

Território, cultura e poéticas identitárias: a 8ª Bienal do Mercosul

Clóvis Da Rolt¹

Resumo:

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

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

Territory, culture and identity poetics: the 8th Mercosul Biennial

Abstract:

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

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

¹ Licenciado em Artes Plásticas (UCS), Especialista em Ética e Filosofia Política (UCS), Mestre e Doutor em Ciências Sociais (Unisinos). Docente na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). cdarolt@unipampa.edu.br

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

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

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

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

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

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

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

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

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

não porque as pessoas não ocupam mais posições sociais fixas – uma explicação baseada no senso comum que incorpora inadvertidamente a equação moderna entre identidade e papel social –, mas porque elas não mais habitam um mundo que existia independentemente delas. (LASCH, 1987, p.23).

Ainda no entendimento de Lasch, o valor político da ação humana tem reflexos e consequências diretos no modo como nos situamos no mundo. No contexto estático da modernidade, “adaptação” é a palavra de ordem em torno da identidade cultural. Sob essa ótica, o mundo desenvolvia-se segundo esquemas continuístas que construía possibilidades prévias de enquadramento dos indivíduos no interior de sistemas rígidos, geralmente tendo a noção de “classe social”² como um dos seus quesitos preponderantes. Assim, afirma Sarup (1996, p. 47), no passado foi comumente sustentado que o “self” persistia inabalado ante as mudanças políticas e sociais. Tinha-se como garantido o fato de que, enquanto o “self” permanecia o mesmo, era o mundo que mudava.

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

Ao abordar a arte como fenômeno que dialoga com uma diversidade de questões sociais – dentre elas, a identidade cultural –, é possível afastar-se das tendências muitas vezes estereis que supervalorizam o estatuto formal das obras de arte em detrimento das diversas relações políticas que atuam em toda a extensão do campo artístico, o que inclui os próprios artistas, as instituições culturais e museológicas, os críticos de arte, os curadores de exposições, os comerciantes, dentre outros atores que integram a estrutura do campo em questão. Essa perspectiva socialmente mais abrangente, que extrapola até mesmo os limites do campo

² De acordo com Sarup, “pode-se dizer que classe nunca foi um conceito simples, unitário. Foi sempre difícil defini-lo. No século 19, a maior parte dos trabalhadores gastava muitas horas numa fábrica e, então, possivelmente, tenham tido uma identidade unificada. Mas atualmente, quando as pessoas gastam muito do seu tempo fazendo várias coisas em diferentes lugares, há um declínio da noção de identidade unificada. Há um crescimento, uma proliferação de identidades, o que implica uma pluralidade de combates democráticos. As pessoas começaram a canalizar suas reivindicações políticas em grupos baseados na etnicidade, na ‘raça’, no gênero, na religião e na nação”.

artístico, é que faz com que Vilar (2001, p. 11) conceba o fenômeno da entropia estética contemporânea paralelamente à entropia cognitiva e político-moral do presente. Para Vilar (2001, p. 11), “a esfera estética apresenta, hoje, um caráter privilegiado como via de acesso à compreensão de nossa época”.

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

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

Como um dos vários impactos advindos desse contexto no qual a identidade cultural passou a assumir preponderante força política, relativizadora das posições fixas da modernidade, a arte não mais poderia manter os padrões conceituais, os procedimentos técnicos e as conexões sócio-culturais que sua fisionomia moderna vinha mantendo até então, de forma já bastante instável e contraditória. A arte contemporânea que então surgia, estava, assim, alinhando-se e respondendo às novas demandas de um mundo onde trocas culturais intensas passaram a mediar as principais referências constitutivas de todo um projeto estético. Nesse projeto estético, o que parece ficar mais visível é o desinteresse dos artistas em usar a obra de arte como matriz indutora de valores estáveis a serem perseguidos, além de repudiarem a indexação das obras em sistemas categóricos ou classificatórios.

O contexto em pauta, aliado ao enfraquecimento dos relatos históricos como lugares do consenso em torno da percepção do “eu”, foi fundamental para estimular a manifestação e a

disseminação de múltiplos discursos e práticas acerca da expressão política das identidades culturais, sobre as quais recaíam funções homogeneizadoras. Atualmente, parece não mais ser possível abordar a questão da construção das identidades culturais sem vinculá-las às transformações operadas pela ação de um complexo de imagens científicas, históricas, estéticas e políticas. Essas mesmas imagens conduziram a existência humana à pós-modernidade, terreno das entropias do sentido e suporte no qual as sobreposições infinitas de linguagens e códigos culturais sinalizam uma nova forma de viver em sociedade.

A reconfiguração da sensibilidade artística no contexto da pós-modernidade dialoga com o modo como são construídas as identidades no atual momento da história humana. Cada vez mais, falar em “identidade”, sejam quais forem as suas vinculações – nacionais, culturais, individuais ou de gênero – significa falar em processos inconclusivos e que não se reduzem aos dualismos modernos.³ Nesse sentido, a metáfora dos “dialetos”, de Vattimo (1996), cuja expressão se dá sob a forma de textos sociais, alavancadores de múltiplas interpretações do real, é importante para se pensar em novas formas de construção de identidades que não são mais uma questão puramente de “falta de opção” ou de “imposição”, mas, antes, embasadas pela experimentação, pelo livre-trânsito e, até mesmo, por uma ludicidade que não almeja um caráter de solidez.

Os processos de disjunção da arte produzida na atualidade – que se lança para a sociedade como uma prática incerta, sem programas estéticos prévios e sem a necessidade de gerar consenso, sentindo as venturas e desventuras da liberdade de criar – traz em si a emergência da pós-modernidade como cenário. A figura *fin-de-siècle* do *flâneur* baudelaireano⁴, que vaga sem rumo pela cidade, absorto na própria perplexidade frente aos novos enquadramentos existenciais do mundo moderno⁵, ao crescimento vertical da visualidade urbana e ao ritmo mais acelerado do cotidiano, cedeu lugar ao sujeito pós-

³ De acordo com Gómez García, “em um universo em que até as partículas elementares costumam ser instáveis (Prigogine), o conceito de ‘identidade’ não pode ser senão problemático. A identidade concreta, em qualquer plano – físico, biológico e antropossocial, produto de uma evolução temporal – é sempre uma abstração sincrônica, resultado de diferenciações passadas e sujeita a posteriores. A pretensão à essencialidade intrínseca à identidade não passa de uma ilusão”. Ver GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las desiluciones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto*. In: GÓMEZ GARCÍA, Pedro (Org.). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. p. 31.

⁴ Ver BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁵ “Ser moderno é romper com a tradição, interromper a repetição interminável de temas clássicos, agendas e mitos para tornar-se autoconsciente em relação ao ‘novo’. Tudo isso com o objetivo de observar as modulações do tempo, oferecer uma crítica das condições de sua própria cultura e sociedade, representar a realidade conforme ela é experienciada – subjetivamente e com a consciência crítica disponível especialmente ao artista. Ser moderno é romper com o passado e buscar novas formas expressivas de autoconsciência”. Ver SILVERMAN, Hugh J. *The Philosophy of Postmodernism*. In: John W. Bender; H. Gene Blocker (Eds.) *Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. p. 69.

moderno, o qual parece não ver mais perplexidade no que quer que seja, porquanto suas experiências parecem já ter sido desgastadas ou apresentam-se como simulacros frente às suas leituras do mundo. A sensação atual – talvez um sintoma – é de que não há mais diretrizes pretéritas atuando na configuração da cultura hodierna, tampouco a necessidade de produzirmos heranças a serem transmitidas. Certamente, há contraditoriedades nesse processo, como também há fortes resistências em relação à aceitação da tendência aqui defendida como a única reveladora de nossa época. A escritora brasileira Nélide Piñon, por exemplo, fala da necessidade de se desenvolver a consciência de que, na condição de seres humanos, não somos inaugurais. A crítica da escritora volta-se contra a forte tendência que temos de, segundo ela, pensarmos que nada existiu antes de nós. É necessário, segundo Piñon, termos sempre em mente que vivemos sobre os restos da sociedade, sobre aquilo que foi construído antes de estarmos aqui.⁶

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

De certo modo, as dezenas de bienais de arte espalhadas pelo mundo revelam as muitas possibilidades de se pensar a produção artística atual, trazendo à tona a necessidade da

⁶ PIÑON, Nélide. Entrevista ao Programa Sem Censura, transmitido pela TVE, na data de 20 de agosto de 2012.

construção de novos modelos críticos e interpretativos, aliados a uma visão modificada da própria inserção da arte no mundo.

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

No período de 10 de setembro a 15 de novembro de 2011, a cidade de Porto Alegre-RS sediou a 8ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Desde sua primeira edição, em 1997, o evento vem contribuindo para o delineamento da posição do Brasil em relação às grandes Bienais sediadas ao redor do mundo, especialmente no que se refere à posição singular que o estado do Rio Grande do Sul ocupa em relação aos países latino-americanos vizinhos.⁷

A 8ª Bienal do Mercosul teve sua temática norteadora representada pelo *slogan* “Ensaio de Geopoética”, em torno do qual os 107 artistas selecionados, vindos de 34 países apresentaram suas criações através de exposições temáticas: Geopoéticas, Cadernos de Viagem e Além-Fronteiras, e da mostra monográfica do artista homenageado, o chileno Eugenio Dittborn. Conforme vem acontecendo desde sua primeira edição, em 1997, a mostra ocupou os espaços expositivos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, do Santander Cultural e dos armazéns do cais do porto. Além das exposições nos espaços já consagrados à Bienal do Mercosul, também ocorreram manifestações artísticas em torno do eixo “Cidade não Vista”, cujo objetivo era explorar espaços alternativos e transformá-los em locais para experiências efêmeras e participativas.

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

Segundo pôde ser verificado pela imersão exploratória nos espaços expositivos da mostra, a identidade cultural foi um elemento crucial para o entendimento das obras

⁷ De acordo com o curador-geral da 8ª Bienal do Mercosul, José Roca, “a Bienal do Mercosul tem sido muito mais efetiva em assegurar a circulação de artistas, obras e discursos do que o próprio Mercosul em realizar a livre troca de bens de capital. Em suas diferentes versões, a *Bienal do Mercosul* vai consolidando seu perfil latino-americano e panbrasileiro, abrindo-se, especialmente nas últimas edições, à arte internacional”. Ver ROCA, José. *8ª Bienal do Mercosul. Ensaio de Geopoética*. Texto curatorial.

Disponível em: <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1315252927.pdf> Acesso em 02/08/2012.

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

mostrar alternativas à noção convencional de nação, além de discutir novas cartografias, as relações entre as condições políticas e geográficas, o posicionamento entre o regional e o global, as rotas de circulação e o intercâmbio de capital simbólico, a cidadania em territórios não-urbanos, o status político de nações fictícias e a relação entre ciência, viagem e colonização. (ROCA, 2012a,s/p).

Segundo a ótica da equipe curatorial, a exploração dos territórios, das posições geográficas e dos deslocamentos simbólicos das obras em um mundo globalizado reverbera com grande potência crítica frente às possibilidades de criação na arte contemporânea. Talvez em nenhum outro momento da história os artistas tenham tido um comprometimento tão profundo com a noção de uma “localização” para a sua obra. Envolvido em um processo que apresenta o mundo como entidade relativa, cuja assimilação depende das modulações culturais da linguagem, o artista contemporâneo atua como um localizador de diferenças, um analista de identidades, um explorador de fronteiras e um elaborador de discursos capaz de revelar, através da arte, as sutilezas de um mundo em que a interculturalidade assume papel essencial. Nesse sentido, os cinco artistas apresentados a seguir, todos participantes da 8ª Bienal do Mercosul, ajudam a refletir a respeito de tais atuações.

2.1 História do Rosto

Eugenio Dittborn (Santiago do Chile, 1943) – artista homenageado da 8ª Bienal do Mercosul – recebeu uma mostra monográfica no Santander Cultural, na qual foram apresentadas algumas de suas *Pinturas Aeropostais*. Nelas, Dittborn, hoje situado entre as figuras de envergadura no contexto da arte latino-americana, revela uma preocupação singular com a experiência de deslocamento do seu trabalho. O processo de trabalho do artista consiste em fazer com que suas pinturas circulem através de envelopes confeccionados especialmente para acondicioná-las, os quais são apresentados junto delas em cada exposição. Desse modo,

cada envelope funciona como o registro do itinerário e das múltiplas localizações das pinturas desde sua postagem até o seu recebimento.

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

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

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

o acidente de viagem e a interrupção do trajeto – o naufrágio, a catástrofe aérea; o envoltório como veículo de transição entre dois territórios – o envelope; o berço; a mortalha; o rosto humano; os manuais escolares de desenho; a publicidade arcaica; as caricaturas e outras formas de desenho (o de crianças ou esquizofrênicos), no qual não haja uma plena consciência ou o desenho seja feito quase que de uma maneira involuntária; as gravuras históricas, a notícia jornalística; a matéria policial; as imagens de pintores posando como pintores. (ROCA, 2012b, s/p).

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

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



Figura 1: A XXIII História do Rost, de Eugenio Dittborn. Foto: Clóvis Da Rolt

2.2 A viagem revolucionária

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

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

potencialidades de possíveis transformações de unidade e desvio que arrastam a percepção do capital territorial como capital público além das fronteiras”.⁸

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

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

Nas palavras de Helguera,

no transcórre destas viagens, realizadas por barco, lancha ou canoa, Herrera convida para o diálogo vários ‘protagonistas’ que, através de diferentes estruturas de diálogo, partilham suas reflexões em torno da cultura local. Neste projeto, a artista combina o rigor estrutural da novela com os elementos imprevisíveis dos rios e as conversas com os membros de comunidades que vão surgindo no caminho. (HELGUERA, 2011, s/p).

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

⁸ HERRERO, Alicia. Depoimento da artista, extraído do *site* de divulgação de sua obra. Disponível em <<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/elviajerevolucionario2.htm>> Acesso em 10/08/12.



Figura 2: A viagem revolucionária! Romance navegado, de Alicia Herrero. Foto: Clóvis Da Rolt

2.3 Declaro meu este território

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

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

de fronteiras, instigando a reflexão sobre o papel que tais processos desempenham na construção de identidades e imaginários nacionais.

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

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



Figura 3: Declaro meu este território, de Manuela Ribadeneira. Foto: Clóvis Da Rolt

Nessa via dupla que instiga uma reflexão sobre o território (do ponto de vista material e imaterial), reside a força da obra de Ribadeneira. Embora tenha uma dimensão física que possa ser localizada pelos sofisticados sistemas de geoprocessamento de que dispomos na

atualidade, o território é composto também por uma dimensão abstrata, que contempla uma história humana, poética e política, cujos reflexos no âmbito da construção de identidades culturais são profundamente relevantes para serem ignorados.

2.4 Consumo racial

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

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

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

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

as instalações de Boclé mostram até que ponto – antes das reivindicações culturais dos anos 1980 e das conquistas sobre os direitos de autodeterminação e autorrepresentação de comunidades “invisibilizadas”, como os povos indígenas ou os afrodescendentes – a

publicidade usava a imagem do índio ou do negro para produtos alimentares ou de limpeza, reforçando o estereótipo de certas raças na função de empregados domésticos. (DESCONHECIDO).

Outras obras que apelam à raça e à identidade como bases de construção de sua poética fazem de Boclé um examinador do sentido de “negociação” que estas referidas categorias adquiriram no mundo contemporâneo. Em *O pequeno museu dos horrores coloniais* (2007 – em processo), o artista utiliza vitrines para expor objetos resgatados de antiquários e mercados de pulgas, cujo objetivo é narrar a construção imagética do negro: “*Subverto os pequenos hábitos e procedimentos museológicos dos templos do saber etnológico e histórico. Convido o público para outra visita: um olhar fatigado, comovido, errante*”, diz o artista.⁹



Figura 4: Consumo racial, de Jean-François Boclé. Foto: Clóvis Da Rolt

2.5 Nosso Norte é o Sul

A obra *Nosso Norte é o Sul*, do artista japonês Yanagi Yukinori (Fukuoka, 1959) (Figura 05) incursiona pela problemática da divisão do planeta em dois polos humanos e busca questionar o modo como essa divisão afeta as noções de território, nação, cultura,

⁹ Extraído do texto de apresentação da obra do artista, no âmbito da exposição “Geopoéticas”, integrante da 8ª Bienal do Mercosul. Sem autoria mencionada. Disponível em <<http://www.bienalmercosul.art.br/artista/235+&cd=7&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em 12/08/12.

identidade, dependência e desenvolvimento, além de instigar o espectador a refletir a respeito da arbitrariedade da construção do Norte e do Sul como etiquetas que imobilizam o próprio desenvolvimento humano devido ao fato de, em alguns casos, desencadearem o ódio, o preconceito étnico e a violência.

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

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

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

A problemática divisão global entre um Norte desenvolvido e um Sul desesperançoso e expropriado talvez seja um ponto de partida para se pensar a projeção dos blocos econômicos no mundo contemporâneo e o modo como eles atuam, na medida em que podem confirmar a clivagem já estabelecida ou atenuar as contradições dela advindas. A divisão do mundo nos

dois grandes blocos citados – que podem ser desiguais em suas trajetórias históricas, potencialidades econômicas e desenvolvimento científico-tecnológico, mas que se igualam sob um ponto de vista ético, o qual garante ao indivíduo e às coletividades humanas o mesmo direito à dignidade e ao protagonismo de suas histórias – criou um retrato distorcido e lastimável da geografia humana, por meio do qual se justificam as mais diversas formas de barbárie, violência e expropriação.

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

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



Figura 05: Nosso Norte é o Sul, de Yanagi Yukinori. Foto: Clóvis Da Rolt

3 Considerações finais

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

As considerações feitas poderiam ser situadas no âmbito de uma crise cultural, ou seja, de uma percepção mais acentuada de nossa contingência, quer seja como indivíduos, quer seja como atores de uma complexa *performance* social. A crise impõe a construção de novas fundações para a reflexão e a elaboração de práticas igualmente novas, capazes de situar a vida em um horizonte de possibilidades a serem exploradas. Talvez, mais do que em qualquer outra época anterior, a arte que se produz na atualidade esteja marcada por esse sinal de crise, de “*suspensão do sentido comum e do imaginário acerca de quem somos*”. (Grimson, 2011, p. 14).

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

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

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELTING, Hans. *O fim da História da Arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Las desilusiones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto*. In: GÓMEZ GARCÍA, Pedro (Org.). *Las ilusiones de la identidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- GRIMSON, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- HELGUERA, Pablo. *El viaje revolucionario! Novela navegada*. Texto crítico, 2011. Disponível: <<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/textos/TextoPabloHelguera.pdf>>
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MEDINA, Cuauhtémoc. *Inundaciones*. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Org.). *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso. E outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.
- RISSATI, Howard. *Postmodern perspectives. Issues in contemporary art*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- ROCA, José. *As pinturas aeropostais de Eugenio Dittborn*. Texto curatorial de apresentação da exposição de Eugenio Dittborn no Santander Cultural. 8ª Bienal do Mercosul. 2012a.
- _____. 8ª Bienal do Mercosul. *Ensaio de Geopoética*. Texto curatorial. Disponível em: <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1315252927.pdf> 2012b.
- SARUP, Madan. *Identity, culture and the postmodern world*. Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- SILVERMAN, Hugh J. *The Philosophy of Postmodernism*. In: John W. Bender; H. Gene Blocker (Eds.) *Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins fontes, 1996.
- VILAR, Gerard. *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2001.