

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

LARA CARPANEDO CARLINI

A PRODUÇÃO DE **RESISTÊNCIA** DAS PRÁTICAS
CONCEITUALISTAS **LATINO-AMERICANAS**:
uma perspectiva **decolonial** sobre o estudo da **arte**

VITÓRIA
2018

LARA CARPANEDO CARLINI

A PRODUÇÃO DE **RESISTÊNCIA** DAS PRÁTICAS
CONCEITUALISTAS **LATINO-AMERICANAS**:
uma perspectiva **decolonial** sobre o estudo da **arte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisele Barbosa Ribeiro.

VITÓRIA
2018

AGRADECIMENTOS

Reconhecemos intensamente a importância de toda luta que se efetua no processo de decolonização da estética, da epistemologia, do ser. Agradecemos aos artistas, autores, pesquisadores, professores, familiares, amigos, companheiros que contribuíram/contribuem para fazer do mundo um lugar mais potente.

À Profª Drª Gisele pelo acolhimento e inspiração, à banca pelas contribuições, à CAPES pelo apoio, a minha família – Carly Aragon Carpanedo (mãe) e Onília Aragon Carpanedo (avó), em especial, – pela força, pelo afeto, e ao meu companheiro Lucas Pereira Gonçalves de Oliveira pelo amor que compartilhamos.

Latino-americanos

Dizem que temos faltado ao nosso encontro com a história e, enfim, é preciso reconhecer que chegamos tarde a todos os encontros.

Tampouco conseguimos tomar o poder, e a verdade é que, às vezes, nos perdemos pelo caminho ou nos enganamos de rumo e depois tratamos de fazer um longo discurso sobre o tema.

Nós, latino-americanos, temos a má fama de charlatães, vagabundos, criadores de caso, esquentados e festeiros, e não há de ser por nada. Ensinaram-nos que, por lei do mercado, o que não tem preço não tem valor, e sabemos que nossa cotação não é muito alta. No entanto, nosso aguçado faro para os negócios nos faz pagar por tudo que vendemos e comprar todos os espelhos que traem nosso rosto.

Levamos quinhentos anos aprendendo a nos odiar entre nós mesmos e a trabalhar de corpo e alma para a nossa perdição, e assim estamos; mas ainda não conseguimos corrigir nossa mania de sonhar acordados e esbarrar em tudo, e certa tendência à ressurreição inexplicável.

Eduardo Galeano

RESUMO

A pesquisa parte de uma investigação sobre as práticas conceitualistas latino-americanas, a fim de perceber como essas manifestações produziram resistência, tendo em vista o debate sobre a permanência da matriz colonial do poder na América Latina. Discutir a forma com a qual os discursos voltados para essas práticas artísticas são produzidos e reproduzidos em articulação com uma relação de forças na qual a emergência de um saber não se vê dissociada das relações de poder é fundamental para o questionamento dessas narrativas que, na maioria das vezes, se dão de maneira a reduzir o potencial crítico dos trabalhos que procuram enquadrar. Diante dessa problemática, buscamos sustentar – via análise de trabalhos conceitualistas tomados a partir dos anos 1960, lidando também com trabalhos mais contemporâneos pertinentes para a discussão proposta, – a perspectiva de que as práticas conceitualistas latino-americanas produziram resistência frente essa matriz, disparando processos de decolonização do ser via desobediência estética e epistêmica. Essa abordagem é desenvolvida nesse trabalho contando, principalmente, com autores como Walter Mignolo e Aníbal Quijano, ligados ao debate em torno da decolonialidade do poder. Consideramos também as contribuições de teóricos como Cristina Freire, Luis Camnitzer e Mari Carmen Ramírez na reflexão sobre os conceitualismos latino-americanos e compomos, junto a Michel Foucault, Mignolo y Quijano, uma argumentação que, partindo da análise de produções específicas, compreende essas práticas e seus desdobramentos na contemporaneidade junto a um processo de produção de resistência.

Palavras-chave: Conceitualismos; Arte Conceitual; América Latina; Decolonialidade; Resistência.

RESUMEN

La investigación parte de una reflexión sobre las prácticas conceptuales latinoamericanas, con el fin de percibir cómo esas manifestaciones producirían resistencia, a la vista del debate sobre la permanencia de la matriz colonial del poder en América Latina. Discutir la forma con la que los discursos dirigidos a esas prácticas artísticas son producidos y reproducidos en articulación con una relación de fuerzas en la que la emergencia de un saber no se ve dissociada de las relaciones de poder es fundamental para el cuestionamiento de esas narrativas que, muchas veces, se dan de manera a reducir el potencial crítico de los trabajos que buscan encuadrar. Ante esta problemática, buscamos sostener – a través del análisis de trabajos conceptuales realizados a partir de los años 1960, incluyendo ahí trabajos más contemporáneos pertinentes para la discusión propuesta, – la perspectiva de que las prácticas conceptuales latinoamericanas producirían resistencia frente a esa matriz, disparando procesos de decolonización del ser vía desobediencia estética y epistémica. Este enfoque se desarrolla en este trabajo contando, principalmente, con autores como Walter D. Mignolo y Aníbal Quijano, ligados al debate en torno a la decolonialidad del poder. Consideramos también las contribuciones de teóricos como Cristina Freire, Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez en la reflexión sobre los conceptuales latinoamericanos y compusimos, junto a Michel Foucault, Mignolo y Quijano, una argumentación que, desde el análisis de producciones específicas, comprende estas prácticas y sus desdoblamientos en la contemporaneidad como un proceso de producción de resistencia.

Palabras-clave: Conceptualismos; Arte Conceptual; América Latina; Descolonialidad; Resistencia.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Graciela Carnevale. *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, Rosario, Argentina, 1968. Fonte: <https://www.onlineopen.org/transparency-and-exodus> p. 12
- Figura 2 e 3:** Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby. *Arte de los medios de comunicación, Happening para un jabalí difunto*, 1966. Fonte: <http://marthadicroce.blogspot.com.br/2012/02/happening-para-un-jabali-difunto.html> 23
- Figura 4:** Tupamaros. *Subversión, Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental*, 1971. Fonte: CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, 201226
- Figura 5:** Roberto Plate. *El baño*, 1968. Fonte: <http://www.argentinaindependent.com/the-arts/art/worlds-apart-50-years-of-roberto-plate-at-the-mnba/>27
- Figura 6:** Graciela Carnevale. *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, Rosario, Argentina, 1968. Fonte: <http://artishockrevista.com/2016/09/29/hammer-museum-presenta-radical-women-latin-american-art-1960-1985/carnevale-graciela-1024x683/>29
- Figura 7 e 8:** Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, 1970-1973. Fonte: CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, 2012, p. 12731
- Figura 9:** Juan Carlos Romero. *Violencia*, 1973-2010. Fonte: <http://www.espacohumus.com/juan-carlos-romero/>32
- Figura 10:** Abertura da mostra *Tucumán Arde* nas salas da CGTA – *Confederación General del Trabajo de los Argentinos*, 1968. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/301811612513779217/>34
- Figura 11:** Roberto Jacoby. *Poster del Che, Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*, 1968. Fonte: <http://pablomarchetti.com/santiago-del-moro-gran-conductor/>41
- Figura 12:** Cecilia Vicuña. *El guante*, 1966/94. Fonte: <http://www.ceciliavicuna.com/> 43
- Figura 13:** Regina Vater. *Tina América*, Álbum de fotografías P&B, 1975. Fonte: TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista da arte brasileira*. Dissertação - Universidade de São Paulo: Programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 201146
- Figura 14:** Luis Felipe Noé, tirada de seu livro *El arte de América Latina es la revolución*, Santiago do Chile, editorial Andrés Bello, 1973. Fonte: <http://culturasvisualesglobales.net/latin-american-art/acha/>48

- Figura 15:** Joaquim Torres García, *Mapa invertido da América*, Uruguai, 1935. Fonte: <http://sulear.com.br/beta3/>.....49
- Figura 16:** Eduardo Galeano. *Mapamundi*. Fonte: *Patas arriba: La escuela del mundo al revés*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.....51
- Figura 17:** Lygia Clark. Imagens da realização do trabalho *Caminhando* (1963), que parte de uma fita de Moebius. Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-ggzTHzKt0q8/UepksGTkO0I/AAAAAAAAAAkw/xZDOY-dsz_M/s1600/lygia+clark.jpg 63
- Figura 18:** Quino, *Mafalda y el dilema del mapa-mundi al revés*. Fonte: <https://www.cosas-que-pasan.com/mafalda-y-el-dilema-del-mapa-mundi-al-reves/> ...65
- Figura 19 e 20:** Fred Wilson. *Mining the Museum* (1992), *Cabinetmaking* (Marcenaria) e *Metalwork* (Trabalhos com Metal) 1793-1880. Fonte: <https://www.slideshare.net/rachelchayes/curating-a-collection/> e <https://judithestein.com/1993/10/01/sins-of-omission-fred-wilsons-mining-the-museum/>, respectivamente80
- Figura 21:** Horacio Zabala. *Este papel es un cárcel*, 1972. Fonte: http://artishockrevista.com/2016/10/14/eeuu-consagra-arte-conceptual-horacio-zabala-una-retrospectiva/pam_zabala_este-papel-es-una-carcel-1024x697/84
- Figura 22 e 23:** Luis Pazos. Maquete do *Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias*, 1971, e sua exposição em Luis Pazos Fabricante de modos de vida | Acciones, cuerpo, poesía (1965-1976), na Document-Art Gallery, Buenos Aires (2012). Fontes: http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_histo_04.php e [http://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones Muestras/Luis Pazos](http://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Luis_Pazos), respectivamente88
- Figura 24 e 25:** León Ferrari. *Civilização Ocidental e Cristã*, 1965, e sua retrospectiva no Centro Cultural Recoleta, Argentina, 2004. Fonte: GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006, p. 131 e 298, respectivamente90
- Figura 26 e 27:** María Teresa Hincapié. *Peregrinos*, Bogotá, 2005. Fonte: MOLANO, Constanza Ramírez. *La Performance de María Teresa Hincapié. Nómadas* (Col), núm. 24, abril, 2006.....93
- Figura 28:** Intervenção no muro do Teatro Universitário da UFES, *Amar Sem Temer*, 2017. Fonte: arquivo próprio da pesquisa95
- Figura 29:** Juan Carlos Romero e Conceptualismos Del Sur. Campanha *Ñão Temer o mundo, mas enfrentá-lo para criar outros mundos!*, 2016. Fonte: <http://www.ramona.org.ar/node/62808>96
- Figura 30:** *Sorria: você está sendo manipulado*, Alvorada - BH, 2016. Fonte: <https://redcsur.net/es/2017/01/07/foratemer/#jp-carousel-1052>97
- Figura 31:** Rosana Paulino. Da série *Bastidores*, 1997. Fonte: <http://www.galeriasuperficie.com.br/en/artists/rosana-paulino/>.....98

- Figura 32:** Rosana Paulino. Da série *Assentamentos – Adão e Eva no paraíso brasileiro*, 2014. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/>.....100
- Figura 33:** Rosana Paulino. *A permanência das estruturas*, da série *Atlântico Vermelho*, 2017. Fonte: <http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/rosana-paulino/fotos/>.....101
- Figura 34 e 35:** Martin Alonso Roa. *Banco de UKarib*, 2007. Fonte: GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniales* [recurso eletrônico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 43.....103
- Figura 36 e 37:** Frente e verso de uma cédula de cinquenta pesos que circulou na Colômbia em 1884. Fonte: http://www.icollector.com/Colombia-Banco-Internacional-50-Pesos-1884-Pick_i7307016103
- Figura 38 e 39:** Cildo Meireles. *Zero Cruzeiro*, 1974-1978. Fonte: <http://www.pulitileiloes.com.br/peca.asp?ID=1334912&ctd=5&tot=&tipo=>105
- Figura 40:** Cildo Meireles. *Missão/Missões – Como construir Catedrais*, 1987. Fonte: FERREIRA, Josimar J.; VILELA, Lucila. Cildo Meireles: arte política e globalização. In: *Revista Ciclos*, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015, p. 68106
- Figura 41:** Rubiane Maia. *O jardim*, 2015. Fonte: <http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim>108
- Figura 42:** Rubiane Maia. Registros da artista acerca do trabalho *O jardim*, 2015. Fonte: <http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim>109
- Figura 43:** Rubiane Maia. Registros da artista acerca do trabalho *O jardim*, 2015. Fonte: <http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim>110
- Figura 44:** Rubiane Maia. Registros da artista acerca do trabalho *O jardim*, 2015. Fonte: <http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim>111

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	p. 11
II. PRÁTICAS CONCEITUALISTAS NA AMÉRICA LATINA	21
III. RESISTÊNCIA, SABER/PODER E DECOLONIALIDADE	51
III. 1. Da produção de resistência.....	52
III. 2. Saber/poder.....	56
III. 3. A colonialidade do poder e a perspectiva decolonial.....	60
IV. EXPERIÊNCIAS DECOLONIAIS DE RESISTÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS POLÍTICO-SENSÍVEIS LATINO-AMERICANAS.....	85
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114

I. INTRODUÇÃO

Até que os leões tenham seus próprios historiadores,
as histórias de caça seguirão glorificando os caçadores.

Provérbio africano

O espaço dedicado à apresentação e discussão das produções artísticas que se desenvolveram ou desenvolvem na América Latina parece muito aquém do necessário para uma reflexão crítica que considere nossa condição política. No entanto, é possível perceber que, apesar da leitura corrente que se faz da arte produzida nesse contexto, as produções latino-americanas consideradas conceitualistas apresentam um viés político muito potente de intervenção no campo da arte e na vida.

Essa dissertação nasce de uma inquietação frente à forma com a qual assuntos concernentes à arte produzida fora dos eixos hegemônicos¹ são conduzidos de maneira geral dentro do ambiente acadêmico. Em espaços como esse, parece predominar uma retórica instaurada a partir da validação da modernidade como um modelo que nortearia a compreensão e o estudo da arte. A implicação dessa forma instituída de perceber o mundo, que se pretende legitimamente unívoca, gera consequências que poderiam ser sentidas também na recepção que se faria dos trabalhos artísticos, limitando seus efeitos críticos.

Parece ser comum atrelar as práticas artísticas desenvolvidas na América Latina às produções presentes nos contextos europeu e norte-americano. A compreensão daquelas práticas como derivadas dessas aponta para uma maneira empobrecida e neutralizadora de lidar com os efeitos críticos de uma produção marcadamente política, como é o caso das produções conceitualistas latino-americanas. Seria possível construir outra narrativa na qual questões ligadas às implicações em nosso contexto fossem tratadas a partir da análise de nossa condição, e não de parâmetros eurocêntricos?

Problematizar a historiografia corrente e seus efeitos pode ser um caminho

¹ Consideramos aqui que a hegemonia a qual nos referimos remete a um modelo protagonizado principalmente pela Europa e Estados Unidos da América, cuja exportação para os diversos contextos implicaria, como buscamos sustentar ao longo dessa dissertação, no silenciamento e neutralização das práticas dos outros diversos contextos.

válido para promover uma forma de pensar as práticas conceitualistas latino-americanas que valorize a potência de seu viés político para os processos de transformação do campo simbólico implicado em nossas formas de perceber e agir sobre o mundo. Reconhecer essa força disruptora que seria capaz de resistir às formas vigentes de enquadramento, produzindo outras formas de concepção, é fundamental para que possamos perceber e questionar essa dominação epistemológica sobre a qual a produção de conhecimento na América Latina parece estar ancorada.



Fig. 1: Graciela Carnevale, *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, Rosario, Argentina, 1968.

Nesse sentido, tal como nesse trabalho da artista argentina Graciela Carnevale, no qual o público que fora trancado na galeria se rebelaria quebrando o vidro que o separa do lado de fora, fica latente a necessidade de romper as barreiras que delimitam enquadramentos que não são satisfatórios, nos impulsionando a

conquistar territórios mais amplos para uma atuação condizente com as práticas de nosso contexto.

A pesquisa é desenvolvida no sentido de investigar as práticas conceitualistas que ocorreram na América Latina a partir da década de 1960 – analisando também as reverberações ainda insurgentes no contemporâneo – a fim de perceber como essas manifestações produziram resistência, criando contextos favoráveis ao desenvolvimento de modos de pensamento e práticas capazes de intervir no âmbito das transformações artísticas e sociais sob uma orientação decolonial. Para isso, é necessário perceber também como essas práticas artísticas se posicionam frente às transformações sociais e políticas de seus contextos e como poderiam explicitar, problematizar e deslocar o sistema da arte.

Consideramos como ferramentas imprescindíveis para orientar nossos estudos o conceito de “resistência” e as teorias latino-americanas em torno da “colonialidade do poder”, tomadas sob a perspectiva da arte, para, a partir de uma abordagem decolonial², analisar como alguns trabalhos conceitualistas presentes na América Latina apresentariam a possibilidade de produzir resistência frente aos discursos e às práticas sociais que se afirmam dentro de um modo hegemônico de funcionamento.

A justificativa desse estudo se baseia no modo como esse modelo hegemônico de funcionamento está presente também em muitas das narrativas que se aplicam ao estudo da história e da arte. Em suas Teses sobre o Conceito de História (1987), publicadas originalmente em 1940, Walter Benjamin sustenta que a história é concebida a partir da empatia que o investigador mantém com o vencedor. Portanto, a narrativa histórica construída de forma hegemônica tende a privilegiar essa perspectiva, enaltecendo e promovendo as vitórias sangrentas como conquistas valiosas ao mesmo tempo em que monumentos em homenagem a esses feitos são erguidos. Benjamin percebe que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”

² A decolonialidade é uma abordagem que busca, a partir da implicação do conceito de colonialidade – uma estrutura forjada para o controle das populações e dos recursos da terra –, instaurar processos de de(s)colonização do ser e do conhecimento. Falaremos mais disso nos próximos capítulos.

(BENJAMIN, 1987). O provérbio africano citado nessa introdução parece endossar o argumento de que a violência com a qual certas narrativas privilegiam a cultura dos povos colonizadores – instaurando como legítima a forma de transmissão de seus valores e abafando a diversidade dos outros – estaria presente de maneira notável também no discurso acadêmico. Não porque não haja outras perspectivas e narrativas, mas talvez porque a força dessa dominação produza um silenciamento das vozes que, se não são escutadas, teriam seu alcance e impacto reduzidos.

A forma com a qual a História da Arte é construída e articulada nas escolas, universidades e museus parece não escapar dessa dinâmica apontada por Benjamin, uma vez que dedica a maior parte de seus programas às produções europeias e norte-americanas. Não parece sobrar muito espaço para as produções que se dariam fora desses centros hegemônicos e, quando há, a abordagem que se dá é geralmente orientada a partir das referências advindas desses centros, como se as produções que ocorreram nos outros diversos contextos fossem apenas desdobramentos deles. Isso parece apontar para uma forma de construção que se estabeleceu a partir de uma articulação saber/poder na qual uma dinâmica eurocentrada participaria incisivamente da construção de um discurso histórico que se convencionou e se instituiu aqui na América Latina. Nesse sentido, “escovar a história à contrapelo”, como diria Benjamin (1987), seria uma estratégia potente para criticar e subverter essa ordem, criando condição de possibilidade para afirmar outras narrativas.

A construção da epistemologia dominante estaria associada às relações que ocorrem entre as noções de colonialidade, modernidade e racionalidade, conforme a análise do pesquisador argentino Walter D. Mignolo e do sociólogo peruano Aníbal Quijano. Nessa dinâmica hegemônica apontada por eles, e discutida também pelo teórico português Boaventura de Sousa Santos, há uma estratégia de silenciamento na qual as vozes que expressariam experiências a partir de lugares de fala deslocados daqueles constituídos nos eixos que se pretendem centrais para a produção de uma epistemologia racional não encontrariam legitimidade para sustentar a multiplicidade de perspectivas que se relacionam com seus contextos. Esses discursos seriam então atrelados a uma forma de concepção que os objetifica e os considera exterior aos processos hegemônicos e, portanto, não teriam a potência de afetar os modos instituídos na construção dessa hegemonia.

Daí a importância de uma pesquisa dedicada às produções conceitualistas latino-americanas, que desenvolveram práticas artísticas íntima e intensamente ligadas a uma abordagem política voltada para as singularidades de seus próprios contextos (RAMIREZ, 2001; 2007; CAMNITZER, 2012)³. Essas produções teóricas colocariam sob suspeita o que é hegemonicamente vinculado, apostando em outros caminhos discursivos.

A partir da problematização do modo como as narrativas interessadas na valorização e padronização de referências presentes nos contextos hegemônico são construídas e levadas a cabo, seria possível abrir espaço para que outras narrativas sejam construídas e ganhem maior visibilidade, operando criticamente e ampliando perspectivas. A importância desta pesquisa reside em produzir um material crítico frente a essa problemática, abordando as produções conceitualistas da América Latina a partir de uma perspectiva decolonial, desenvolvida no mesmo contexto latino-americano das práticas a serem aqui analisadas.

Nesse ensejo, perceber, analisar e destacar a forma com a qual os discursos voltados para as práticas latino-americanas são produzidos e reproduzidos em articulação com uma relação de forças na qual a emergência de um saber não se vê dissociada das relações de poder – se concordarmos nesse ponto como filósofo francês Michel Foucault⁴ –, é fundamental para o questionamento dessas narrativas que, na maioria das vezes, se dão de maneira a reduzir o potencial crítico dos trabalhos que procuram enquadrar.

Portanto, torna-se importante produzir – a partir das contribuições de Foucault acerca das relações entre saber/poder e da produção de resistência, e de Walter D. Mignolo e Aníbal Quijano acerca da teoria da colonialidade do poder, apontando para a abordagem decolonial⁵ – uma narratividade que atente para essas relações,

³ Teóricos como Mari Carmen Ramirez (2001 e 2007) e Luis Camnitzer (2012) defendem que os conceitualismos latino-americanos não seriam derivados da Arte Conceitual presente nos eixos hegemônicos, desenvolvendo suas pesquisas no sentido de afirmar uma genealogia orientada de maneira a valorizar as singularidades dessas práticas.

⁴ As relações entre as produções de saber e de poder, assim como elaborações acerca da produção de resistência e da permanência de uma matriz colonial do poder serão tratadas nessa dissertação de forma mais aprofundada no tópico: III. Resistência, saber/poder e decolonialidade.

⁵ Mignolo argumenta que “a maneira de pensar e fazer decolonial surgiu a partir do século XVI como resposta às inclinações opressivas e imperialistas dos ideais europeus modernos projetados e aplicados no mundo não europeu” (MIGNOLO, 2009a, p. 39). Alerta, em coautoria com Pedro Pablo Kuczynski, que o uso do termo “descolonização” pelas epistemologias modernas e pós-modernas

resista à submissão de uma perspectiva instaurada pelos centros hegemônicos, a fim de desconstruí-la e criar espaço para uma perspectiva voltada para os contextos envolvidos nas produções conceitualistas latino-americanas, buscando compreendê-las como maneiras politicamente potentes para construir outros modos de expressão e apreensão dessas dinâmicas.

Assim, a hipótese em que se baseia essa pesquisa é de que as práticas artísticas conceitualistas produzidas no âmbito da América Latina, a partir dos anos 1960, operam de modo a produzir resistência⁶, ativando a dimensão política juntamente com a sensível nos contextos diversificados nos quais emergem. Isso não quer dizer que estejamos afirmando a inexistência de práticas de resistência nos contextos hegemônicos, nem supondo que as diferenças entre esses contextos justifique a instauração de dicotomias e disputas de valor que submetam as produções conceitualistas. Porém, a partir da percepção de como o estudo dessas práticas conceitualistas, especificamente, e, de forma geral, das manifestações artísticas do contexto latino-americano acabam sendo norteadas por parâmetros eurocêntricos e norte-americanos de maneira recorrente na construção das narrativas históricas, acreditamos ser pertinente o esforço de deslocar essas narrativas, abrindo espaço para outras perspectivas.

Esta hipótese primeira se desdobra, em seguida, na possibilidade da utilização da abordagem decolonial para tratar as manifestações artísticas recortadas nessa dissertação como alternativa aos discursos que visam vincular essas produções àquelas que se deram nos contextos hegemônicos. As concepções que defendem que as práticas conceitualistas ocorridas na América Latina derivaram da Arte Conceitual presente nos eixos hegemônicos são criticadas por teóricos como Mari Carmen Ramirez e Luis Camnitzer (*apud* WOOD, 2002, p. 60). A perspectiva decolonial reforçaria a importância de se perceber e criticar a construção desse processo que legitima narrativas eurocentradas e que, conseqüentemente, perpetua a compreensão das práticas latino-americanas como desdobramentos das manifestações dos eixos hegemônicos.

produz uma “apropriação do projeto decolonial”, condicionando-o a um atravessamento de um “pensamento imperial de direita ou de esquerda”. Comenta a transformação da ideia de “descolonização” em “decolonização”, que introduz “um universo de sentidos paralelo aos existentes” (GÓMEZ & MIGNOLO, 2012, p. 7).

⁶ Conceitos como o da produção de resistência, elaborado por Michel Foucault, são desenvolvidos na pesquisa principalmente no tópico III.

Ao investigar as relações entre as produções de saber e de poder, consideramos ser possível discutir o modo como a narrativa hegemônica da história da arte enquadra as práticas latino-americanas, descrevendo-as como um movimento que buscava submeter essas manifestações aos parâmetros e perspectivas construídos em um contexto diverso daquele no qual elas emergem, produzindo uma dominação em âmbitos que estariam implicados no processo de produção de sentido vinculado à arte, mas que extrapolariam para campos como, por exemplo, o econômico, o epistemológico e o subjetivo (MIGNOLO, 1993). A utilização de teorias que se desenvolvem no sentido da decolonização do saber nos parece uma ferramenta valiosa para o processo que, além de trabalhar na desconstrução dessas narrativas, busca criar um espaço discursivo no qual essas relações não apareceriam como naturais e já dadas, mas poderiam ser pensadas dentro dessas redes que articulam saber e poder.

A metodologia adotada na presente pesquisa se faz valer da análise de trabalhos artísticos associados ao tema e da leitura crítica de textos pertencentes tanto ao campo mais específico da arte quanto aos relacionados à sociologia e à teoria e filosofia políticas pertinentes para o desenvolvimento da discussão sugerida. Na investigação sobre a produção conceitualista da América Latina desenvolvida a partir da década de 1960, partiremos de questões relativas aos “conceitualismos”, abordando, no primeiro capítulo – Práticas conceitualistas na América Latina –, as especificidades e singularidades destas práticas em seu caráter político. Para tal, se faz necessário discorrer acerca dos contextos nos quais esses trabalhos estão inseridos, destacando as problematizações e deslocamentos que eles teriam provocado no sistema da arte.

Para uma abordagem inicial, utilizamos o livro *Arte Conceitual* (2006), de Cristina Freire, assim como o livro de mesmo título escrito por Paul Wood (2002), e; para trazer a discussão para o contexto da América Latina, nos valem inicialmente dos textos *Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2001) e *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina* (2007), ambos de Mari Carmen Ramirez, bem como das contribuições de Luis Camnitzer em *Didática de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2012); e de Ana Longoni em *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas em La Argentina de los sesenta-setenta* (2014). Consideramos importantes ainda os textos presentes no

livro *Conceitualismos do Sul/Sur* (2009), organizado por Cristina Freire e Ana Longoni.

Além dessa bibliografia, também são relevantes para esta reflexão inicial análises de trabalhos de artistas e coletivos como Tucumán Arde, Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, Graciela Carnevale, Roberto Plate, Juan Carlos Romero, Regina Vater, Luis Felipe Noé, Horacio Zabala, Cecília Vicuña, Joaquim Torres García, dentre outros. Em um primeiro momento, a produção desses artistas é abordada de forma a apresentar e dar contorno ao recorte conceitualista proposto. No capítulo Experiências decoloniais de resistência nas práticas artísticas político-sensíveis latino-americanas (tópico IV) concentramos as análises dos trabalhos de artistas como Luis Pazos, León Ferrari, Juan Carlos Romero, María Teresa Hincapié, Rosana Paulino, Martín Alonso Roa, Cildo Meirelles e Rubiane Maia de forma aprofundada, incluindo, portanto, alguns artistas que se inserem em um contexto conceitualista mais contemporâneo, na intenção de articular seus trabalhos com a discussão promovida no tópico III.

O segundo capítulo – Resistência, saber/poder e decolonialidade – trata do debate em torno da noção de “resistência”, da “colonialidade do poder” e da abordagem decolonial a partir da utilização de textos de autores como Michel Foucault, Walter D. Mignolo e Aníbal Quijano, esboçando aproximações e ponderações necessárias para a leitura crítica de seus trabalhos. A discussão de conceitos como o de produção de resistência é feita de maneira atenta para as relações que consolidariam as práticas de poder e de saber. A partir da compreensão da presença de condicionamentos coloniais no contexto latino-americano, cujos efeitos ainda seriam sentidos, apostamos na importância de se desenvolver um trabalho acadêmico que siga a direção de uma perspectiva decolonial, que é abordada nesse capítulo contando com as contribuições de Walter D. Mignolo e Aníbal Quijano.

Para pensar a produção de poder e de saber, Foucault parte da noção de relações de forças presente na obra de Nietzsche e suas análises são consideradas a partir dos livros *Microfísica do poder* (2016), *Vigiar e Punir* (1987) e *História da Sexualidade I: A vontade de saber* (2012). Esses trabalhos são indispensáveis para a percepção da dinâmica indissociável que liga as produções de saber e de poder. Esse estudo se orienta pelas precauções metodológicas presentes no livro

Microfísica do Poder (2016), fundamental para a construção da noção de produção de resistência, que atravessa todo o trabalho. Essa questão da produção de resistência é tratada também com a ajuda de textos como *A que e como resistimos: Deleuze e as artes* (2007), de Paulo Domenech Oneto e *Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica* (2008), de Peter Pál Pelbart.

No que diz respeito à discussão de como as produções artísticas que aconteceram e ainda ocorrem na América Latina são narradas, questionando a centralidade do discurso nos polos colonizadores, nos apoiamos na noção de decolonialidade, desenvolvida considerando a “colonialidade do poder” a partir das contribuições de Aníbal Quijano e Walter D. Mignolo, principalmente por meio de textos como *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad* (1992) e *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina* (2005), de Quijano; *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad* (2009a), *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (2003), *The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference* (2002) e *La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial)* (2009b), de Mignolo. Também é muito pertinente para a discussão lançar mão do texto *Amigos y falsos amigos de la teoría y del arte brasileño de los sesenta y setenta* (2011), de María Iñigo Clavo.

Propomos para o terceiro capítulo – *Experiências decoloniais de resistência nas práticas artísticas político-sensíveis latino-americanas* – uma articulação entre aquilo que é discutido nos outros dois que o antecedem. Iniciamos o capítulo com a discussão das implicações da relação dos trabalhos conceitualistas dentro do panorama contemporâneo com as premissas instauradas e mantidas nos espaços tradicionais de exibição artística, como os museus. Neste sentido, são fontes complementares textos como *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, de Brian O’Doherty (2002), *Análise do Circuito* (1975) e *O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)* (1980), ambos do crítico Ronaldo Brito. Dedicamos a parte seguinte a uma abordagem mais aprofundada de alguns trabalhos de artistas da América Latina, a fim de perceber através de suas análises de que maneira essas proposições poderiam resistir às forças de dominação impostas pela matriz colonial do poder⁷, vigentes nos contextos nos quais elas se

⁷ Essa ideia será melhor discutida no tópico III.

inscrevem. A perspectiva decolonial é apontada aqui como uma possibilidade potente no processo de crítica e transformação das relações de dominação que incidiriam sobre a América Latina desde os tempos coloniais. Nesse sentido, sustentamos a importância de elaborar essas relações de força e a potência da arte nesse jogo no contexto do Brasil, utilizando os aportes políticos de artistas e grupos brasileiros abordados mais ao final desse capítulo a fim de construir uma aproximação mais íntima com a atual conjuntura da qual não podemos nos descolar ao dissertar sobre as produções de resistência na América Latina.

Acreditamos que a investigação aqui proposta enfrenta o desafio de subverter muitas limitações impostas pela maneira acadêmica de produzir discurso, buscando vencer ou, ao menos, deslocar algumas de suas imposições de dentro, ao exercer a própria função de invenção de uma narrativa outra.

II. PRÁTICAS CONCEITUALISTAS NA AMÉRICA LATINA

Para iniciar nossa argumentação relativa ao impacto que as produções conceitualistas teriam provocado no campo da arte, gerando efeitos também para além dele, vale a pena refletir primeiramente sobre o que estaria implicado nesse enquadramento das práticas latino-americanas.

Muitas produções artísticas desenvolvidas a partir dos anos de 1960 apresentaram questões que tornaram necessária a elaboração de outros critérios em relação àqueles aplicados até então à arte moderna. Não há um consenso entre os pesquisadores a respeito de quando exatamente poderíamos passar a perceber essas produções, nomeando-as dentro do que se estabeleceu chamar de arte contemporânea⁸. Porém, poderíamos considerar a produção conceitualista como parte notável desse processo, que, a partir de então, tornava cada vez mais importante pensar o campo artístico de uma maneira diferente. Em *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina (2007)*, a importância das práticas conceitualistas nessa conjuntura é apontada pela curadora e pesquisadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez em trechos como este:

Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda (em especial o cubismo, o futurismo e o dadaísmo), o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20. Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da lingüística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um medium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. (RAMÍREZ, 2007, p. 185)

Ao defender que o conceitualismo não deveria ser compreendido dentro dos moldes da tradição histórica moderna europeia e norte-americana, visto sua inoperância para responder como um estilo ou movimento, Ramírez reforçaria a importância de analisar o conceitualismo a partir de um outro registro.

⁸ Ver, por exemplo, as formulações de Ronaldo Brito em *O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)* (1980).

Abordaremos no próximo capítulo o que o pesquisador e professor argentino Walter Mignolo, em colaboração com membros do coletivo *Colonialidad/Modernidad*⁹, vem desenvolvendo em um trabalho cuja tese principal aponta que “a ‘modernidade’ é uma narrativa europeia que tem uma face oculta e mais obscura, a colonialidade” (MIGNOLO, 2009, p. 39). Portanto, como nos dedicaremos a discutir mais adiante, os processos de modernidade e de colonialidade seriam inseparáveis. É importante mencionar essa ideia nesse momento, pois já começamos a apontar aqui que os deslocamentos provocados por uma arte que não se assenta mais no rótulo de “moderna” pode gerar linhas insubordinadas que fazem surgir uma outra composição; o que tem relevância especialmente para os casos presentes aqui na América Latina.

Podemos situar as produções conceituais em um panorama contemporâneo compreendendo-as, com a historiadora e curadora Cristina Freire, dentro dessas proposições que deslocam as instituições e valores modernos e promovem uma série de contestações nas quais temos, “em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação [...]” (FREIRE, 2006, p 8-9). Essas estratégias operaram de forma articulada aos contextos nos quais foram engendradas que, de forma geral, implicavam em fazer frente em relação às guerras e processos sistemáticos de opressão que se instauravam em diversos lugares do mundo. Nesses trabalhos, para além das formas, materiais e técnicas, se estabelece a preponderância das ideias. Freire destaca algumas dessas estratégias, como “a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970” (FREIRE, 2006, p. 10).

No já citado artigo *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina* (2007), Ramírez localiza que a maioria das práticas de quase todos os artistas conceitualistas teria sido atingida em meio ao desenvolvimentismo

⁹ Coletivo composto por uma rede multidisciplinar de acadêmicos e ativistas, como Walter Mignolo, Anibal Quijano, Enrique Dussel, María Lugones, Arturo Escobar e outros, cujo trabalho converge para a postulação de uma perspectiva decolonial.

do pós-guerra, entre as décadas de 1950 e 1970 – até porque, a poética conceitualista se insurgiria também a partir da provocação gerada por uma crise no campo da arte¹⁰ (RAMÍREZ, 2007, p. 189). Esse período teria sido marcado, dentre outros fatores, pelo acelerado crescimento urbano, pela introdução de novas tecnologias e novos meios de comunicação de massa.



Fig. 2 e 3: Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby. *Arte de los medios de comunicación, Happening para un jabalí difunto*, 1966.

Em *Arte de los medios de comunicación* ou *Happening para un jabalí difunto* (1966), os artistas Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby deslocam alguns postulados artísticos quando fazem da informação vinculada pelo jornal sobre o *happening*, que não teria ocorrido de fato, o próprio trabalho de arte. Dessa forma, além de explorar outros espaços de circulação alheios às galerias especializadas, essa ação desenvolvida na Argentina contou com a transitoriedade e precariedade de um material como o jornal, o que dificultou ou impossibilitou sua comercialização. Dessa forma, os artistas insurgem-se contra o estado de mercadoria que acometeria sua produção, o que possibilitou a valorização do processo artístico, colocando seu resultado em segundo plano. Um dos efeitos que consideramos mais interessantes nessa proposta é sua potência de deslocar o estatuto de legitimidade vinculado pela mídia, questionando seu papel supostamente neutro de locutora da verdade.

¹⁰ Conforme traremos mais adiante, citando as contribuições do crítico de arte Ronaldo Brito (1980, p. 203). A esse respeito, vale também consultar Jaremtchuk (2007, p. 26), que fala de uma “crise ontológica do objeto artístico na década de 1950”.

As presumidas imparcialidade e veracidade com as quais o material vinculado pelos meios de comunicação em massa operariam são ironizadas em trabalhos como esse *happening* fictício, produzido em outubro de 1966 em Buenos Aires. O artista e pesquisador Luis Camnitzer conta em *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2012) como esse trabalho foi realizado:

Documentaram fotograficamente conhecidos intelectuais argentinos enquanto realizavam tarefas atribuídas ou auto-atribuídas (podiam sugerir uma atividade para um happening hipotético) e logo combinaram tudo em um evento unificado. O particular disso era que o "evento" não havia ocorrido na realidade, mas apenas como uma reportagem. A reportagem do "evento" era o real. Todo o assunto que promoveu uma torrente de informação, supostamente teria acontecido "na casa de Susana Sáenz Peña de Sáenz, erotóloga e galerista" e foi intitulado "Participación total". (CAMNITZER, 2012, p. 230-231, tradução nossa)

Camnitzer lembra que um dos muitos comentários que apareceram na imprensa sobre esse "evento" levavam o título de "Happening para um javali defunto" como que para distrair do título original do trabalho, que teria sido "Primeira obra de uma arte dos meios de comunicação"¹¹ e faria recordar um manifesto que Costa, Escari e Jacoby tinham publicado em 1966. Nesse manifesto, haviam declarado, dentre outras coisas, que: "Uma obra (de arte) começa a existir no momento em que a consciência do espectador a constitui como já finalizada" (COSTA; ESCARI; JACOBY *apud* CAMNITZER, 2012, p. 231).

De acordo com Ramírez (2007), a estratégia desenvolvida por esses artistas estaria completamente relacionada com as transformações observadas no período pós-guerra, o que possibilitaria a compreensão de que os trabalhos desenvolvidos estariam intrinsecamente em articulação com seus contextos e poderiam gerar maneiras insubordináveis de lidar com e intervir tanto no modo de funcionamento da arte quanto no campo sócio-político. Acerca do trabalho de Jacoby, ela ainda coloca que:

Em Buenos Aires, Jacoby apelou para uma vanguarda que "negasse permanentemente a arte" enquanto "afirmasse simultânea e também permanentemente a história". Essa fórmula, por sua natureza, desafiava tanto o autoritarismo como seu cúmplice, o capitalismo transnacional. Para muitos desses artistas, só uma arte que participasse de "reformulação sociopolítica completa" poderia

¹¹ "Primera obra de un arte de los medios de comunicación" (CAMNITZER, 2012, p. 231).

resolver o dilema que enfrentavam os produtores culturais nesse momento preciso. (RAMÍREZ, 2007, p. 190)

Muitos dos trabalhos abarcados no recorte conceitualista lidaram com abordagens políticas, buscando espaços de exposição alternativos e mais democráticos que os tradicionais museus – apesar de, não raramente, também serem expostos depois em galerias e museus. Nas décadas de 1960 e 1970, principalmente, a recusa de alguns artistas em participar de mostras dentro do museu pode ser justificada como salienta o crítico Michael Archer:

No final dos anos 60 e início dos 70, qualquer coisa que alimentasse um mercado e com isso contribuísse para o bem estar comercial das economias ocidentais era percebida por alguns artistas norte-americanos, em particular, como prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos EUA, entre outras coisas, na guerra do Vietnã. Havia, assim, uma razão adicional para explorar a natureza absolutamente não mercenária do Conceitualismo e a transitoriedade da performance: uma arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de venda dos objetos carregava uma certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado (ARCHER, 2001, p.117).

De maneira geral, essa orientação política comum aos artistas abarcados pelo que Archer chamou de Conceitualismo compreenderia as produções presentes em todo o mundo. Mas, especificamente na América Latina, os trabalhos parecem assumir uma abordagem política mais expressiva. De acordo com Luis Camnitzer, isso se daria dessa maneira aqui na América Latina porque:

A experiência da repressão, a consciência da severa desigualdade econômica, e a oposição à Guerra do Vietnã convergiram para detonar a intervenção da arte na política de uma forma mais explosiva. Inclusive artistas inicialmente distantes dos temas sociais acabaram politizados. (CAMNITZER, 2012, p. 85, tradução nossa)

É importante destacar que o conceitualismo, ou os conceitualismos, se preferirmos enfatizar a pluralidade de manifestações implicadas nessa nomenclatura, não constituiu um movimento formalista. Camnitzer considera que foi muito mais amplo do que a arte conceitual associada ao *mainstream* e do que qualquer movimento que o tenha precedido. Assim, o conceitualismo:

Não foi um movimento estético para ser classificado dentro do desenvolvimento das vanguardas euro-norte-americanas. O conceitualismo começou de maneira desfocada e muito antes, e foi uma trama enorme de influências e forças históricas, culturais, políticas e econômicas. (CAMNITZER, 2012, p. 46, tradução nossa)

A experiência vivida nos contextos histórico, cultural, político e econômico teria proporcionado aos artistas reverem suas estratégias em termos políticos; e os grupos políticos – como os Tupamaros¹², no Uruguai – teriam entrado intuitivamente na estética, relativizando esse limite que separaria um campo do outro.



Fig. 4: Tupamaros. *Subversión, Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental*, 1971.

O surgimento do movimento guerrilheiro Tupamaros (1962) no Uruguai e suas operações movimentadas em meados dos anos sessenta e início dos setenta demonstraria que, embora seus integrantes nunca tenham se declarado artistas ou considerado que o que faziam era arte, os procedimentos que abordavam tangenciavam esse tênue limite que haveria entre arte e política. De acordo com Camnitzer, “*Tucumán Arde* [que será tratado mais adiante no texto] foi um exemplo da arte entrando totalmente no terreno político, enquanto que os Tupamaros representaram uma estetização da política” (CAMNITZER, 2012, p. 98). Para Camnitzer, a percepção de que as narrativas dos comentadores norte-americanos

¹² Grupo conhecido também como MLN (Movimiento de Liberación Nacional Tupac Amará). Foi iniciado por pessoas de diversos setores políticos, mas a maioria era formada por membros do Partido Socialista e dissidentes da Federación Anarquista (CAMNITZER, 2012, p. 66).

acerca da arte latino-americana desconsideraram suas especificidades demonstraria a “estreiteza da interpretação que aplicaram às estratégias conceitualistas em geral, e em particular aquelas que surgiram na periferia” (CAMNITZER, 2012, p. 98).

O ano de 1968 é caracterizado por uma efervescência política que se insurge contra o autoritarismo em diversos países do mundo – Maio de 1968 na França, a passeata dos Cem Mil contra a ditadura no Brasil, protestos contra a Guerra do Vietnã nos EUA e Alemanha, reações contra o Massacre de Tlateloco no México, oposições ao início do regime militar no Peru, etc. Na Argentina, esse movimento se intensificou a partir de 1966, quando o general Juan Carlos Onganía ocupou a presidência, até 1970, por meio da instauração de um regime militar. Com o acirramento da repressão e dos limites às manifestações artísticas, imposto pela ditadura militar, os artistas teriam se rebelado contra o governo cada vez mais, realizando trabalhos que questionavam a ordem estabelecida e organizando exposições coletivas.



Fig. 5: Roberto Plate. *El baño*, 1968.

Um trabalho desenvolvido por Roberto Plate na mostra *Experiências 1968* consistia em um banheiro instalado no meio da galeria do Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires. O banheiro não tinha sanitários, porém logo ficou como os

banheiros públicos: cobertos de grafites com conteúdo crítico contra o governo do ditador Juan Carlos Onganía. O conteúdo obsceno e ofensivo contra “a dignidade e o decoro de um funcionário público” – nesse caso, o ditador Onganía – foram motivos pelos quais a polícia quase fechou toda a exposição; porém, devido à interferência do diretor do Instituto, Enrique Oteiza, a polícia voltou atrás e censurou apenas esse trabalho (CAMNITZER, 2012, p. 86). Então, fecharam o banheiro e colocaram guardas para impedir o acesso ao trabalho de Plate, restringindo a visita do público apenas às outras obras.

A presença da polícia censurando uma obra continuamente durante a exposição se converteu na própria obra. Camnitzer conta que,

Curiosamente, no momento, ninguém, nem sequer os artistas interpretaram esse episódio como confirmação do êxito e do potencial de uma estratégia por meio da qual se havia manipulado as autoridades para que elas mesmas se colocassem em ridículo. (CAMNITZER, 2012, p. 86, tradução nossa)

Em protesto, os artistas que participaram da mostra levaram seus trabalhos para a rua e os queimaram em um ato público. Essa indignação alimentaria também outras ações, como a que levou alguns artistas a ocuparem o local no qual Jorge Romero Brest, o então diretor da galeria do Instituto Torcuato Di Tella, ia a dar uma conferência sobre Arte de Vanguarda e Estética. O texto lido pelo artista Juan Pablo Renzi na ocasião dizia:

Acreditamos que a arte implica em um compromisso ativo com a realidade; ativo porque aspira a transformar esta sociedade de classes em uma sociedade melhor. [...] Como consequência disso, declaramos que a vida do Che Guevara e as ações dos estudantes franceses são obras de arte de maior importância que a maioria das coisas estúpidas que cobrem as paredes de milhares de museus em todo o mundo. (CAMNITZER, 2012, p. 87, tradução nossa)

Seis dos participantes da ocupação haviam exposto na mostra *Estructuras Primarias II*, organizada em 1967 como homenagem *Primary Structures* que Kynaston McShine organizara no Jewish Museum de Nova York no ano precedente. O curador Jorge Glusberg, organizador da exposição, descreveu seu esforço como formalista e destacou no catálogo que os artistas argentinos na mostra “criaram situações similares às mostradas no Jewish Museum de Nova York por quarenta e dois artistas estadunidenses e britânicos” (GLUSBERG *apud* CAMNITZER, 2012, p. 88). A percepção do sistemático esforço pela modernização e internacionalização da

arte argentina, conferida pela importação de valores da arte do *mainstream* e a cultura de premiações, amplamente sustentada por meio de parcerias internacionais, foi fundamental para que os artistas se posicionassem frente essas estratégias de colonização, atentando para suas implicações políticas¹³.

Muitos dos artistas que protestaram na ocupação faziam parte do *Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario* (Argentina). Também em 1968, em Rosario, depois em Buenos Aires, promoveram o Ciclo de Arte Experimental, a princípio com a ajuda dos recursos que o Instituto Di Tella concedeu por Juan Pablo Renzi – que fazia parte do grupo – ter ganhado o Premio *Ver y Estimar*.

Graciela Carnevale – artista argentina integrante do Grupo de Arte de Rosario – participou do Ciclo de Arte Experimental com *El Encierro* (1968), convidando o público para a exposição, que ocorreu em uma loja alugada no centro da cidade. Nessa ação, a artista tranca os visitantes na galeria e vai embora.



Fig. 6: Graciela Carnevale. *El Encierro*, Ciclo de Arte Experimental, Rosario, Argentina, 1968.

Ela conta no vídeo *Tucumán Arde - Color Natal*¹⁴ que “essa ideia de confinamento e de cometer essa violência sobre o público tinha a ver também com uma hipótese que não se podia ficar como observador passivo frente essa situação, mas era necessário exercer outra violência, que era romper o vidro” (CARNEVALE,

¹³ Voltaremos a essa questão no tópico IV.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-MgjwIHthew>. Acesso em 12/01/2018.

2011, 4:38). Porém, o vidro foi quebrado pelo lado de fora para facilitar o resgate; e a exposição, que fora relacionada com o aniversário de morte do Che Guevara, foi fechada pela polícia, conforme narra a pesquisadora Leticia Viviana Albarracín (ALBARRACÍN, 2013, p.111).

Em contrapartida à lógica mercantilista, as produções conceitualistas investigaram a natureza do objeto de arte e os mecanismos institucionais de suporte. Segundo Mari Carmen Ramírez, em *Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2001), isso tendeu a “retirar a ênfase do objeto artístico ou eliminá-lo em favor do processo ou das ideias a ele subjacentes” (RAMIREZ, 2001, p. 155). Nesses trabalhos, teria ocorrido de maneira muito marcada uma redefinição do observador, concebido como parte integrante do programa conceitualista, que apresentava o esforço consciente de transmitir novos valores (RAMIREZ, 2007, p. 189). Algumas das estratégias encontradas pelos artistas conceitualistas na tentativa de resistir aos mecanismos impostos por relações político-institucionais, que instrumentalizariam os trabalhos reduzindo seus efeitos críticos, teriam se dado com produções voltadas aos coletivos, documentos, textos, meios de circulação alternativos, e utilização de materiais perecíveis.

No projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970-1973), o artista brasileiro Cildo Meireles carimbava frases provocativas e questionadoras ao regime ditatorial brasileiro, como “Quem matou Herzog?”, e as devolvia à circulação. Vladimir Herzog foi um jornalista torturado e executado¹⁵ durante a ditadura militar, cuja causa da morte foi divulgada pela imprensa como suicídio, utilizando como suposta prova uma foto na qual Herzog, mais alto do que a grade da janela na qual ele teria se enforcado, aparece quase de joelhos. Camnitzer comenta que, nesse trabalho, Cildo se apropria do processo de circulação das cédulas redirecionando-o

¹⁵ “Vladimir Herzog, o Vlado, foi assassinado no dia 25 de outubro de 1975, sábado, num antigo prédio da rua Tomás Carvalhal, no Bairro do Paraíso, em São Paulo, onde funcionava o Destacamento de Operações de Informações (DOI), departamento do Centro de Operações de Defesa Interna, (CODI), órgão subordinado à Segunda Divisão de Exército, parte da organização hierárquica do Comando Militar do Sudeste, sediado na capital paulista. Então diretor de jornalismo da TV Cultura e responsável pelo telejornal “Hora da Notícia” o jornalista fora procurado na noite anterior em seu local de trabalho por dois agentes que pretendiam levá-lo para “prestar depoimento” sobre suas supostas ligações com o Partido Comunista Brasileiro, agremiação que funcionava na clandestinidade desde o golpe militar de 1964”. Disponível em: <http://vladimirherzog.org/biografia/>. Acesso em: 10/04/2018.

para transmitir informação; o que transferiria a ênfase “do trabalho do objeto para os circuitos de informação” (CAMNITZER, 2012, p. 128).



Fig. 7 e 8: Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, 1970-1973.

Seria possível considerar que o deslocamento que essas práticas presentes na América Latina promoveram de um âmbito estritamente artístico para o sociopolítico tenha forte relação com os regimes ditatoriais que acometeram muitos dos países dessas regiões. Só entre 1964 e 1976, seis países da América do Sul tiveram seus direitos democráticos abolidos por regimes militares que instauraram amplamente a censura, a tortura e a repressão. A presença dessa violência sentida nos corpos dos artistas teria sido responsável em grande parte pelo aporte político que convocou suas produções poéticas. Nas palavras da psicanalista, teórica e crítica de arte Suely Rolnik:

O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato de a ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. Tal atmosfera passa a constituir, então, uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar. Mais específico ainda é o fato que estas tensões agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. (ROLNIK, 2009, p. 156)

Para Ramirez, nisto consiste o aspecto mais importante das práticas conceitualistas: “a fusão entre arte e política num projeto socioartístico de emancipação” (RAMÍREZ, 2007, p. 190). A constante ameaça que esses artistas sofreram diante da repressão do Estado teria reforçado a dimensão da experiência intensificada nas relações entre arte e vida, confundindo uma instância na outra.

Muitos trabalhos desenvolvidos nesses contextos de repressão acabaram denunciando a violência e a censura, como é o caso de *Violencia* (1973-2010), de Juan Carlos Romero.



Fig. 9: Juan Carlos Romero. *Violencia*, 1973-2010.

A exposição individual de Juan Carlos Romero no CAyC (Centro de Arte e Comunicação) em 1973, intitulada *Violencia*, “ocupou três pisos, cobrindo as paredes e o chão com um cartaz com uma só palavra impressa em grandes caracteres: ‘Violencia’” (LONGONI, 2001, p. 5). Juntamente com isso, o artista “expôs fragmentos de textos de diversos autores e imagens fotográficas referidas à eclosão de violência no país e no mundo, tomadas principalmente da revista sensacionalista *Así*” (LONGONI, 2001, p. 5). De acordo com a pesquisadora Ana Longoni,

O artista caracterizava sua proposta como “arte de conscientização ideológica” e insistia em outorgar um lugar privilegiado ao espectador: “O que eu tento é fazer com que apareça o espectador-ator, o espectador que se meta na obra artística como se fosse parte dela”. (LONGONI, 2001, p. 16)

Essas estratégias buscaram enfatizar o contexto no qual interfeririam, chegando a tomá-lo como a própria consistência dos trabalhos. Um exemplo disso estaria na mostra *Tucumán Arde* (1968), que ocorreu nas salas da CGTA – *Confederación General del Trabajo de los Argentinos* – na atmosfera ditatorial do

regime autoritário do general Onganía, na Argentina. A mostra ocorreu em Rosário, Santa fé e Buenos Aires.

Luis Camnitzer avalia que, nesse projeto, a motivação do coletivo de artistas envolvidos passava pela necessidade de produção de uma cultura subversiva paralela à cultura oficial, na qual o governo se esforçava para encobrir a insustentável e calamitosa situação da província de Tucumán – “uma província empobrecida que também era uma das regiões de maior produção açucareira do país – se via como um exemplo extremo da hipocrisia e negligência governamental” (CAMNITZER, 2012, p. 88-89). A ditadura de Onganía havia eleito Tucumán como o lugar exemplar que ilustraria as realizações da política do governo, publicando um plano fictício de industrialização e utilizando cartazes para divulgar Tucumán como “o jardim da República”, na intenção de abafar a crise econômica e política (CAMNITZER, 2012, p. 89).

Em agosto de 1968, foi organizado o “Primeiro Encontro de Arte de Vanguarda”, no qual vários artistas de Rosário e de Buenos Aires discutiram a criação de uma forma de arte totalmente nova ética, estética e ideologicamente. Estabeleceram então vários pontos:

1) o desenvolvimento da arte já não podia consistir na criação de um movimento de vanguarda; 2) a arte já não podia ser mostrada em galerias ou museus; 3) a arte já não podia ser restringida a dirigir-se a um público de elite; 4) a arte deveria desafiar a sociedade e obter resultados similares aos das ações políticas, porém de uma maneira mais duradoura e em um nível cultural mais profundo. (CAMNITZER, 2012, p. 89, tradução nossa)

Então, com a contribuição de sociólogos, economistas, fotógrafos, etc., o grupo colocou em prática uma operação de contrainformação para contestar a publicidade governamental e evidenciar a real situação de Tucumán. O projeto intitulado *Tucumán Arde*, com o subtítulo *o jardim das misérias*, tinha a intenção de promover ferramentas para que as pessoas pudessem responder criticamente em relação à manipulação desenvolvida pelo Estado.



Fig. 10: Abertura da mostra *Tucumán Arde* nas salas da CGTA – *Confederación General del Trabajo de los Argentinos*, 1968.

As informações necessárias para a mostra foram recolhidas em Tucumán graças a uma estratégia em que, obviamente omitindo sua principal intenção, os artistas, em conferências para a imprensa, descreveram seu projeto como uma busca do perfil cultural da cidade, para que fosse possível utilizar os meios de difusão de informação convencionais, infiltrar e receber uma divulgação favorável neles. Dentre o material exposto nessa mostra, se encontravam:

Coleções de entrevistas às pessoas, nas quais se descreviam as condições de vida em Tucumán, fotografias murais, e investigações sobre a acumulação de riquezas das famílias mais ricas. Entrando, o público pisava nos nomes dos donos das plantações de açúcar. Se servia café de Tucumán (sem açúcar), e as luzes das salas de exposição se apagavam a cada dez minutos representando a frequência da morte das crianças na cidade. Os feitos foram explicados a cada vez por alto-falantes instalados em cada sala. (CAMNITZER, 2012, p. 91, tradução nossa)

O fato dessa ação ter ocorrido nas salas da CGTA demonstra que, além de buscar espaços alternativos aos tradicionais, como museus e galerias – considerados elitizados e perpassados por uma ideologia orientada para um funcionamento mercadológico – os artistas estavam interessados em atingir de forma mais abrangente um público mais diverso. Além disso, os artistas envolvidos nessa ação resistiriam às associações de seu trabalho com o conceitualismo do *mainstream*. Um deles, León Ferrari (FERRARI *apud* CAMNITZER, 2012, p. 96), explica que aqueles que se empenham em estabelecer esse vínculo esquecem que

essa seria apenas uma forma de compreender essa ação como “uma nova vanguarda para a mesma elite de sempre”:

esquecem que as pessoas de *Tucumán Arde* começaram a abandonar o campo da elite, não apenas porque a estava servindo, porque a estava adornando, porque estava fazendo armas para o inimigo, mas também porque a elite contaminava sua obra, porque a linguagem inventada para ela com ela e a partir da elite não servia para se comunicar com o novo público que se estava buscando. *Tucumán Arde* usou a arte para fazer política. A maior parte da arte conceitual e de certas manifestações da arte política contemporânea usa a política como tema para fazer arte. (FERRARI *apud* CAMNITZER, 2012, p. 96, tradução nossa)

Dessa forma, Ferrari sublinha essa diferença destacando que “as formas de arte tradicional dessensibilizam e entorpecem a ação política quando se limitam a ser uma referência para ideias no lugar de implementá-las” (CAMNITZER, 2012, p. 96). As práticas e proposições artísticas como *Tucumán Arde* resistiriam, portanto, a toda compreensão que objetivasse enquadrar essa produção em um estilo localizado espacial e temporalmente, em uma compreensão que poderia neutralizar seu efeito político em uma narrativa histórica supostamente desinteressada. Outro artista envolvido nessa ação, Juan Pablo Renzi, explicou o que separava seu trabalho (e o de seus companheiros artistas) daqueles considerados do *mainstream*:

1. Não nos interessa que os considerem estéticos.
2. Nós os estruturamos em função do seu conteúdo.
3. São sempre políticos e nem sempre se transmitem por canais oficiais como esse¹⁶.
4. Não nos interessam como trabalhos em si, mas como meio para denunciar a exploração. (RENZI *apud* CAMNITZER, 2012, p. 97, tradução nossa)

Essa diferença em relação às produções dos centros hegemônicos não é apontada a fim de instaurar generalizações, mas de investigar como esses contrastes poderiam funcionar indicando de que maneira esses trabalhos se manifestam, o que eles acionariam ao se efetuarem, que composições articulam ou não e os efeitos em que essas articulações implicariam. Nesse intento, talvez seja importante notar o movimento que as práticas conceitualistas produzidas na América Latina realizam de escapar das definições formalistas; o que, de acordo com o que

¹⁶ Em nota, Camntizer explica que com “canais oficiais como esse” se refere à utilização do CAYC [Centro de Arte e Comunicação], por parte de Glusberg, como foro de exibição para sua declaração (CAMNITZER, 2012, p. 358).

Camnitzer aponta, teria se dado de maneira diferente em relação às práticas desenvolvidas no centro de referência da arte em meados dos anos de 1960:

O centro, nesse caso identificado como Nova Iorque, que havia tomado o lugar previamente ocupado por Paris, criou o termo *arte conceptual* para agrupar aquelas manifestações artísticas que usavam a linguagem e as ideias como sua matéria prima. Falando em termos de história da arte, foi esse passo o que converteu a arte conceitual em um estilo formalista, já que o conteúdo estava excluído da definição. Entretanto, à periferia não importava as questões estilísticas e, portanto, produziu estratégias conceitualistas que enfatizavam a comunicação. (CAMNITZER, 2012, p. 14, tradução nossa)

A ênfase na comunicação refletia a intenção de ampliar o impacto dos trabalhos, atingindo um público maior e mais diverso, a fim de mobilizar essa força como parte integrante das ações propostas. Diferindo de uma visão disciplinária da arte, na qual se separava o que lhe pertencia de campos considerados à parte, como a política, as práticas conceituais que se deram na América Latina eram intensamente politizadas e buscavam comunicar situações de exploração, por exemplo, como forma de mobilizar e transformar o público em coautor das ações propostas pelos trabalhos. “Na periferia, incluindo a América Latina, o destaque estava posto na comunicação de ideias e, dado o agitado do mundo, a exploração econômica e a Guerra Fria, uma porcentagem bastante alta das ideias estava dedicada à política” (CAMNITZER, 2012, p. 14).

Não pretendemos, no entanto, reforçar compreensões dicotômicas que generalizem a arte dos considerados eixos hegemônicos como formalistas. Mencionamos esse ponto aqui para enfatizar a característica política das produções latino-americanas, o que compreendemos como uma forma de diferir da maneira tradicional de pensar a arte a partir de uma mentalidade povoada de classificações que, ao estabilizar um grupo de trabalhos a partir de um recorte estético superficial, poderia neutralizar e pacificar a compreensão dos efeitos críticos dos conceitualismos latino-americanos.

Para o teórico Simón Marchán Fiz (1994), grande parte das estratégias aplicadas no eixo anglo-saxão poderia ser considerada analítica, ou tautológica, por sustentar discussões mais delimitadas a questões internas do campo artístico cuja crítica vinculada aos trabalhos diria respeito a um processo autorreferente de efetuação. Já as práticas dos artistas e grupos latino-americanos teriam sido

fundamentadas em seus contextos locais, levando Fiz a compreendê-las enquanto parte do que denominou de “conceitualismo ideológico”¹⁷, de viés marcadamente político. A respeito dessa consideração, Mari Carmen Ramírez entende que as práticas latino-americanas operariam por meio de “uma força que não se satisfaz com a investigação de suas próprias condições recorrentes (tautologia), mas procura transformar ativamente o mundo por meio da especificidade da arte” (RAMÍREZ, 2007, p. 188).

No entanto, entendemos que nem todo trabalho produzido no eixo Europa – Estados Unidos seria desprovido de potencialidade crítica e política. Assim como admitimos que alguns trabalhos latino-americanos apresentariam preocupações que poderiam ser consideradas como tautológicas¹⁸. O que buscamos marcar aqui é que a intensidade com a qual esse viés político opera nas práticas latino-americanas seria mais notável, chegando a ser considerada “explosiva” por Camnitzer (2012, p. 85).

Esse ponto é importante porque marca a resistência de uma construção teórica alternativa à interpretação que delega essas produções latino-americanas à posição de dívida em relação às consideradas centrais, abarcadas pelo enquadramento Arte Conceitual. Ao pensar as produções latino-americanas, Ramírez opta pelo uso do termo “conceitualismo” “para designar um fenômeno cultural e artístico mais amplo, completamente independente do modelo canônico tipificado pela arte conceitual norte-americana” (RAMÍREZ, 2007, p. 193). Acerca da compreensão instituída pela historiografia tradicional que vincula as produções latino-americanas aos cânones presentes na Europa e Estados Unidos, a autora defende que:

[...] os processos condutores à emergência do conceitualismo não foram exclusivos dos artistas norte-americanos ou britânicos, mas envolveram também produtores culturais para quem a crise ontológica da arte europeia após 1945 constituía quadro de

¹⁷ É importante afastar a possibilidade de se compreender o termo “ideológico” em seu uso vulgar, remetendo a uma instância como a da falsa consciência, cujos efeitos não seriam sentidos em termos de ações e manifestações capazes de ultrapassar o domínio da arte, interferindo politicamente no contexto social.

¹⁸ Ver: OLIVEIRA, Silfarlem Junior de. *O mesmo: tautologia e política na arte conceitual*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2014. Oliveira pondera que tanto o conceitualismo ideológico quanto o analítico (tautológico) não deveriam ser considerados a partir de uma categorização tão delimitada, visto que, em alguns trabalhos, é possível identificar características de uma abordagem na outra.

referência. É essa a posição dos artistas latino-americanos que, em virtude de sua herança colonial, foram durante séculos colocados numa relação dialógica com várias tradições artísticas da Europa e dos Estados Unidos. (RAMÍREZ, 2007, p. 186, tradução nossa)

A maneira com a qual Ramirez afirma a independência do conceitualismo latino-americano em relação aos modelos norte-americano e europeu é importante para a desconstrução de uma historiografia que tradicionalmente inscreve as manifestações artísticas que se efetuam fora dos centros hegemônicos como derivações deles – um reflexo do nosso passado colonial, conforme explicitado nessa citação, cujos efeitos ainda seriam sentidos na contemporaneidade. A autora, em contrapartida, afirma que o que haveria entre essas práticas seria “um circuito recíproco de intercâmbio cultural e artístico” (RAMÍREZ, 2007, p. 186). Dessa forma, é possível admitir a ocorrência de uma afetação mútua entre os processos desenvolvidos nesses diferentes âmbitos, considerando o fato de muitos artistas latino-americanos terem buscado exílio em países de outros continentes por causa dos processos totalitários presentes em seus países de origem – o que teria contribuído para esse intercâmbio do qual Ramírez fala.

Portanto, marcar essa diferença faz parte de uma importante estratégia que nos permite olhar para as práticas latino-americanas não como uma ramificação ou derivação daquelas tidas como centrais, o que reduziria sua importância e a capacidade de afetação dos trabalhos envolvidos – tão pouco é nosso objetivo instaurar polaridades e dicotomias –, mas buscar uma aproximação do tema de maneira que propicie a apropriação (ou reapropriação) de nossa história por narrativas mais nossas. É nessa via que Camnitzer justifica sua intenção ao escrever o livro *Didácticas de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2012), uma das principais referências desse estudo:

O que pretendo nesse texto é rastrear as raízes e genealogias do conceitualismo latino-americano dentro de sua própria tradição, no lugar de tratá-lo como um produto derivado das coisas que estavam na moda em Nova Iorque e em Paris, coisas que muitas vezes aconteceram anos depois de haver surgido em outros lugares. (CAMNITZER, 2012, p.14, tradução nossa)

A busca por uma genealogia¹⁹, no entanto, não quer dizer que Camnitzer apostasse em uma “história da arte global e sem interrupções” (CAMNITZER, 2012,

¹⁹ Essa argumentação tem suas reverberações no debate sobre genealogia e história em Michel Foucault. Ver “Genealogia e poder”, em *Microfísica do poder* (2016, p. 262).

p. 15). Em *Didácticas de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (2012), ele explica que o termo História implica uma causalidade linear que encadearia as influências de uma forma direta, enquanto a genealogia manteria a linearidade, porém evitando a causalidade (CAMNITZER, 2012, p. 23). Nesse livro, Camnitzer testa outras metáforas, como a da compota e a do salpicão²⁰, a fim de deslocar a arbitrariedade e a artificialidade com a qual algumas dessas categorizações tradicionais operariam, o que o teria levado a

buscar histórias locais nas quais tanto a arte como outras atividades aparecem como respostas ao entorno circundante. Nessas condições, uma história da arte global, uma matriz narrativa unificada guiando essa história, deixa de ser absoluta e estática. A visão externa, a partir da qual alguém deixa de aceitar essa história como algo dado, nos permite introduzir uma paranoia saudável a respeito dos propósitos escondidos e das presunções causais que afetam essa história. (CAMNITZER, 2012, p. 16, tradução nossa)

Não seria o caso, entretanto, de tratar a história hegemônica como uma construção falsa²¹, mas de atentar para o que sua narrativa afirma e, principalmente, para o que omite – por exemplo, as realizações dos outros povos. A constatação de que todo discurso disputa significações e faz parte de um jogo que articula politicamente as implicâncias e impactos dos trabalhos artísticos é importante para que possamos afastar a pretensa neutralidade que colocaria certas narrativas em uma posição de irrefutabilidade. Essa posição que prescindiria de contestação é considerada perigosa por estabelecer hierarquias dentro do campo da arte que dificultam a percepção de que cada manifestação latino-americana estabelece em sua raridade²² afetações capazes de mobilizar as forças imbricadas nos diversos contextos em que se efetuam; e sua interpretação não necessariamente tem que remeter às produções tidas como centrais.

²⁰ “A palavra seguramente vem de ‘salpicar’ e parece uma boa analogia para as ações e eventos que aparecem salpicados através da história com algumas conexões, porém sem necessariamente ter uma relação causal entre eles. O salpicão é uma forma de identificar posições compartilhadas primeiramente dentro do contexto das áreas subdesenvolvidas em relação aos centros desenvolvidos, respeitando as diferenças e sequências dos feitos [...]. Compota, por outro lado, é uma boa imagem para descrever as correções, a aquisição de densidade e o afinamento pelo qual essas ‘salpicaduras’ vão passando durante o preparo [ou processo de cozinhar – *cocción*, no original], e que finalmente acabam em um termo mais erudito tal como ‘conceitualismo latino-americano’” (CAMNITZER, 2012, p. 24).

²¹ Talvez seja mais interessante colocar sob suspeita uma certa “vontade de verdade” subjacente à produção dos discursos históricos e práticas jurídicas, denunciada por Foucault. Ver: FOUCAULT, *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

²² Cada manifestação é singular em sua construção e na maneira com a qual interpela e provoca seu contexto.

Para Camnitzer, que concorda com o pintor Amedée Ozenfant nesse ponto, “o conceitualismo não é, portanto, uma forma de arte, mas uma atitude da mente e dos procedimentos [...]. A arte não é uma questão de uso de uma técnica particular, é apenas um agente interpretativo”²³ (OZEFANT *apud* CAMNITZER, 2012, p. 19). Ele segue argumentando que um dos temas de discussão mais frequentes a partir da década de cinquenta é se a arte poderia ter um impacto real no mundo.

Apesar do ensejo dos artistas latino-americanos em buscar um público diverso, evitando abordagens e espaços elitizados, nem sempre se podia evitar que o impacto maior fosse localizado na elite²⁴. Camnitzer relata que:

Apesar de *Tucumán Arde* ter sido desenhada para “afetar o povo”, e mais concretamente “o povo explorado” (que supostamente deveriam converter-se em coautores), o impacto maior aconteceu na elite. Essa incluía os artistas que se compreendiam na vanguarda e que haviam utilizado a galeria do Instituto Di Tella²⁵ como sua sala de exposição preferida. (CAMNITZER, 2012, p. 95)

A mostra *Tucumán Arde* durou duas semanas em Rosário. Mas, em Buenos Aires, durou apenas dois dias, tamanha pressão policial sobre o sindicato. A repressão da polícia e do exército aumentou depois de *Tucumán Arde* e muitos artistas que participaram da mostra ficaram sem produzir por muitos anos – período que ficou conhecido como “o silêncio de *Tucumán Arde*”, no qual alguns artistas interromperam suas produções, passaram a atuar clandestinamente, se voltaram para a guerrilha e/ou “desapareceram” (CAMNITZER, 2012, p. 93).

Em *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas em la Argentina de los sesenta-setenta* (2014), a pesquisadora Ana Longoni conta que a atividade crescente de grupos de guerrilha (como os Montoneros e o Exército Revolucionário do Povo – ERP) a partir de 1970 marcou inevitavelmente qualquer apelação à revolução, e que “em particular, o assassinato de Ernesto *Che* Guevara adquiriu a dimensão de um mito que interpelava a todos e a cada um, um chamado urgente a passar para a

²³ Amedée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Nueva York: Brewer Warren y Putnam, 1931, p. 11 -12.

²⁴ Podemos considerar o grande espaço que *Tucumán Arde* obteve na Documenta de Kassel de 2007 – uma das maiores e mais importantes exposições da arte contemporânea e da arte moderna internacional que ocorre a cada cinco anos em Kassel, Alemanha – como um desdobramento histórico dessa mesma questão.

²⁵ A galeria do Instituto Di Tella, que enfrentava um governo cada vez mais repressivo e hostil, fechou no dia 1º de junho de 1970. Esse espaço deixado pelo fechamento da galeria teria sido preenchido pelo *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC), uma instituição que, de acordo com Camnitzer, concentraria principalmente a arte do *mainstream* (CAMNITZER, 2012, p. 95).

ação direta” (LONGONI, 2014, p. 49). Uma iniciativa interessante e proveitosa para o debate que trazemos sobre as intercessões da arte com a política se dá na antirrevista *SOBRE*, uma publicação argentina semiclandestina criada em 1969, em tempos de revolta popular conhecida como *Cordobazo*. Participavam da equipe editorial o artista e sociólogo Roberto Jacoby, o psiquiatra Antonio Caparrós, o cineasta Octavio Getino e a poeta Beatriz Balvé. Sua condição de antirrevista se percebe, de acordo com Longoni, em vários pontos:

em especial a premeditada busca de ruptura da unidade da publicação, a dispersão de suas partes em usos diversos e a interpelação ao leitor para que atue. O singular da proposta de *SOBRE* é o explícito chamado a seus leitores a romper a unidade do material, a incorporar e extrair o que se queira, e dar-lhe um uso que exceda largamente a leitura solitária, um uso coletivo e arriscado. (LONGONI, 2014, p. 51)

Foram produzidos poucos centos de exemplares que circulavam de mão em mão. Seu conteúdo contava com materiais de formatos e gêneros diferentes: “desde um informe detalhado sobre a resistência peronista até um artigo apócrifo sobre o teatro de guerrilhas na Argentina [...]” (LONGONI, 2014, p. 49).



Fig. 11: Roberto Jacoby. *Poster del Che, Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*, 1968.

Esse anticartaz de Jacoby foi vinculado anonimamente na edição de *SOBRE* nº 1 e funcionou como um chamado à ação: um guerrilheiro não morre para que seja

colocado na parede; “seu sacrifício tem sentido apenas se outros (nós) continuamos seu caminho de luta” (LONGONI, 2014, p. 51). Além de convocar a ação, esse trabalho de Jacoby funciona como uma crítica à apropriação midiática que o transformou em um ícone pop.

O aspecto político está presente nas manifestações conceitualistas latino-americanas seja de forma explícita, seja de maneira um pouco menos evidente – porém não menos potente. As poéticas de artistas como a chilena Cecilia Vicuña operam de maneira importante para pensarmos a produção de subjetividade em um mundo neoliberal cuja permanência de uma estrutura colonial efetuará uma força que não poupa recursos e estratégias para capturar as formas de vida na tentativa de submetê-las ao seu modo de funcionamento.

Cecilia Vicuña é uma das fundadoras do grupo *Artistas por la democracia* e, de acordo com a pesquisadora chilena Soledad Novoa Donoso, as obras produzidas por ela demonstrariam a “vontade de entender o político a partir de outro registro” (DONOSO, 2009, p. 144). Trata-se de trabalhos que atuam na produção de subjetividades insurgentes em relação à captura efetuada pelo modelo político-econômico vigente. Assim, Vicuña põe em prática estratégias que “coincidem com a busca e o desejo de que o/a espectador/a perceba seu entorno de maneira diferente e entre em outro tipo de contato com ele” (DONOSO, 2009, p. 141). Um exemplo da produção de Vicuña que consideramos importante para possibilitar e ressaltar uma maior conexão com seus interlocutores é *El guante* (A luva), de 1966. Nessa performance realizada durante um percurso de um transporte público em Santiago, a artista procura criar uma situação a partir de cada instante, utilizando fios coloridos.

Em uma entrevista concedida em 16 de agosto de 2007, Vicuña relata a experiência:

Eu estava no liceu... então decidi que a viagem no ônibus não era uma viagem entre dois pontos, mas que era *uma viagem*. (...) Eu tratava de criar uma disciplina de ver; então, cada instante, cada momento era um presente. Criava diferentes luvas e com as diferentes luvas, criava situações. (...) a ideia fundamental era que a consciência era a obra de arte, então você podia estar em qualquer situação e se tinha consciência de que isso era um ato de criação, portanto as relações entre você e o ônibus, entre você e as pessoas no ônibus, tudo o que acontecia com as crianças, tudo o que acontecia na relação com as pessoas, essa relação, esse

intercâmbio, era a obra. (...) A experiência é indubitavelmente coletiva porque a experiência é uma interação, então envolve tudo (...) (VICUÑA *apud* DONOSO, 2009, p. 145).



Fig. 12: Cecilia Vicuña. *El guante*, 1966/94.

Tanto a escolha dos materiais a serem utilizados quanto os procedimentos de Vicuña parecem reforçar que seus trabalhos lidam com a experiência como fonte de efetuação. Donoso lembra que nos anos de 1966 e 1967 “a artista realiza uma série de pequenas intervenções nas praias de Concón utilizando giz colorido, penas, galhos, linhas, marcas sobre a areia úmida, tudo que poderia ser apagado pelo mar, levado pelo vento etc.” (DONOSO, 2009, p. 146). Ao assumir essa delicada, porém forte, intervenção poética como ferramenta para propor outros modos de efetuação na arte e na vida, Vicuña apresentaria uma forma de resistência na qual a potência da vida seria contemplada também no âmbito subjetivo.

Ponderamos, a partir da observação da heterogeneidade das práticas conceitualistas e das contribuições de pesquisadores como Donoso que, por mais que existam características em comum entre essas práticas, é legítima a problematização do termo “conceitual” quanto ao uso e ao alcance que ele endossaria, sendo compreendido enquanto categoria “cuja aparição é datável historicamente, situável geograficamente e responde a condições específicas de produção” (DONOSO, 2009, p. 139).

Donoso aponta que textos como *Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2001), de Mari Carmen Ramírez, publicado originalmente em 1993, e exposições como *Global conceptualism: points of origin, 1950's-1980's*²⁶, ocorrida no Queens Museum of Art de Nova York em 1999, poderiam ser considerados precursores da revisão e discussão do termo “arte conceitual”, voltando sua atenção para uma produção que “historicamente tinha ficado fora desse âmbito considerado hegemônico” (DONOSO, 2009, p. 140).

Ao falar dessas manifestações que possuem pontos em comum com as práticas presentes nos centros hegemônicos, mas que também e, principalmente, apresentam formas singulares de expressão mesmo dentro das fronteiras dos países da América Latina, boa parte dos teóricos que voltam seus estudos para esse foco refere-se a essas práticas utilizando a expressão “conceitualismos do Sul”. Tal denominação torna-se importante ainda por ter sido usada em umas das primeiras publicações em português especificamente sobre tais práticas, em 2009, no livro *Conceitualismos do Sul / Sur* (2009), que conta com textos que foram organizados e alguns também escritos por Cristina Freire e Ana Longoni. Autoras como Freire (São Paulo), Suely Rolnik (São Paulo), Longoni (Buenos Aires) e Soledad Donoso (Santiago de Chile), que contribuíram com seus artigos nesse livro, também fazem parte de uma rede chamada Red Conceptualismos del Sur²⁷ – uma plataforma internacional de trabalho, pensamento e tomada de decisão coletiva fundada no final de 2007 e motivada pela “necessidade de intervir politicamente nos processos de neutralização do potencial crítico de um conjunto de práticas conceituais que ocorreram na América Latina a partir da década de sessenta” (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2017).

A escolha dessa terminologia, no entanto, não indica que as práticas conceitualistas latino-americanas devam ser consideradas como um movimento artístico, estilisticamente identificável e localizado cronologicamente dentro de uma narrativa histórica, apesar do que o sufixo *-ismo* poderia sugerir. Afinal, Ramírez salienta que a “complexidade e a heterogeneidade da região, constituída por 20

²⁶ Conceitualismo global: pontos de origem, 1950-1980. De acordo com a pesquisadora Jaremtchuk (2007, p. 22), essa mostra “estendeu as bordas para o que possa ser considerado conceitual e possibilitou observar produções de diferentes continentes e concluir que se tratou de um fenômeno global”, o que, no entanto, não teria resultado em um consenso acerca da compreensão do termo arte conceitual entre teóricos e artistas, permanecendo a questão sobre a nomenclatura.

²⁷ Disponível em: <https://redcsur.net/es>. Acesso em abril de 2017.

países de grande diversidade política, econômica e racial [...] exclui a existência de desenvolvimentos artísticos uniformes nacionais ou regionais” (RAMÍREZ, 2007, p. 186).

Ramírez argumenta que a arte conceitualista latino-americana poderia ser interpretada, em sua forma mais radical, como “um ‘modo de pensar’ (para evocar [Roberto] Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade” (2007, p. 185-6), o que ultrapassa as considerações que almejam enquadrar essas manifestações utilizando como critério apenas questões relativas à percepção e à forma.

É importante observar que, conforme já mencionamos aqui, a herança colonial presente nesse contexto contribuiu para que as práticas latino-americanas fossem compreendidas de maneira dialógica em relação às produções norte-americanas e europeias. Ter esse dado em mente nos permite questionar essa abordagem, assim poderemos compreender as práticas latino-americanas afirmando sua potência criadora, sem submetê-las à arte conceitual desenvolvida na Europa e nos Estados Unidos. Portanto, é preciso:

ver a obra desses artistas não como reflexos, derivações ou mesmo réplicas da arte conceitual central, mas sim como respostas locais às contradições originadas pelo fracasso, após a Segunda Guerra Mundial, dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados para a região. (RAMÍREZ, 2007, p. 186)

Apesar de adotarmos a compreensão defendida por teóricos como Ramírez e Camnitzer de que as produções latino-americanas não são derivadas daquelas desenvolvidas nos centros hegemônicos, não podemos negar que o passado colonial dessas regiões as condicionariam às tradições artísticas europeias e, posteriormente, às influências norte-americanas. Essa influência seria assimilada/convertida, de acordo com Ramírez (*apud* JAREMTCHUK, 2007, p. 24), considerando a dinâmica interna e as “contradições do contexto local” – tal situação seria denominada por ela como um “intercâmbio dialético”, que teria gerado uma versão autônoma dos princípios do Modernismo. Esse processo teria se estendido ao conceitualismo, “com a diferença de que os artistas [latino-americanos] anteciparam questões em relação à produção dos centros hegemônicos” (JAREMTCHUK, 2007, p. 24). A esse respeito, Ramírez postula que:

ao fazer da política e da ideologia o ponto de partida para o seu questionamento radical da arte-como-instituição, os conceitualistas latino-americanos produziram algumas das mais criativas respostas em nosso século para a questão da função da arte que levantou Marcel Duchamp”. (RAMIREZ *apud* JAREMTCHUK, 2007, p.24)

Colocações como essa defendida por Ramirez, e mencionada por Jaremtchuk (2007, p. 24-25), são importantes para que se perceba um movimento de expansão em relação à definição de arte engendrado no contexto latino-americano, provocado pela relação sociopolítica potencializada nesse contexto, no qual os artistas buscariam transformar ativamente o mundo através da arte. De acordo com as pesquisadoras, essa estratégia teria antecipado “inúmeras práticas nos países centrais durante os anos de 1970 e 1980, sobretudo nas questões feministas e multiculturais” (JAREMTCHUK, 2007, p. 25). Um trabalho pertinente para demonstrar como essas questões podem ser abordadas é *Tina América* (1975), da artista brasileira Regina Vater:



Fig. 13: Regina Vater. *Tina América*, Álbum de fotografias P&B, 1975.

A pesquisadora Talita Trizoli descreve esse trabalho da seguinte maneira:

Tina América é um livro de fotografias feito por Vater e Maria da Graça Lopes Rodrigues [fotógrafa e colega de Vater em um grupo de psicanálise], realizado em uma única sessão de fotos em 1975. A obra consiste em uma série de retratos em preto e branco de Regina transfigurada em diversas personagens femininas ordinárias (TRIZOLI, 2011, p. 138).

Para além das interpretações que, de maneira pertinente, consideram a multiplicidade inerente à produção de subjetividade feminina, esse trabalho, [La] *Tina América*, passa a ser interessante também para pensar a América Latina em sua diversidade que, criticando os estereótipos²⁸ envolvidos nas interpelações hegemônicas, apontaria as limitações dessa forma de impor enquadramentos rasos.

Mesmo que possa não haver uma definição clara capaz de abarcar homogeneamente toda a diversidade política, econômica e racial – mesmo dentro das próprias fronteiras, como salienta Ramírez (2007, p. 186) – dos 20 países que constituem a América Latina, Camnitzer mapeia pontos importantes de convergência no seguinte trecho:

A consciência continental, as ideias políticas e econômicas terceiro-mundistas, e particularmente a existência da Revolução Cubana (que exemplificou uma alternativa política e econômica contra o modelo capitalista estadunidense que se assumia ou fora imposto a força); todos ajudavam a transcender o nacionalismo mesmo quando alguém se preocupava com assuntos locais. Cada vez que o movimento aparecia em um país particular, os artistas pareciam ter uma perspectiva latinoamericanista no lugar de nacionalista. A oposição política local era vista dentro de um marco de referência continental com a consciência que a independência da América Latina somente poderia ser realizada continentalmente e não país a país. (CAMNITZER, 2012, p. 17, tradução nossa).

Dessa forma, não faz sentido compreender o conceitualismo como um ajuntamento de diversos movimentos artísticos nacionais, mas como uma manifestação heterogênea que articula demandas e pautas que não poderiam ser expressas por uma ideologia nacionalista, mas que firma seu pertencimento a um contexto mais amplo, reconhecendo como suas as lutas das demais nações da América do Sul, Central e uma parte da do Norte (México).

²⁸ A respeito dos estereótipos da figura feminina na arte, vale observar o trabalho *Untitled Film Stills* (1977-80), da artista norte-americana Cindy Sherman, que também aborda essa questão, criticando os estereótipos da mulher construídos pelo cinema.

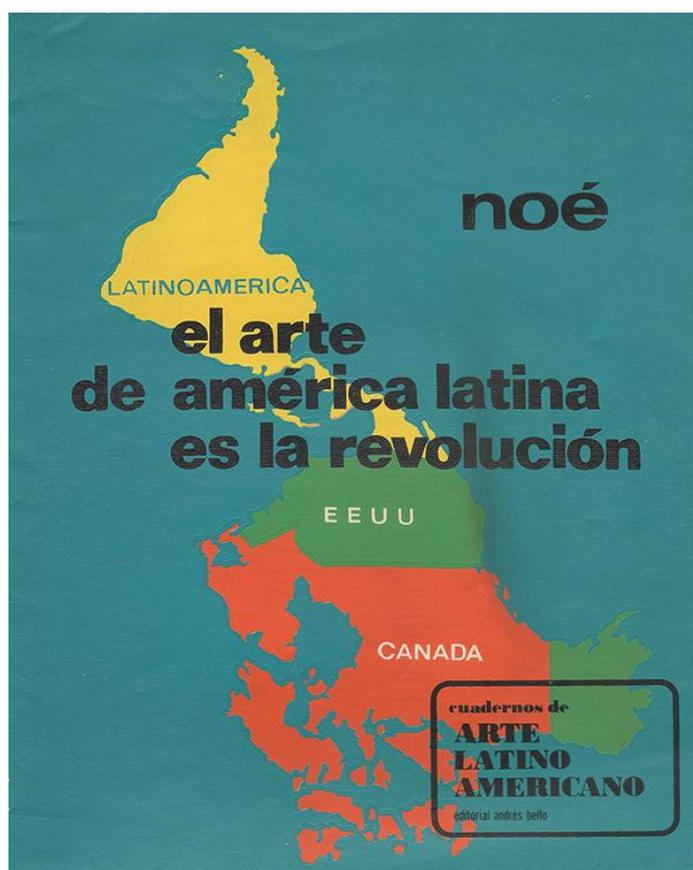


Fig. 14: Luis Felipe Noé, tirada de seu livro *El arte de América Latina es la revolución*, Santiago do Chile, editorial Andrés Bello, 1973.

O mapa invertido da América proposto por Noé em seu livreto estabelece “uma ponte direta entre as posições latinoamericanistas da primeira metade do século XX e os ideais revolucionários que assinaram o continente desde meados dos anos sessenta” (MARCHESI *apud* LONGONI, 2014, p. 52). Com essa operação, citando os conhecidos mapas do artista Joaquim Torres Garcia – que acompanhou em 1936 seu manifesto “*Escuela Del Sur*” –, Noé aponta para a arbitrariedade da convenção cartográfica que associa o Norte com a parte superior, desafiando o exercício do poder hierárquico contido nessa suposição em um gesto político antiimperialista de inverter um mapa.



Fig. 15: Joaquim Torres García, *Mapa invertido da América*, Uruguai, 1935.

Compreendendo, então, o conceitualismo como algo diverso da “arte conceitual”, podemos perceber como sua dinâmica questiona e desloca não apenas a estética, mas também o papel desempenhado pela arte, a maneira de produzi-la e o impacto que os trabalhos artísticos promovem nos contextos em que se desenvolvem. Trata-se, conforme Camnitzer sublinha, de uma dupla ruptura: estética e institucional (CAMNITZER, 2012, p. 30). Há que se cuidar, no entanto, para que essa ideia de ruptura não seja capturada inadvertidamente pelo modo modernista de pensá-la como um apelo ao “novo”. Camnitzer cita a crítica chilena Nelly Richard reforçando com ela que a ideia de modernismo se baseia em “um presente europeu que define o passado e o futuro de acordo com uma ideia dominante de ‘progresso’ que foi validada como cânone sem levar em conta a periferia” (CAMNITZER, 2012, p. 30). Assim, o que definiria a identidade latino-americana é uma mescla de diversas formas de resistência:

América Latina é um conglomerado de nações e culturas ligadas com alguma religião e idioma, na sua maioria o catolicismo e o espanhol. Mas também é uma entidade ligada por uma cultura de resistência contra as culturas invasoras, e por um anseio utópico de unificação continental. (CAMNITZER, 2012, p. 31-32, tradução nossa)

Camnitzer destaca a importância do pensamento utópico que une a América Latina na intenção de ver o continente livre das pressões imperialistas e economicamente próspero para todos. A princípio, mencionar a utopia desse projeto parece refletir um certo pessimismo em relação ao que se poderia atingir de fato em termos de efeitos pretendidos. No entanto, citando Fernando Birri, o escritor uruguaio Eduardo Galeano aponta o potencial da utopia:

Ela está no horizonte – disse Fernando Birri –. Me aproximo dois passos, ela se distancia dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos mais pra lá. Por mais que eu caminhe, nunca a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar. (GALEANO, 2001, p. 230, tradução nossa)

Portanto, vale a pena considerar que, por mais que se queira atingir um objetivo muito distante e aparentemente irrealizável, todo passo que se dá nessa direção possui em si a força que lhe cabe, e ainda é melhor do que a paralisia ou a desistência.

III. RESISTÊNCIA, SABER/PODER E DECOLONIALIDADE

Os índios padeceram e padecem – síntese do drama de toda a América Latina – a maldição de sua própria riqueza.

Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*

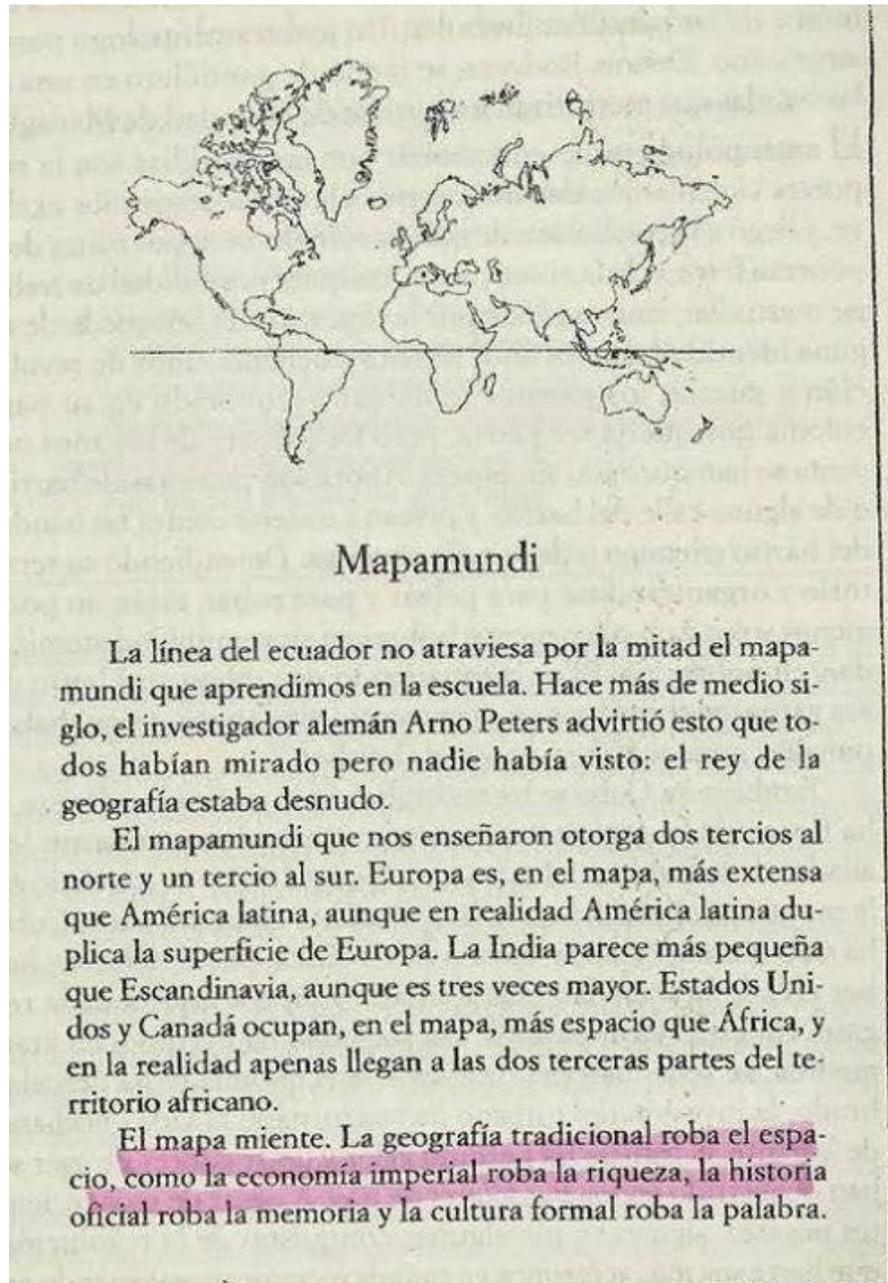


Fig. 16: Eduardo Galeano, *Mapamundi*. In: *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016, p.323.

Nesse momento da dissertação, é importante discutir a noção de produção de resistência, a partir das colocações do filósofo francês Michel Foucault²⁹, pensar as relações entre produção de saber e de poder, a princípio via Foucault, e depois tratadas também junto a uma abordagem decolonial, tomada principalmente a partir de teóricos como o argentino Walter D. Mignolo e o peruano Anibal Quijano. Tal abordagem nos parece importante para investigar a produção conceitualista latino-americana considerando as disputas que ocorrem dentro de um campo no qual as relações de força estão sempre se transformando, em um constante embate que permeia tanto as produções artísticas quanto sua recepção.

III.1. Da produção de resistência

A noção de resistência, de forma implícita ou mais evidente, está presente em toda produção de Michel Foucault. É preciso compreendê-la dentro das relações de força que constituem o poder e o transformam. De início, vale refletir sobre o modo como Foucault estabelece a noção de poder em seu livro *Microfísica do poder* (2012):

Dizendo poder, não quero significar “o Poder”, como conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um Estado determinado. Também não entendo poder como modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma da regra. Enfim, não o entendo como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro. A análise em termos de poder não deve postular como dados iniciais, a soberania do Estado, a forma da lei ou a unidade global de uma dominação; estas são apenas e, antes de mais nada, suas formas terminais. (FOUCAULT, 2012, p. 102)

Nesse parágrafo, Foucault atenta para sua compreensão do poder dentro de uma relação de forças que, por mais que se perceba atuando nas instituições, não se identifica com elas. Segue argumentando que tão pouco valeria endossar a hipótese de que o poder seria repressivo e, distanciando-se das teorias que buscam enquadrá-lo como uma representação que pertenceria às instituições ou a

²⁹ Procuramos buscar alianças com esse filósofo em consideração à desconstrução do pensamento ocidental que ele propõe e da apropriação do termo “resistência”, amplamente utilizado nos contextos das lutas sociais. No entanto, como veremos mais adiante nesse capítulo, é salutar perceber as limitações dessa desconstrução e sua diferença quanto ao processo de decolonização proposto por Walter D. Mignolo, observando que não seria pertinente reduzir um processo ao outro.

determinadas figuras específicas, também contrasta a hipótese da representação “jurídico-discursiva” do poder com os novos procedimentos de poder:

E se é verdade que o jurídico pôde servir para representar, de modo sem dúvida não exaustivo, um poder essencialmente centrado na coleta e na morte, ele é absolutamente heterogêneo com relação aos novos procedimentos de poder que funcionam, não pelo direito, mas pela técnica, não pela lei, mas pela normalização, não pelo castigo, mas pelo controle, e que se exercem em níveis e formas que extravasam do Estado e de seus aparelhos. (FOUCAULT, 2012, p. 100)

Para o filósofo, o que chamamos de poder não é nenhuma substância nem algo que possa ser possuído por algo ou alguém, mas poderia ser compreendido como uma multiplicidade de forças em constante tensão:

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força, encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais. (FOUCAULT, 2012, p. 102-103)

Cabe acrescentar, portanto, que “as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimento, relações sexuais), mas lhe são imanentes” e, longe de se bastarem na execução de simples proibições, elas cumprem um papel diretamente produtor (FOUCAULT, 2012, p. 104).

Afastar a ideia de que produzir resistência seria como impelir uma força contrária e exterior àquelas vigentes nas relações de poder é importante para que possamos conceber esses processos enfatizando seu pertencimento a uma malha multicentrada de articulação das forças. Em seu artigo A que e como resistimos: Deleuze e as artes (2007), o filósofo Paulo Domenech Oneto propõe que nos distanciemos das perspectivas que visam tomar o ato de resistência por “um mero ato de estar ‘contra’, negando ou se opondo ao que quer que seja” (ONETO, 2007, p. 202); defende que:

Ao contrário, e seguindo a própria etimologia do termo, “resistir” surge agora como “voltar a ser”, no sentido de estar novamente

lançado na vida como devir (o prefixo “re” mais o *sistere*, de raiz latina). Resistir seria ainda re-existir ou se projetar para fora novamente (*re-ek-sistir*), continuar permanentemente a tornar-se o que se é. O esforço para se ultrapassar ou se superar que caracteriza a vontade de potência nietzschiana, e que aparece como vontade de arte na dimensão da criação de algo exterior a nós está, por conseguinte, muito longe de se reduzir a um esforço de resistência por negação ou oposição. (ONETO, 2007, p. 202).

Portanto, resistir seria se efetuar, se superar, exprimir e operar a partir de uma vontade de criação que amplia nossas possibilidades de ação no mundo. A noção de resistência desenvolvida sob a perspectiva de Foucault seria imanente aos processos nos quais o poder opera. Assim como o poder permeia vários tipos de relação, a produção de resistência não pode ser encontrada fora das relações de poder. Como afirma Foucault, “lá onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 2012, p. 105).

Essa coemergência entre poder e resistência não significa que a resistência atuaria como uma resposta reativa – e, portanto, secundária ao poder – que se rebelaria e resumiria apenas ao exercício de uma força de negação; mas, assim como o poder, ela também é produtiva. Conforme elucida o pesquisador Pedro Fornaciari Grabois,

Na entrevista de 1982 intitulada *Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité*, Foucault parece inverter a fórmula “onde há poder, há resistência” e declara que “se não houvesse resistência, não haveria relações de poder”³⁰: se não houvesse resistência, tudo seria simples questão de obediência. Desde o instante em que o indivíduo está em situação de não fazer o que quer, ele deve fazer uso das relações de poder. Foucault defende que “a resistência vem então em primeiro lugar, ela permanece superior a todas as forças do processo, ela obriga as relações de poder a mudar”. (GRABOIS, 2011, p. 12)

Ao inverter a suposta ordem que determinaria a resistência como um processo posterior de resposta ao poder, Foucault aponta o papel produtor da resistência e enfatiza a implicação dessa nas próprias relações de poder. Colocando a resistência como primeira, fica patente seu papel de provocar mudanças nas relações de poder. Aliás, se faz necessário utilizar a expressão no plural – as resistências – visto que são casos “únicos: possíveis, necessárias, improváveis [...], selvagens [...]” (FOUCAULT, 2012, p. 106). As correlações de poder não podem

³⁰ *Dits et écrits II*, 1976-1988, p. 1559.

existir a não ser em função da multiplicidade de pontos de resistência que seriam “o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível” sem o qual não seria possível conceber o processo de coemergência dessas forças que tencionam e afetam-se mutuamente (FOUCAULT, 2012, p. 106).

A expressão no plural, “as resistências”, permite enfatizar o aspecto múltiplo e rizomático³¹ presente nas formas de efetuação dos processos de produção das resistências que, de acordo com Foucault:

Também são, portanto, distribuídas de modo irregular: os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento. Grandes rupturas radicais, divisões binárias e maciças? Às vezes. É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis. Da mesma forma que a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. (FOUCAULT, 2012, p. 106-107)

Essa pulverização dos pontos de resistência contemplaria também os processos de criação presentes no campo da arte. Assim, cabe falarmos em práticas de resistência, adotando o sentido que a compreende nas entranhas do processo de criação.

Dessa maneira, não se pode pensar em resistência sem considerar os processos de criação envolvidos nos âmbitos político e subjetivo. Percebemos que as produções conceitualistas da América Latina mobilizam um conteúdo político que responde ao contexto repressor violento no qual elas são forjadas. Refletiriam também uma luta de forças que compõe territórios nos quais poderíamos perceber a manutenção de uma ordem que se imporia desde os tempos coloniais, cujos efeitos ainda seriam sentidos atualmente. Como sintetiza a pesquisadora Maria Iñigo Clavo

³¹ O rizoma, diferentemente do modelo da árvore – no qual as ramificações teriam um ponto de origem do qual emergiriam –, mais se assemelha a uma malha multicentrada na qual as forças estariam em constante tensão. Ver DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

em Amigos y falsos amigos de la teoria y del arte brasileño de los sesenta y setenta (2011):

Após a independência, estruturas sociais características da opressão colonial que coexistiram com os ideais de progresso burguês permaneceram. Como resultado, as estruturas sociais coloniais permaneceram latentes. (CLAVO, 2011, p. 85)

III.2. Saber/poder

A noção de “verdade” implicada na produção de saber não poderia ser pensada em uma relação de exterioridade com o poder. De acordo com Foucault, “a verdade não existe fora do poder ou sem o poder [...]”, mas é produzida nesse mundo “graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (FOUCAULT, 2016, p.51-2). Concebe, portanto, que

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2016, p. 52)

Quando se fala em verdade aqui, não nos referimos a um “conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou a fazer aceitar”, mas ao conjunto das “regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”; observando o estatuto da verdade e seu papel econômico-político (FOUCAULT, 2016, p. 53). Por “verdade” podemos compreender “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados” (FOUCAULT, 2016, p. 54).

Essa “economia política” da verdade teria cinco características historicamente importantes, elencadas por Foucault:

[...] a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão

no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, Exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas “ideológicas”). (FOUCAULT, 2016, p. 52)

Assim, o “regime” da verdade implica sua ligação aos sistemas de poder, que produzem e apoiam a “verdade”, conectando-a aos efeitos de poder induzidos por ela e que a reproduzem (FOUCAULT, 2016, p. 54). Esse regime “não é simplesmente ideológico ou superestrutural; foi uma condição de formação e desenvolvimento do capitalismo” (FOUCAULT, 2016, p. 54). Partindo da percepção de que essa noção de verdade é construída, alterada e sustentada junto a uma relação de forças que implicam os efeitos de poder, Foucault aponta o desafio que o intelectual enfrentaria de construir uma nova política da verdade, promovendo mudanças no regime político, econômico e institucional de produção da verdade para “desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento” (FOUCAULT, 2016, p. 54).

Seria preciso, então, “decifrar os mecanismos do poder a partir de uma estratégia imanente às correlações de força”, já que é nesse campo que os efeitos do poder são produzidos e sentidos (FOUCAULT, 2012, p. 107). Utilizando o exemplo da sexualidade – que poderia ser ampliado para diversas áreas da vida e do conhecimento –, Foucault sublinha que as técnicas de saber e as estratégias de poder seriam imanentes, pertencendo a um mesmo campo de batalha que articularia as forças implicadas na construção desses modos:

Não considerar que existe um certo domínio da sexualidade que pertence, de direito, a um conhecimento científico, desinteressado e livre, mas sobre o qual exigências do poder – econômicas ou ideológicas – fizeram pesar mecanismos de proibição. Se a sexualidade se constituiu como um domínio a conhecer, foi a partir de relações de poder que a instituíram como objeto possível; e em troca, se o poder pôde tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos. Entre técnicas de saber e estratégias de poder, nenhuma exterioridade; [...]. (FOUCAULT, 2012, p. 108-9)

Haveria entre as formas de sujeição e os esquemas de conhecimentos uma espécie de “vaivém incessante”, pois “as relações de poder-saber não são formas dadas de repartição, são ‘matrizes de transformações’”, e as “distribuições de

poder', e as 'apropriações de saber' não representam mais do que cortes instantâneos em processos", que podem ser, por exemplo, "do reforço acumulado do elemento mais forte", "da inversão da relação", ou "do aumento simultâneo dos dois termos" (FOUCAULT, 2012, p. 109-10).

Foucault identifica que o discurso poderia ser percebido como "uma série de segmentos descontínuos, cuja função tática não é uniforme nem estável", mas a articulação entre saber e poder se faz presente no campo discursivo (FOUCAULT, 2012, p. 111). Porém, não se deve imaginar que, no mundo discursivo, se separam os discursos admitidos (dominantes) e os excluídos (dominados), mas que há uma multiplicidade de elementos discursivos que podem assumir estratégias diferentes, podendo ser utilizada uma mesma formulação para objetivos opostos (FOUCAULT, 2012, p. 111).

Essa ideia de jogo que transformaria o funcionamento do discurso também poderia ser aplicado para o silêncio, conforme Foucault afirma no seguinte trecho:

Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder; reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo. Da mesma forma, o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras. (FOUCAULT, 2012, p. 111-12)

Assim, não haveria um discurso do poder, de um lado, e um discurso contraposto, do outro. Foucault compreende o discurso dentro das relações de força, podendo funcionar de maneira diferente de acordo com a produtividade tática que desempenham, gerando efeitos de poder e de saber. Nesse jogo, poderia haver, inclusive, discursos diferentes, ou mesmo contraditórios, dentro de uma mesma estratégia ou então haver uma mesma forma discursiva operando entre estratégias diferentes. Cita como exemplo que, a partir do século XIX, ocorreu o aparecimento de uma série de discursos sobre os tipos de "homossexualidade, inversão, pederastia e 'hermafroditismo psíquico'" dentro dos campos da psiquiatria, jurisprudência e literatura (FOUCAULT, 2012, p. 112). O surgimento desses discursos teria permitido "um avanço bem marcado dos controles sociais nessa

região de 'perversidade'; mas, também, possibilitou a constituição de um discurso de 'reação': a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma [...]” (FOUCAULT, 2012, p. 112). Interessante perceber que essa reivindicação por legitimidade e pela compreensão da “naturalidade” por parte da homossexualidade foi produzida, muitas vezes, “dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico” (FOUCAULT, 2012, p. 112).

Com essa análise, Foucault parece propor um modo de funcionamento geral da relação entre saber e poder. É importante essa noção que ele traz quando afirma que nenhuma submissão estaria vigente de maneira definitiva, mas faria parte de um complexo jogo no qual as forças que se fariam insubordinadas teriam a potência de produzir uma espécie de contra-efeito. Porém, acreditamos que quando ele se refere ao silêncio, parece sustentar uma cegueira em relação ao processo de silenciamento que vem sendo sistematicamente aplicado em relação às produções que se dão de maneira diversa das consideradas legítimas pelas formas hegemônicas que constituiriam a noção de ciência moderna, por exemplo.

A orientação acerca da concepção do poder que é proposta por Foucault aponta para a necessidade de se perceber a implicação do discurso sob o ponto de vista da eficácia tática, via uma análise de “um campo múltiplo e móvel de correlações de força, onde se produzem efeitos globais, mas nunca totalmente estáveis de dominação” (FOUCAULT, 2012, p. 113). De acordo com o filósofo, essa orientação pelo modelo estratégico não se daria

[...] por escolha especulativa ou preferência teórica; mas porque é efetivamente um dos traços fundamentais das sociedades ocidentais o fato de as correlações de força que, por muito tempo tinham encontrado sua principal forma de expressão na guerra, em todas as formas de guerra, terem-se investido, pouco a pouco, na ordem do poder político. (FOUCAULT, 2012, p. 113)

Daqui da América Latina, porém, parece que essa suposta substituição paulatina nunca abandonara a guerra, em todas as suas formas de expressão. Entendemos que a filosofia de Michel Foucault põe em funcionamento um plano de desconstrução do pensamento ocidental de dentro, já que ele compartilha dessa tradição que constituiria também seu lugar de fala, ainda que procure se distanciar dela, produzindo diferença. No entanto, como veremos a seguir, a opção decolonial não poderia ser reduzida à desconstrução proposta por Foucault – nem o contrário

também –, já que tem como proposta promover, de modo mais amplo, uma decolonização do ser e do pensamento.

III.3. A colonialidade do poder e a perspectiva decolonial

Afim de trabalhar no sentido de gerar insurgências em um contexto cuja matriz colonial do poder se faz tão presente, apostamos na potência das contribuições de Walter Dignolo e Aníbal Quijano, dois dos teóricos mais relevantes para tratar a opção decolonial, que se coloca enquanto uma possibilidade que não anularia as outras, mas é considerada muito pertinente para a discussão das práticas latino-americanas que propomos aqui.

A perspectiva decolonial surge da necessidade de desenvolver os estudos subalternos a partir de um lugar de enunciação intimamente ligado à nossa herança colonial latino-americana. O pesquisador João do Amaral (2017) identifica que na década de 1970 foi criado no sul asiático o Grupo de Estudos Subalternos³² a fim de “analisar criticamente a historiografia da Índia feita por ocidentais europeus e também a historiografia eurocêntrica produzida pelas/os próprias/os indianas/os” (AMARAL, 2017). Em 1992, surge o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos (GLES), que teria inserido a América Latina no debate pós-colonial. De acordo com Amaral:

As/os intelectuais signatárias/os do manifesto inaugural do GLES indicaram que as sociedades latino-americanas exigiam uma nova conceituação do lugar da subalternidade nestas sociedades multiétnicas e culturalmente diversas. Autoras/es signatárias/os do GLES afirmam que as teorias pós-coloniais têm seu lócus de enunciação nas heranças coloniais do império britânico e que é preciso, por isso, buscar uma categorização crítica que tenha seu lócus na América Latina e a partir das particularidades de nosso processo colonial (MIGNOLO, 1998). A partir destas discussões é formado o Grupo Modernidade/Colonialidade, que tem, segundo apresenta Arturo Escobar (2003), sua principal força orientadora em uma reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino-americana, incluindo o conhecimento subalternizado dos grupos locais. O autor marca que o movimento teórico-metodológico em

³² O termo “subalterno” foi definido amplamente pelo historiador indiano Ranajit Guha como “qualquer subordinado ‘em termos de classe, casta, idade, sexo, profissão ou qualquer outro modo’ (MALLON, 2010, p. 155), afirmando que todos os aspectos da vida subalterna – históricos, sociais, culturais, políticos ou econômicos – eram relevantes para o esforço de recuperar suas contribuições para a história da Índia” (AMARAL, 2017. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-para-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-para-dancar/>. Acesso em: 25/04/2018).

questão acabou dando origem à escola de pensamento latino-americana denominada de “estudos decoloniais”, que se estruturou a partir do grupo Modernidade/Colonialidade, mas que atualmente leva o nome de Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (ESCOBAR, 2005)³³. (AMARAL, 2017, s.p.)

O grupo segue seu processo de investigação e intervenção no sentido de reconstruir as histórias silenciadas, buscar junto às subjetividades reprimidas possibilidades de expressão, promovendo via desobediência epistêmica, linhas insubordináveis que ampliem a visibilidade e reivindiquem a legitimidade das diversas manifestações artísticas, epistemológicas, subjetivas, culturais, etc., subjugadas pela matriz colonial do poder – vigente na América Latina desde sua invenção, como sustentamos a seguir.

Em *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Walter Dignolo (2007) defende que, embora não padeçamos da dominação colonial de maneira aberta, “a lógica da colonialidade segue vigente na ‘ideia’ de mundo que se construiu através da modernidade/colonialidade” (MIGNOLO, 2007, p. 20). Essa construção teria condicionado as relações entre saber, poder, produção de subjetividade, afetando a vida dos povos colonizados nos mais diversos campos.

Ao analisar as implicações entre colonialidade, modernidade e racionalidade no artigo *Colonialidad y Modernidad/ Racionalidad* (1992), Aníbal Quijano aponta para uma crise no paradigma europeu de conhecimento racional, que colocou em questão seu pressuposto fundante: “o conhecimento como produto de uma relação entre sujeito e objeto” (QUIJANO, 1992, p. 14). De acordo com seus argumentos decoloniais, o caráter “individualista do ‘sujeito’” instituído como uma verdade “falseia o problema ao negar a intersubjetividade e a totalidade social como sedes da produção de todo conhecimento” (QUIJANO, 1992, p. 15). Quijano desconfia que, provavelmente, não teria sido por acidente que o pensamento constituído dessa maneira fosse pensado “do mesmo modo que a propriedade, como uma relação entre um indivíduo e algo” (QUIJANO, 1992, p. 15). Assim, a produção de

³³ Para Amaral, “cabe acrescentar um detalhe importante referente à identidade do Coletivo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (CMCD). Trata-se da sugestão feita por Catherine Walsh para a utilização da expressão de-colonização – com ou sem hífen – e não descolonização (MIGNOLO, 2008 e 2010). A supressão da letra “s” marcaria a distinção entre a proposta de rompimento com a colonialidade em seus múltiplos aspectos e a ideia do processo histórico de descolonização via libertação nacional das antigas metrópoles – o colonialismo” (AMARAL, 2017).

pensamento concebida desse modo seria parcial e empobrecedora, visto que desconsideraria a presença do “outro”.

Essa omissão da participação do “outro” no processo de construção do conhecimento não seria despreziosa. De acordo com Quijano, o paradigma eurocêntrico “torna possível também omitir toda referência a todo outro ‘sujeito’ fora do contexto europeu, isso é fazer invisível a ordem colonial como totalidade” (QUIJANO, 1992, p. 16). Quijano segue argumentando que, nesse processo, as desigualdades entre os diversos povos seriam percebidas como de natureza, cabendo apenas à cultura europeia racional conceber “sujeitos”; pois, segundo essa perspectiva, as demais não seriam racionais e, portanto, não poderiam ser ou abrigar sujeitos. Sobraria para as demais perspectivas serem tomadas enquanto objeto, sem que suas vozes sejam legitimamente aceitas ao menos como participantes nesse processo de construção epistemológica.

Nesta mesma linha, em seu artigo Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências (2002), o sociólogo Boaventura de Sousa Santos chama atenção para o desperdício de experiência implicado nessa omissão das vozes e feitos dos outros povos. Segundo ele, esse é um dos problemas vinculados ao conhecimento hegemônico, “tanto filosófico quanto científico, produzido no Ocidente nos últimos [mais de] duzentos anos” (SANTOS, 2002, p. 240). Esse desperdício de que Santos fala estaria vinculado ao escamoteamento de uma riqueza social invisibilizada pelos procedimentos ocidentais da tradição científica e filosófica, pois “a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que o que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante” (SANTOS, 2002, p. 238). Seria, então, necessário criar condições de possibilidade de abarcar a alteridade dessas manifestações e assim expandir nossa experiência com o presente.

A articulação que se pretende propor entre as práticas conceitualistas presentes na América Latina a partir da década de 1960 e a abordagem decolonial é importante para que possamos construir narrativas insurgentes e politicamente potentes ao menos no âmbito da América Latina, criando uma resistência frente às narrativas tradicionalmente instituídas. Nesse processo, é importante considerar o exercício do poder dentro de uma trama que articula as relações de forças e

funcionaria como uma fita de Moebius³⁴ na qual há uma constante transformação e afetação nas relações de poder: “ao poder sobre a vida responde a potência da vida, ao biopoder responde a biopotência” (PELBART, 2008, p. 2).



Fig. 17: Lygia Clark. Imagens da realização do trabalho *Caminhando* (1963), que parte de uma fita de Moebius³⁵.

Pelbart pondera que, conforme já debatemos anteriormente, essa resposta não trataria de uma simples reação, mas da expressão de uma força que ultrapassa “as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos”, aparecendo como um “reservatório inesgotável de sentido” (PELBART, 2008, p. 2). Em *Caminhando* (1963), Lygia Clark insiste em um movimento que nunca é o mesmo, já que “o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe novo significado” (CLARK *apud* SCIGLIANO, 2004, p. 87). Portanto, nesse trabalho, ela não só reagiria à concepção de tempo vertiginosamente implicado nas relações interpessoais, de trabalho, etc., como produziria ativamente uma outra experimentação do tempo em um processo cuja vivência potencializaria a fabricação de outros sentidos e subjetividades.

Apesar de todo desconforto e tensão que a arte contemporânea provocaria na metodologia moderna aplicada à arte, gerando a necessidade de novas formas e procedimentos, ainda podemos notar a presença de valores e abordagens modernos no nosso cotidiano. Seja nas propagandas televisivas que lançam em 2018 o

³⁴ A fita de Moebius remete aos estudos do pesquisador August Ferdinand Möbius e é obtida pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas. Dessa forma, é possível percorrer em um mesmo movimento áreas que parecem externas e também as internas. Nesse exemplo, aproveitamos essa noção de transformação para aludir ao modo de proceder implicado nas relações de forças das quais emergem o poder e a resistência.

³⁵ Nesse trabalho, a pesquisadora Beatriz Scigliano Carneiro (2004) conta que Clark propõe o corte na fita de Moebios, na qual “o plano é destruído por essa mesma torção (passa-se por dentro e fora do plano como se este não existisse), pois foram usados os dois lados inversos da mesma espessura. E quando se usam os dois lados, acha-se automaticamente o fio do espaço. [...] o avesso do plano da superfície não consistia em uma dobra abrupta e sim em uma torção sinuosa que se explicitou viva no ato de cortar” (CLARK *apud* SCIGLIANO, 2004, p. 86-7).

modelo do carro de 2019, tão mais novo que chega a ser à frente de seu tempo, expressão de uma corrida incessante em busca da novidade, seja nas entrelinhas de uma conversa casual em que se preza pelo desenvolvimento da educação como se essa fosse uma linha de montagem, percebemos na contemporaneidade, não um banimento dos valores modernos, mas uma espécie de mistura na qual eles ainda teriam espaço e seriam sistematicamente investidos em nossa cultura.

Esses valores eurocentrados foram assimilados em nosso contexto, o que se pode perceber, por exemplo, na já mencionada forma com a qual estudamos a história da arte. De acordo com o que Mignolo argumenta em *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política* (2008), quando falamos em “eurocentrismo”, não estamos considerando apenas um local geográfico, mas a “hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade” – inglês, francês e alemão após o Iluminismo; e italiano, espanhol e português durante o Renascimento – “ou seja, modernidade/ colonialidade” (MIGNOLO, 2008, p. 301). Essa ligação intrínseca que teóricos como Mignolo traçaram entre a modernidade e a colonialidade surge do estudo de um

[...] momento crucial na construção do imaginário do sistema-mundo moderno (isto é, o momento da emergência de um novo circuito comercial e financeiro que vincula o Mediterrâneo com o Atlântico) submetendo-o, simultaneamente, à consideração não só da interioridade da sua formação e expansão, como também da exterioridade de suas margens. Assumia, com Quijano e Wallerstein (1992) e Dussel ([1992] 1995; 1998a), que o momento específico que estava analisando marcou, ao mesmo tempo, a emergência de um novo sistema-mundo, assim como o início da modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2003, p. 111, tradução nossa).

Há que se colocar esse investimento sob suspeita, questionando seus procedimentos e ideologias implicadas na sustentação deles, já que naturalizá-lo só revelaria uma postura de ingenuidade perigosa para nossa condição e contexto latino-americanos.



Fig. 18: Quino, *Mafalda* y el dilema del mapa-mundi al revés.

Walter Mignolo, em colaboração com membros do coletivo Colonialidad/Modernidad, vem desenvolvendo um trabalho cuja tese principal aponta que “a ‘modernidade’ é uma narrativa europeia que tem uma face oculta e mais obscura, a colonialidade” (MIGNOLO, 2009a, p. 39). Portanto, os processos de modernidade e de colonialidade seriam inseparáveis, sendo que os valores modernos foram imprescindíveis para a colonização – operação que fora supostamente justificada no decorrer da história sobre o pretexto de promover a salvação, civilização e desenvolvimento dos povos subjulgados pelos colonizadores. Há que se pensar a própria ideia de América juntamente com esses processos de colonização, já que, como endossa Mignolo no já citado livro *La Idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* (2007):

A ideia de América não pode se separar da de colonialidade: o continente em sua totalidade surgiu como tal, na consciência europeia, como uma grande extensão de terra da qual se tinha que apropriar e um povo que se tinha que evangelizar e explorar. (MIGNOLO, 2007, p. 32, tradução nossa)

Mignolo (2009a), observando a perspectiva da historiadora do islã Karen Armstrong, examinou a história do ocidente estudando as transformações

epistemológicas – no que concerne às produções de ciência/conhecimento e arte/significado – tomadas levando em conta os impactos do Renascimento europeu. De acordo com Armstrong, as transformações promovidas no século XVI com Renascimento teriam permitido uma “revolução científica” que teria dado à Europa um grande controle sobre seu entorno, o maior realizado até então (ARMSTRONG *apud* MIGNOLO, 2009a, p. 41). O contexto da nova sociedade europeia e suas colônias americanas teria uma base econômica diferente, que “consistia em reinvestir os benefícios com o fim de incrementar a produção”; esse investimento permitiria ao Ocidente “reproduzir seus recursos indefinidamente” e, de acordo com Mignolo, essa operação deve ser associada ao colonialismo, e não compreendida como um processo posterior ao período colonial³⁶. Sobre as contribuições de Armstrong, Mignolo reforça, alertando para essa dimensão oculta:

Sem dúvida, Armstrong acerta ao destacar a importância de um novo tipo de economia (o capitalismo) e da revolução científica. Ambas as coisas se encaixam e se correspondem com a retórica de celebração da modernidade, quer dizer, a retórica de salvação e novidade baseada nas realizações europeias do Renascimento.

No entanto, há uma dimensão oculta de acontecimentos que estavam ocorrendo ao mesmo tempo, tanto no campo da economia como no campo do conhecimento: *a dispensabilidade da vida humana* (por exemplo, os escravos africanos) e da vida em geral desde a Revolução Industrial até o século XXI. (MIGNOLO, 2009a, p. 41, tradução nossa)

A ideia de modernidade que subjaz a esse contexto descrito por Mignolo (cujas bases estariam no Renascimento) conteria uma dupla colonização; do tempo e do espaço: “A colonização do tempo foi criada por meio da invenção simultânea da Idade Média no processo de conceituação do Renascimento e a colonização do espaço por meio da colonização e da conquista do Novo Mundo” (MIGNOLO, 2009a, p. 41). Mignolo defende que essa dupla colonização “vem a ser a invenção das tradições europeias” (2009a, p. 43). Assim como a ideia de América teria sido inventada, inventou-se também as tradições europeias – e as não europeias que coexistiram antes de 1500, “que a modernidade devia ocupar-se de substituir pela conversão, civilização e, mais adiante, o desenvolvimento” (MIGNOLO, 2009a, p.

³⁶ Teóricos como o antropólogo argentino Nestor García-Canclini consideram que o colonialismo está unido ao período colonial aproximadamente do século XVI ao XIX. A partir de então, consideram o início da modernidade, em um “sentido linear” no qual “o ‘período colonial’ é percebido como algo anterior à ‘modernidade’ e não como sua face oculta” (MIGNILO, 2003, p.112).

43). A retórica da novidade instaurada pela modernidade, na qual cada etapa considerada mais evoluída substitui e torna a anterior obsoleta, se complementou com a ideia de progresso. Assim:

Salvação, novidade e progresso tomaram um novo rumo – e adotaram um novo vocabulário – depois da Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos arrebataram a liderança da Inglaterra e da França, deu apoio à luta pela descolonização na África e Ásia e iniciou um projeto econômico sobre o nome de “desenvolvimento e modernização”. Hoje conhecemos bem quais são as consequências da salvação por meio do desenvolvimento. A nova versão dessa retórica, “globalização e livre comércio”, é a que se está disputando atualmente. (MIGNOLO, 2009a, p. 43, tradução nossa)

O que essas máscaras seguem tentando ocultar é que a classificação racial dos seres humanos entra na conta da exploração promovida pela sustentação da dispensabilidade da vida humana posta em vigência nessa operação. Assim, distintos grupos étnicos foram reduzidos à categoria de “índios” e “negros” que, poderiam até ter cultura, mas não eram considerados civilizados³⁷. Nisso consiste a colonização do ser: “gerar a ideia de que certos povos não fazem parte da história, de que não são seres” (MIGNOLO, 2007, p. 30). Tendo isso em vista, falamos de uma ferida colonial da qual compartilham os “condenados da terra” – expressão cunhada pelo pensador da Martinica de origem francesa e africana Frantz Fanon para designar aqueles que foram “obrigados a adotar os padrões da modernidade” (MIGNOLO, 2007, p. 34). De acordo com Mignolo:

Os condenados se definem pela *ferida colonial*, e a ferida colonial, seja física ou psicológica, é uma consequência do *racismo*, o discurso hegemônico que põe em questão a humanidade de todos os que não pertencem ao mesmo lócus de enunciação (e a mesma geopolítica do conhecimento) de quem cria os parâmetros de classificação e outorgam a si mesmos o direito de classificar. A impossibilidade de ver as histórias e as experiências que não estão incluídas na história do cristianismo do Ocidente tal como a consideram os laicos europeus, que funda suas raízes no grego e no latim e se difundem em seis línguas vernáculas imperiais (italiano, espanhol, português, francês, alemão e inglês), tem sido o selo distintivo da história intelectual e de suas consequências éticas, políticas e econômicas. (MIGNOLO, 2007, p. 34, tradução nossa)

O conceito de “descobrimto” da América envolveria um paradigma que se funda em uma “perspectiva imperialista da história mundial adotada por uma Europa

³⁷ “[...] as antigas civilizações asteca, inca e maia”, por exemplo, “já estavam confinadas a um passado esquecido” (MIGNOLO, 2007, p. 22).

triunfal e vitoriosa, algo que se conhece como modernidade”; enquanto o de “invenção” da América reflete o ponto de vista crítico daqueles que foram deixados de fora dessa narrativa, dos que “se espera que sigam os passos do progresso contínuo de uma história a que não creem pertencer” (MIGNOLO, 2007, p. 29). Enquanto o pensamento ocidental, fundado na razão, no princípio da identidade e da não-contradição, pregaria a separação platônica entre mente e corpo, na cosmologia indígena, “a natureza e a humanidade não necessariamente se opõem”, e “‘civilização’ não é mais que uma descrição que os europeus fazem de seu próprio papel na história. Para os povos indígenas, os opostos podem coexistir sem negar-se” (MIGNOLO, 2007, p. 22).

A compreensão da “América” enquanto invenção, ou como os povos indígenas de língua quéchua e aimara denominaram de *pachakuti*³⁸, revela a lógica da colonialidade oculta na retórica moderna. Um dos significados de *pacha* é similar ao de “mãe terra”, mas também pode se referir a “mundo” – cuja concepção “se fundava no suposto que a ‘vida’ é um fio condutor que vincula a ‘terra’ (entendida como a ‘natureza’ nas línguas europeias e fonte de vida) a todos os organismos vivos” (MIGNOLO, 2007, p. 76). Refere-se também ao espaço e ao tempo. A palavra *kuti*

se refere à uma mudança brusca e repentina na ordem estabelecida, um giro como os que ocorrem quando se perde o controle de um veículo e dá voltas várias vezes sobre si mesmo até que se detém com as rodas para cima. Esse é o tipo de processo que os povos americanos experimentaram e seguem experimentando hoje em dia como consequência da conquista espanhola e da reorganização da vida e do tecido social, e que denominam com a palavra *patchakuti*. (MIGNOLO, 2007, p. 76, tradução nossa)

Ao analisar o contato dos povos cristãos com os considerados bárbaros³⁹, Mignolo identifica junto a Francisco de Vitoria⁴⁰ que a ideia de salvação aplicada para submeter esses povos não partia de um interesse natural ou divino, mas humano e, nesse caso, “os interesses dos [...] cristãos do sexo masculino”, que

³⁸ Termo utilizado em *Tawantinsuyu*, que em quéchua quer dizer “império Inca”, pelos índios que ocuparam o território que hoje são Bolívia, México e América Central.

³⁹ Mignolo mapeia algumas classes de “bárbaros” que abarcavam, em resumo, grupos humanos com condutas consideradas estranhas ou violentas (MIGNOLO, 2007, p. 43), povos cuja língua carecia de uma “locução literal que respondesse da mesma maneira que as nossas locuções respondem ao latim” (LAS CASAS *apud* MIGNOLO, 2007, p. 43).

⁴⁰ Um dos teóricos tidos como referência quando o assunto é direito internacional (MIGNOLO, 2009, p. 46).

foram estruturados de maneira a pressupor um “lugar de enunciação singular e muito bem localizado que, protegido pelo direito divino e pelo direito natural, se supõe universal” (MIGNOLO, 2009a, p. 47). Mignolo complementa essa ideia consolidando o que compreendeu como uma matriz colonial do poder – ou colonialidade – a partir da qual os outros povos seriam subjulgados:

A configuração geopolítica dos instrumentos com que se media a natureza dos seres humanos com base em uma ideia de história que os cristãos ocidentais consideravam a única ideia verdadeira e aplicável a todos os habitantes do planeta levou ao estabelecimento de uma matriz colonial do poder a deixar determinados povos fora da história para justificar a violência em nome da evangelização, da civilização e, mais recentemente, do desenvolvimento e da democracia de mercado. (MIGNOLO, 2007, p. 30, tradução nossa)

Essa estratégia de situar os povos – que não possuem suas raízes no grego e no latim ou difundem sua cultura nas seis línguas vernáculas imperiais – fora da história seria uma maneira de considerar que suas perspectivas não contam. Dessa forma, houve não só uma displicência em relação à cultura e a importância dos povos que não foram considerados parte da história, mas uma operação sistemática de silenciamento, apagamento das memórias e registros do passado desses povos. Mignolo destaca que de acordo com o conceito de história definido no mundo ocidental desde a Grécia até a França do século XX, os povos que não utilizassem uma das seis línguas imperiais da Europa moderna não tinham história:

De acordo com esse marco de pensamento, a história é um privilégio da modernidade europeia, e para ter uma história tem que se deixar colonizar, quer dizer, se deixar dominar, voluntariamente ou não, por uma perspectiva da história, da vida, do conhecimento, da economia, da subjetividade, da família ou da religião moldada pela história da Europa moderna, que fora adotada como modelo oficial, com leves modificações, pelos Estados Unidos. (MIGNOLO, 2007, p. 17, tradução nossa)

Essa ideia de que certos povos não fariam parte da história seria gerada, de acordo com Mignolo, pela colonização do ser, a partir da qual esses povos ficariam localizados em uma categoria inferior⁴¹, como se não fossem seres (MIGNOLO,

⁴¹ “[...] os incas, os astecas ou os maias não estavam em uma posição que os permitisse classificar os povos que habitam o planeta nem estavam interessados em fazê-lo porque não tinham esse tipo de concepção. Isso ficava para os portugueses e os espanhóis. Então, o modelo de humanidade renascentista europeu se converteu em hegemônico, e os índios e os escravos africanos passaram a categoria de seres humanos de segunda classe, e isso quando os consideravam seres humanos. Se trata dos cimentos históricos, demográficos e raciais do mundo moderno/colonial” (MIGNOLO, 2007, p. 41).

2007, p.30). Parte dessa argumentação se pauta na noção de racionalidade, concebida como um critério de seleção entre o que alcança legitimidade epistemológica ou não nessas narrativas. Mignolo menciona as contribuições de Aníbal Quijano quanto à subalternização do conhecimento:

Durante o mesmo período em que a dominação colonial afirmou a si mesma, começava a entrar em vigor e a estabelecer-se como paradigma universal no conhecimento e nas relações hierárquicas entre a “humanidade racional” (Europa) e o resto do mundo. (QUIJANO *apud* MIGNOLO, 2003, p. 122, tradução nossa)

Esse complexo cultural com o nome de racionalidade instaurado pela epistemologia moderna estaria na base da compreensão de sujeito de conhecimento. Os que não operam por esse parâmetro não são considerados.

Mignolo ainda destaca a diferença entre “colonialismo” e “colonialidade”, definindo que, enquanto a primeira expressão refere-se a “períodos históricos específicos e a lugares de dominação imperial (espanhol, britânico e, desde princípios do século XX, estadunidense)”, a segunda “denota a estrutura lógica do domínio colonial que subjaz ao controle espanhol, holandês, britânico e estadunidense da economia e à política do Atlântico, de onde se estende a quase todo o mundo” (MIGNOLO, 2007, p. 33). É importante mencionar que em cada um dos períodos imperiais do colonialismo – “com o predomínio da Espanha (séculos XVI e XVII), Inglaterra (desde o século XIX até a Segunda Guerra Mundial) ou Estados Unidos (desde o começo do século XX até nossos dias)” –, mesmo que o predomínio de um país ou outro tenha mudado, a mesma lógica de domínio no mundo moderno/colonial, a colonialidade, se manteria até os dias atuais (MIGNOLO, 2007, p. 33).

A matriz colonial do poder, responsável pela continuação dessa dominação, atua em pelo menos quatro âmbitos inter-relacionados da experiência humana, conforme explica Mignolo:

- 1) A gestão e o controle de subjetividades (por exemplo, a educação cristã e laica, ontem e hoje, os museus e as universidades, os meios de comunicação e a publicidade atuais, etc.).
- 2) A gestão e o controle da autoridade (por exemplo, as vice-presidências [*virreinos*] nas Américas, a autoridade britânica na Índia, o exército estadunidense, o Politburo na União Soviética, etc.).

3) A gestão e o controle da economia (por exemplo, através do reinvestimento dos benefícios obtidos com a apropriação massiva de terras na América e África; a exploração massiva da mão-de-obra, começando com o comércio de escravos; a dívida externa por meio da criação de instituições econômicas como o Banco Mundial e o FMI, etc.).

4) A gestão e o controle do conhecimento (por exemplo, a teologia e a invenção do direito internacional, que estabeleceram uma ordem geopolítica do conhecimento baseado nos princípios epistêmicos e estéticos europeus que durante séculos legitimaram a desautorização do conhecimento não europeu e dos cânones estéticos não europeus, desde o Renascimento até a Ilustração e desde a Ilustração até a globalização neoliberal, a filosofia). (MIGNOLO, 2009a, p. 49, tradução nossa)

Apesar de todas essas frentes de atuação, todo esse aparato utilizado pela matriz colonial do poder poderia passar inadvertidamente e, quando ou se vem à superfície, é explicado por meio da retórica da modernidade, “assegurando que a situação pode ‘corrigir-se’ com ‘desenvolvimento’, ‘democracia’ ou uma ‘economia forte’, por exemplo” (MIGNOLO, 2007, p. 37). Mignolo segue argumentando que essa estratégia faz parte de uma retórica que elogia a modernidade e é codificada para que a todos possa prometer a salvação e assim distrair a atenção das consequências opressivas da lógica da colonialidade.

Tendo sido estabelecido o novo circuito comercial conectando o Mediterrâneo com o Atlântico, teria sido criada a condição de um novo imaginário global que atribuiu às terras supostamente “descobertas” – ou como Mignolo defende: inventadas – a denominação de “Índias Ocidentais”. A força dessa tradição que assim nomeou e narrou esse fato é tão grande que é como se a América, definida nesses termos, sempre tivesse existido. Portanto,

[...] o “ocidentalismo” foi a figura geopolítica que tramou o imaginário do sistema-mundo moderno/colonial. Como tal, também era a condição de existência do orientalismo: não pode existir um Oriente, como alteridade, sem Ocidente como mesmidade. (MIGNOLO, 2003, p. 113, tradução nossa)

Diferentemente da Ásia e da África, a América teria sido compreendida como uma extensão da Europa na qual, portanto, não caberia situar sua diferença. Ao estabelecer o ocidente como um parâmetro, as histórias que suscitam uma epistemologia diferente foram sistematicamente esquecidas e/ou consideradas desqualificadas por meio do ocidentalismo, que funciona como “uma poderosa

máquina de subalternização do conhecimento [...] estabelecendo simultaneamente um modelo epistemológico planetário” (MIGNOLO, 2003, p. 122).

Mignolo menciona que o filósofo peruano A. Salazar Bondy deu um passo importante para a compreensão da filosofia na América Latina e no Terceiro Mundo como parte de um sistema global de dominação; ele “viu na teoria da dependência uma provocação epistemológica e um modelo com o qual pôr fim a uma larga tradição ‘imitativa’ e de dependência da América Latina em relação à filosofia europeia”. (BONDY *apud* MIGNOLO, 2003, p. 117).

Daí a importância de nos atentarmos para essa nova dimensão epistemológica que se dá na e a partir da fronteira do sistema-mundo moderno/colonial. O pensamento fronteiriço, como Mignolo o denomina, trataria de “uma epistemologia da diferença colonial que discute paralelamente a epistemologia da mesmidade” (MIGNOLO, 2003, p. 114). Não emergiria de uma genealogia conceitual universal, mas das histórias locais a partir das quais suas relações de poder particulares são consideradas. De acordo com Mignolo,

O potencial epistemológico do pensamento fronteiriço, de “um pensamento outro”, tem a possibilidade de superar a limitação do pensamento territorial (quer dizer, a epistemologia monotópica da modernidade), cuja vitória foi possível graças ao seu poder de subalternizar o conhecimento localizado fora dos parâmetros das concepções modernas e da razão e da racionalidade. (MIGNOLO, 2003, p. 131, tradução nossa)

Esse potencial é epistemológico – “porque se constitui sobre uma crítica das limitações das duas tradições metafísicas: a do Ocidente cristão/secular e a islâmica” –, mas também ético, pois não aspira dominar e humilhar outras formas de pensar (MIGNOLO, 2003, p. 132). Nesse registro, uma nova geração de filósofos se empenharam em ler as figuras consideradas mais importantes do pensamento ocidental (Kant, Hegel, Marx, Heidegger, Foucault) a partir do ponto de vista da colonialidade. A crítica mais contundente em relação a esses pensadores passa pela percepção de uma cegueira que eles sustentariam frente à diferença colonial e à colonialidade do poder. O que não quer dizer que deveríamos desqualificar completamente suas contribuições, mas seria necessário reler seus argumentos tendo em vista esse lugar do qual eles falam, atentando para esse ponto.

Mignolo fora interpelado algumas vezes em palestras e conferências acerca da diferença de sua proposta em relação àquelas defendidas por filósofos como Deleuze e Guattari:

Passemos agora à definição mais complexa do nomadismo e da nomadologia em Deleuze e Guattari ([1987] 1996, pp. 351-423), que está relacionada com a ciência e o pensamento para além da ciência. A pergunta que me fizeram em um par de ocasiões, tal como a entendi, poderia resumir-se do seguinte modo: “qual é a diferença, em último termo, entre o pensamento fronteiriço e a gnose fronteiriça e a nomadologia? E, caso não haja diferença, tal como suspeito, por que não falar (ou “aplicar”) diretamente a nomadologia quando abordamos a questão que se está tratando?” (MIGNOLO, 2003, p. 137, tradução nossa)

Novamente, a inquietação vinculada por essa pergunta remete justamente a um processo de valorização do pensamento ocidental e a estipulação de que sua validade seria primeira e mais contundente, podendo substituir ou reduzir as contribuições do pensamento fronteiriço. Trata-se da diferença entre a desconstrução, posta em funcionamento por pensadores como Deleuze e Guattari, e a descolonização intelectual, que faz parte do projeto instaurado pelo pensamento fronteiriço. Mignolo compreende essa diferença buscando estabelecer que desconstruir a metafísica ocidental sendo parte dela não é a mesma coisa que “trabalhar sobre a descolonização como uma forma de desconstrução a partir da exterioridade histórica da metafísica ocidental [...], quer dizer, a partir dos lugares que a metafísica ocidental transformou em ‘sociedades silenciadas’⁴² [...]”, cujos conhecimentos que produzem seriam também silenciados, considerados subalternos (MIGNOLO, 2003, p. 137). Portanto, não se deveria reduzir um pensamento ao outro; ambos estão ligados a histórias locais. A nomadologia é uma história contada a partir de um cenário particular; e um “pensamento outro” é uma história:

[...] do sistema-mundo moderno/colonial que implica a complementariedade da modernidade e da colonialidade, do colonialismo moderno [...] e das modernidades coloniais, com seus diversos ritmos e temporalidades, com conflitos entre nações e religiões que atravessam distintos períodos e se estabelecem em diferentes ordens mundiais. (MIGNOLO, 2003, p. 138, tradução nossa)

⁴² De acordo com Mignolo, as sociedades silenciadas são aquelas nas quais se fala e se escreve, porém, “não são escutadas na produção planetária do conhecimento gerenciada a partir das histórias locais e das línguas locais das sociedades ‘silenciadoras’ (quer dizer, desenvolvidas)” (MIGNOLO, 2003, p. 135).

Além dessas implicações, o “pensamento outro” enfrenta o problema da tradução. Mignolo, ao considerar algumas das ideias centrais expostas pelo filósofo marroquino Abdelkebir Khatibi percebe que ele faz um movimento muito significativo: coloca em jogo tanto a descolonização quanto a desconstrução, enfatizando que sua perspectiva parte do Terceiro Mundo. Dessa maneira “por um lado, caracteriza um modo de crítica da modernidade a partir da perspectiva da própria modernidade; e por outro, pratica uma crítica da modernidade a partir da perspectiva da colonialidade” (MIGNOLO, 2003, p. 134). Ao afirmar esses dois pontos de vista, além de romper com o princípio da não contradição do pensamento ocidental, assumindo ao mesmo tempo perspectivas distintas que poderiam ser enquadradas em um modo de funcionamento binário, Khatibi estabeleceria, ao mesmo tempo, uma aliança e um distanciamento das elaborações de Michel Foucault e Jacques Derrida. Khatibi percebe no processo das críticas que faz que o conhecimento passa a “entrincheirar-se na linguagem”; daí a importância da tradução.

Ao considerar o árabe e o francês, pensa em suas relações históricas no sistema-mundo moderno e na colonialidade do poder. Argumenta que a tradução enfrentaria um risco, “presente na estrutura do conhecimento e na colonialidade do poder, de traduzir do francês ao árabe como importação de conhecimento e do árabe ao francês como exportação de uma mercadoria ‘oriental’ exótica” (MIGNOLO, 2003, p. 138). Esse risco se baseia nos efeitos do “âmbito do conhecimento na língua francesa, no qual o cânone e a tradição (desde a Grécia até a França passando por Roma) silenciaram a produção de conhecimento da língua árabe” (MIGNOLO, 2003, p. 135).

Segundo Mignolo, esse seria o motivo pelo qual “o conhecimento proveniente das histórias locais que não produzem desenhos globais⁴³, mas os recebem, se produzam na interseção entre línguas silenciadas e silenciadoras, tal como acontece com Khatibi [...]” (MIGNOLO, 2003, p. 135). O autor argumenta ainda que pensadores como Khatibi não receberam a mesma atenção na França que pensadores como Derrida e Foucault.

⁴³ “[...] os desenhos globais se orquestram, para dizer de algum modo, nas histórias locais dos países metropolitanos; se realizam, exportam e executam diretamente em lugares particulares (na França e na Martinica no século XIX, por exemplo)” (MIGNOLO, 2003, p. 128).

No artigo *Amigos e falsos amigos da teoria e da arte brasileira dos anos sessenta e setenta* (2011), refletindo acerca das contribuições do teórico Silvano Santiago, María Iñigo Clavo defende que o silenciamento que acomete as produções marginais seria de responsabilidade do estabelecimento de um sistema científico “enciclopédico” que relegaria aos autores da América Latina um papel reduzido, supostamente incapaz de acrescentar contribuições para a tradição hegemônica. Clavo discorre acerca dessa problemática que envolve a cultura latino-americana, mencionando que Santiago propõe a tradução como modo de escritura e interpretação literária:

A tradução é saber e o saber é tradução, diria qualquer poscolonialista; essa ocupa um lugar crucial no nosso campo; a escritura *sobre* outra escritura, “uma coisa é certa: as leituras do escritor latinoamericano não são nunca inocentes. Nunca poderiam ser”, e tampouco são suas interpretações (CLAVO, 2011, p. 89, tradução nossa)

Nossa ferida colonial, como diria Mignolo, não permitiria uma leitura ou interpretação ingênua. Portanto, a questão da tradução implicaria um modo de produção do conhecimento vinculado à nossa experiência em relação à colonização do ser e do pensamento, que convocaria uma outra dimensão de sentido.

Nesse processo, há que se ter certo cuidado ao utilizar as contribuições dos pensadores, observando o lugar de fala a partir do qual constituem seu pensamento e as relações de poder implicadas em seu discurso, para não assimilar suas ideias deixando de atentar para nosso contexto e para a forma com que esse conhecimento nos afeta, produzindo efeitos que não deveriam ser assimilados acriticamente.

Em *Estéticas decoloniales* (2012), Pedro Pablo Gómez⁴⁴ e Walter Mignolo identificam que o ponto de origem do conceito de “descolonização” está ligado à Conferência de Bandung (1955), à Organização dos Países Não Aliados e aos processos de descolonização na Ásia e África; sendo que a descolonização “ofereceu uma terceira opção às duas existentes enfrentadas durante a Guerra Fria”, que seria uma maneira de distanciar-se, de “desengatar-se tanto do capitalismo

⁴⁴ Professor de Belas Artes, professor da Universidade Nacional de Colombia, mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Javeriana. É docente associado da Faculdade de Artes ASAB, da Universidade Distrital Francisco José de Caldas.

quanto do comunismo” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 12). De acordo com esses autores, ambos regimes eram considerados “irmãos gêmeos surgidos da Ilustração”, enquanto a descolonização teria introduzido tudo aquilo que “tanto o capitalismo quanto o comunismo tinham convertido e tentavam converter em colônias de duas formas imperiais com distintos conteúdos e a mesma lógica”: o que, no caso do capitalismo, se tratava da “liberdade individual e de empresas” e no do comunismo, “um Estado forte” que assegurasse que a liberdade de empresa não exploraria os indivíduos coagindo sua liberdade (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 12). A descolonização diria respeito ao desligamento de tanto uma quanto outra face do imperialismo, em um processo de “liberação das histórias locais subjugadas por ambos desenhos globais”. Apesar de que as primeiras tentativas de descolonização da África e da Ásia terminaram em realinhamentos econômicos na Índia e regimes totalitários no norte da África⁴⁵, a ideia de decolonialidade teria resistido.

Vale ressaltar que o conceito de descolonização, dependendo da utilização que se faça e de quais as forças o evocam, está sujeito à despotencialização ou mesmo subversão de seu sentido crítico. O conceito de descolonização teria sido forjado no então denominado Terceiro Mundo, e não dentro do contexto que teria criado o paradigma moderno – na realidade, precede os conceitos de pós-modernidade e pós-colonialidade. Os termos pós-modernidade e pós-modernismo teriam surgido no vocabulário dos debates intelectuais na década de 1970⁴⁶, e em meados dos anos oitenta, “uma palavra prima irmã daquela se fez presente: pós-colonialidade/pós-colonialismo” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 7). Gómez e Mignolo refletem sobre o notório impacto que as palavras pós-modernidade e pós-colonialidade tiveram nos Estados Unidos principalmente, logo na Inglaterra e muito recentemente em outros países de Europa como Alemanha e Holanda. Sustentam que, “entre os conceitos da epistemologia moderna e pós-moderna e os conceitos

⁴⁵ “No caso da Índia, [...] o Estado iniciou um processo de assimilação econômica de desenhos globais, tratando de conjugar memória e cultura milenar com os objetivos de políticas liberais [...]. É na verdade o dilema de todas aquelas histórias locais que de uma maneira ou de outra foram invadidas, a partir de 1500, por projetos de expansão ocidental. O Norte da África [...] terminou em mãos de agentes locais que instauraram formas totalitárias de governo, continuando as políticas imperiais. A descolonização no Norte da África se efetuou frente e contra a Inglaterra e a França. Estados Unidos apoiou naquele momento as forças de liberação”, que “culminaram em regimes totalitários, que os Estados Unidos continuaram apoiando [...]” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 12).

⁴⁶ Já em 1966, Mario Pedrosa utiliza o termo no ensaio sobre o trabalho de Hélio Oiticica: Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: Correio da Manhã, 26/06/1966.

decoloniais”, existe um diferencial de poder que, por si só, já seria o suficiente para que questionássemos toda intenção de apropriação do projeto decolonial, que poderia condicioná-lo a um “pensamento imperial de direita ou de esquerda” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 7).

Assim, a descolonização em sua versão atual, decolonialidade⁴⁷ – surgiria no final dos anos de 1980. De acordo com esses pesquisadores:

O conceito que faltou nos usos anteriores de descolonização e pós-colonialidade foi o conceito de colonialidade, o qual, naturalmente, invocou o de *dês-colonialidade* (ou de-colonialidade). Nesse momento, a descolonização, transformada em decolonialidade, introduziu um universo de sentido paralelo aos existentes. A decolonialidade se entendeu a partir daí em termos de descolonização epistêmica e a colonialidade se começou a construir, primeiro, como um padrão ou uma matriz para o manejo e o controle das populações não europeias, e logo como uma matriz que, construída nas relações entre Europa e Estados Unidos e o mundo não euroamericano, foi conformando [*con-formando*] as próprias histórias dos países imperiais. Assim, a colonialidade é uma estrutura para a organização e manejo das populações e dos recursos da terra, do mar, do céu, a decolonialidade refere aos processos mediante os quais aqueles que não aceitam ser dominados e controlados não só trabalham para desprender-se da colonialidade, mas também para construir organizações sociais, locais e planetárias não manejáveis e controláveis por essa matriz. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 7-8, tradução nossa)

De acordo com esses autores, a decolonialidade começa “pela liberação dos sujeitos reprimidos e marginalizados pelo racismo e pelo patriarcado, assim como pelos valores imperiais sustentados pela teologia cristã”, fazendo frente também ao liberalismo e ao socialismo “quando esses projetos não se apresentam como uma opção, mas como a única opção” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 13).

No artigo *Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson’s Mining the Museum* (1992), Walter Mignolo argumenta que os museus e as universidades no mundo moderno/colonial – ou seja, o mundo composto por um “modo de vida, princípios econômicos, estruturas políticas e modelos de subjetividade que se

⁴⁷ Inserimos essa diferença da nomenclatura para apontar sua transformação em resposta às utilizações que deslocariam o projeto decolonial de seu campo mais efetivo de atuação, se apropriando do conceito sem pôr em funcionamento aquilo que é vinculado por ele. No entanto, não entendemos essa mudança como uma novidade que deveria superar e relegar o termo “descolonização” à obsolescência – caso assim a concebêssemos, estaríamos sendo condizentes com o projeto moderno. Consideramos tanto “descolonização” quanto “decolonização” termos potentes nesse debate. Essa diferença, no entanto, foi apresentada a fim de enfatizar as articulações postas em jogo a depender das relações de poder implicadas no contexto de sua enunciação.

originaram no século XVI com a emergência dos circuitos comerciais do Atlântico” – tiveram “e ainda tem um papel particular na colonização de conhecimentos e de seres” (MIGNOLO, 2011, p. 374).

Em relação à colonização do ser, Mignolo argumenta que a escravidão no século XVI foi um exemplo e que ainda vigora em uma escala global. Hoje, a colonização do ser também opera na medida em que há um “ideal de sujeito da subjetividade” orientado pelas expectativas da vontade de possuir, ser considerado bem sucedido, apresentar certa aparência; o que determinaria normas de comportamento, vestimenta e consumo que refletem uma sociedade voltada para o mercado (MIGNOLO, 2011, p. 374-5). Mignolo apresenta o desafio de descolonizar o museu, quando percebemos que ele faria parte de um meio no qual a mídia – em geral, exceto a independente – operaria em pleno modo de colonização, e a universidade, cada vez mais associada às investidas corporativas, perdendo espaço para o pensamento crítico e descolonizador (MIGNOLO, 2011, p. 375).

Mignolo aponta que, como uma instituição ocidental, no museu convergiriam dois planos paralelos considerados cúmplices no mundo moderno/colonial: a “acumulação de dinheiro”, que seria uma metáfora para o capitalismo, e a “acumulação de significado”, uma metáfora para “a cosmologia ocidental desde a Renascença, construída sobre as línguas e categorias de pensamentos gregos e latinos” (MIGNOLO, 2011, p. 375). Analisando o funcionamento desses espaços desde seu surgimento, Mignolo identifica que, no dicionário etimológico, temos: “Museu: 1615, ‘edifício da universidade em Alexandria,’ do latim. *Museu* ‘biblioteca, estudo,’ de grego. *mouseion* ‘lugar de estudo, biblioteca ou museu,’ [...] *Museu* no mundo ocidental está estreitamente relacionado à *Universidade*”⁴⁸ (MIGNOLO, 2011, p. 376). Como instituições de aprendizagem, esses lugares também foram tomados pelas transformações que ocorreram no Século XVI, quando a ideia de Europa como civilização ocidental foi inventada. Os museus surgiram durante o Renascimento e operam desde então pela lógica da colonialidade, assumindo a missão de converter e civilizar os povos considerados primitivos ou bárbaros, para quem foi negado o protagonismo na história. Seu papel na acumulação de sentido fora consolidado por meio de basicamente dois tipos de museu que se

⁴⁸ Dicionário Online de Etimologia mencionado por Mignolo. <http://dictionary.reference.com/browser/museum>.

complementam: o Museu de Arte, que teria documentado e consolidado a genealogia da história europeia, e o Museu Etnográfico ou Natural, voltado para a documentação de outras culturas, incluindo sua arte. As universidades criadas no século XVI eram consideradas “os pilares da autodefinição de modernidade” e se tornaram instituições cruciais para a colonialidade do conhecimento e do ser, enquanto sofisticadas “instituições de aprendizado existentes entre os Astecas, Maias e Incas foram rejeitadas, corrompidas e substituídas por um sistema de educação Ocidental” (MIGNOLO, 2011, p. 377).

Mignolo utiliza duas exposições do artista americano Fred Wilson⁴⁹ como exemplos de desobediência epistêmica e estética contundentes na expressão de uma perspectiva decolonizadora. A primeira exposição utilizada para a demonstração dessa operação posta em prática por Wilson é a *Mining the Museum* (Garimpendo o Museu) realizada em 1992 na Maryland Historical Society [Sociedade Histórica de Maryland], que foi fundada em 1844 com a finalidade de reunir, preservar e estudar objetos relacionados à história da civilização. A segunda exposição de Fred Wilson elencada por Mignolo trata de uma instalação para a inauguração do Museu da Cultura Mundial, em Gothenburg, na Suécia. O título da exposição era *Site Unseen: Dwellings of the Demons* (Lugar não visto: Morada de Demônios) (2005).

Em *Mining the Museum* (1992), temos uma instalação que foi co-patrocinada pela Sociedade Histórica e pelo Museu Contemporâneo e não contou com obras feitas pelo artista em seu sentido tradicional, mas com a reinstalação de itens da coleção da sociedade histórica de modo que fossem reconsiderados por nós. Mignolo conta que “Em *Cabinetmaking* (Marcenaria), ele exibiu um conjunto de quatro cadeiras antigas maravilhosas, provavelmente do século XIX, pertencentes a ricas famílias de Baltimore” (MIGNOLO, 2011, p. 378). A disposição das cadeiras dava uma impressão de solenidade, “foram arranjadas de modo que poderíamos imaginar uma audição de piano durante uma noite de primavera”; no entanto, “para o entretenimento dos convidados, Fred Wilson colocou um tronco de açoite, um presente do Conselho Prisional da Cidade de Baltimore para a Sociedade Histórica de Baltimore” (MIGNOLO, 2011, p. 378). Em uma vitrine intitulada *Metalwork*

⁴⁹ Wilson se descreve como descendente de “Africanos, Nativos Americanos, Europeus e Ameríndios” (MILES, 2003).

(Trabalhos com Metal) 1793-1880, Wilson colocou copos e jarros de prata ornamentado ao lado de um par de grilhões de ferro para escravos. Tal disposição parece revelar uma história negra oculta nos Estados Unidos.



Fig. 19 e 20: Fred Wilson. *Mining the Museum* (1992), *Cabinetmaking* (Marcenaria) e *Metalwork* (Trabalhos com Metal) 1793-1880, respectivamente.

Apesar de ter sido um trabalho bem recebido pela crítica, sendo que a maioria dos artigos escritos sobre a exposição são entusiastas, Mignolo relata que eles ignoravam o que ele considera o aspecto mais astuto e poderoso do trabalho de Wilson: “uma declaração descolonial no coração do museu que é uma instituição imperial/colonial (e naturalmente nacional)” (MIGNOLO, 2011, p. 379).

Em *Site Unseen: Dwellings of the Demons* (Lugar não visto: Morada de Demônios) (2005), Fred Wilson repete a operação realizada em *Mining the Museum* (1992), dessa vez participando com sua instalação da inauguração do Museu da Cultura Mundial, em Gothenburg, na Suécia. Os demônios que Wilson trouxe à superfície foram as coleções do museu de artefatos indígenas que foram trazidos da América do Sul para o Museu de História Mundial. O fato de que Ruben Pérez Kathula, um índio kuna, ter de ir a um museu na Suécia para ver uma coleção de objetos do seu povo revelaria a “apropriação oculta da cultura indígena por colecionadores e homens de ciência suecos” (MIGNOLO, 2011, p. 380).

Mais uma vez, Mignolo critica a interpretação cega que se faz do trabalho de Wilson. Ele menciona a aproximação que o crítico Holland Cotter faz entre o trabalho de Wilson e o pós-modernismo: “Para dar sentido ao trabalho de Wilson e convencer seus leitores da importância do trabalho, Cotter segue para onde? Para o pós-modernismo” (MIGNOLO, 2011, p. 381). De acordo com Mignolo, por mais que seja bem intencionada, trata-se de uma cegueira: “o pós-modernismo é um

enquadramento que explica o que Wilson está fazendo? Quando o modernismo esteve atento à colonialidade e ao racismo? Nunca [...]” (MIGNOLO, 2011, p. 381). Ainda que seja possível encontrar correntes de resistência na crítica institucional que – apesar de questionar a adequação do termo não se desvincula dele –, Mignolo reforça que o pós-modernismo “está restrito às histórias e experiências da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, como está seu próprio fundamento, a modernidade” (MIGNOLO, 2011, p. 381). Mignolo reivindica que o que Fred Wilson faz é propor uma operação descolonial (para além do pós-colonial) de dentro do museu, contribuindo assim de forma radical para o pensamento descolonial. Para tratar dessa diferença, Mignolo explica:

O pós-colonialismo ou a póscolonialidade foi uma consequência do pós-modernismo ou da pós-modernidade – o outro lado, ou o lado complementar, da pós-modernidade. Surgiu no Atlântico Norte, Paris, Londres e Estados Unidos. Surgiu unindo o pós-estruturalismo (Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida) em diálogo com o orientalismo e a Índia pós-partição. Basicamente, então, a pós-colonialidade surgiu na encruzilhada no fim do colonialismo inglês na Índia e, no Egito, com o surgimento de um poderoso grupo de “intelectuais do Terceiro Mundo” capazes de articular sua experiência em países ex-coloniais e o seu domínio da Filosofia continental, da teoria literária e da literatura comparada. E isso, certamente, era muito importante, embora, certamente, não fosse global, menos ainda universal. A descolonialidade é uma outra coisa em muitos aspectos. Em primeiro lugar, como conceito, tem a descolonização como seu antepassado durante os anos da Guerra Fria, com a descolonização dos países asiáticos e africanos. Frantz Fanon conseguiu colocar sobre a mesa uma grande variedade de questões descoloniais, da experiência caribenha (e da tradição descolonial nos pensamentos do Caribe) ao seu diálogo crítico com os pensamentos continentais (Marx, Freud e Sartre), ao seu diálogo descolonial com os árabes e berberes na Argélia. Na América do Sul, as preocupações foram expressas pela economia política (teoria da dependência), pela sociologia (reivindicações de “nossa própria ciência” foi expressa nos anos setenta) e, claro, pela teologia e filosofia da libertação. (MIGNOLO, 2011, p. 381-2, tradução nossa)

Nessa perspectiva, compreender o trabalho de Wilson nas duas exposições citadas dentro de uma proposta decolonial seria mais adequado, pois trata-se de um procedimento que revelaria, de dentro da instituição museológica, o que foi omitido nas histórias coloniais de escravidão, denunciando o racismo nesse processo. Operando dessa maneira, Wilson desenvolveria seu trabalho promovendo uma desobediência epistêmica e estética.

Para Fred Wilson, o museu seria um local no qual “você deveria

supostamente compreender e sentir-se bem por ali. Todos esses ‘supostamentos’ – e as obras de arte estão todos lá, mas há ainda tudo aquilo que não está sendo dito que se relaciona com o mundo real” (WILSON *apud* MIGNOLO, 2011, p. 382). O que não estaria sendo dito é revelado na crítica que Wilson faz quando aponta que a negação contida em toda a história da América e da Europa, nas relações entre as pessoas, não está sendo discutida. Exemplifica esse argumento utilizando sua própria experiência em diferentes contextos. Conta como se sentiu na visita que fez à Europa: “Lá eu estava me sentindo mal por causa do modo como eu estava sendo tratado, enquanto todo mundo agia como se não houvesse problema algum” (WILSON *apud* MIGNOLO, 2011, p. 382). Nos museus, toda a dinâmica e as relações entre as pessoas parecem fingir que podemos ignorar o que se omite na história: “Os museus apenas fingem que podemos ignorá-las, que nós podemos experimentar a ‘cultura’ sem ter esses sentimentos de opressão” (WILSON *apud* MIGNOLO, 2011, p. 383). Esses apontamentos são importantes para que, em um movimento divergente da produção de conhecimento hegemonicamente instituído, possamos atentar para essas relações omitidas, já que, como afirma Mignolo, a descolonização do ser e do conhecimento andam de mãos dadas e a “descolonização do ser é a consequência direta da consciência, da consciência de ser colonizado” (MIGNOLO, 2011, p. 383).

As exposições foram bem recebidas e Wilson foi reconhecido nos circuitos artísticos e museológicos, o que seria um efeito positivo de suas intervenções, que o levaram a receber uma bolsa da fundação McArthur e a participar da Bienal de Veneza em 2003. O problema que Mignolo aponta nesse jogo é que “não há nenhuma outra alternativa ou outro paradigma para enquadrar as esplêndidas realizações de Wilson, a não ser a Fundação MacArthur e a Bienal de Veneza” (MIGNOLO, 2011, p. 385). Mignolo conta que, ironicamente:

[...] o paradigma descolonial ao qual o trabalho de Wilson contribui é apagado e seu trabalho é integrado ao paradigma imperial que ele não só contesta, mas também se desvincula. O problema que enfrentamos agora é que o paradigma descolonial é uma prática sem instituições. As instituições ainda pertencem ao paradigma imperial/colonial. (MIGNOLO, 2011, p. 385, tradução nossa)

No entanto, Mignolo admite que “o reconhecimento é significativo neste momento, pois é melhor ser reconhecido do que reduzido ao silêncio”; ponderando que “a contribuição principal de Wilson não é a sua ‘realização artística’ de acordo

com os padrões modernos, mas seu pensamento descolonial, revelando o suporte imperial dos padrões modernos artísticos e as fundações imperiais dos museus e da Bienal de Veneza” (MIGNOLO, 2011, p. 385). Há que se olhar para esse reconhecimento com ressalvas, já que Wilson estaria sendo reconhecido por outra coisa que não pelo seu desmantelamento da lógica imperial que o reconhece, e construir narrativas e elaborações conceituais que reforcem o trabalho de Wilson dentro de seu terreno de luta: a produção decolonial.

Mignolo considera que o trabalho de Wilson “está contribuindo para um *Pachakuti* em sentido inverso no mundo moderno/colonial, minando os princípios de conhecimento e crenças sobre os quais a modernidade foi construída desde o primeiro *Pachakuti*” (MIGNOLO, 2011, p. 387). O caminho escolhido para sua intervenção foi a articulação junto ao museu. Mas Mignolo enfatiza a importância de desvelar a lógica da colonialidade em todos os sentidos e níveis, o que inclui o conhecimento e a subjetividade, não apenas a autoridade e a economia; apesar da “crescente relevância economia sobre as outras esferas da matriz colonial: autoridade, conhecimento, subjetividade, gênero e sexualidade” (MIGNOLO, 2011, p. 387). Para isso, considera ampla a frente de batalha, que pode se dar também no terreno da música, da pesquisa, dos movimentos sociais – Mignolo cita o trabalho de Evo Morales, na Bolívia, como exemplo (MIGNOLO, 2011, p. 387).

Perguntando-se sobre como os museus poderiam desenvolver um trabalho que se efetue no sentido da decolonização, Mignolo vislumbra duas possibilidades. Uma delas reside justamente na maneira encontrada por Fred Wilson: ocupar os espaços e possibilidades da instituição, fazendo intervenções decoloniais nos museus e usufruindo das bolsas e incentivos ofertados. A outra maneira seria aplicar projetos decoloniais no museu buscando parcerias em outras áreas, como a educação.

É importante destacar que esse esforço em mudar os termos da conversa e dar visibilidade à face oculta da modernidade não significa estabelecer um modelo que deveria substituir a atual conjuntura, mas poderia ser compreendido como uma caminhada potente em direção à construção de uma sociedade justa e pluriversal.

Acreditamos que um primeiro passo possível em direção da busca por um novo olhar poderia se dar na avaliação de como esses processos se dão em nós, reconhecendo a auto-crítica como um caminho necessário para a construção de uma outra perspectiva. De acordo com Walter Mignolo, “a opção descolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender [...], já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Nesse processo, é oportuno também denunciar os limites do suporte de expressão, como pode explicitar muito bem esse trabalho do artista argentino Horacio Zabala:

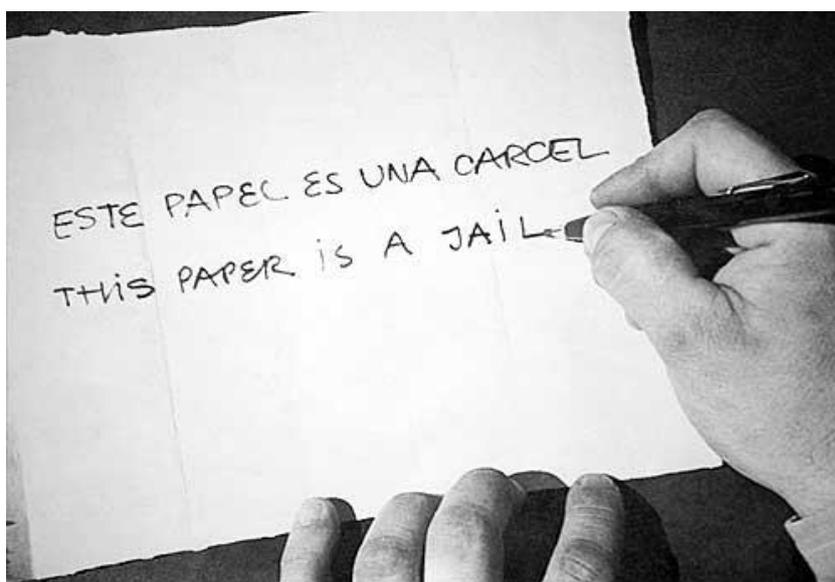


Fig. 21: Horacio Zabala. *Este papel es un cárcel*, 1972.

A crítica disparada por esse trabalho de Zabala procura problematizar o fazer artístico enquanto supostamente livre, afastar as interpretações que insistem em associar a arte a uma prática inocente de livre expressão. Em entrevista, Zabala denuncia a arte como um sistema que, assim como o cárcere, seria concebido de maneira fechada, para ser separado da vida cotidiana e que “teria suas próprias convenções herdadas e predeterminadas pela história, instituições e economia”⁵⁰. Fazendo-nos questionar os limites do próprio suporte, apontamos junto ao trabalho de Zabala a urgência em reconhecer os processos de colonização presentes em nossa forma de ver o mundo e de (re)produzir conhecimento para que possamos afirmar outros modos de funcionamento.

⁵⁰ ZABALA in <http://www.losandes.com.ar/article/horacio-zabala-en-arte-inocencia-736519>. Acesso em: 07/08/17.

IV. EXPERIÊNCIAS DECOLONIAIS DE RESISTÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS POLÍTICO-SENSÍVEIS LATINO-AMERICANAS

E não é a toa que as Djaniras
Do campo em flor são filhas
Do menor chuvisco

Cátia de França, Xangai e Israel Semente

Aqui trataremos da análise mais aprofundada de alguns trabalhos que podem ser compreendidos dentro das práticas conceitualistas dos anos de 1960 e 1970, assim como trabalhos mais contemporâneos, que poderiam contribuir para o debate decolonial, a fim de articular os pontos discutidos nos capítulos anteriores. Buscaremos, assim, uma aproximação dos temas cuja pertinência ainda seria evidente em nosso contexto atual, analisando os efeitos desses trabalhos dentro e fora do campo da arte – suas implicações nos espaços tradicionalmente vinculados à produção e apresentação de experiências estéticas e de conhecimento, como os museus e universidades, sob uma perspectiva decolonial. Os artistas e grupos brasileiros abordados mais ao final desse capítulo são considerados a fim de construir uma aproximação mais íntima com a atual conjuntura do Brasil, utilizando seus aportes políticos como linhas insurgentes, avaliando sua potência de afetação em uma conjuntura na qual as forças fascistas retomariam sua influência tanto no campo da arte como nos âmbitos social, político e subjetivo.

A potência que a arte teria de criar sentidos, compondo um campo simbólico cujas afetações teriam impacto tanto no campo da arte como na vida, parece estar sempre em relação com outras forças que buscam subverter ou neutralizar seus efeitos. Em um de seus textos dos anos 1970, *Análise do circuito* (1975), o crítico de arte Ronaldo Brito coloca que “para impor seu domínio, o mercado usou estrategicamente todos os elementos do circuito - artistas, críticos, colecionadores, marchands e público – e colocou-os a serviço de sua ideologia” (BRITO, 1975, p. 5). Dentre as estratégias mencionadas por Brito, o bloqueio, a neutralização e a sacralização são apenas alguns exemplos de operações aplicadas no intuito de reduzir ou até mesmo silenciar o potencial crítico dos trabalhos artísticos, promovendo uma leitura recuperada desses trabalhos: “um trabalho contemporâneo, lido de maneira tradicional, tem efeitos tradicionais” (BRITO, 1975, p. 5).

Nas manifestações artísticas, já no início do século XX, pode-se perceber que o despojamento realizado pela arte moderna, segundo a análise de Brito em outro artigo, O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo) (1980), apontaria que a “correlação organizada – amarrada mesmo por laços de autoridade indiscutíveis – entre Sujeito e Objeto, a famosa Razão do século XIX, dissipava-se ao sabor dos ventos no cotidiano massificado” (BRITO, 1980, p. 202). Portanto, as práticas artísticas modernas já questionavam esse lugar de neutralidade, de imparcialidade, do qual o discurso racional se assumia pretensamente imaculado e objetivo, produzindo uma arte que rebelava-se contra seu intuito ou papel atribuído inicialmente. De acordo com Brito, fala-se em Crise da Arte desde quando as

[...] chamadas artes visuais não distribuía mais um suposto duplo da realidade aparente (de fato, nunca o fizeram), uma reconfortante e gratificante doação de prazer que ratificasse a plenitude da *Nossa Visão*. Ao contrário, empenhavam-se em dissolvê-la, questionar o próprio visível, denunciar a sua fragilidade. [...] Histórica e filosoficamente destinadas pelo Ocidente a *duplicar* a Realidade – daí sua condenação ou valorização –, a arte perdia o seu estatuto ao voltar-se contra si mesma e contra o Real enquanto Unidades. Realizava desse modo tarefa simetricamente oposta à que lhe fora atribuída (BRITO, 1980, p. 203).

Essa crise teria provocado a morte de um modo da arte funcionar. Brito complementa que “pensar a morte da arte, praticá-la, por assim dizer, era a rotina das vanguardas no início do século XX, que o fizeram pondo em circulação uma infinidade de novos esquemas formais, novos procedimentos [...]” (BRITO, 1980, p. 203). Essa inquietude dos esquemas formais modernos provocou uma “resistente inadequação” nas narrativas da História da Arte, o que teria aberto espaço para a arte contemporânea (BRITO, 1980, p. 206).

Brito defende que não há uma diferença evidente e válida por si entre as manifestações artísticas enquadradas como modernas e as contemporâneas, mas diferentes abordagens e procedimentos – ou *démarches* – agindo dentro e fora desses trabalhos. No entanto, identifica que, a partir da arte *Pop*, a arte passa a conviver com a “certeza sobre a incerteza da identidade de suas linguagens – estas, por mais radicais, sofrerão inevitavelmente o choque com o circuito, e aí, só aí, dirão quem são” (BRITO, 1980, p. 207). É nesse embate que a arte teria maior possibilidade de afetar o circuito – e toda dimensão implicada nele, como a ação dos críticos, o deslocamento dos espaços de exposição, a recepção dos trabalhos, a

problematização das narrativas construídas a seu respeito, a ampliação da percepção em atenção ao contexto em que se insere – e de ser afetada por ele.

A arte contemporânea exigia mudanças no sistema da arte que indicavam a fragilidade e inoperância de seus procedimentos classificatórios. Brito alerta para os perigos empreendidos por uma vontade acadêmica de buscar uma estruturação definitiva, de categorizar essas manifestações a partir de parâmetros que não servem mais: “Inferir relação coerente entre as imagens *pop* e os conceitos que ‘representam’ é desconhecer as manobras de estranhamento, cinismo corrosivo, dessubstancialização e desconstrução dos códigos vigentes ali expostos” (BRITO, 1980, p. 209). O espaço da contemporaneidade, portanto, “não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites” (BRITO, 1980, p. 206). Portanto, a arte contemporânea se efetua em um regime de tensão com as bordas e limites instaurados até então para o fazer artístico e todas as instâncias que estabeleceriam uma relação com ele.

Acreditamos que um dos fatores que a abordagem conceitualista utiliza para questionar a tradição moderna se dá nas forças de contestação dos liames e valores modernos que se tornaram mais densos na figura do museu moderno tradicionalmente constituído – ou, como disse o artista e crítico de arte Brian O’Doherty, do cubo branco. No prefácio desse livro de O’Doherty, o crítico Thomas McEVILLEY reflete sobre a razão moderna, buscando evidenciar suas possíveis relações com o modernismo presente no embate de forças que permeiam o museu:

O cubo branco foi um instrumento de transição que tentou descorar o passado e ao mesmo tempo controlar o futuro lançando mão de métodos pretensamente transcendentais de presença e poder. Mas o problema dos princípios transcendentais é que por definição referem-se a outro mundo, não a este. É esse outro mundo, ou o acesso a ele, que o cubo branco representa. Parece-se com a visão de Platão de um reino metafísico superior em que a forma, perceptivelmente rarefeita e abstrata como a matemática, está totalmente desligada da vida da experiência humana aqui embaixo. (A forma pura existiria, entendia Platão, mesmo que este mundo não existisse.) Não se costuma reconhecer o quanto esse aspecto do platonismo tem relação com o modo de pensar do modernismo, e especialmente como uma estrutura de controle por trás da estética modernista. [...] promovida em razão do apreço da nossa cultura pela imutável abstração da matemática, a ideia da forma pura dominou a estética (e a ética) que originou o cubo branco. Os pitagóricos do tempo de

Platão, inclusive o próprio Platão, sustentavam que o princípio de tudo era um vazio em que surgiu inexplicavelmente um ponto, que se estendeu em uma linha, que se desdobrou num plano, que se dobrou em um sólido, que lançou uma sombra, que é o que vemos. Esse conjunto de elementos – ponto, linha, superfície, sólido, simulacro –, imaginados sem conteúdo, a não ser em sua natureza, é a principal bagagem da arte moderna. (McEVILLEY in O'DOHERTY, 2002, p. XXI-XXII).

Para além do problema da transcendência apontado por McEVILLEY, seria preciso analisar as relações que tanto o espaço museológico quanto as universidades manteriam com a colonização do conhecimento e do ser e com a acumulação de significado, conforme vimos em Walter Mignolo (2011) no capítulo anterior.

As práticas conceitualistas aqui analisadas são tomadas de modo a aprofundar o estudo sugerido, observando como elas poderiam resistir aos aspectos da colonialidade do poder, como contribuiriam para a construção de mapas simbólicos decoloniais nos quais seria possível propor outras maneiras de perceber e de criar sentido na arte e na vida.

Vejamos o trabalho do argentino Luis Pazos intitulado *Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias* (Projeto de solução para o problema da fome nos países subdesenvolvidos, segundo as grandes potências) (1971).



Fig. 22 e 23: Luis Pazos. *Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias*, 1971, maquete, e na exposição Luis Pazos *Fabricante de modos de vida | Acciones, cuerpo, poesía* (1965-1976), na Document-Art Gallery, Buenos Aires (2012).

Trata-se de uma proposição presente em um livro-obra chamado

Experiencias (1971), de autoria compartilhada pelos artistas “Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez, publicado pelo CAyC em setembro de 1971, no qual se relata uma serie de experiências realizadas e a realizar”, como conta a pesquisadora Natalia Pineau (PINEAU, 2007, p. 26-7). Esse trabalho, que foi exposto também na mostra Luis Pazos Fabricante de modos de vida | Acciones, cuerpo, poesía (1965-1976), na Document-Art Gallery, Buenos Aires (2012), parece questionar o lugar de autoridade que as grandes potências ocupariam, colocando em questão a contradição de interesses que animaria essa empreitada. Sugeriria, ainda, que seu projeto para resolver o problema da fome nos países ditos subdesenvolvidos desrespeita a condição humana de seu povo faminto, o qual teve e segue tendo seu trabalho e seus recursos naturais explorados a mais de quinhentos anos, contribuindo, ainda que involuntariamente, para a construção do desenvolvimento dessas nações consideradas do primeiro mundo. O laço de fita rosa que envolve o fardo de alfafa munido de um cartão que diz “Dar de comer ao faminto” (PINEAU, 2007, p. 27) faz parecer um presente romântico que esconde um projeto ideológico de exploração que, seja sob a fita da salvação das almas, da instauração da civilização ou desenvolvimento dos povos, sempre esteve presente fazendo com que os povos colonizados padeçam de suas riquezas, que escorrem em suas veias abertas – como diria Galeano.

Consideramos que essa proposta articularia uma denúncia à arrogância ocidental que se coloca em posição de “salvadora”, quando o que podemos sentir e perceber é uma exploração que muda de máscara, mas segue sequestrando os recursos naturais e a força de trabalho dos países considerados subdesenvolvidos desde a invenção da América.

Outro trabalho importante para pensar essa denúncia do ocidente e seu projeto de exploração, produzido no âmbito dos conceitualismos latino-americanos dos anos 1960, é *Civilização Ocidental e Cristã* (1965), do artista argentino León Ferrari. Nele, temos um Cristo crucificado sobre um F-107, um avião caça norte-americano amplamente utilizado na Guerra do Vietnã. Com essa composição, Ferrari parece condensar uma crítica à dominação ocidental em, pelo menos, dois aspectos: a crítica ao imperialismo e suas consequências genocidas, como a guerra; e à religião cristã, cuja doutrina vem subjugando os povos marginalizados desde a invenção da América.

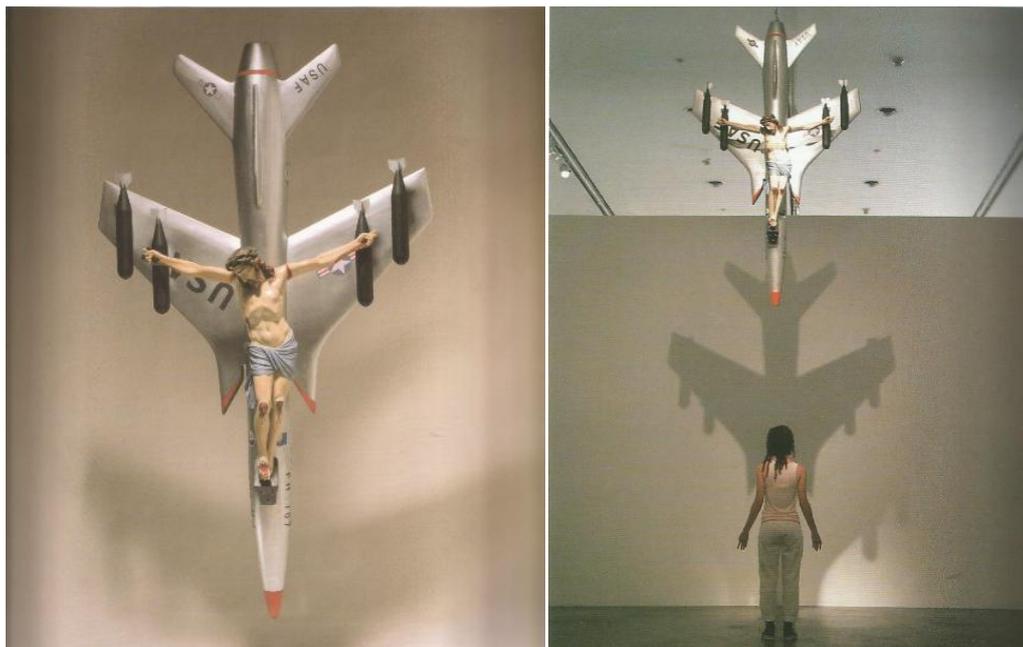


Fig. 24 e 25: León Ferrari. *Civilização Ocidental e Cristã*, 1965 e sua retrospectiva em 2004 no Centro Cultural Recoleta, Argentina.

De acordo com a pesquisadora Andrea Giunta (in ALONSO, 2011), esse seria um exemplo de “antiinstitucionalismo radical” protagonizado por Ferrari quando apresentou esse trabalho, ao invés de suas célebres esculturas de arame para participar do *Premio 65* (GIUNTA in ALONSO, 2011, p.54). O contexto envolve o *Instituto Torcuato Di Tella*, então sob a gestão de Romero Brest, que convidou os artistas para participar de prêmios e exposições, em um esforço deliberado pela internacionalização da arte argentina – que contou com diversas estratégias como a promoção de exposições das obras argentinas no exterior, a circulação de obras estrangeiras na Argentina e a vinda de críticos estrangeiros para atuarem como jurados nos prêmios ofertados pelo instituto. A pesquisadora Simone Rocha de Abreu (2011) conta que:

O Premio Nacional citado funcionou entre 1960 e 1962 nas dependências do *Museo Nacional de Bellas Artes* durante a gestão de *Romero Brest*, a partir de 1963 a mostra se transfere para o *Di Tella*, a premiação até 1965 consiste em uma bolsa de formação no exterior, em 1966 o prêmio é ofertado em dinheiro, em 1967, altera-se novamente a concepção da exposição e essas passaram a ser chamadas de *Experiencias Visuales* ou somente *Experiencias*, esta mudança se deu a pedido dos artistas que alegaram que os prêmios estavam fora de moda e de pronto pediram que a quantidade de dinheiro fosse dividido entre os artistas convocados para custeio das suas obras. (ABREU, 2011, p. 474)

Apesar de ceder em alguns pontos, como quando os artistas convocados, deslocando a estratégia de premiação adotada pelo instituto, pediram a divisão do valor do prêmio entre eles, o *Instituto Di Tella*, na pessoa de seu gestor Romero Brest, também impôs limitações:

O ocorrido se deu em 1965 com o artista León Ferrari (Buenos Aires, 1920) quando convidado por Brest a participar no *Di Tella* do Premio 65, o artista enviou quatro obras sobre os bombardeamentos norte-americanos no Vietnã, quando o diretor do instituto viu uma das obras intitulada *La civilización occidental y Cristiana* (A civilização ocidental e cristã), pediu que o artista retirasse o cristo “crucificado” sobre a fuselagem e asas de um avião réplica daqueles que atuavam na guerra do Vietnã, alegando que feria a sensibilidade religiosa do público. Esta obra não foi exposta, mas uma foto da maquete da obra compôs o catálogo da mostra. (ABREU, 2011, p. 475)

O argumento de que esse trabalho promoveria uma “ferida na sensibilidade religiosa do público” negligencia a operação decolonial organizada por Ferrari quando ele aponta a relação de opressão contida na aplicação da força e de valores impostos pela cultura ocidental, questionando a missão “civilizadora” da guerra e a suposta “salvação” assegurada pela religião cristã em seu impacto violento. Acerca desse ponto, vale mencionar o comentário de Horacio Zabala:

A montagem de dois objetos não triviais revela-se capaz de problematizar algumas coisas do mundo e de nosso próprio olhar [...]. Entre os vários sentidos que aparecem nesta figura humana agonizante sobre uma arma de destruição em massa, sobressai o que mostra a barbárie que palpita na civilização. Daqui poderiam surgir duas interpretações opostas. Uma, que o cristianismo perdoa a guerra para que deixe de existir; outra que, para perdoar a guerra, o cristianismo precisa que ela exista. A obra de León Ferrari não é um teorema que demonstra, nem uma ilustração que representa, nem um meio de difusão que informa e comunica. É mais uma espécie de interferência visual que estabelece uma comunicação sem violência que fala de violência [...]. (ZABALA *apud* GIUNTA, 2006, p. 130)

Sua crítica à Igreja passou por intervenções como um projeto realizado em 2000 no qual Ferrari organizou uma campanha internacional para convencer o Papa ao repúdio à ideia das almas torturadas no inferno, ao respeito aos direitos humanos, segundo a Declaração Universal dos Direitos Humanos, na intenção de que ele abolisse o Juízo Final (CAMNITZER, 2012, p. 168). Em um comentário a respeito da série *Infernos*, exposta em uma retrospectiva no Centro Cultural Recoleta, Argentina, em 2004, Ferrari argumenta que:

Desde o Evangelho até o Catecismo oficial da Igreja, o Cristianismo anuncia que as almas dos mortos em pecado mortal – e mais adiante, seus corpos ressuscitados – são torturadas no Inferno. Essa ideia, do castigo ao diferente, percorre nossa história, e originou diversos extermínios: de aborígenes, judeus, bruxas, hereges, vietnamitas, iraquianos. (FERRARI apud GIUNTA, 2006, p. 297)

León Ferrari abandonou a Argentina em 1976⁵¹ – seu filho estava entre os “desaparecidos” – e se exilou no Brasil até 1983 (CAMNITZER, 2012, p. 168). Seu trabalho promoveria uma operação decolonial ao dar visibilidade à opressão vinculada à manutenção e transmissão da cultura ocidental, revelando a intolerância que essa cultura colocaria em prática frente à diversidade presente no mundo.

Um trabalho potente para pensar a valorização da experiência seria *Peregrinos* (2005), da artista colombiana María Teresa Hincapié. O processo de criação de suas performances se dá na superação da dicotomia teoria/prática. No trabalho em questão, a artista realiza uma caminhada de 21 dias a San Agustín, um centro cerimonial indígena localizado no sul da Colômbia, seguida por participantes que compartilharam com ela esse exercício de presença ao experimentar outra temporalidade. Constanza Ramírez Molano afirma que a artista insiste “na ideia de que fazendo é como melhor se aprende e não encontra sentido em estudar a teoria *por si*, é a prática enriquecida com suas investigações que melhora sua experiência” (MOLANO, 2006, p. 176). Acerca de uma dessas investigações, Hincapié relata o que encontrou ao pesquisar sobre filósofos que desenvolveram o tema da multiplicidade e da unidade:

Minha busca se estendeu até os livros que me permitiram compreender o pensamento ocidental que é todo fragmentado para ver como eu podia uni-lo, e eu gostava muito dessa busca da unidade porque de alguma maneira tudo o que foi a antropologia teatral estava baseada nas técnicas orientais de atuação que se relacionavam com aquela (HINCAPIÉ apud MOLANO, 2006, p. 175-176).

⁵¹ Ocorreram seis golpes de estado na Argentina no século XX. Em março de 1976, a Argentina, sob o governo da Presidente María Estela Martínez de Perón, sofreu um golpe instaurado por uma Junta Militar – que envolveu representantes das três forças – encabeçado pelo general Jorge Rafael Videla, pelo brigadeiro Orlando Agostí e pelo almirante Emilio Massera.



Fig. 26 e 27: María Teresa Hincapié. *Peregrinos*, Bogotá, 2005.

A partir do projeto de unir essa multiplicidade, de colocá-la compartilhando uma relação contemporânea horizontal, sem que se estabeleçam instâncias hierarquicamente distantes umas das outras, Hincapié parece sustentar uma outra relação com as produções ocidentais, subvertendo alguns de seus pressupostos. Na contramão da ideia da tradição europeia como origem de muitas das práticas que compõe nossa cultura, Hincapié parece reverberar a compreensão explanada por Boaventura de Sousa Santos nesse trecho do artigo *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências* (2002):

Como Karl Jaspers e outros mostraram, o Ocidente constituiu-se como parte trãnsfuga de uma matriz fundadora – o Oriente (Jaspers, 1951, 1976; Marramao, 1995:160). Esta matriz fundadora é verdadeiramente totalizante porque abrange uma multiplicidade de mundos (terrenos e extraterrenos) e uma multiplicidade de tempos (passados, presentes, futuros, cíclicos, lineares, simultâneos). Como tal, não tem de reivindicar a totalidade, nem de subordinar a si as partes que a constituem. É uma matriz anti-dicotômica porque não tem de controlar nem policiar limites. Pelo contrário, o Ocidente, consciente da sua excentricidade relativamente a essa matriz, recupera dela apenas o que pode favorecer a expansão do capitalismo. Assim, a multiplicidade de mundos é reduzida ao mundo terreno e a multiplicidade de tempos é reduzida ao tempo linear (SANTOS, 2002, p. 243).

Ao inverter a suposta ordem a partir da qual o conhecimento e a cultura considerados hegemônicos teriam sido fundados pela matriz colonial do poder, seria possível perceber as relações de força presentes na constituição de um discurso que se pretende unívoco, valorizando também a multiplicidade de mundos possíveis que seriam postos em evidência por trabalhos como esse.

Conforme vimos no capítulo anterior, Pedro Pablo Gómez e Mignolo apontam as culturas artísticas – e todo o complexo que suscita e convoca a criação de uma obra – como parte da matriz colonial do poder, enfatizando sua participação na manipulação e manutenção das subjetividades (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 8). Porém, essas culturas não apenas se efetuaram dentro do registro moderno da novidade, mas também promoveram a subversão dos valores implicados na instituição Arte.

Mencionando o sentido comum que abarcam os conceitos “arte” e “estética”, Gómez e Mignolo citam a Wikipedia:

A arte é o produto do processo de deliberada organização de elementos simbólicos de uma maneira que influencie e afete os sentidos, as emoções e o intelecto. Compreende um amplo alcance de atividades humanas, criações e modos de expressão, incluindo música, literatura, cinema, fotografia, escultura e pintura. O sentido da arte é explorado por um ramo da filosofia conhecido como estética, e também por disciplinas tais como a história e a psicanálise, que analisam as relações da arte com o ser humano através das gerações. (WIKIPEDIA, 2010 *apud* GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 8)

Eles assumem que essa definição implica a colonialidade por supor uma definição universal de estética e de arte, utilizando essa definição para legitimar o que é estética e arte, para não reconhecer ou silenciar o que não se encaixa nessa definição; classificar e desclassificar o que não se ajusta com a universalidade dela. Diante dessa imposição, as estéticas decoloniais procuram se desvincular dessas atribuições, desfazendo-se desse jogo por meio da desobediência estética e epistêmica. (GÓMEZ; MIGNOLO, p. 9).

O receio que teria feito com que Romero Brest impusesse alterações na obra de León Ferrari poderia expressar a preocupação típica das instituições artísticas e museológicas de ocultar a ferida colonial. Sustentamos, junto a Gómez e Mignolo, que a ferida colonial influencia os sentidos, as emoções e o intelecto; e

No caso da arte e da estética, a ferida é sentida e sofrida (nas emoções e no intelecto) por aquelas pessoas cujo fazer operando com “elementos simbólicos que afetam os sentidos, as emoções e o intelecto” não é considerado artístico, e tal consideração se legitima no discurso filosófico que define a estética como a disciplina que se ocupa de investigar o sentido da arte. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 9, tradução nossa)

Quando a instituição silencia as manifestações artísticas que não se enquadram nas definições hegemônicas, ou quando subvertem e reinterpretam o trabalho artístico que se efetua envolvendo a ferida colonial, sem remeter ao campo de batalha no qual ele opera – tal como o exemplo da crítica construída em torno de Fred Wilson⁵², que o reconhece, mas captura seus efeitos e, em um ato de cegueira, os enquadra em uma definição inapropriada; ou como o pedido de Brest para que Ferrari alterasse seu trabalho –, está operando dentro da lógica colonial.

Desmontar essa lógica e escancarar as relações impostas pela matriz colonial do poder, presentes principalmente nas instituições como o museu e a escola/universidade, parece ser o intuito de intervenções como esta, aplicada no muro externo do Teatro da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES):



Fig. 28: Intervenção no muro do Teatro Universitário da UFES, *Amar Sem Temer*, 2017.

Nessa intervenção, a menção – em um jogo de deslocamento na entonação da palavra “TEMER” – ao presidente brasileiro considerado ilegítimo, Michel Temer, abriria uma gama de sentidos para se pensar o campo da subjetividade, que também parece ser convocado à luta. Ficaria patente também a participação da mídia hegemônica no processo de instauração do golpe, mais especificamente da

⁵² Cf. capítulo anterior, p. 76-83.

Rede Globo de Televisão, cujo logotipo fora aplicado coincidindo com a letra “O” na palavra “GOLPE”.

O rastro da experiência repressora aplicada na ditadura militar no Brasil (1964 – 1985) ainda poderia ser sentido atualmente no contexto brasileiro, e convoca uma rede de artistas organizados e dispostos a intervir em diversos países da América Latina, em uma compreensão de que a matriz colonial do poder ainda submete a todos. É assim que atua e se posiciona a Rede Conceitualismos do Sul (Red Conceptualismos del Sur):

No dia 31 de agosto de 2016, com a consumação de um golpe que retira Dilma Rousseff da presidência no Brasil [que passa a ser assumida por Michel Temer], as forças elitistas, conservadoras e corruptas retomam o poder no país. A normalização do golpe com narrativas que o chamam de *impeachment* tenta esconder as dinâmicas nefastas que o consolidaram. Posicionamo-nos aqui contra essa normalização, e insistimos: É um golpe de Estado! (Red Conceptualismos del Sur, 2016)⁵³

Essa conjuntura, na qual um novo tipo de golpe se estabelece, acometeu também países como Honduras (2009) e Paraguai (2012) e levou o coletivo de artistas e pesquisadores ligados à Red Conceptualismos del Sur, dentre eles, Juan Carlos Romero, a lançar uma campanha referente ao caso brasileiro:



Fig. 29: Juan Carlos Romero e Conceptualismos Del Sur. Campanha *Não Temer o mundo, mas enfrentá-lo para criar outros mundos!*, 2016.

⁵³ Disponível em: <https://redcsur.net/es/manifiestos-e-intervenciones/nao-temer-o-mundo-mas-enfrenta-lo-para-criar-outros-mundos/>. Acesso em: 26/04/2017.

Essa campanha conta com a colaboração de pessoas de diversos lugares, que podem contribuir com imagens politicamente engajadas, em resposta à convocação lançada na plataforma RedCSur. Iniciativas como essa ampliariam a noção de espectador, colocando em prática a concepção que Romero chamou de “espectador-ator”. Na plataforma, podem ser encontradas contribuições como essa, que denuncia o papel da mídia hegemônica no processo de instauração do golpe, deixando evidente a alusão à Rede Globo em uma irônica referência à frase “sorria, você está sendo filmado”, muito presente em estabelecimentos privados e públicos que, apesar de serem monitorados, nem sempre conseguem evitar a ação criminosa:



Fig. 30: *Sorria: você está sendo manipulado*, Alvorada - BH, 2016.

Intervenções como essa apresentariam a possibilidade de pensar a matriz colonial do poder convocando a responsabilidade da mídia no controle de subjetividades e manipulação das ideologias em jogo no processo de instauração do golpe. Trata-se de uma campanha internacional pela democracia plena na qual o material gráfico proveniente das ações criativas de artistas e contribuições da população de diversos países pode ser “baixado” – e está disponível no link⁵⁴ da

⁵⁴ <https://redcsur.net/es/2017/01/07/foratemer/>.

plataforma <https://redcsur.net/es/> –, reproduzido e utilizado nas ações e intervenções urbanas. Essa mobilização é compreendida pelo coletivo como:

Um ato de solidariedade, com propostas de luta estratégica, de encontros, de formas de ser e fazer que reverberem as vozes que resistem a este estado de coisas, de modo que falem mais alto do que o ruído ensurdecedor dos meios de comunicação de massas e o silenciamento que produzem ao seu redor. (Red Conceptualismos del Sur, 2016)⁵⁵

Esse silenciamento é produzido de maneira sistemática na cultura brasileira. A artista paulista Rosana Paulino⁵⁶ produziu uma série, *Bastidores* (1997), articulando questões como a violência doméstica e a censura implicadas na invisibilidade imposta à cultura negra, recaindo principalmente na figura da mulher negra.



Fig. 31: Rosana Paulino. Da série *Bastidores*, 1997.

Paulino conta que, a partir de imagens de fotografias de sua família e das que foram cedidas por uma amiga, produziu a série utilizando bastidores para bordado:

Esticava as imagens no bastidor e começava a bordar pontos que eram importantes para mim. Então, nós temos a questão de que todas as mulheres no trabalho dos bastidores são negras. Então, temos a questão do racismo, dentro dessa questão vem embutida outra que é a da violência doméstica, não que só as mulheres negras sejam vítimas de violência doméstica, infelizmente são de todas as classes. Mas aí entra outra questão. Quando você pensa numa imagem do protegido, uma imagem quase bucólica, a mulher sentada bordando pacificamente. Então, eu inverte essa relação quando eu venho com aquela linha preta e costuro bocas, gargantas, que é o nó na garganta; os olhos, é a impossibilidade de se ver no mundo; costuro a boca, a impossibilidade de defesa, de lutar por seus direitos. A mulher negra é a base da base da pirâmide. (PAULINO *apud* ANTONACCI, 2017, p. 282)

⁵⁵ Disponível em: <https://redcsur.net/manifiestos-e-intervenciones/nao-temer-o-mundo-mas-enfrenta-lo-para-criar-outros-mundos/>. Acesso em: 26/04/2017.

⁵⁶ <http://www.rosanapaulino.com.br>

Dentre as múltiplas possibilidades de leitura, Paulino menciona que esse trabalho remete àquelas mulheres “que não são vistas, estão nos bastidores da sociedade” (PAULINO *apud* ANTONACCI, 2017, p. 282). Ao dispor de uma série na qual suas imagens são encadeadas, Paulino interfere em nossa percepção, afirmando e conferindo maior visibilidade às questões raciais e de gênero, além de manifestar a presença negra na sociedade brasileira de forma crítica e potente. Essa potência afirmativa também está presente no trabalho *Assentamentos* (2014), no qual Paulino realiza uma investigação das teorias que sustentam o racismo, a fim de conhecer os fundamentos do colonialismo racial. Célia Maria Antonacci conta que, nessa pesquisa, Paulino logo se:

[...] deparou com a atuação do médico e biólogo suíço, naturalizado norte-americano, Louis Agassiz, que em 1865 veio ao Brasil comandando a Expedição Thayer com o objetivo de observar escravos e seus descendentes e provar que negros e brancos pertencem a raças diferentes, por isso não podiam habitar o mesmo espaço. A fim de provar suas teses racistas, Agassiz encomendou ao fotógrafo franco-suíço, Augusto Stahl, então residente no Rio de Janeiro, uma série de imagens de africanos que ali viviam. Stahl fotografou dezenas de pessoas nuas didaticamente arranjadas para representarem a veracidade das teorias de Agassiz. Ele instituiu esse padrão de fotografia científica (frente, lateral e costas), ainda usado na fotografia antropológica. Rosana encontrou parte dessas fotografias num livro editado por Ermakoff, observou essas imagens e começou, durante o intercâmbio no Tamarind, em Albuquerque, no Novo México, a trabalhar em uma série que chamou “Assentamentos”. (ANTONACCI, 2017, p. 283)

Nela, Paulino articula fotografias de africanos que viviam aqui no Brasil com imagens da flora brasileira catalogadas e de ossos – que remeteriam às ossadas humanas do século XVIII encontradas em uma descoberta arqueológica em 1996, no que seria o antigo e clandestino Cemitério dos Pretos Novos⁵⁷. Paulino salienta que o “Brasil foi pensado num primeiro momento como um enorme armazém onde se tinha a flora, a fauna para ser explorada e onde o elemento humano também foi visto como um dos fatores a ser explorado” (PAULINO *apud* ANTONACCI, 2017, p. 287-8).

⁵⁷ “Denominação de escravos recém-chegados ao Brasil para o Mercado de Escravos no Rio de Janeiro. Encoberto por construções residenciais, a descoberta desse Cemitério revelou mais um dos inúmeros genocídios da História, que o Brasil pós-abolição tentou apagar da História Oficial. As milhares de ossadas de escravos, ali encontradas, indicam que os africanos que não aguentavam as condições precárias dos navios negreiros no século XVIII eram enterrados em valas comuns, como sujeitos anônimos, simples mercadorias descartáveis.” (ANTONACCI, 2017, p. 287).

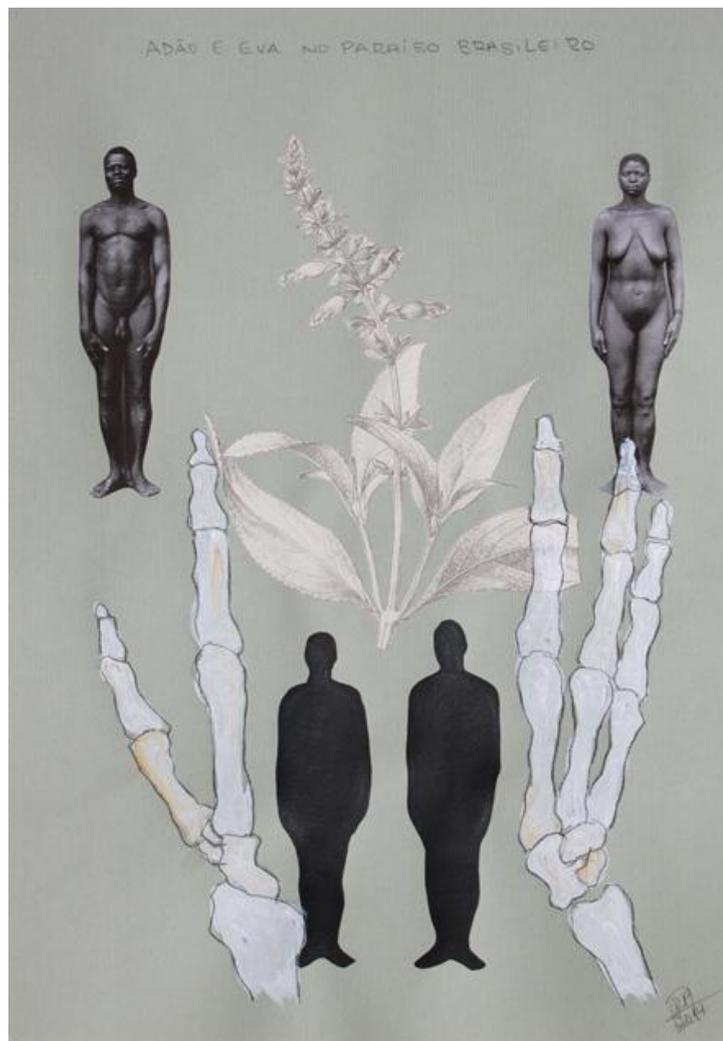


Fig. 32: Rosana Paulino. Da série *Assentamentos – Adão e Eva no paraíso brasileiro*, 2014.

Antonacci conta que as poéticas da obra *Assentamento* (2014) foram desenvolvidas primeiramente “numa série de quatro gravuras durante a residência artística no Tamarind, em Albuquerque, no Novo México, [...] e posteriormente ampliado o trabalho em linóleo para uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Americana, interior de São Paulo” (ANTONACCI, 2017, p. 287). Paulino defende que a palavra “assentamento” tem o sentido de base, de fundação, e para as religiões afro-brasileiras demarcaria “onde você assenta a força de um templo, a força daquela casa de um templo. O Axé daquela casa” (PAULINO *apud* ANTONACCI, 2017, p. 284). Nas entranhas dessa poética, é ressaltada a força de uma cultura que, apesar de ser mantida à sombra da cidadania, compõe a fundação da cultura brasileira.

Outro trabalho que remete à relação arte/ciência presente na arte de Paulino é a série *Atlântico Vermelho* (2016).



Fig. 33: Rosana Paulino. *A permanência das estruturas*, da série *Atlântico Vermelho*, 2017.

Atlântico Vermelho (2017), mar de sangue “que liga dois pontos, África e Brasil, e cujas pontas sofreram processos de aniquilamento e subjugação das suas populações, tendo a ciência, a religião e a ideia de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos” (PAULINO *apud* ALVES & RODRIGUES, 2017, p. 184). Rompendo o silêncio, Paulino denuncia a permanência das estruturas com as quais o povo africano segue sendo subjugado pelos valores eurocêntricos, trazidos à cena nesse contexto pelo domínio português. A série apresenta questionamentos pertinentes para um debate que interroga os valores ocidentais e seus efeitos: “classificar é saber?”, “a salvação das almas?”, “o progresso das nações”, “o amor pela ciência”, “história natural?”.

Com o intuito de instigar esse debate, de “expandir tanto a análise da matriz colonial quanto os processos de descolonização, trabalhando no plano da descolonização do conhecer, do sentir, do pensar e do ser”, a mostra *Estéticas decoloniais* (2010) foi organizada em Bogotá, Colômbia. Trata-se de uma intervenção a partir das histórias das ex-colônias europeias e do leste europeu

“(cujas histórias tem mais em comum com o ex Terceiro Mundo do que com a Europa Ocidental)”); de uma “exibição que aponta para desvelar a colonialidade da estética moderna, eurocentrada, e contribuir com a construção de estéticas decoloniais” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 11).

Assim, *Estéticas decoloniais* é uma mostra de “operações com elementos simbólicos” que buscam, por um lado, desmontar o mito ocidental da arte e da estética (descolonizar a arte e a estética) para liberar as subjetividades que, ou bem devem orientar seus fazeres para satisfazer os critérios da arte e da estética, ou bem ficar fora do jogo por não haver cumprido as regras. Por outro lado, é uma mostra que, mediante oficinas, mesas redondas e debates públicos se propõe avançar na conceituação da descolonização da estética e na liberação da *aiesthesis* (o sentir). (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 9)

As estratégias citadas auxiliariam a construção do que Gómez e Mignolo chamam de “o próprio” – uma construção com a qual se afirmaria os próprios valores, tradições, genealogias de pensamento e de ser – com confiança. Para esses autores, essa falta de confiança dificultaria a construção de genealogias próprias; e se tivéssemos a confiança fortalecida, “a incorporação do estrangeiro não seria problema, já que seria *fagocitado* no próprio”, poderíamos então nos enriquecer do alimento estrangeiro, porém, sem que fossemos sujeitados ao estrangeiro “para negar e reprimir o próprio” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 10).

A percepção da diversidade étnica e geográfica e as diferentes perspectivas de conhecimento e sensibilidade coexistentes na Colômbia evocadas por ela parecem ter motivado o artista chileno Martin Alonso Roa a produzir uma arte capaz de valorizar uma riqueza de palavra, de linguagens, de estéticas presentes nessas culturas. Um dos trabalhos propostos para essa exposição é a fotomontagem *Banco de UKarib* (2007), no qual Roa utiliza como base a cédula de cinquenta pesos que circulou na Colômbia em 1884.



Fig. 34 e 35: Martin Alonso Roa. *Banco de UKarib*, 2007.



Fig. 36 e 37: Frente e verso de uma cédula de cinquenta pesos que circulou na Colômbia em 1884.

Comparando as cédulas, podemos perceber que as intervenções feitas por Roa contaram com a substituição de figuras supostamente procedentes do padrão fenotípico europeu, em situações descontraídas, por negros, índios e mestiços; o que remeteria à participação forçada desses povos no processo de produção e acumulação de riquezas que, assim como ocorreu em outros países da América Latina, não permaneceram na Colômbia. Para Gómez e Mignolo,

[...] a globalização, a guerra, a deterioração dos ecossistemas e as necessidades básicas dos diferentes povos estão acelerando o processo de transformação social. Por séculos se estabeleceu uma tática de incorporação dos seres e das dinâmicas econômicas e políticas hegemônicas do ocidente, se pretendeu impor como a única cosmovisão válida, às outras se designou o lugar do passado, mesmo quando estão aqui e agora. (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 42)

Com esse trabalho, Roa parece confrontar a banalização, idealização do exótico e o silenciamento das culturas subalternizadas, afirmando a importância de “investigar, entender, incorporar e dinamizar as formas estéticas” e os relatos dessas culturas para a constituição humana do próprio artista e para vincular a ela esse conhecimento que, através do trabalho de arte, ganharia uma determinada dimensão (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 42).

Em *Zero Cruzeiro* (1974-78), bem como no já comentado projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970-1973), o artista brasileiro Cildo Meireles também interveio nas cédulas de dinheiro; porém, se tratava de cruzeiros, moeda corrente na época de sua intervenção. Neste projeto, Meireles cria e distribui gratuitamente cédulas de zero cruzeiro utilizando figuras relegadas à margem da sociedade como um índio e um interno de um hospital psiquiátrico ocupando o lugar destacado que os bancos normalmente preenchem com imagens dos “heróis nacionais”, utilizados para aludir à honra, riqueza e poder.



Fig. 38 e 39: Cildo Meireles. *Zero Cruzeiro*, 1974-1978.

Sustentamos junto a pesquisadores como Josimar José Ferreira e Lucila Vilela que, em ambos trabalhos de Meireles, em vez de “subtrair um objeto do campo mercantil e colocá-lo no campo consagrado da arte” – como o fizera Duchamp –, “Cildo propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e trocam” (FERREIRA; VILELA, 2015, p. 73). Desse modo, Meireles promoveria com sua intervenção uma redefinição da ideia de espectador e de obra, dentro do campo artístico, e convocaria os que tivessem contato com o trabalho a questionar e intervir nesses circuitos, ampliando seus efeitos para além do campo da arte.

Na instalação *Missão/Missões – Como construir Catedrais* (1987), Meireles conecta um chão formado por 600 moedas a um teto constituído por 2.000 ossos de gado com uma pilastra construída com 800 hóstias.



Fig. 40: Cildo Meireles. *Missão/Missões – Como construir Catedrais*, 1987.

Ao conectar esses elementos, Meireles apontaria para as consequências desumanas da evangelização e sua relação com a exploração das riquezas das colônias. A questão econômica evocada pela presença das moedas remeteria, de acordo com Paulo Herkehoff (*apud* FERREIRA; VILELA, 2015, p. 68) às “desigualdades no sistema de câmbio internacional que penalizam países com altas dívidas externas, que, de maneira paradoxal, os países mais pobres pagam os juros mais altos por seus empréstimos, perpetuando [...] o processo colonial”. Esse trabalho trataria também da problemática que envolve os processos de aculturação presentes desde a invenção da América, nos quais percebemos o sincretismo como forma de manter aspectos importantes da cultura indígena – alvo do projeto socioeconômico instaurado pelas Missões Jesuíticas⁵⁸ – camuflados na cultura hegemônica, o que, assim como ocorreu em relação à cultura trazida da África pelos povos escravizados, poderia ser pensado como uma forma de resistência aos processos subjetivos⁵⁹ produzidos pela matriz colonial do poder. Para Ferreira e Vilela,

⁵⁸ As Missões Jesuíticas “que ocorreram no Brasil, Argentina e Paraguai (1610 – 1767) no século XVII” eram “estados teocráticos que perseguiram objetivos socio-econômicos comuns, os missionários tinham como proposta a conversão das comunidades indígenas ao cristianismo” (FERREIRA; VILELA, 2015, p. 67).

⁵⁹ De acordo com Suely Rolnik, o modo dominante de subjetivação “na cultura moderna capitalista burguesa imposta ao mundo pela colonização desde o século XV [...], a essa cultura e a esse tipo de sociedade corresponde um tipo de subjetividade que se organiza segundo [...] o princípio identitário”, o que poderia significar que “a subjetividade está reduzida a uma parte de suas potências,

Surgindo em um contexto histórico relativo à adaptação de crenças religiosas de origem africanas ao contexto de colonização europeia na América e no Caribe, o termo antropológico *sincretismo* é incorporado para falar das inequívocas desigualdades de poder impostas nas relações entre as distintas culturas. O sincretismo é uma estratégia de participação ativa, daquilo que se encontra subordinado a uma estrutura hierarquizada, na afirmação de identidades. (FERREIRA; VILELA, 2015, p. 67)

Essa participação ativa produziria resistência frente à imposição dos valores globais, subvertendo seus sentidos a favor da manutenção das perspectivas locais. Quando Meireles enfatiza em seu trabalho a conexão exploratória que o projeto religioso manteria entre aspectos econômicos e subjetivos, estaria pondo em funcionamento uma crítica à suposta benevolência das missões evangelizadoras. Perceber a violência subjacente aos processos de evangelização, civilização e desenvolvimento é importante para um enfrentamento da matriz colonial do poder.

No entanto, nem sempre esse enfrentamento precisa se efetuar de maneira tão evidente e direta. São incontáveis as estratégias e amplitudes com as quais os mecanismos de dominação são postos em funcionamento. Em uma instância política talvez mais sutil, mas não menos importante, urge a necessidade do enfrentamento dos modos de vida capturados pela matriz colonial do poder.

Com o propósito de perceber de que maneira a arte poderia lançar alguns enfrentamentos, principalmente no âmbito subjetivo, trazemos agora a performance *O jardim* (2015), que foi realizada pela artista mineira – de Caratinga (MG), mas vive e trabalha entre Vitória (ES), Brasil e Londres e Reino Unido – Rubiane Maia como parte da Exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*⁶⁰, no SESC Pompéia, São Paulo.

que são a razão, a inteligência, a consciência, o ego [...], etc., enquanto” haveria “um outro conjunto de potências da subjetividade que [...], na cultura inventada pela Europa ocidental moderna se encontra sob repressão” (a partir do momento 3:18 do áudio disponível em: <https://www.macba.cat/es/rwm-sonia-suely-rolnik>. Acesso em: 24/04/2018).

⁶⁰ Programa no qual oito performers brasileiros mostraram seus trabalhos sob a curadoria de Marina Abramovic, Paula Garcia e Lynsey Peisinger, conforme informado no site: <https://mai.art/terra-comunal-content/2015/5/9/open-field>. Acesso em: 26/04/2018.



Fig. 41: Rubiane Maia. *O jardim*, 2015.

A informação disponível no site⁶¹ da artista descreve esse trabalho da seguinte maneira:

A performance consiste em permanecer oito horas por dia em silêncio, cultivando um jardim de feijões *indoor*, da semente até se tornarem plantas, florescerem, e aparecerem as vagens. Dentro dele são criadas todas as condições necessárias para que os feijoeiros se desenvolvam, e cresçam da melhor maneira possível em meio a uma arquitetura cinza, de puro concreto, uma antiga fábrica. Isso inclui dedicação total, cuidado extremo, observação e pesquisas diárias, práticas e operações sensíveis que variam entre o que há de mais simples ao mais complexo, do delicado ao bruto – um laboratório vivo em constante processo de transformação, diariamente atravessado por forças visíveis e invisíveis, um microcosmos. Além de solo fértil, e a utilização de iluminação artificial.

Durante a ação proposta, Rubiane fazia registros utilizando anotações e desenhos, uma maneira de acompanhar o que se passava nessa espécie de laboratório do vivo, observando também as afetações dessa experiência em seu corpo e subjetividade.

⁶¹ Disponível em: <http://cargocollective.com/rubianemaia/o-jardim>. Acesso em: 26/04/2018.

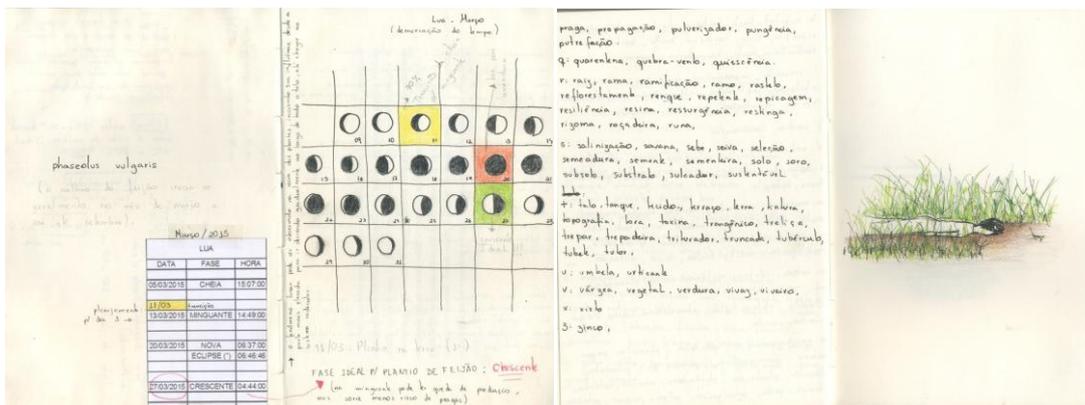


Fig. 42: Rubiane Maia. Registros da artista acerca do trabalho *O jardim*, 2015.

Essa aproximação com a terra, com as fases da lua, com os ciclos da vida, o observar a vida nascendo, teria permitido a experimentação de novas temporalidades que instauraram na espera uma fértil perspectiva do cuidado com o cultivo e com os processos subjetivos da artista. Em vídeo⁶², Maia conta que esse trabalho se relaciona com o luto que ela estava vivendo no momento. A reflexão sobre a morte e sobre o tempo que ela ensaia parece escapar, como ela mesma afirma “(não estou falando de *cronos*)”, da experiência ansiosa com a qual os modos modernos instauram uma frenética busca pela maior quantidade de produção no menor intervalo de tempo possível.

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag>. Acesso em: 26/04/2018.

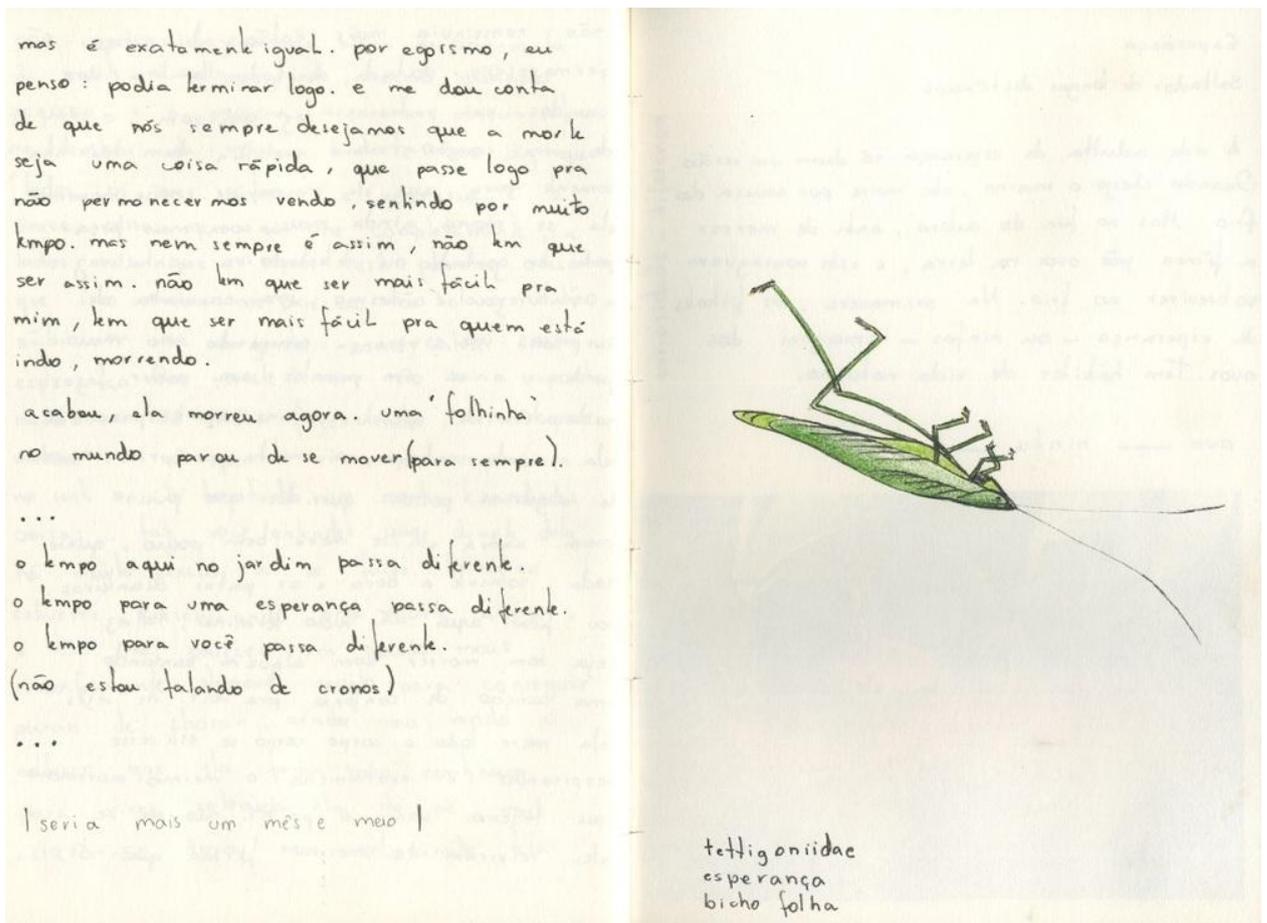


Fig. 43: Rubiane Maia. Registro da artista acerca do trabalho *O jardim*, 2015.

Todo processo desse trabalho envolveria uma experiência de auto-centramento, uma atenção que se estenderia ao contexto, promovendo uma conexão com os brotos e as fases de crescimento dos feijões, com a vida e morte dos insetos e dos processos internos de Maia, com os ruídos, com as pessoas, etc. Apesar de todo rigor que aproxima seus procedimentos dos de um laboratório científico – como o regular controle do pH da água, da umidade e temperatura da terra, dos estados de seu corpo – o trato desempenhado por Maia não perde em sensibilidade e disponibilidade de contemplação e espanto para acolher as surpresas que, mesmo que esperadas, não são garantidas – já que é justamente o contato com a fragilidade e a precariedade da vida que nos permitiria refletir sobre a morte.

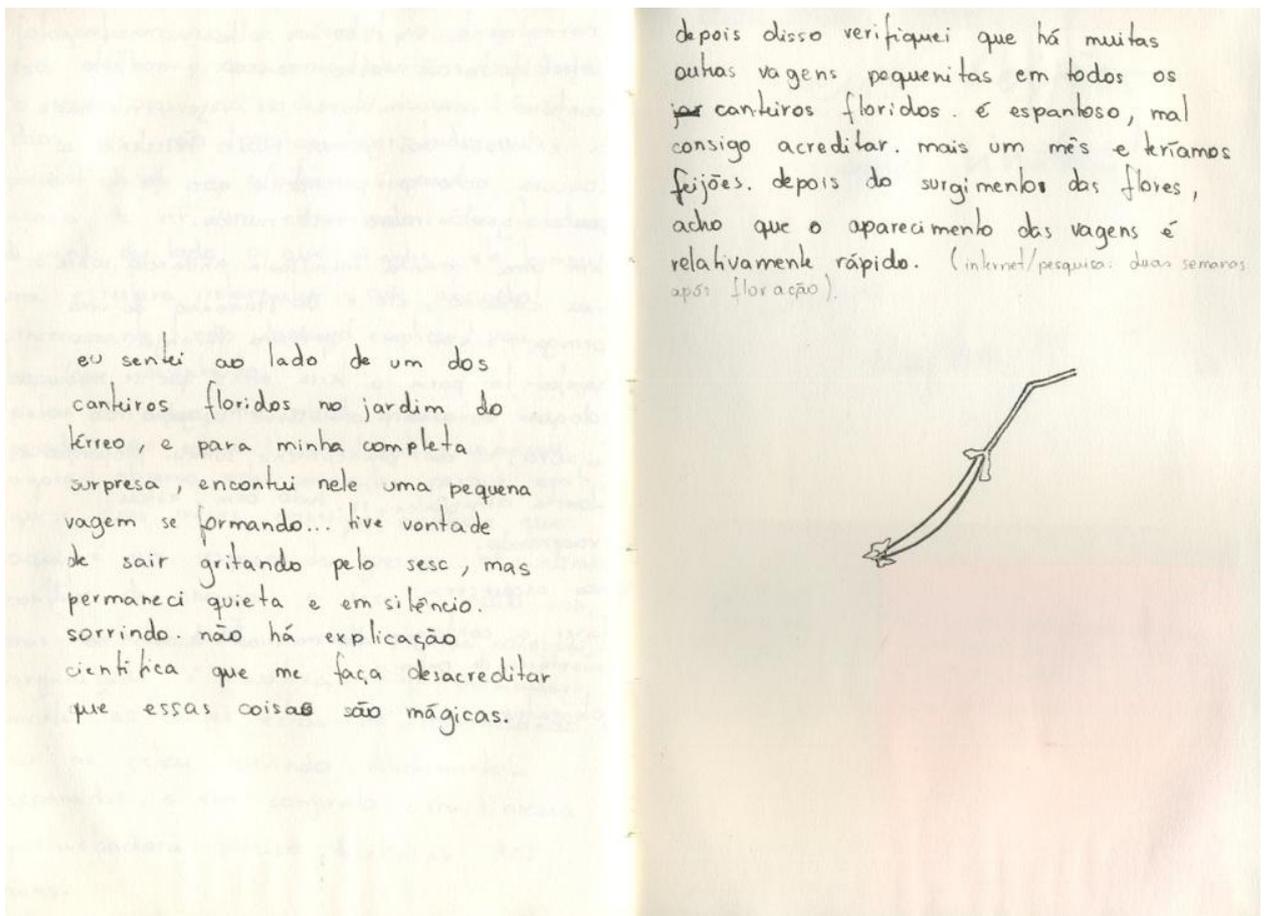


Fig. 44 Rubiane Maia. Registro da artista acerca do trabalho *O jardim*, 2015.

Percebemos nas diferentes técnicas, materiais e estratégias abordados nesses trabalhos que, como afirmam Gómez e Mignolo, o caráter decolonial não seria inerente a um objeto específico, ou a uma obra de arte, uma prática, pessoa ou grupo, mas “a um modo de ser, sentir, pensar e fazer em uma situação determinada, enfrentando em algumas de suas caras ou dimensões a matriz colonial do poder” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 17).

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considere, rapaz, a possibilidade de continuar em terra brasileira, vivendo da poeira que o vento do ódio não levou. Gil e Ednardo bem que concordariam que não é mesmo fácil essa vida de artista: depois de perder Dilma para o golpe, perder Marielle⁶³ para os fascistas⁶⁴. Enfrentamos no Brasil uma sistemática retirada de direitos trabalhistas e de medidas educativas importantes para a manutenção da cidadania e do fortalecimento da tolerância e respeito à diversidade⁶⁵. Ainda assim, convém cantar e lembrar que a vida é que tem razão.

Enquanto a matriz colonial do poder atualiza suas estratégias e alianças em uma combinação aparentemente contraditória por unir liberalismo e conservadorismo, segue buscando controlar as autoridades, economias, produções de conhecimento e de subjetividade. Nesse ensejo, são instalados e mantidos toda a sorte de preconceitos: racismo, machismo, fobias contra a diversidade dos grupos LGBTQI, etc., em um fanatismo que promove, não apenas o silenciamento do protagonismo desses grupos, como também almeja o aniquilamento de tudo que se diferencie do padrão masculino, branco, heterossexual e cristão.

Dessa forma, as práticas artísticas que trabalham as questões de gênero, religião, racialização, sexualidade e/ou constroem ferramentas para vincular contra-informações, por exemplo, são rechaçadas – quando não censuradas e/ou criminalizadas. Essa intolerância em relação a todo tipo de manifestação que se daria fora do padrão estabelecido pela heteronormatividade e patriarcado foi

⁶³ Marielle Franco era vereadora do PSOL eleita no Rio de Janeiro e executada em 14 de março do ano corrente (2018). Era mulher, negra, proveniente do complexo de favelas da Maré, socióloga com mestrado em Administração Pública. Para mais: <https://www.mariellefranco.com.br/quem-e-marielle-franco-vereadora>. Ver também: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/13/politica/1523616356_309777.html. Acesso em: 14/04/18, um mês após o ocorrido.

⁶⁴ Afirmar a presença de Marielle em um contexto cuja incidência das forças fascistas buscam apagar a existência da diversidade, das minorias, é resistir criativamente, desobedecendo a ordem que visa calar e apagar o registro de sua luta. Marielle, presente!

⁶⁵ “[...]durante as discussões no congresso em torno da nova Base Nacional Comum Curricular (BNCC) demoniza-se nos currículos escolares qualquer abordagem de temas como a política (o famoso lema: “Escola sem partido”), a identidade de gênero, a orientação sexual e as culturas africanas e indígenas. Aprovada em dezembro de 2017, na nova BNCC foram eliminados trechos que afirmavam a necessidade de um ensino sem preconceitos. Mais especificamente, foram excluídos mais de dez trechos que mencionavam as questões de gênero e sexualidade e eliminados da bibliografia textos que abordassem a mitologia dos orixás, com o argumento de que seu conteúdo seria demoníaco” (ROLNIK, Suely. 2018. In: <http://lobosuelto.com/?p=19308>. Acesso em: 14/04/2018).

enfrentada por diversos dos trabalhos abordados nessa dissertação. A censura amplamente aplicada às manifestações artísticas nos períodos ditatoriais – conforme discutimos com as ainda pertinentes produções conceitualistas –, e que segue atuando por outros mecanismos atualmente, pretende esmorecer a potência ética da arte em seu trabalho de criar sensibilidades articuladas às demandas sociais, principalmente dos grupos mais atacados pelo ódio do conservadorismo, cuja representatividade seria fundamental para uma mudança estrutural capaz de configurar um panorama mais justo no sentido do projeto decolonial. A resistência da arte, em contrapartida, vive ao reafirmar a importância de trabalhos que lidem com essas questões e insiste na reinserção das problemáticas censuradas.

Enfrentamos ainda o desafio de lidar com uma construção ocidental, como a arte, a partir de uma perspectiva decolonial, estendendo o deslocamento efetuado pelas práticas conceitualistas latino-americanas realizadas a partir da década de 1960 para o atual contexto, convocando para isso trabalhos mais contemporâneos. Endossamos junto a Mignolo⁶⁶ que todas essas manifestações artísticas que, independentemente de como sejam enquadradas pela história da arte, enfrentam diferentes facetas da matriz colonial do poder e, ainda que provisoriamente – visto que essas relações se dão em um jogo de forças que se transformam a todo tempo –, resistem criativamente às forças de dominação que buscam desarticula-las e despotencializar seus efeitos. Que sigam produzindo pontos de insubordinação, promovendo respiros possíveis via criação de si e do mundo. Que a constelação do Cruzeiro do Sul nos oriente; sigamos caminhando!

⁶⁶ Assinou a declaração de repúdio publicada pela Red Conceptualismos del Sur em 2015 acerca da censura aplicada pelo diretor do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), Bartomeu Marí, “sobre a mostra *La bestia y el soberano*”, que exigiu a retirada de uma obra da artista austríaca Ines Doujak e do britânico John Barker, na qual “se pode reconhecer o anterior monarca espanhol, Juan Carlos de Borbón, aparentemente sodomizado por Domitila Barrios de Chungara, líder sindical boliviana, e por um enorme cachorro, em uma paródica inversão das relaciones de poder coloniais e patriarcais”. Ver <https://redcsur.net/es/2015/04/02/ante-la-grave-situacion-que-afecta-al-macba/>. Acesso em 15/04/2018.

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBARRACÍN, Leticia. Arte y Política: El caso del “Tucumán Arde” (1968-1969). Revista nuestraAmérica, ISSN 0719-3092, Vol. 1, N°1, enero-junio, 2013. pp. 102-117.

ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: Fund. Proa, 2011.

AMARAL, João do. Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar, 2017. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>. Acesso em: 25/04/2018.

ANTONACCI, Célia Maria. Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea. In: Rebento, São Paulo, n. 6, p. 272-291, maio 2017.

ALVES, Sirlene Ribeiro; RODRIGUES, Marcelino Euzébio. Arte e afrobrasilidade como expoentes de luta e resistência. Revista Digital do LAV, vol. 10, núm. 2, mayo-agosto, 2017, pp. 166-189. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARDENNE, Paul. *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2001.

ASSIS, Simone. Anos 60: transformações no campo artístico e na arte argentina. In: VII – Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2011. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Simone%20Rocha%20de%20Abreu.pdf>. Acesso em: 24/03/2018.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 2-232.

BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: Malasartes n. 1, Rio de Janeiro, set./out./nov. 1975. Disponível em: https://monoskop.org/images/a/a2/Malasartes_1_1975.pdf. Acesso em: 26/04/2017.

_____, Ronaldo. O moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1, Funarte, Rio de Janeiro, 1980. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2017/03/brito-o-moderno-e-o-contemporacc82neo-o-novo-e-o-outro-novo.pdf>. Acesso em: 28/10/2017.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, 2012.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CLAVO, María Iñigo. Amigos y falsos amigos de la teoría y del arte brasileño de los sesenta y setenta. In SUR/versión 1 julio-diciembre 2011/ pp 81-106.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. 2007. Disponível em:

http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf. Acesso em: 31/07/2016.

FERREIRA, Josimar José; VILELA, Lucila. Cildo Meireles: arte política e globalização. In: Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015. pp. 66-79.

FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes desde 1960*. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1994.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2012.

_____, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

_____, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Editora Nau, 2005.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____, Cristina (Org.); LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

GIUNTA, Andrea (ed.). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.

HERRERA, María José. Arte y realidad: "La Familia Obrera" como ready-made. In: *Arte y poder: Jornadas de teoría e historia de las artes 5*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 174-182.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2016.

_____, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires, Argentina: Catálogo, 2001. Disponível em:

<https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/2015/04/13/laspalabrasandantes.pdf>.
Acesso em 05/03/2018.

_____, Eduardo. *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniales* [recurso eletrônico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GRABOIS, Pedro. Resistência e revolução no pensamento de Michel Foucault: contracondutas, sublevações e lutas. In: *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 19, 2/2011, pp.07-27.

GUATTARI, Félix. e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger – Passagens conceituais*. Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

LONGONI, Ana. *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas em La Argentina de los sesenta-setenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 2014.

_____, Ana. El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia. In: VV. AA. "Poderes de la imagen". I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2001.

MACHADO, Vanessa. *Lygia Pape: Espaços de ruptura*, 2008. P. 219. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes desde 1960*. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1974.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324, 2008.

_____, Walter. *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal ediciones, 2003.

_____, Walter. La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. In: *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: MACBA, 2009a. Disponível em: http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf. Acesso em: 16/04/2017.

_____, Walter. La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). In *CyE Año I N° 2 Primer Semestre 2009b*.

_____, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2007.

_____, Walter. *Museums in the Colonial Horizon of Modernity*: Fred

Wilson's Mining the Museum (1992). In: WILSON, Fred; GLOBUS doró (ed.). *Fred Wilson, a critical reader*. London: Ridinghouse, 2011.

_____, Walter. The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. In Duke University Press, *The South Atlantic Quarterly* 101:1, Winter 2002.

MILES, Christopher. Venice History by Way of Africa The European center's historic diversity ensnares artist Fred Wilson, especially the role played by blacks. Rena Bransten Gallery, San Francisco – CA, 2003. Disponível em: <http://renabranstengallery.com/artists/articles/fred-wilson/venice-history-by-way-of-africa>. Acesso em: 29/03/2018.

MOLANO, Constanza Ramírez. LA PERFORMANCE DE MARÍA TERESA HINCAPIÉ. *Nómadas* (Col), núm. 24, abril, 2006, pp. 169-183. Universidad Central. Bogotá, Colombia.

OLIVEIRA, Silfarlem Junior de. *O mesmo: tautologia e política na arte conceitual*, 2014. P. 378. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Simpósio Internacional de Filosofia, 2004*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Esporte, Cultura e Turismo, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PELBART, Peter Pál. Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica, 2008. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf>. Acesso em: 31/07/2016.

_____, Peter Pál. *Vida Capital. Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2003.

PINEAU, Natalia. El CAYC: La Reconstrucción de un Programa Institucional. ICAA Documents Project Working Papers, Working Papers, 1 (September 2007): 25–30.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 24/05/2017.

_____, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. In: Perú Indíg. 13(29): 11-20, 1992. Disponível em: <https://problematicasculturales.files.wordpress.com/2015/04/quijano-colonialidad-y-modernidad-racionalidad.pdf>. Acesso em: 24/05/2017.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: *Arte&Ensaio*. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro:

EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

_____, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

REBOLÇAS, Júlia Maia. artista - corpo - cidade - política – arte: Relatos sobre Artur Barrio e sua obra, 2011. P.147. Dissertação - Universidade Federal de Minas Gerais: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Disponível em: <https://redcsur.net/es>. Acesso em: 25/04/2017.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In:FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (Orgs). *Conceitualismos do Sul/ Sur*. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

_____, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. In: Estudos Avançados v.2 n.2 São Paulo maio/ago. 1988. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v2n2/v2n2a07.pdf>. Acesso em: 05/06/2017.

_____, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, Outubro 2002: 237-280. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/71_Sociologia%20das%20ausencias_R_CCS63.pdf. Acesso em: 05/06/2017.

TEIXEIRA, Nírcia Cecília. GÊNERO, SILENCIAMENTO E OPRESSÃO: INTERFACES ENTRE IMAGENS E LETRAS. In: terra roxa e outras terras: revista de estudos literários. Volume 24 (dez. 2012) – 1-150 – ISSN 1678-2054. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol24/TRvol24e.pdf. Acesso em: 22/10/17.

TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista da arte brasileira*. Dissertação - Universidade de São Paulo: Programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2011. P.288.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZABALA, Horacio. Entrevista disponível em: <http://www.losandes.com.ar/article/horacio-zabala-en-arte-inocencia-736519>. Acesso em 07/08/17.

VÍDEOS:

Tucumán Arde – Color Natal (21:34). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=-MqjwIHthew>. Acesso em 12/01/2018.

Rubiane Maia O jardim (2015). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag>. Acesso em: 26/04/2018.

ÁUDIO:

Entrevista com Suely Rolnik sobre a dimensão ética, estética, política e clínica da experiência artística. Disponível em: <https://www.macba.cat/es/rwm-sonia-suely-rolnik>. Acesso em: 24/04/2018.