

Quando arte e identidade se encontram: algumas perspectivas a partir da 8ª Bienal do Mercosul

When art and identity meet up: some perspectives from the 8th Mercosul Biennial

Clóvis Da Rolt*

RESUMO

Com este artigo pretende-se abordar alguns aspectos em torno da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, especialmente aqueles voltados ao interesse da equipe curatorial em desenvolver uma perspectiva estética que conjugou elementos territoriais, etnogeográficos e culturais, mediados pela categoria “identidade”. A partir das obras apresentadas por cinco artistas integrantes da referida Bienal, busca-se evidenciar o olhar poético em relação a algumas questões presentes em pautas políticas e sociais da contemporaneidade, como a interculturalidade, as fronteiras culturais, os conflitos etnogeográficos, as diásporas, os processos de descolonização, dentre outros.

Palavras-chave: 8ª Bienal do Mercosul. Arte contemporânea. Identidade. Cultura.

ABSTRACT

It is the intention of this article making an approach of some issues around the 8th Mercosul Biennial, especially those geared to the interests of the curatorial team in developing an aesthetic perspective that has combined various elements like territory, geography and culture, all of them mediated by the “identity” category. From the works presented by five artists who participated of this Biennial, the article seeks to highlight a poetic view on some issues that are also at the center of political and social agendas of contemporaneity, like the interculturalism, the cultural boundaries, the ethnic conflicts, the diasporas and the decolonization processes among others.

Keywords: 8th Mercosul Biennial. Contemporary art. Identity. Culture.

* Clóvis Da Rolt é Licenciado em Artes Plásticas (UCS), Especialista em Ética e Filosofia Política (UCS), Mestre e Doutor em Ciências Sociais (Unisinos). Docente na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). clovisroлт@unipampa.edu.br

1 Arte, identidade e sociedade: um encontro persistente sob o prisma da pós-modernidade

Cada época da existência humana, num plano coletivo, relaciona-se de um modo singular com a arte, busca nela um impulso às mais diversas experiências e constrói a partir dela distintas perspectivas para o entendimento da realidade.

Tomando como pressuposto o caráter dialógico da arte em relação a outros campos do conhecimento e da práxis humana, é possível sugerir que seu entendimento pode ser mais adequadamente explorado quando se tem presente o fato de que ela não opera como produto de um campo endógeno, alheio às permeabilidades culturais, econômicas, éticas e científicas de um determinado contexto histórico-social. Dentro desta perspectiva, aproximar-se da arte equivale a entrar em contato com um sistema de representações fortemente alicerçado nos conteúdos oferecidos por diversas esferas sociais, dos quais os artistas se apropriam para imprimir a cada época, a cada contexto e a cada geração uma característica peculiar e irrepetível.

Na esteira deste raciocínio, é possível afirmar que a arte contribui de forma decisiva para a criação de uma “identidade de época”, ou, dito de outro modo, que o conjunto de representações produzidas pela arte pode atuar na compreensão dos valores e das práticas objetivas e subjetivas que, de tempos em tempos, modificam a sociedade e as relações humanas que nela são construídas. No entendimento de Ortega Y Gasset, diante de uma série de fatos artísticos que pertencem a uma época ou a um determinado grupo humano, deve-se lançar a pergunta sobre “*qual a última exigência do seu espírito aquele povo ou aquela época satisfaz com os produtos artísticos que produziu.*” (Ortega Y Gasset, 2002, p. 68). Deste modo, equacionando a produção artística em relação a uma época, um povo, uma cultura ou um contexto, é possível extrair leituras do mundo social que se ramificam para os mais diversos setores.

A situação atual, contudo, é delicada. Buscar esta aproximação possível da arte com outras esferas sociais – a identidade cultural, por exemplo – e interpretar a partir da produção artística o extenso conjunto de fenômenos que regem a vida em sociedade não é, por certo, algo que se possa vislumbrar com um grau elevado de certeza ou mesmo de coerência. Encontramo-nos, conforme explica Belting (2006, p. 172), “*numa situação em que as questões do sentido e das funções da arte só podem ser respondidas por uma visão retrospectiva acerca da unidade maior da cultura.*” Esta visão retrospectiva de que fala o autor corresponde a um olhar capaz de reconhecer os laços históricos construídos pela arte em

relação à sociedade em diferentes épocas, porém, não no sentido da restituição de uma autoridade histórica sobre a narrativa da arte, mas, sim, no sentido de um reconhecimento mais apurado sobre as formas de inserção da arte no âmbito das relações culturais de que ela também participou e ainda participa.

Rissati, ao propor o âmbito da cultura como uma instância de ligação, expressa essa vinculação entre arte e sociedade de uma forma bastante significativa. O autor afirma que é necessário empreender uma análise cuidadosa dos textos (literatura, artes visuais, música, etc.) a fim de se compreender como a cultura modela a percepção que temos da realidade e, por conseguinte, da sociedade. Trazendo à tona a ideia da cultura como uma unidade construída a partir dos fragmentos da experiência humana, o autor acredita que *“as percepções da realidade dependem e são construídas através de sistemas de comunicação dos quais as artes são exemplares.”* (Rissati, 1990, p.121).

Os processos sócio-culturais que pautaram a modernidade foram construídos com base em expectativas universalistas fortemente vinculadas à dimensão afirmativa da História. Mediante este enquadramento, tanto a arte quanto a identidade cultural operavam como elementos representativos de um mundo estático e projetado para, dentre outros aspectos, revelar a durabilidade dos produtos e das práticas culturais, promover a delimitação precisa da atividade artística de modo a não contaminá-la com preocupações “mundanas” e estimular a crença na razão como instrumento de emancipação humana. Este projeto, contudo, revela as opções éticas e ideológicas de uma sociedade que se desgastou e que, mediante um *corpus* renovado de práticas e princípios, passou a formular novas pautas que hoje integram a dinâmica social.

A nostalgia que ainda persiste diante da obra durável e da estabilidade temporal da representação artística, bem como a condição fluida e imprevisível em relação às possibilidades de expressão das identidades culturais na pós-modernidade, são bastante eloquentes e precisam ser constantemente revisitadas no plano investigativo. Lasch (1987) admite que são as atuais configurações da identidade que alteraram a própria percepção sobre a estabilidade do mundo. A conjunção entre identidade e mundo, que existia de forma bastante definida num contexto moderno, cedeu lugar às profusas textualizações das expressões identitárias pós-modernas, que não reconhecem mais a autoridade de um mundo fixado num tempo histórico como um “universal”, ao qual a identidade deve se adaptar. Conforme aponta Lasch (1987, p. 23), a noção de identidade no contexto da pós-modernidade tornou-se incerta e problemática

não porque as pessoas não ocupam mais posições sociais fixas – uma explicação baseada no senso comum que incorpora inadvertidamente a equação moderna entre identidade e papel social -, mas porque elas não mais habitam um mundo que existia independentemente delas.

No entendimento de Lasch, o valor político da ação humana tem reflexos e consequências diretos no modo como nos situamos no mundo. No contexto estático da modernidade, “adaptação” é a palavra de ordem em torno da identidade cultural. Sob esta ótica, o mundo desenvolvia-se dentro de esquemas continuístas que construía possibilidades prévias de enquadramento dos indivíduos dentro de sistemas rígidos, geralmente tendo a noção de “classe social”¹ como um dos seus quesitos preponderantes. Assim, afirma Sarup (1996, p. 47), no passado foi comumente sustentado que o “self” persistia inabalado ante as mudanças políticas e sociais. Tinha-se como garantido o fato de que, enquanto o “self” permanecia o mesmo, era o mundo que mudava.

Os rompimentos operados pela pós-modernidade em relação à identidade cultural são hoje fontes de análises desenvolvidas por diversos campos do conhecimento. Sarup (1996), por exemplo, fala da necessidade de se pensar a temática das identidades a partir do vetor da “descentralização” promovida no âmbito de um mundo pós-cartesiano, no interior do qual, figuras como Copérnico, Darwin, Marx e Freud, de diferentes formas, descentralizaram a temática referente ao homem e sua posição no mundo. Não menos importante, cita o autor, há que se pensar naqueles autores vinculados ao campo da linguagem e que, a partir desta perspectiva, reforçam a ideia de que nós é que somos falados pela linguagem, e não o contrário. (Sarup, 1996, p. 46).

Ao abordar a arte como um fenômeno que dialoga com uma diversidade de questões sociais – dentre elas a identidade cultural – é possível afastar-se das tendências muitas vezes estéreis que supervalorizam o estatuto formal das obras de arte em detrimento das diversas relações políticas que atuam em toda a extensão do campo artístico, o que inclui os próprios artistas, as instituições culturais e museológicas, os críticos de arte, os curadores de exposições, os comerciantes, dentre outros atores que integram a estrutura deste campo. Esta perspectiva socialmente mais abrangente, que extrapola até mesmo os limites do campo artístico, é que faz com que Vilar (2001, p. 11) conceba o fenômeno da entropia estética contemporânea paralelamente à entropia cognitiva e político-moral do presente. Para Vilar (2001, p. 11), *“a esfera estética apresenta, hoje, um caráter privilegiado como via de acesso à compreensão de nossa época.”*

Por ser uma prática profundamente ligada às demais esferas sociais, a arte é capaz de condensar, avaliar e comunicar uma série de experiências que dizem respeito à vida coletiva, mediante uma problematização do mundo vivido que pode ter várias vias de acesso. Vattimo (1996, p. 53) acrescenta que, numa obra de arte, estão condensadas as experiências do mundo histórico de uma sociedade ou de um grupo social, que nela reconhecem critérios de distinção entre verdadeiro e falso, bem e mal, etc. O autor ainda chama a atenção para um argumento decisivo, segundo o qual a arte opera a constituição das linhas fundamentais de uma existência histórica, visto que, mais do que qualquer outro produto espiritual, na obra de arte, revela-se a verdade das épocas. (Vattimo, 1996, p. 53).

O crescimento interacional entre as culturas – premissa embasadora da tese de doutoramento da qual este texto é um excerto – é aqui compreendido como o processo em que a mobilidade cultural, especialmente alavancada pelo contexto pós-Segunda Guerra Mundial, alterou o desenho tradicional da ocupação planetária em todos os seus âmbitos, cultural, econômico, geográfico e identitário, e contribuiu para a relativização de diversos valores e princípios conservadores, tradicionalmente alinhados às “culturas dominantes”. O âmbito da identidade sofreu de forma contundente os impactos desta transformação, de modo a fazer surgir novas análises conjunturais que dessem conta de explicar a fisionomia que o mundo havia adquirido.

Como um dos vários impactos advindos deste contexto em que a identidade cultural passou a assumir preponderante força política e relativizadora das posições fixas da modernidade, a arte não mais poderia manter os padrões conceituais, os procedimentos técnicos e as conexões sócio-culturais que sua fisionomia moderna vinha mantendo até então, de forma já bastante instável e contraditória. A arte contemporânea que então surgia, estava, assim, alinhando-se e respondendo às novas demandas de um mundo onde trocas culturais intensas passaram a mediar as principais referências constitutivas de todo um projeto estético, dentro do qual, o que parece ficar mais visível é o desinteresse dos artistas em usar a obra de arte como matriz indutora de valores estáveis a serem perseguidos, além de repudiar a indexação das obras em sistemas categóricos ou classificatórios.

Este contexto, aliado ao enfraquecimento dos relatos históricos como lugares do consenso sobre a percepção do “eu”, foi fundamental para estimular a manifestação e a disseminação de múltiplos discursos e práticas acerca da expressão política das identidades culturais, sobre as quais recaíam funções homogeneizadoras. Atualmente, parece não mais ser possível abordar a questão da construção das identidades culturais sem vinculá-las às transformações operadas pela ação de um complexo de imagens científicas, históricas,

estéticas e políticas que conduziram a existência humana à pós-modernidade, terreno das entropias do sentido e suporte onde as sobreposições infinitas de linguagens e códigos culturais sinalizam uma nova forma de viver em sociedade.

A reconfiguração da sensibilidade artística no contexto da pós-modernidade dialoga com o modo como são construídas as identidades no atual momento da história humana. Cada vez mais, falar em “identidade”, sejam quais forem as suas vinculações, nacionais, culturais, individuais ou de gênero, quer dizer falar em processos inconclusivos e que não se reduzem aos dualismos modernos.² Nesse sentido, a metáfora dos “dialetos”, de Vattimo (1996), cuja expressão se dá na forma de textos sociais alavancadores de múltiplas interpretações sobre o real, é importante para se pensar em novas formas de construção de identidades que não são mais uma questão puramente de “falta de opção” ou de “imposição”, mas, sim, são embasadas pela experimentação, pelo livre-trânsito e, até mesmo, por uma ludicidade que não almeja a um caráter de solidez.

Os processos de disjunção da arte produzida na atualidade – que se lança para a sociedade como uma prática incerta, sem programas estéticos prévios, sem a necessidade de gerar consenso, sentindo as venturas e desventuras da liberdade de criar – traz em si a emergência da pós-modernidade como cenário. A figura *fin-de-siècle* do *flâneur* baudelaireano³, que vaga sem rumo pela cidade, absorto na própria perplexidade frente aos novos enquadramentos existenciais do mundo moderno⁴, ao crescimento vertical da visualidade urbana e ao ritmo mais acelerado do cotidiano, cedeu lugar ao sujeito pós-moderno que parece não ver mais perplexidade no que quer que seja, porque suas experiências parecem já ter sido desgastadas ou apresentam-se como simulacros frente às suas leituras do mundo. A sensação atual – talvez um sintoma – é de que não há mais diretrizes pretéritas atuando na configuração da cultura hodierna, tampouco a necessidade de produzirmos heranças a serem transmitidas. Certamente, há contraditoriedades neste processo, como também há fortes resistências sobre a aceitação desta tendência como a única reveladora de nossa época. A escritora brasileira Nélide Piñon, por exemplo, fala da necessidade de se desenvolver a consciência de que, na condição de seres humanos, não somos inaugurais. A crítica da escritora volta-se contra a forte tendência que temos de, segundo ela, acharmos que nada existiu antes de nós. É necessário, segundo Piñon, que se tenha sempre em mente que nós vivemos sobre os restos da sociedade, sobre aquilo que foi construído antes de estarmos aqui.⁵

Duchamp, com sua roda de bicicleta e seu urinol (ironicamente assinado com o pseudônimo R. Mutt – um gesto iconoclasta acerca da ideia de que a obra é extensão e

resultado de um autor único, que lança ao mundo um produto singular) pode ser hoje considerado um diletante *enfant terrible* dos tempos em que a arte tinha a missão de traduzir o sentido da novidade e da superação. Com o advento da pós-modernidade, os signos culturais, feito moléculas que compõem a matéria, tornam-se cada vez mais instáveis e agitados, e isso ocorre mediante um aquecimento provocado por outras esferas sociais que passaram a produzir e a conduzir o discurso da criatividade, da inventividade e da imaginação humanas. A arte parece hoje impotente como prática reveladora do “inédito”, além de experimentar o descrédito como um campo modernamente construído para anunciar experiências estéticas de superação histórico-social. Os princípios e expectativas antes pertencentes ao terreno da arte e por ela manejados, hoje são conduzidos pela ciência (e seus sedutores discursos em prol da eugenia, da medicalização e da eterna juventude), pelos meios de comunicação (e sua invasão à esfera privada), pela produção industrial de automóveis e outras mercadorias (e suas estratégias de renovação que, a rigor, fazem com que as coisas prossigam sendo sempre iguais), pela publicidade (e seu apelo ao consumo de frivolidades revestidas de um discurso de necessidade) e por diversas outras esferas sociais atuantes num mundo em que novos acordos textuais dominam a cena social.

De certo modo, as dezenas de bienais de arte espalhadas pelo mundo na atualidade revelam as muitas possibilidades de se pensar a produção artística atual, trazendo à tona a necessidade de construção de novos modelos críticos e interpretativos, aliados a uma visão modificada da própria inserção da arte no mundo.

2 Um panorama da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul

No período de 10 de setembro a 15 de novembro de 2011, a cidade de Porto Alegre-RS sediou a 8ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Desde sua primeira edição, em 1997, o evento vem contribuindo para o delineamento da posição do Brasil em relação às grandes Bienais sediadas ao redor do mundo, especialmente no que se refere à posição singular que o Estado do Rio Grande do Sul ocupa em relação aos países latino-americanos vizinhos.⁶

A 8ª Bienal do Mercosul teve sua temática norteadora representada pelo slogan “Ensaio de Geopoética”, em torno do qual os cento e sete artistas selecionados de trinta e quatro países apresentaram suas criações através de exposições temáticas: Geopoéticas, Cadernos de Viagem e Além Fronteiras, além da Mostra Monográfica do artista homenageado, o chileno Eugenio Dittborn. Como vem acontecendo desde sua primeira

edição, em 1997, a mostra ocupou os espaços expositivos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Santander Cultural e Armazéns do Cais do Porto. Além das exposições nos espaços já consagrados à Bienal do Mercosul, também ocorreram manifestações artísticas em torno do eixo Cidade não Vista, cujo objetivo era explorar espaços alternativos e transformá-los em locações para experiências efêmeras e participativas.

Um aspecto proeminente da 8ª Bienal do Mercosul foi o interesse da equipe curatorial pelo desenvolvimento de uma perspectiva estética voltada para aspectos territoriais, etnogeográficos, culturais e identitários. O próprio *slogan* da 8ª Bienal do Mercosul traduz este interesse ao estimular um olhar poético diante de questões que também estão no centro das pautas políticas das sociedades contemporâneas, como a interculturalidade, as fronteiras culturais, os conflitos etnogeográficos, as diásporas, os processos de descolonização, dentre outros.

Como pôde ser verificado através de imersão exploratória nos espaços expositivos da Mostra, a identidade cultural foi um elemento crucial para o entendimento das obras apresentadas. O tema da identidade cultural foi o elo de ligação entre todas as obras, o elemento que inscreveu a 8ª Bienal do Mercosul num estimulante processo de percepções e questionamentos sobre relações de pertencimento, exclusão e alteridade. Mediante um conjunto de trabalhos elaborados a partir de recursos expressivos que utilizaram mapas, bandeiras, heráldica, simbologias políticas e religiosas, aparelhos de GPS, sedimentos rochosos, cartografias, alusões à linguagem e às práticas colonialistas, a 8ª Bienal do Mercosul deixou muito bem delimitado seu interesse por uma perspectiva estética não apenas contemplativa, mas reativa, política e argumentativa. Nas palavras do curador-geral José Roca⁷, a 8ª Bienal do Mercosul quis

mostrar alternativas à noção convencional de nação, além de discutir novas cartografias, as relações entre as condições políticas e geográficas, o posicionamento entre o regional e o global, as rotas de circulação e o intercâmbio de capital simbólico, a cidadania em territórios não-urbanos, o status político de nações fictícias e a relação entre ciência, viagem e colonização.

Dentro da ótica da equipe curatorial, a exploração dos territórios, das posições geográficas e dos deslocamentos simbólicos das obras em um mundo globalizado reverbera com grande potência crítica frente às possibilidades de criação na arte contemporânea. Talvez em nenhum outro momento da história os artistas tiveram um comprometimento tão profundo com a noção de uma “localização” para a sua obra. Envolvido em um processo que apresenta o mundo como uma entidade relativa, cuja assimilação depende das modulações culturais da

linguagem, o artista contemporâneo atua como um localizador de diferenças, um analista de identidades, um explorador de fronteiras e um montador de discursos capaz de revelar, através da arte, as sutilezas de um mundo em que a interculturalidade assume papel essencial. Nesse sentido, os cinco artistas a seguir apresentados, ambos participantes da 8ª Bienal do Mercosul, ajudam a refletir sobre estas atuações.

2.1 História do Rosto

Eugenio Dittborn (Santiago do Chile, 1943) – artista homenageado da 8ª Bienal do Mercosul – recebeu uma Mostra Monográfica no Santander Cultural, na qual foram apresentadas algumas de suas *Pinturas Aeropostais*. Nas *Pinturas Aeropostais*, Dittborn, que hoje situa-se entre as figuras de envergadura no contexto da arte latino-americana, revela uma preocupação singular com a experiência de deslocamento do seu trabalho. O processo de trabalho do artista consiste em fazer com que suas pinturas circulem através de envelopes confeccionados especialmente para acondicioná-las, e que são apresentados juntamente com as pinturas em cada exposição. Deste modo, cada envelope funciona como o registro do itinerário e das múltiplas localizações das pinturas desde sua postagem até o seu recebimento.

As *Pinturas Aeropostais* de Dittborn, além de nascerem com uma vocação viajante, operam como estratégias de questionamento dos circuitos e das práticas tradicionais de circulação de obras artísticas. Enquanto inúmeras obras de outros artistas exigem uma logística onerosa (que envolve transporte, seguro, profissionais especializados, etc), as *Pinturas Aeropostais* utilizam um modo inusitado de distribuição, misturando-se, de forma quase banal, a outros objetos, mercadorias e correspondências com os quais divide sua vida nômade em bagageiros de aviões e outros veículos.

Através de um método de trabalho simples em sua execução, mas sofisticado em suas intenções, Dittborn inscreve suas pinturas em discussões emergentes com as quais examina, por exemplo, práticas discursivas sobre a noção de território, deslocamento e identidade. Desde meados de 1990, após haver elaborado suas pinturas utilizando outros suportes materiais, Dittborn optou pela lona *duck* como base de suas produções. O material agrega várias técnicas, como o tingimento, a colagem, a costura, a serigrafia e, principalmente, as dobras que caracterizam o nomadismo de suas pinturas.

De acordo com Roca⁸, um dos eixos de destaque das *Pinturas Aeropostais* de Dittborn é a iconografia muito variada, mas que, em geral, visita certos temas:

o acidente de viagem e a interrupção do trajeto – o naufrágio, a catástrofe aérea; o envoltório como veículo de transição entre dois territórios – o envelope; o berço; a mortalha; o rosto humano; os manuais escolares de desenho; a publicidade arcaica; as caricaturas e outras formas de desenho (o de crianças ou esquizofrênicos), no qual não haja uma plena consciência ou o desenho seja feito quase que de uma maneira involuntária; as gravuras históricas, a notícia jornalística; a matéria policial; as imagens de pintores posando como pintores.

Através desta iconografia que cruza diversos interesses e fontes variadas, Dittborn explora não apenas a possibilidade artística do seu uso como também a possibilidade reflexiva de sua leitura. Em sua *XXIII História do Rosto* (1999) (Figura 01), Dittborn utilizou desenhos realizados em 1990 por pacientes esquizofrênicos do Hospital Psiquiátrico de Santiago do Chile; retratos falados produzidos pela polícia chilena; desenhos realizados em computador pela filha do artista, Margarita Dittborn; aborígenes das tribos Selknam, Yamana e Alakaurdup fotografados por um antropólogo alemão que viveu com estas tribos no início do século 20.

Ao mesclar registros faciais provenientes de diversos arquivos, a operação poética do Dittborn formula um inquérito sobre as origens, as modulações cronológicas e as ambiências culturais e identitárias do rosto, de modo a buscar um ponto de convergência que os unifique em uma leitura possível.



Figura 01
Eugenio Dittborn
A XXIII História do Rosto – 1999, 210 x 280 cm.
Tintura, entretela sintética e fotosserrigrafia sobre lona duck.
Foto: Clóvis Da Rolt

2.2 A viagem revolucionária

Uma percepção profunda acerca das noções de território, limite e espacialização estão presentes na obra *El viaje revolucionario! Novela navegada (2010)* (Figura 02), apresentada na 8ª Bienal do Mercosul pela artista argentina Alicia Herrero (Buenos Aires, 1958). Envolvida com temáticas que incluem o mercado de arte, a morfologia dos públicos e o consumo material e simbólico de mercadorias no âmbito das lógicas capitalistas, Herrero propõe através de sua obra uma incursão nos circuitos e nas práticas que produzem as narrativas artísticas, revelando, deste modo, a estrutura conceitual – e ideológica – de que são compostas.

Ao trabalhar com mapas, cartas hidrográficas e imagens de satélite, Herrero explora a discursividade tecnológica dos instrumentos e das técnicas de mapeamento territorial, indagando sobre o modo como esses recursos representam a vida cultural e as trocas simbólicas de coletividades humanas. Em curso desde 2010, a obra apresenta-se como uma narrativa composta por “capítulos” que, conjuntamente, dirigem um enredo maior: os processos de espacialização e as regras do capital. Nas palavras da artista, a obra examina “*as potencialidades de possíveis transformações de unidade e desvio que arrastam a percepção do capital territorial como capital público além das fronteiras.*”⁹

A viagem revolucionária transcende os limites pouco flexíveis de uma “obra” se compreendermos esta denominação como algo definitivo ou como um produto no qual as intenções do artista efetivam-se sem dar espaço para um devir. A viagem proposta por Herrero, apesar de sua rota bem definida como resultado da junção dos portos de diversos rios da América Latina, guarda a surpresa do viajante que nunca sabe o que encontrará na próxima parada, dada a variação das embarcações e dos muitos tipos humanos que atuam como protagonistas ao escreverem e reescreverem a novela para cada novo aventureiro disposto a percorrer o desenho hidrográfico latino-americano.

Deste modo, cada capítulo da novela equivale a um porto na linha contínua de rios que vai desde Porto Braias, no rio Beni, até o Ucayali, entrando no rio Amazonas por Iquitos, chegando a Letícia, Manaus e outros, cruzando o Mato Grosso até desaguar no Delta do Tigre para um novo percurso. Inspirada nos diários de viagem de Ernesto Guevara, a viagem revolucionária projetada por Herrero almeja instigar a construção e o compartilhamento de uma sensibilidade memorialista em relação ao registro de viagem, de modo que elementos como a diversidade cultural, as desigualdades sócio-territoriais e a humanidade condensada em cada personagem sirvam como normas de sintaxe para a coesão da novela.

Nas palavras de Helguera¹⁰,

no transcorrer destas viagens, realizadas por barco, lancha ou canoa, Herrera convida para o diálogo vários 'protagonistas' que, através de diferentes estruturas de diálogo, partilham suas reflexões em torno da cultura local. Neste projeto, a artista combina o rigor estrutural da novela com os elementos imprevisíveis dos rios e as conversas com os membros de comunidades que vão surgindo no caminho.

Impregnado de teores políticos e matizado pela ideia de que em cada porto descortina-se um mundo próprio que incita à reavaliação do trajeto percorrido, este trabalho de Herrera questiona o modo pelo qual os recursos técnicos e tecnológicos representam a fisionomia do planeta – em especial sua hidrografia – para, a partir daí, conceber uma nova carta hidrográfica, humanizada por diferentes narrações sobre anseios políticos, imaginários nacionais e utopias continentais.



Figura 02
Alicia Herrero
A viagem revolucionária! Romance navegado - 2010
Projeto multidisciplinar
Foto: Clóvis Da Rolt

2.3 Declaro meu este território

A ação política sobre o território constitui a fonte a partir da qual emerge a poética artística de Manuela Ribadeneira (Quito, 1966). Ao interpretar o território como uma arena onde se produzem discursos de diversas índoles – cadenciados por implicações sociais, econômicas, culturais e simbólicas –, Ribadeneira investiga as possibilidades estéticas de enunciação das contradições, dos jogos de poder e das marcações ideológicas que atuam diretamente sobre seu reconhecimento.

Explorando uma mescla de práticas que envolvem o autoritarismo, a arbitrariedade e a historicidade na demarcação de territórios, países e continentes, a artista equatoriana constrói um questionamento perspicaz sobre o resultado de tais práticas na vida dos grupos humanos que ela reconhece como extensões destas unidades geográficas. Um exemplo desta atitude está presente na obra *Tiwintza Mon Amour* (2005), que consiste numa análise dos conflitos fronteiriços entre Peru e Equador advindos dos tempos da independência da Coroa Espanhola, e que tiveram um início de pacificação a partir da assinatura do Tratado do Rio de Janeiro. A obra consiste numa escultura produzida em escala de 1:1000 e representa um quilômetro quadrado de selva dentro do território do Peru que foi outorgado ao Equador na resolução de um conflito que se arrastava por quase dois séculos. Semelhante a uma maquete, a obra condensa os cruzamentos decisórios e políticos que agem diretamente sobre os processos de demarcação de fronteiras, instigando a reflexão sobre o papel que tais processos desempenham na construção de identidades e imaginários nacionais.

Em *Hago mío este territorio* (2007) (*Figura 03*), obra apresentada na 8ª Bienal do Mercosul, Ribadeneira incursiona novamente nas práticas de definição territorial imprimindo forte crítica aos ímpetus colonialistas que modificaram a fisionomia do planeta, especialmente a partir de invasões, pilhagens e ocupações violentas. Portadora de uma sutileza desconcertante, a obra consiste num canivete cravado na parede e em cuja lâmina aparece gravada, em escrita inversa, a frase “Hago mío este territorio”. Através de um feixe de luz, a frase aparece refletida no sentido habitual da leitura.

Reconstituindo o gesto de quem crava uma bandeira, um pilar ou um poste para delimitar como sua uma determinada área de terra, a artista realiza um manifesto que almeja contestar a legitimidade em torno da posse territorial, bem como chamar a atenção para a arbitrariedade nos processos de delimitação da propriedade, quer seja pública ou privada. Porém, mais do que isso, o gesto de Ribadeneira é conceitual e alcança horizontes que vão além de um território físico. A obra da artista fala também de um território simbólico ao propor que diversas formas de dominação podem tornar-se imperceptíveis por estarem ofuscadas por gestos mínimos que povoam consciências, imaginários e desejos.

Nesta via dupla que instiga uma reflexão sobre o território (do ponto de vista material e imaterial) reside a força da obra de Ribadeneira. Embora tenha uma dimensão física que possa ser localizada pelos sofisticados sistemas de geoprocessamento de que dispomos na atualidade, o território é composto também por uma dimensão abstrata que contempla uma história humana, poética e política, cujos reflexos no âmbito da construção de identidades culturais são profundamente relevantes para serem ignorados.

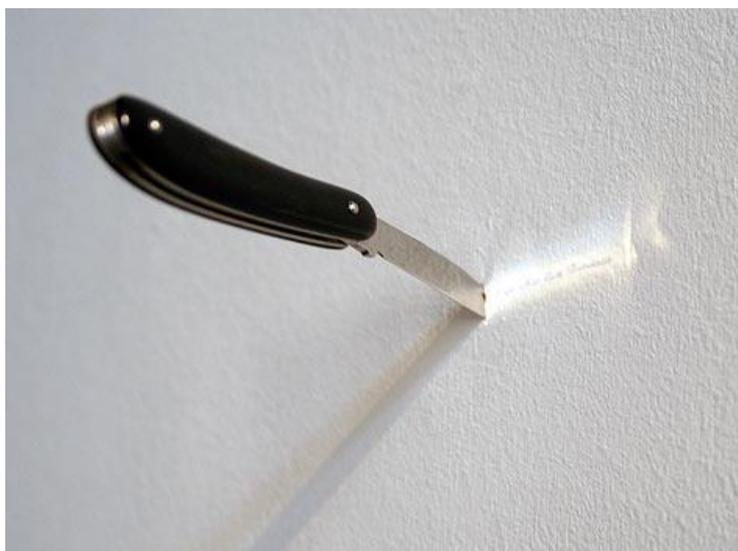


Figura 03
Manuela Ribadeneira
Declaro meu este território, 2007
Coleção David Roberts
Foto: Clóvis Da Rolt

2.4 Consumo racial

Consumo racial (2005/2011) (Figura 04) foi a obra apresentada na 8ª Bienal do Mercosul pelo artista caribenho Jean-François Boclé (Martinica, 1971). Composto por uma grande prateleira que sustenta diversos produtos, o trabalho consiste numa crítica às formas mercadológicas de etiquetagem racial e identitária a partir das lógicas do consumo. No âmbito formal, a obra se parece muito com uma prateleira de supermercado multicolorida e sedutora, onde a disposição dos produtos cria padrões visuais e segmentações que orientam a escolha do consumidor. Porém, o ponto de unidade e de consistência conceitual do trabalho de Boclé está no fato de que todos os produtos fazem referência a tipos raciais ou étnicos, quer seja através do nome do produto, do seu slogan ou de sua logomarca.

A obra é uma demonstração clara de que o mercado do consumo não poupa o uso da raça ou da etnia como critério qualitativo para distinguir produtos e afirmar suas qualidades. Neste processo, o artista situa-se como alguém que indaga sobre a operação de racialização do mercado, ao mesmo tempo em que expõe a falácia preconceituosa por meio da qual ele opera, afinal, optar por uma garrafa de água mineral que traz a imagem de um índio no rótulo não garante que a água tenha melhor qualidade.

Um dos aspectos explorados por Boclé em *Consumo racial* é a caricaturização da raça mediante a exploração de um imaginário global constituído a partir dela. Vale ressaltar que os produtos aglutinados por Boclé são procedentes de diversas partes do mundo e, portanto, funcionam como evidências de que a raça é consumida comercialmente a partir de critérios qualitativos arbitrariamente construídos para ela.

Semelhante a outro artista, o mexicano Guillermo Gómez Pena, que utiliza sua condição étnico-racial como vetor de negociação de seu duplo pertencimento cultural (ora mexicano, ora norte-americano), Boclé também examina a lógica rotuladora que recai sobre si próprio e seu duplo pertencimento (Caribe-Europa). O artista mostra, com isso, que sua localização pode determinar se ele é o consumidor ou o próprio produto a ser simbolicamente consumido. De acordo com o texto de apresentação da obra do artista para a Bienal do Mercosul,

as instalações de Boclé mostram até que ponto – antes das reivindicações culturais dos anos 1980 e das conquistas sobre os direitos de autodeterminação e autorrepresentação de comunidades “invisibilizadas”, como os povos indígenas ou os afrodescendentes – a publicidade usava a imagem do índio ou do negro para produtos alimentares ou de limpeza, reforçando o estereótipo de certas raças na função de empregados domésticos.¹¹

Outras obras que apelam à raça e à identidade como bases de construção de sua poética fazem de Boclé um examinador do sentido de “negociação” que estas categorias adquiriram no mundo contemporâneo. Em *O pequeno museu dos horrores coloniais* (2007 – em processo), o artista utiliza vitrines para expor objetos resgatados de antiquários e mercados de pulgas, cujo objetivo é narrar a construção imagética do negro: “*Subverto os pequenos hábitos e procedimentos museológicos dos templos do saber etnológico e histórico. Convido o público para outra visita: um olhar fatigado, comovido, errante*”, diz o artista.¹²



Figura 04
Jean-François Boclé
Consumo racial, 2005-2011 (detalhe)
Produtos comerciais de diversos países.
Foto: Clóvis Da Rolt

2.5 Nosso Norte é o Sul

A obra *Nosso Norte é o Sul*, do artista japonês Yanagi Yukinori (Fukuoka, 1959) (Figura 05) incursiona pela problemática da divisão do planeta em dois polos humanos e busca questionar o modo como esta divisão afeta as noções de território, nação, cultura, identidade, dependência e desenvolvimento, além de instigar o espectador a refletir sobre a arbitrariedade da construção do Norte e do Sul como etiquetas que imobilizam o próprio desenvolvimento humano devido ao fato de, em alguns casos, desencadearem o ódio, o preconceito étnico e a violência.

Igualmente presentes na obra do artista japonês estão as temáticas da imigração e da mobilidade humana estimuladas pela ação dos mercados econômicos e da etnicização da mão-de-obra trabalhadora. Sob este viés, o artista explora as práticas de ajustamento cultural que se tornam necessárias frente à desestabilização causada pelo ingresso do imigrante num território desconhecido e ao qual ele precisa se adaptar. Em tempos de economia mundializada, este aspecto nômade do trabalhador em busca de uma posição no mundo do trabalho evidencia as relações frágeis e os pactos transitórios que se modificam conforme modificam-se as diretrizes da economia mundial.

As lutas políticas, sociais e culturais referentes à divisão do globo em blocos econômicos e à clivagem Norte-Sul do desenho geográfico constituem pautas de onde

emergem interesses recorrentes por parte dos artistas contemporâneos. Um exemplo emblemático da atitude crítica da arte em relação a este tema é o desenho de 1943 intitulado *América invertida*, do artista uruguaio Joaquín Torres García, que subverte os polos da América Latina ao sugerir que, a partir daquele ato de transgressão, o Sul assume o lugar do Norte. Outro exemplo vem de algumas obras do artista argentino Jorge Macchi, como *Seascape* (2007), capazes de desestabilizar a oficialização das narrativas imagéticas acerca da representação do planeta e expor, através de intervenções ficcionais, as ambiguidades políticas, éticas e culturais que o modelam. No caso de *Seascape*, o azul celeste dos mares do Pacífico e do Atlântico Norte invadem o Cone Sul e, conforme Medina (2011, p. 66), o mapa produzido por Macchi “*sugere de que modo a geografia adquiriu um caráter fantasmagórico por causa da globalização.*”

A exploração destas pautas através de processos artísticos não é, contudo, um evento isolado, visto que alinha-se às críticas oriundas de diversos campos do conhecimento que se propõem a problematizar as lógicas, os processos históricos, as ideologias e as forças políticas que sustentam estes conglomerados territoriais dispostos a unificar algumas diretrizes de ação a partir de pactos entre unidades nacionais.

A problemática divisão global entre um Norte desenvolvido e um Sul desesperançoso e expropriado talvez seja um ponto de partida para se pensar a projeção dos blocos econômicos no mundo contemporâneo e o modo como eles atuam, na medida em que podem confirmar a clivagem já estabelecida ou atenuar as contradições dela advindas. A divisão do mundo nestes dois grandes blocos – que podem ser desiguais em suas trajetórias históricas, potencialidades econômicas e desenvolvimento científico-tecnológico, mas que são iguais de um ponto de vista ético que garante ao indivíduo e às coletividades humanas o mesmo direito à dignidade e ao protagonismo de suas histórias – criou um retrato distorcido e lastimável da geografia humana, por meio do qual justificam-se as mais diversas formas de barbárie, violência e expropriação.

A obra de Yukinori apresentada na 8ª Bienal do Mercosul consiste num conjunto de bandeiras que representam os países que integram o bloco econômico do Mercosul e as guianas. Moldadas em areia colorida e acondicionadas em compartimentos de acrílico, as bandeiras são unidas por tubos plásticos que, visualmente, funcionam como veias ou ligações que sugerem o funcionamento de um sistema. O ponto crucial da obra de Yukinori é que se trata de um sistema vivo, já que todo o conjunto de bandeiras é percorrido em seu interior por formigas que, ao se locomoverem, vão continuamente reprogramando a apresentação da obra.

As formigas, com seu fluxo contínuo de movimentação dentro do sistema, aludem à mobilidade humana transnacional em tempos globalizados. A proposta de Yukinori ajuda a refletir sobre os limites dos territórios nacionais, sobre a extensão física e simbólica das fronteiras e, sobretudo, instala no espectador a reflexão sobre as possibilidades de efetivação da transculturalidade por meio de práticas de intercâmbio, assimilação e reprogramação, a exemplo das formigas que dissolvem o traçado da representação nacional das bandeiras ao mesclá-las como se fossem uma só.



Figura 05
Yanagi Yukinori
Nosso Norte é o Sul
Instalação com caixas de acrílico, areia colorida e formigas.
Foto: Clóvis Da Rolt

3 Considerações finais

A transterritorialidade das identidades culturais no âmbito da pós-modernidade, conforme examina García Canclini (1995), desestabiliza a posição substancialista que cercou a identidade ao longo da modernidade. No mundo atual, a identidade cultural assume papel fundamental como marcador social e político, emanando sentidos diversos e articulando inúmeras experiências artísticas que chamam a atenção para a urgência de uma reflexão (e de uma prática efetiva) em relação à alteridade e à diferença.

Estas considerações poderiam ser situadas no âmbito de uma crise cultural, ou seja, de uma percepção mais acentuada sobre nossa contingência, quer seja como indivíduos, quer seja como atores de uma complexa *performance* social. A crise impõe a construção de

novas fundações para a reflexão e a elaboração de novas práticas capazes de situar a vida num horizonte de possibilidades a serem exploradas. Talvez, mais do que em nenhuma outra época anterior, a arte que se produz na atualidade esteja marcada por este sinal de crise, de “*suspensão do sentido comum e do imaginário acerca de quem somos.*” (Grimson, 2011, p. 14).

Buscando interferir, aprofundar, modificar ou dar respostas à suposta crise cultural da pós-modernidade, o artista contemporâneo explora todas as possibilidades desta condição de vida “suspensa”, em torno da qual chocam-se identidades, territórios, projetos políticos e militâncias apaixonadas. Se, como acredita Grimson (2011, p. 14-15), “*a crise é o período no qual se produz uma sensação coletiva de liminalidade, de que algo chegou ao fim, ou de que um sentido crucial tornou-se obsoleto sem que outro regime de significação possa outorgar certezas mínimas à sociedade*”, então, a arte contemporânea pode muito bem ser entendida como uma contribuição legítima e honesta – com todas as contradições possíveis – a este período ansioso em que vivemos.

Alteridade, diferença, identidade, posição, lugar, território, paisagem, o “eu”, o “outro”, fronteira, contato, limite, mestiçagem, hibridação, etnicidade, nação, comunidade, região; estas e outras palavras presentes na crítica cultural atual são, sem dúvida, indícios linguísticos que convergem para uma sociedade “suspensa”, aberta a redescobrir-se e a matizar o valor político de suas decisões com as tonalidades de uma relativização benéfica. A partir destes conceitos ricamente explorados em torno da pós-modernidade, tem sido possível ativar práticas artísticas dispostas a repensarem, dentre diversos outros elementos, a posição que a arte ocupa frente a este cenário que se descortina.

¹ De acordo com Sarup, “pode-se dizer que classe nunca foi um conceito simples, unitário. Foi sempre difícil defini-lo. No século 19, a maior parte dos trabalhadores gastava muitas horas numa fábrica e então, possivelmente, tinham uma identidade unificada. Mas atualmente, quando as pessoas gastam muito do seu tempo fazendo várias coisas em diferentes lugares, há um declínio na noção de identidade unificada. Há um crescimento, uma proliferação de identidades, e isso implica uma pluralidade de combates democráticos. As pessoas começaram a canalizar suas reivindicações políticas em grupos baseados na etnicidade, na ‘raça’, no gênero, na religião e na nação.”

² De acordo com Gómez García, “em um universo em que até as partículas elementares costumam ser instáveis (Prigogine), o conceito de ‘identidade’ não pode ser senão problemático. A identidade concreta, em qualquer plano, físico, biológico e antropossocial, produto de uma evolução temporal, é sempre uma abstração sincrônica, resultado de diferenciações passadas e sujeita a posteriores diferenciações. A pretensão à essencialidade intrínseca à identidade não passa de uma ilusão.” Ver GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las desilusiones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto*. In: GÓMEZ GARCÍA, Pedro (Org.). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. p. 31.

³ Ver BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁴ “Ser moderno é romper com a tradição, interromper a repetição interminável de temas clássicos, agendas e mitos para tornar-se autoconsciente em relação ao ‘novo’. Tudo isso com o objetivo de observar as modulações do tempo, oferecer uma crítica das condições de sua própria cultura e sociedade, representar a realidade

conforme ela é experienciada – subjetivamente e com a consciência crítica disponível especialmente ao artista. Ser moderno é romper com o passado e buscar novas formas expressivas de autoconsciência.” Ver SILVERMAN, Hugh J. *The Philosophy of Postmodernism*. In: John W. Bender; H. Gene Blocker (Eds.) *Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. p. 69.

⁵ PIÑON, Nélica. Entrevista ao Programa Sem Censura, transmitido pela TVE, na data de 20 de agosto de 2012.

⁶ De acordo com o curador-geral da 8ª Bienal do Mercosul, José Roca, “a Bienal do Mercosul tem sido muito mais efetiva em assegurar a circulação de artistas, obras e discursos do que o próprio Mercosul em realizar a livre troca de bens de capital. Em suas diferentes versões, a *Bienal do Mercosul* vai consolidando seu perfil latinoamericano e panbrasileiro, abrindo-se, especialmente nas últimas edições, à arte internacional.” Ver ROCA, José. 8ª *Bienal do Mercosul. Ensaios de Geopoética*. Texto curatorial. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1315252927.pdf> Acesso em 02/08/2012.

⁷ ROCA, José. Depoimento do curador-geral da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul divulgado à imprensa através de press release. Disponível em <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1316032685.pdf> Acesso em 02/08/2012.

⁸ ROCA, José. Texto curatorial de apresentação da exposição de Eugenio Dittborn no Santander Cultural. 8ª Bienal do Mercosul.

⁹ HERRERO, Alicia. Depoimento da artista extraído do site de divulgação de sua obra. Disponível em <<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/elviajerevolucionario2.htm>> Acesso em 10/08/12.

¹⁰ HELGUERA, Pablo. *El viaje revolucionario! Novela navegada*. Texto crítico, 2011. Extraído do site de divulgação da obra da artista Alicia Herrero. Disponível em <<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/textos/TextoPabloHelguera.pdf>> Acesso em 05/08/12.

¹¹ Texto sem autoria mencionada.

¹² Extraído do texto de apresentação da obra do artista no âmbito da exposição “Geopoéticas” da 8ª Bienal do Mercosul. Sem autoria mencionada. Disponível em <<http://www.bienalmercosul.art.br/artista/235+&cd=7&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em 12/08/12.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELTING, Hans. *O fim da História da Arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las desiluciones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto*. In: GÓMEZ GARCIA, Pedro (Org.). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- GRIMSON, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- HELGUERA, Pablo. *El viaje revolucionario! Novela navegada*. Texto crítico, 2011. Disponível: <<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/textos/TextoPabloHelguera.pdf>>

LASCH, Christopher. *O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MEDINA, Cuauhtémoc. *Inundaciones*. In: GARCIA CANCLINI, Néstor (Org.). *Confictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso. E outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.

RISSATI, Howard. *Postmodern perspectives. Issues in contemporary art*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

ROCA, José. *As pinturas aeropostais de Eugenio Dittborn*. Texto curatorial de apresentação da exposição de Eugenio Dittborn no Santander Cultural. 8ª Bienal do Mercosul.

ROCA, José. *8ª Bienal do Mercosul. Ensaio de Geopoética*. Texto curatorial.

Disponível em:

<http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1315252927.pdf>

SARUP, Madan. *Identity, culture and the postmodern world*. Georgia: University of Georgia Press, 1996.

SILVERMAN, Hugh J. *The Philosophy of Postmodernism*. In: John W. Bender; H. Gene Blocker (Eds.) *Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

VILAR, Gerard. *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2001.

Websites

<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/elviajerevolucionario2.htm>.

<http://bienalmercosul.siteprofissional.com>