e secretos, desnudando práticas indefensáveis, ocorridas não apenas nos porões, mas no centro do poder⁹. Igualmente, em contraste com outros países da América Latina, no Brasil, o fim da ditadura civil-militar se operou por decreto do próprio poder, talvez em acordos e trocas atenuantes, como antes sucedera em outros episódios¹⁰. Sempre em nome de belos princípios, a fisgar amantes de retórica enganosa¹¹.

Entre tantos marcos de condenação às ditaduras na América Latina, assinala-se o Parque da Memória, com obras, intervenção e o *Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado*, de Buenos Aires. O conjunto tece o passado funesto, reapresentado por formas reflexivas e em diálogo com arte contemporânea. Em 1999, promoveu-se Concurso Internacional de Escultura, com vistas a se selecionar projeto¹². Em 2000 começou o plano, tendo sido aberto em 2006.

Instalou-se o resultado ao lado do Rio da Prata, na Avenida Costanera Norte, local em que o terrorismo de Estado eliminou resistentes à ditadura. Expõem criações de várias gerações e origens, com argentinos, muitos dos quais

⁹ A 10 de maio de 2018 jornais locais noticiaram que Matias Spector, professor da Fundação Getúlio Vargas/ SP, consultara o escritório, na Central de Inteligência Americana/CIA, feito pelo diretor William E. Colby e dirigido ao Secretário de Estado/EUA, Henry Kissinger. Relatava reunião em plena Ditadura, a 30 de março de 1974, entre o presidente Ernesto Geisel (1974-9), o Chefe do Serviço Nacional de Inteligência, futuro presidente João B. Figueiredo (1979-85) e generais do Centro de Inteligência do Exército (CIE) nacional, Milton T. de Souza e Confúcio de P. Avelino. Informou que Geisel delegou a Figueiredo as decisões sobre a morte sumária de críticos à ditadura, diferente do que se consagrou.

¹⁰ As ditas Independência (1822) e Libertação dos Escravos (1888) foram decididas por autoridades, vinculadas à tal situação; já a Proclamação da República (1889) e o Golpe de 1964 tiveram intervenção militar, esquecendo a autonomia de poderes, atributo de democracias.

¹¹ Em quadro de aberrações, desde 2016, ressurgiu até o dístico positivista da bandeira nacional como bordão governamental, dissimulado em patriotismo.

¹² Concurso contou com mais de 600 participantes e foram selecionados por júri internacional.

exilados e ligados a desaparecidos¹³: Roberto Aizenberg (1928-96), León Ferrari (1929-2013), Marie Orensanz (1936), Norberto Gómez (1941), Claudia Fontes (1964), Nicolás Guagnini (1966) e Grupo de Arte Callejero, o estadunidense Dennis Oppenheim (1938-2010) e o inglês de pais egípcios William Tucker (1935).



Figura 3 - León Ferrari. A los derechos humanos, 2011. Parque da Memória, Buenos Aires/AR. Fonte: Foto Anna Maria Rahme, em 3.1.2018

A peça *A los derechos humanos* (Figura 3) de Ferrari une-se a outras de sua produção¹⁴. Composta por agulhas verticais, gera som por efeito do acaso, seja

¹³ Orensanz e Aizenberg, fixaram-se em Paris, o último entre 1976-83, após sequestro e sumiço dos filhos de sua companheira. Ferrari entre 1976-83, no Brasil, cujo filho, Ariel, fora sequestrado. Em mostra posterior, no Centro Cultural Recoleta (2004) o Papa Francisco, então arcebispo de Buenos Aires, acusou-o por blasfêmia. Guagnini teve seu pai desaparecido.

¹⁴ Entre outras, *Berimbau*, 1979, Arquivo Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo; *Lembranças de meu pai*, 1977 (aço inoxidável), Museu de Arte Contemporânea da USP; *Homenagem a Alceu Amoroso Lima*, São Paulo, reimplantada em 2009, na Biblioteca com o nome do homenageado.

vento ou quando alguém tange¹⁵, como um violino. Efeitos táteis, sonoros e visuais arranjam uma sinfonia e a porosidade entre fronteiras foi defendida por ele, em texto sempre citado: *“las divisiones son muy adecuadas en botánica, donde existe una necesidad intrínseca de poner etiquetas. En arte, eso es absolutamente dispensable”*. Obtém o Leão de Ouro na 52ª Bienal Internacional de Arte de Veneza, em 2007, com a obra *La civilización occidental y cristiana*.

Paralelamente, documenta bem a questão de como vazar limites infligidos, a partir de ressignificar imagens, o processo no Concurso do Grupo de Arte Callejero (Figura 4), ativista criado em 1997. Decisivo para que aderissem, como alegam em seu site, foi este contar com organizações ligadas aos direitos humanos e professores. Propunham instalação, e não monumento, formada por placas alusivas ao terrorismo de estado, porém infringindo normas, a questionar a iniciativa. Dialogam então com posições políticas, a considerar que lutas demandam atuação dentro de aparelhamento estatal.

Ao optar por instalação, renegam o rótulo de escultura e a periodicidade estendida para períodos fora do que se exigia, entre 1976-1983. As placas acentuavam que as práticas lesivas eram muito anteriores e se mantinham até o presente. Também alegaram que ao denunciar e usar finalidade, próxima ao pedagógico adotada *“no estaban en sintonía con los modelos estéticos del arte institucionalizado de entonces”*. Curiosamente, as placas foram aceitas.

Como estes, desde os Anos 1960 rompe-se com antigas categorias, a separar arte, arquitetura, música, teatro, cinema, TV, vídeo, poesia, história, pedagogia, sociologia, literatura. Passam a existir convergências em *net.art*, *bioart*, *database art*, ao lado de museus, galerias e vendas a funcionar apenas em cena tecnológica pelo mundo e abraçada por artistas locais, a trazer asperezas.

¹⁵ Como anunciado por diversas mídias, em 25 de julho, 2015, ao se completar dois anos da morte do artista, Caetano Veloso tangeu na obra a gerar sons, tributo a Ferrari e ao pianista Francisco Tenório Jr., Tenorinho (1941-1976), desaparecido à época da ditadura, quando acompanhava Vinícius de Moraes e Toquinho em show, em Buenos Aires.

Por meio de antimonumento visam, não celebrar, mas, frisar o engodo da fala oficial de modo a escancarar impunidade e dissimulação. Isto vem ocorrendo em países da América Latina, vítimas da brutal Operação Condor¹⁶ de extermínio aos resistentes à falta de democracia, nos Anos 1970, a então atrelar autoridades e arquivos do Brasil, Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai e Argentina.



Figura 4 - Grupo de Arte Callejero. Carteles de la memória. Buenos Aires/AR, 1999-2010.
Fonte: Foto Susana Valansi, em 15.6.18

A análise política se reduziria tão-somente à narrativa temática na arte contemporânea? O Outro abrangeria apenas poder e como se dariam as trocas? Na esfera da arte há diversas modalidades, tendências e relações financeiras envolvidas. Seria viável unificar a diferença de atores, uma vez que o conjunto de envolvidos dispõe de enorme rede de personagens, funções e

¹⁶ Estudei o tema no texto “América Latina em conflitos: arte e enunciados”, Revista ARA FAU-USP, n.º. 4, Primavera-Verão 2017-8.

mídias: museus, coleções, curadores, artistas, críticos, historiadores, noticiadores, galeristas, dirigentes, enfim, o campo relacional?

O poder financeiro manipularia tais variáveis, atendo-se tão somente às cifras, número de postagens, viralização em redes, ou público partícipe e, dessa forma, todos abdicariam de fazer cultura? Alguns episódios espetaculizados e feiras bem acolhidos em mídias e, até, em informe criminal, escancaram alianças espúrias. Então, quem ganha e quais os limites de atos midiáticos?

Igualmente apareceu claro desborde entre privado e público, com reações para evitar a dominação do privado naquele compartilhado, a agir em órgãos de ensino, pesquisa, ciência, cultura e preservação. Surgiram ocupações efêmeras no urbano com criações incisivas, em instalação, *site specific*, performance e eventos estético-ativísticos. Se antes formas se concretizavam em áreas como – desenho, pintura, arquitetura, escultura e gravura –, agora se mesclam, pois, quem age assiste e vice-versa, afrouxando estatutos e delimitações.

Os desafios de se pensar a analogia entre Agora e Outrora perpassou estudos de Octavio Paz. Em 1990, em ensaios unidos sob o título *La otra voz*, registra que se assistia a quebra de uma série de conceitos validados desde a chamada Idade Moderna¹⁷. Enumera este corte e aduz à “visão do tempo como sucessão linear e progressiva orientada para um futuro cada vez melhor e na noção de mudança como a forma privilegiada da sucessão temporal” (2003, p. 494). A união de ambas, para o autor, aloja-se em certa História, aquela entendida como avanço, evolução e progresso.

Segundo Paz, a Idade Moderna se rebela contra a Eternidade apregoada pelo cristianismo, demarcando a virada a outro tempo. Então entendia-se que a perfeição se colocaria também no futuro, porém neste mundo (2003, p. 503). Já ao final do século passado lembra que a invenção do futuro “não implica em

¹⁷ O termo Idade Moderna de Paz aduz à divisão histórica sobre eras, aqui entre os Séculos XV e XVIII. Foi marcada por Conquista de Constantinopla pelos turcos otomanos (1453), Grandes Navegações e Colonialismo europeu, nas Américas e na África, desde o Século XV; também novas técnicas, artísticas e científicas, a citar invenção de tipos móveis por Johannes Gutenberg (1398-1468), por volta de 1439, o que permitiu disseminar dados em maior escala.

destruição do passado. Agora sabemos que este nunca morre de todo e que é vingativo: às vezes ressuscita em forma de paixões espantosas e obsessões iníquas” (2003, p. 27).

Autores que submergem para aferir atalhos pouco aclarados de seu tempo chamam a atenção para a acuidade em se analisá-los em amplo espectro, sem preconceitos como bem faz Paz. Este lembra em outro texto – *Os filhos do barro* – que a conceituação sobre o tempo se constitui em metáfora elidida por muitos, ou como diz “por todo um povo e não por um poeta” (1984, p. 44). Assim, abandona a lenda do criador iluminado e grifa a ampliação em direção aos que formulam várias ideias sobre o tempo corrente.

ADERÊNCIA E DISTÂNCIA DA CENA ATUAL

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, [...] não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.
Agamben, 2009, p. 59

O debate acerca da cultura coeva envereda a todo instante em globalização, que se tornou um termo corrente e naturalizado, a merecer revisão, pois ainda se rege por centro e periferia, ou seja, atores e figurantes, ou senhores e servos. Não cabe pensá-la como fato deste tempo, já que se acha ativa, desde o Colonialismo, quinhentista. Tanto os tais colonizadores, quanto ações globalizadas desqualificam práticas culturais, com vistas à conquista e domínio, incluindo-se linguagem, cultura, modos, hábitos e religião local.

Sob tal ótica, competiria ainda aferir arte por padrões ditos globalizados em escala planetária, ou melhor seria – abranger distintivos culturais na esfera local, regional e nacional, primado de mundialização? Valeria aderir ao julgamento artístico regido por padrões há muito vigentes, entre os quais

harmonia, genialidade e transplante de poética? Em caso afirmativo, estes seriam os parâmetros para se interpretar e musealizar tais soluções?

A hora atual tem sido abordada por pensadores, entre os quais, Giorgio Agamben, antes referido e traduzido sob o título *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, em que formula teoria relevante. Inicia com a questão: “De quem somos contemporâneos? E mais ainda – o que significa ser contemporâneo?” (2009, p. 57). Baseia-se em palestra de Roland Barthes (1915-80) quando este avalia “O contemporâneo é o intempestivo” (2009, p. 58).

Agamben argumenta ser um problema se perceber e apreender o próprio tempo, dada a cercania em que estamos, assim nomeia como *dischronia*. Esta se apresenta como uma “relação com o tempo que adere a este através de uma defasagem e de um anacronismo” (2009, p. 1-2). Sublinhe-se então o alerta do autor, para a forçosa guarda de distância, pré-requisito para se interpretá-la.

Encontra-se tácito que quem adere de forma irrestrita ao clichê não dispõe de senso crítico para a cultura de sua época. Enfatiza que se afastar não significa fugir de seu período para habitar outro tido como extraordinário, o que se poderia glosar como saudosismo. Sintetiza: “A contemporaneidade é, portanto, uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distâncias” (Agamben, 2009, p. 59).

Indagar o passado em suas velas nubladas e emudecidas incidiria, para o pensador, em configurar as indeterminações do presente. Como afirma:

Todo historiador informado sabe que a ideologia do progresso não é senão um dos lados [...] da ideologia capitalista, cuja agonia estamos presenciando. Fatalmente ela desmorona junto da sua mais absurda e temível expressão: a ideia de um crescimento infinito do processo de produção.
(Agamben, 2017, entrevista *Revista Profanações*)

Neste momento, dominado com parte de manifestações sensíveis reduzidas a trocas secretas e valores monetários, isto em escala ampla, o desafio para se interpelar o tempo parece um convite para encarar escuridões, entrelinhas, retóricas, não-dito, a permear discursos em cultura e política. Assim, a segunda

formulação de Agamben traz a reflexão de que quem elabora algo em seu tempo deve manter fixo o olhar para “soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo” (2009, p. 60).

Acrescenta assertiva sobre ser contemporâneo e adverte para se manter fixo “o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem dele experimenta, contemporaneidades obscuras” (Agamben, 2009, p. 62). Na parte final, reafirma a demanda por coragem, tanto para afrontar a escuridão presente, como reconhecer uma luz que “dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”. Convoca então para a urgência em se interpolar o tempo para transformá-lo de forma a “colocá-lo em relação com outros tempos para nele ler de modo inédito a história” (Agamben, 2009, p. 72).

Como outros, entende que a tecnologia facilita, de maneira célere, a aproximação de distantes e abrevia o aqui e agora, estilhaçando e erigindo fronteiras. A par disto, adicione-se que a mundialização cultural e globalização financeira obliteraram outras culturas, causaram isolamento etário e financeiro. Ultimamente, firmas, produtos e serviços são transnacionais, entre tantos serviços, hotéis, marcas e produtos. Leis nacionais tentam impor marcos regulatórios, mas cunham-se atalhos, a retirar o que não lhes espelha.

Outro pensador sobre o momento vivido, Marc Augé (1935), tem feito significativa ponderação sobre globalização, reiteradamente identificada por ele na condição de novo colonialismo. Ao contrário, constituem mundos os habitados por indivíduos, aquele em que existem laços familiares, comunitários, regionais ou nacionais, além de profissionais e relações casuais. A época presente assiste à superabundância. Considera que já ao final do século passado tratava-se de “resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de supermodernidade para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso” (1994, p. 32).

Coteja então lugares, em que se avultam traços identitários, relacionais e históricos com seu oposto – não-lugares. Lembra que mundialização e

globalização há muito vigem. Mudou o cerne daquela, a abarcar excessos em muitos campos. Chama a atenção que esta, volta-se a processos, entre estes “econômicos, mercado liberal, liberalismo triunfante [...]. É também a comunicação, através de sua tecnologia, a ligação forte entre economia e comunicação” (Augé, 2002, Entrevista a Elane Peixoto e M. C. Gobolovante). Assim, o todo seria a mundialização e a parte a globalização.

Arthur C. Danto relata em textos que, ao visitar a Galeria Stable NY/EUA, em 1964, na qual Andy Warhol (1928-97) depositara caixas de produto para limpeza, o Brillo (Figura 5), pensou que se reviam limites entre arte e vida. Então para ele, não caberia mais saber – o que é arte? Melhor pensar que a diferença entre exhibir o Brillo e obra musealizada advém de se dominar certa teoria, assim como uma considerável informação sobre a história da recente pintura nova-iorquina (2006, p. 20-1). E acrescenta-se, a instituição.

Em 1997, Danto introduziu um conceito que será título de livro em 2001, *A transfiguração do lugar-comum*. A realidade cotidiana para conquistar o estatuto de arte opera mudança, por meio de conceitos elaborados. O termo dialoga com princípio religioso voltado à “adoração do ordinário [...] como a um deus” (2003, 153). Todavia, na arte requereu-se uma revisão teórica vultosa, para elevar objetos do cotidiano à arte, mas “também uma ênfase sobre características recentemente significantes de peças aceitas, de modo que abordagens muito diferentes de seu status como obras de arte teriam agora que ser feita (2006, p. 13).



Figura 5 - Andy Warhol. BRILLO BOX, 1964-8. Museu Coleção Berardo. Centro Cultural de Belém. Lisboa/ PT. Fonte: Foto da autora em 28.10.2017.

Recorde-se que colecionismo se forma por mandatários, interesse religioso, a incluir a Igreja Romana. Este conjunto, entre os primeiros a ser aberto ao público, exalava riqueza e poder, aliados para reconquistar fiéis, após a cisão da Igreja com a Reforma Protestante no Século XVI. Prática de longa duração, colecionar desde a Antiguidade vem configurando-se como ato simbólico de domínio, excepcionalidade, raridade e generosidade, quando expostas.

Formas em que reside o crítico, banal, habitual e rugoso demoram para ser acolhidas em coleções privadas ou mesmo em espaço institucional ou urbano, a formar uma espécie de ruído no conjunto. Desde a década de 1980, empresários vaidosos adotam esse expediente, aqui ou em outros países. Sob o manto preservacionista, captam recursos públicos em várias instâncias, mas também galgam escândalo, bem distante da visão altruísta alardeada¹⁸.

¹⁸ O criador do atual Instituto Inhotim, fundado em 2002, em Brumadinho/ MG, Bernardo Paz, há muito vem sendo alvo de investigações em várias áreas. Uma das mais recente data deste ano (abril 2018), para saldar dívida em impostos, como noticiaram os jornais, equivalente a 100 milhões de dólares comprometeu-se a transferir 20 obras ao Governo, porém, ainda assim, mantidas no museu. Já a Coleção Berardo, Lisboa/PT, criada em 1988, ao final do ano de 2016,

O conjunto poder, formação e direitos básicos, sem esquecer, educação e cultura, vem rompendo confins sobre o uso da arte, enquanto mera transação financeira, e revela que o tal avanço ostentado como distinção está roto e exige mutações em toda a escala. Ações contrárias pipocam e a História abalizará o papel de vozes nas ruas, em clamores diretos. Ocupar espaços coopera no acesso inicial para falas submersas, transmutando o presente sob olhar mais aguçado dos contornos e obstáculos a serem cruzados.

Hoje em inúmeras latitudes tenta-se por variados meios escancarar manipulações enganosas, voltadas a erigir história rósea e tentativas para dissociar falar e fazer, lícito *versus* ilícitos em todos os quadrantes da atividade pública e privada, o que pode demudar a leitura ingênua da cena político-cultural. Sem dúvida, o espaço público constitui local capital, para expressar assombro ante um mundo sem fronteiras dignas de serem defendidas.

REFERÊNCIAS

- Agamben G. O que é o Contemporâneo? In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos; 2009 [2008].
- Augé M. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus; 1994 [1992].
- Belting H. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify; 2006 [1995].
- Benjamin W. Documentos de cultura, documentos da barbárie: textos escolhidos. Seleção e apresentação Willi Boile. São Paulo: Cultrix/Edusp; 1986 [1939].
- *Paris, capitale du XIX Sècle: Le livre des Passages*. 2ª edição. Paris: Cerf; 1993.
- Danto A. C. *Después del fin del arte: el contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós; 2003 [1997].

segundo a imprensa, somava dívida de 998 milhões de euros. Em abril de 2018 os jornais portugueses informaram que um dos bancos exigia a renda de ingressos para tal finalidade.

Halbwachs M. A memória coletiva. São Paulo: Centauro; 2004 [1950].

Koselleck R. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; 2006 [1985].

Paz O. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1984.

----- La outra voz. In: Obras completas. *La casa de la presencia: poesía e história*. México: Fondo de Cultura Económica; 2001 [1991].

Fontes eletrônicas

Agamben G. A Europa precisa colapsar. Entrevista a Iris Radisch. Tradução Marcelo Hanser Saraiva. Revista Profanações [Internet]. 2017 Dez; (10). [citado em 2018 Mai 25]. Disponível em: <https://agambenbrasil.wordpress.com/>Acesso em 25 de maio 2018.

Augé M. Entrevista a Eduardo Febbro em 13.10.11. [Internet]. [citado em 2018 Mai 27]. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/Editoria/Pelo-Mundo/>.

----- Entrevista a Elane Peixoto e Maria da Conceição Golobovante em janeiro de 2002. [Internet]. [citado em 2018 Mai 23]. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1560-2.pdf/.

Danto A. C. O mundo da arte. Tradução Rodrigo Duarte. Artefilosofia [Internet]. Ouro Preto: UFOP. 2006; (1). [citado em 2018 Mai 29]. Disponível em: <http://www.periodicos.ufop.br/>.

Didi-Huberman G. Diante do tempo: História da Arte e anacronismo da imagem. Tradução Alberto Pucheu. Revista Polichinelo [Internet]. 2011 Mar. [citado em 2018 Jun 5]. Disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/03/georges-didi-huberman.html/>.

GRUPO de Arte Callejero. [Internet]. [citado em 2018 Jun 11]. Disponível em: <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/2009/12/31/parque-de-la-memoria-1999-2010/>.

MUSEU Nacional dos Coches [Internet]. [citado em 2017]. Disponível em: <http://museudoscoches.gov.pt/pt/museu/#edificios2/>.

Valente A, Leite A. C. Testemunhos da escravatura: memória africana. Roteiro [Internet]. [citado em 2018 Jun 6]. Disponível em: <http://testemunhosdaescravatura.pt/pt/projeto/>.

Ciça, Inverno, 5.8.2018