

**CENSURA E TRANSGRESSÃO NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**
CENSORSHIP AND VIOLATION IN CONTEMPORARY ART

Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque

Resumo

Com recentes manifestações de arte ativista nas Bienais de São Paulo, notamos uma maior abertura dentro das instituições culturais para grupos de artistas que atuam não só no campo estético, mas também no político e social. Nestes campos a influência causada por casos de censura toma proporções que ou desestimulam totalmente seus adeptos ou incendeia ainda mais os ânimos. Este artigo abordará, a partir de casos recentes, onde a censura e a transgressão estiveram intimamente associadas ao escopo artístico das instituições ou eventos organizados no território nacional e como alguns casos de censura foram os precursores de casos de transgressões.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Censura; Transgressão

Abstract

With recent demonstrations of art activists in São Paulo Biennials, we noticed greater openness within the cultural institutions for groups of unconventional artists who work not only in the aesthetic field, but also in the political and social. In these fields the influence caused by cases of censorship takes proportions or totally discourage their supporters or even ignite tempers. This article will address from recent cases where censorship and transgression were closely associated with the artistic scope of organized institutions or events the country and as some cases of censorship were the forerunners of cases of transgressions.

Keywords: Contemporary Art; censorship; transgression.

ISSN: 2175-2346

Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque
Mestrando na Universidade Federal de São Paulo Campus Guarulhos - UNIFESP
Professor de Educação Básica II- Arte, pela Secretária da Educação do Estado de São Paulo.
fellipe.elay@gmail.com

Introdução

Após a Bienal de 2006 Como viver junto(...) com a proposta da Lisette Lagnado, no sentido de trazer para o espaço expositivo a obra do Taller Popular de Serigrafia, as artes não convencionais e marginais passaram a ocupar um novo espaço no sistema das Artes. Na Bienal seguinte foi a vez dos pichadores paulistas, que consequentemente tiveram seu espaço na Bienal de Berlim. Na 29ª Bienal passado o espanto causado pela invasão os mesmos "depredadores" foram convidados a participar, de forma mais singela expondo seus "cadernos de caligrafia", o que não impediu que os mesmos se manifestassem de forma política. Nesta mesma edição uma obra emblemática alertava os ânimos da sociedade paulistana por usar animais vivos como parte da obra.

Em "Bandeira Branca" a ação dos pichadores de São Paulo disse o que a crítica institucional e o senso comum clamava: "Liberte os urubu". Em outro andar do prédio a obra "A alma nunca pensa sem imagem" do artista argentino Roberto Jacoby foi coberta. Esta talvez seja a edição organizada a partir dos anos 2000 com o maior número de casos de censura por parte da Instituição.



Ilustração 1: Obra de Roberto Jacoby coberta na tarde da quarta-feira 22 de setembro de 2010. Fonte: Paulo Liebert/Agência Estado, In: G1 SÃO PAULO. Pop e Arte. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-com-fotos-de-serra-e-dilma-e-coberta-na-bienal-de-sao-paulo.html> Acesso em 24 jun.2016.

Enquanto na 30ª Edição da Bienal o tema central girou em torno de Arthur Bispo do Rosário e abriu relativamente pouco espaço para discussões ativistas, não foi suficientemente capaz de amenizar as tensões entre o projeto curatorial com as pressões externas. Já na próxima mostra novamente a questão do boicote e da censura foi recorrente, desta vez com um grupo feminista.

Em perspectivas gerais a questão da censura e da transgressão não foi um fenômeno exclusivo da Bienal de São Paulo, outras instituições também se mostraram interessadas em acolher em seus domínios o artivismo¹. O fato é que por se tratar de uma Fundação de interessada exclusivamente em arte contemporânea, portanto, em

¹ Termo de origem anglo-saxônica usado para se referir a tendências artísticas de cunho político.

se mostrar anti-elitista e democrática, a abertura para gerir tais discussões se mostra mais viável, do que em outros contextos.

Desse modo, este artigo tem como um de seus objetivos o questionamento da censura de obras por parte de importantes instituições de arte. A análise sobre as instituições se inicia a partir de uma das mais importantes mostras do país: a Bienal de São Paulo. Entre as últimas edições desse evento pudemos vivenciar duas experiências de censura, uma na 29ª Edição de 2010: "Há sempre um copo com um mar para um homem navegar" e outra na mais recente 31ª Edição em 2014: "Como (...) de coisas que não existem".

No primeiro caso trata-se da obra "Bandeira branca", de Nuno Ramos que foi boicotada por conter um grupo de animais vivos que supostamente estavam se estressando com a proposta do artista. A obra era composta por uma gigantesca gaiola instalada entre os pilares do prédio da Bienal, contendo uma família de três urubus, junto às aves caixas de som reproduziam ao alternativamente as músicas "Bandeira branca", "Carcará" e "Boi da cara-preta". A retirada dos animais foi considerada um equívoco por especialistas na área, afinal aqueles mesmos urubus já tinham passado pela mesma experiência em Brasília aonde esta mesma instalação tinha sido exposta poucos meses antes, no CCBB- Centro Cultural Banco do Brasil (MAMMÌ, 2012, p. 158).

Lorenzo Mammí questiona em seu livro: "O que resta: arte e crítica de arte" (2012) esse episódio, sua argumentação transcorre sobre o tema tentando buscar uma justificativa aceitável que legitimasse a retirada dos urubus, pois segundo ele "nem a maioria dos envolvidos tem a menor ideia do que possa estressar um urubu." (MAMMÌ, 2012, p. 158). E mesmo se estivessem considerando o fato de se tratar de animais criados em cativeiro, a opinião pública não poupou esforços para que os urubus fossem efetivamente transferidos para um zoológico- esse sim um ambiente bem menos estressante.



Ilustração 2: Visão de cima da obra 'Bandeira branca', que mantém urubus confinados em um viveiro no vão central da Bienal. Fonte: Daigo Oliva/G1, In: G1 SÃO PAULO. Pop e Arte. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-de-arte-que-mantem-urubus-em-cativeiro-na-bienal-irrita-internautas.html> Acesso em 24 jun.2016

A vigilância sobre a obra de Nuno Ramos, já vinha acontecendo. Segundo Lorenzo Mammí pouco tempo antes do eventual boicote, o autor da pichação “Liberte os urubus” - que motivou as discussões da opinião pública sobre a integridade das referidas aves - já se manifestava contra a linha poética de Nuno, pois este não poderia abordar o lado sombrio do Brasil, já que era um burguês formado em faculdade. O autor sugere que “toda Bienal traz alguma polêmica que não é propriamente estética, e que acaba ocupando, nos jornais, um espaço equivalente ou maior do que aquele das resenhas críticas” (MAMMÍ, 2012, p. 157). O que também aconteceu na 28ª Bienal com o episódio dos pichadores no andar vazio do prédio, ato que rendeu ao evento a alcunha de Bienal do Vazio, em princípio a ação dos pichadores foi repudiada, mas logo serviu como estopim para repensar o seu espaço no circuito da arte.

Assim como Mammí o próprio artista tentou se defender das acusações, e explicar suas reais intenções com a obra. Na seção Ilustradíssima da Folha de 17 de outubro de 2010 Nuno Ramos argumentou sobre a legalidade de sua obra e do sentimento causado pela retirada das aves: “Sinto-me coibido, injustiçado e chocado, mas não posso dizer que fui censurado. E por entender que a forma que destruiu meu trabalho é legítima, quero divergir completamente dela.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2010). Mesmo não reconhecendo o ato como de censura, o artista precisa reconhecer no mínimo o caráter de boicote. Afinal, a pressão pública e a opinião popular foram nesse caso os órgãos regulamentadores que mobilizaram a revogação de uma licença já dada anteriormente pelo mesmo órgão institucional que a cassou: o IBAMA.

No segundo caso a forma de censura foi bem diferente, não se trata de retirada de - animais que fazem - parte de uma produção artística - que nada mais é senão uma obra que reflete uma tendência que vem alcançando continuamente espaço no cenário contemporâneo²-, mas sim de uma arte política que aborda questões importantes para uma minoria em busca de visibilidade, não só na arte.

A obra “Espaço para abortar” do Coletivo boliviano Mujeres Creando, foi diagnosticado por algum comitê da organização do evento como imprópria para o público “menor de idade”. Após muitas visitas de escolas, foi introduzindo um totem avisando sobre o limite de idade adequada para o público que poderia interagir com a obra. No site oficial do Coletivo, as integrantes declaram que “esta censura está disfardada de um suposto argumento pedagógico que não existe, pois isso se trata de uma obra que foi criada justamente pensando num público massivo infantil e juvenil que visita a Bienal”, e ainda segundo o documento o Coletivo reconhece isso como “um ato de censura, que impede que durante as visitas as escolas utilizem a obra.” (MUJERES CREANDO, 2014).

Esses são os dois exemplos que motivaram toda a discussão desenvolvida no decorrer desse texto, a bibliografia consultada apoiará essas questões, mas também acompanhará outros tipos de manifestações artísticas que ao serem coibidas mobilizaram algum tipo de regulação da crítica institucional e a opinião pública em geral. A metodologia adotada para esse artigo não se enquadra apenas na vigilância mediada pelas tecnologias comunicacionais, mas também na tese desenvolvida pelo filósofo francês Michel Foucault: Vigiar e punir (1987). Entre os escritos de seu livro Foucault

² O uso de animais vivos ou mortos em produções artísticas vem desde os anos 1960 com Joseph Beuys alcançando notoriedade, um exemplo recente é a obra de Damien Hirst, arrebata em um leilão em 2004 por cerca de 12 milhões de dólares.

define o controle da atividade como um mecanismo de vigilância, e por consequência esse controle contém seus próprios derivados a serviço de uma harmonia nos procedimentos disciplinares. Esses derivados, por sua vez dizem respeito principalmente ao corpo e ao tempo: 1-horário; 2-a elaboração temporal do ato; 3-donde o corpo e o gesto posto em correlação; 4-a articulação corpo-objeto; e 5-a utilização exaustiva. Segundo o autor esses derivados do controle da atividade na verdade fazem parte de um mesmo processo de repartição disciplinar, e que ao classificarem e enquadrarem o padrão de comportamento, também "induziam o problema específico do indivíduo e da multiplicidade." (FOUCAULT, 1987, p. 132).

Encontros com a censura e a transgressão

Michel Foucault tentando desvendar os mecanismos dominantes da censura desenvolveu uma reflexão metodológica através da metáfora sobre sexualidade: "como se, para dominá-lo no plano real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível de linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível" (FOUCAULT, 1988, p. 21). Segundo o autor, a censura seria um mecanismo dentre as nossas regras de decência, uma postura de vigilância de si mesmo diante certos enunciados que às vezes não poderiam ser ditos em determinados lugares. Com outra entonação o autor nos diz que a censura faz parte de um discurso legitimador, que inibiu as redistribuições sociais ilícitas desde a época clássica. (FOUCAULT, 1988, p. 22)

A partir de outros exemplo, como no caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde "Quem diz o que pode e o que não pode entrar no acervo do museu?" (CHIODETTO, 2014, s/d) torna-se a pergunta que o curador da exposição Poder Provisório inicia seu ciclo de provocações no catálogo da mesma. A exposição foi organizada pelo MAM em forma de testemunho- não oficial- contra o aniversário dos 50 anos da ditadura militar no Brasil. No sítio eletrônico de divulgação da exposição os responsáveis preferem dizer: "A mostra é composta por obras realizadas nos últimos cinquenta anos, e busca provocar uma reflexão acerca das esferas de poder em contraponto aos problemas sociais históricos do Brasil." (MUSEU DE ARTE MODERNA), mas a História comprova hoje que as esferas de poder responsáveis pelos principais problemas sociais do Brasil estiveram relacionadas ou surgiram graças ao período no qual a ditadura militar se instaurou no país.

O próprio termo Poder Provisório é uma alusão ao discurso que legitimou o golpe de estado em 1964. Essa data marca o início da mais dura repressão política da história recente do país, durante cerca de vinte anos os artistas e intelectuais viveram uma política de censura. Conseqüentemente muitos desses artistas se exilaram e/ou se dedicaram à arte ativismo³. Dentre os exilados mais notáveis podemos identificar a figura de Ferreira Gullar, autor que reuniu recentemente em um único livro textos que assinou na seção de crítica de arte para duas revistas nacionais logo

³ O que não acontece com a maioria dos artistas envolvidos na exposição, em uma breve pesquisa percebe-se que os outros artistas participantes do Poder provisório sofreram pouca repressão, não precisando se exilarem.

depois que retornou do exílio, ainda em tempos de ditadura militar⁴. O autor reconhece a limitação a qual estava inserido,

Pela natureza mesma dessas revistas, o espaço de que eu dispunha era pequeno, isso me obrigou, por outro lado, a falar só do essencial das obras expostas, o que emprestou um caráter particular aos textos aqui apresentados. Não se trata, portanto, da análise profunda de cada exposição e, sim, do registro daquilo que, a meu ver de mais significativo era exibido por galerias e museus, naquele período. (GULLAR, 2012, p. 09-10).

De qualquer modo, pelo menos um dos artistas com obras na exposição do MAM também esteve presente como tema nos escritos de Gullar. Anna Bella Geiger (1933) contribuiu na exposição citada com suas obras representando “imagens de um Brasil cingido por problemas sociais” (VILLELA, 2014, p. 135). Enquanto na descrição em seu livro *Ferreira Gullar*, disse que a artista estava passando por uma fase de transição, no qual abandonaria uma técnica em detrimento a outra. Em suma, o que pretendemos explicitar com isso, é que a censura, não parte apenas dos poderes constituídos, às vezes é preciso que os artistas reconheçam na sua prática o momento de se autocensurar, em prol de uma nova transgressão artística, ou seja, deixar de fazer aquilo que agrada o mercado restrito de arte- elite-, para fazer aquilo que traz uma resposta aos problemas de uma sociedade- popular.

A autocensura ou- como soa melhor- autocrítica é uma importante habilidade de que os artistas e intelectuais contemporâneos precisam desenvolver⁵. Antes de o artista discutir como as relações de poder constituem o sujeito é preciso pensar as subjetividades em relação consigo mesmo. Para Foucault antes de se projetar para uma transgressão contra o poder que possibilite a criação de um novo modo de vida mais livre e intensificada, o sujeito deve passar primeiro por uma dimensão ética expressada na relação de si para consigo. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 175).

Em *Paisagens e tramas* (2013), livro organizado em forma de coletânea por Margareth Rago e Ana Carolina A. de Toledo Murgel encontraremos vários textos sobre a influência das obras de Foucault, sobretudo, as correntes teóricas do cuidado de si, coragem da verdade e da escrita de si. Escritos sobre a ação político-artística de nomes como Ana Miguel, Rosana Paulino⁶, Cristina Salgado, Alice Ruiz, Ledusha e Ana Cristina Cesar mostram o vigor das práticas artísticas ditas feministas, cobrindo muitos outros temas, temporalidades e espaços gráficos (RAGO, 2013, p. 09).

Segundo Luana Tvardovskas que escreve sobre as três primeiras artistas da lista acima, é “numa aproximação com o pensamento de Foucault, conexões entre as artes visuais e a ética ganham forma” e com isso as artistas envolvidas puderam contestar “as tradicionais práticas misóginas e racistas que as permeiam.” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 191). Os textos nos direcionam ao reconhecimento de que as artistas feministas estão desde o século XVII envolvidas no processo de estranhamento perante o cotidiano. Consideremos, portanto, que o estranhamento perante o cotidiano seja o motor de qualquer transgressão, e conseqüentemente que a transgressão é o recurso adotado para subverter a censura e o poder.

4 Ferreira Gullar retornou em 1977 e a ditadura só acabou oficialmente em 1985

5 Autocensura como dispositivo de regulação da prática artística, o artista deve reconhecer quando uma prática deixa de surtir efeito e se dispor a seguir novos rumos em seu processo de criação.

6 Também consta entre as artistas que contribuíram para a exposição do MAM: Poder provisório.

Transgressões foi também o tema de um evento acadêmico organizado recentemente pelo Centro de Artes da Universidade de Santa Catarina (CEART/UEDESC). A proposta central era que os conferencistas discutissem uma variedade de processos de resistência em forma de manifestações artísticas surgidas nesses passados 50 anos de censura, desde o golpe civil-militar. O fato de, no Brasil e no mundo emergirem novos acontecimentos que vão de “violências a processos de resistência e de manifestações civis em luta por democracia e participação política” (IX CICLO DE INVESTIGAÇÃO DO PPGAV, 2014) contribuiu para que intelectuais e artistas discutisse permanentemente o papel das Artes em meio a esse complexo contexto social.

Diferente da exposição do MAM esse evento mantinha bem clara sua posição de denúncia contra as injustiças praticadas na ditadura. Os eixos temáticos do evento contaram com a participação de notáveis representantes, adequando seus interesses com o tema do simpósio. Na Linha de Ensino das Artes Visuais, a professora e autora Ana Mae Barbosa (USP/UAM) refletiu sobre a prática educativa sobre pressão das leis ditatoriais, além “dos resquícios que ainda repercutem nas práticas docentes e curriculares, garantindo o legado de uma Educação que tem, na sua essência, um currículo gradeado, seriado e hierarquizado.” A professora Vera Beatriz C. Siqueira (UFRJ) na Linha de Teoria e História das Artes Visuais buscou evidenciar as necessidades que a História da Arte apresentou com “as modificações no panorama artístico e as possibilidades de atravessamentos de linguagens, conceitos e conhecimentos nas artes visuais” perante esse cenário ditatorial. E por último na Linha de Processos Artísticos Contemporâneos o convidado foi Alexandre Mourão (integrante do Coletivo Aparecidos Políticos e consultor do Memorial da Anistia do Brasil), que por sua vez direcionou seus esforços para a “participação dos artistas na luta política e cultural, pela liberdade de expressão e democracia, como formas de resistência às formas de opressão exercidas pelo Estado, principalmente a partir do AI-5 em 1968.” (IX CICLO DE INVESTIGAÇÃO DO PPGAV, 2014). Foi graças a esta última Linha de pesquisa, juntamente com os mini-cursos e as apresentações orais do IX Ciclo de investigação do PPGAV, que o evento demonstrou sua contribuição mais relevante: que a ação coletiva é a melhor forma de combater a censura.

Uma exposição anterior e outra apresentada depois ao Poder Provisório, também do MAM precisam ser consideradas para compreendermos a relutância em discutir sobre a censura e transgressão na arte contemporânea por parte da ação coletiva.

Em 2013 uma série de manifestações de rua, organizadas inicialmente contra o aumento nas tarifas do transporte público paulistano, inspirou por conta de sua organização via redes sociais à exposição 140 caracteres. O título da exposição é uma referência direta à plataforma utilizada para marcar os encontros, “o Twitter, que aceita no máximo 140 caracteres por mensagem. Assim, a escala da linguagem no Twitter torna-se o fio condutor desta exposição.” (CHAIMOVICH, 2014, p. 09). A exposição que durou cerca de dois meses, aconteceu no mesmo período em que o Golpe de 64 completaria cinquenta anos, por conta disso não deixou de contrastar os acontecimentos recentes com as formas anteriores de protesto político no Brasil, sobretudo aqueles durante a Ditadura Militar.

Em 140 caracteres encontramos alguns nomes já citados nesse texto, como

por exemplo, o de Nuno Ramos e de Anna Bella Geiger, ambos com obras ainda da fase de maturação poética. Contudo há um nome incluso nessa exposição, que mesmo não tendo sido mencionado por Ferreira Gullar em seu livro, também não passou despercebido na exposição Poder Provisório. O pernambucano Paulo Bruscky contribui com esses dois eventos do MAM, principalmente por conta de seu pioneirismo e forma criativa de fazer Arte postal⁷.

Ainda em plena Ditadura Militar, Bruscky “organiza duas exposições internacionais de arte postal no Recife nos anos de 1975 e 1976, sendo esta última fechada pelos militares brasileiros.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). No catálogo da exposição 140 caracteres a arte postal feita por Bruscky é comparada com um jogo que “brinca com os limites da censura dos meios de comunicação e sua opressão, desafia e se liberta, chegando aonde não era permitido.” (CHAIMOVICH, 2014, p. 121).

A exposição posterior ao Poder Provisório a qual nos referimos, é justamente sobre Paulo Bruscky, ainda em 2014, o MAM dedica entre os dias 1 de setembro e 14 de dezembro à ocupação da Sala Paulo Figueiredo a montar uma mostra sobre este artista. Com obras escolhidas a partir da análise mútua de um caderno de projeto, a curadoria e o artista deram corpo a um conjunto de aspectos inerentes à mostra, sendo um desses aspectos o resgate de parte da obra de arte postal, até então feita pelo artista. Segundo o curador “embora esses conteúdos estejam imobilizados como acervo do museu, poderiam ser novamente enviados e, como numa corrente, circular indefinidamente entre destinatários sucessivos” (CHAIMOVICH, 2014, p. 07), esse argumento ilustra a concepção do que para muitos pode ser considerada a manifestação artística precursora da mobilização em rede virtual.

Ação coletiva como prática de resistência

Na exposição Poder Provisório foi cedido espaço para um grupo idealizador de uma nova maneira de se fazer jornalismo, o chamado Mídia Ninja⁸- aliás, esse grupo foi o responsável de cobrir de maneira independente as manifestações de rua que inspiraram a exposição 140 caracteres. Embora apareça entre os artistas convidados para compor a exposição em questão, não nos prolongaremos em discutir a importância desse coletivo para o mundo das artes, visto que se trata de um grupo jornalístico- eles mesmos não se declaram artistas. Exceto por uma ressalva, do mesmo modo como o Mídia Ninja serviu para trazer à tona reflexões sobre as diferentes contribuições dos coletivos não institucionalizados, que criticam a imprensa convencional, novos e antigos coletivos artísticos independentes- e em grande parte marginalizados- podem contribuir com suscitadas reflexões sobre os temas contemporâneos, sobretudo aqueles também constituídos por práticas não convencionais.

Em *Insurgências poéticas* (2011), o pesquisador André Mesquita busca dar visibilidade a um conjunto de ações artísticas- parecidas com a configuração do grupo Mídia Ninja- surgidas em diversos países. Trata-se de novas formas de cooperação e participação em atividades com traços comuns de recomposição política, são atos

7 Prática artística que teve seu auge nos anos 1970, marcada por interações entre redes de artistas que trocavam via correspondências fanzines, envelopes decorados, cartões postais, objetos tridimensionais, etc.

8 Sigla para Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação.

geralmente organizados por movimentos sociais de minorias identitárias. Mesquita argumenta que essas ações “são aproximações que permitem pensar em práticas nas quais a política não aparece simplesmente isolada ou acrescida à arte como mero acessório temático ou estético, mas como sendo um componente intrínseco de sua existência”, sendo também caracterizada por duas vertentes, uma que diz respeito às manifestações artísticas- ativistas- que visam mudanças sociais e políticas, e a outra pelo emprego de ações coletivas. (MESQUITA, 2011, p. 14).

Com isto, somos impelidos a considerar o coletivismo e a transgressão como partes indissociáveis da arte ativista, e não apenas como subvertentes criativos, mas como mecanismos fundamentais na produção artística deste gênero. Seguindo o exemplo do grupo feminista mencionado no início deste artigo, as ações coletivas- na maioria dos casos- incorporam na dimensão estética “o uso do corpo como contestação do espaço público” (RAGO, 2013, p. 91) e/ou a vontade de independência e criação livre. Essa última dimensão já foi denominada nos anos 1970 como a “estética do acesso”, se tornando popularmente conhecida a partir do lema: faça-você-mesmo. (MESQUITA, 2011, p. 19).

Junto com a ideia do faça-você-mesmo emergiram novas oportunidades que concretizaram muitas atividades coletivas, principalmente àquelas que valorizavam “as subjetividades de uma determinada subcultura, como formar uma banda sem ser ‘músico’ e com ela abolir a distância entre artista e público, criar uma publicação alternativa acessível como um fanzine, formar uma rede de contatos e de apoio” a outros grupos econômica e geograficamente distantes (MESQUITA, 2011, p. 19). Basicamente foi a partir desta ideia que ações colaborativas aconteceram mundo a fora, foi com o faça-você-mesmo que o coletivo boliviano Mujeres Creando conquistou seu espaço- censurado- na Bienal.

Assim como no caso de Nuno Ramos, o coletivo já havia executado sua proposta antes de estar na Bienal, intencionalmente pelas ruas de La Paz. A obra Espaço para abortar é uma procissão–performance executada primeiramente nos espaços públicos da capital boliviana sob o título de Útero ilegal (2014). As imagens do catálogo da mostra ilustram essa afirmativa.



Ilustração 3: Instalação “Espaço para abortar” do Grupo Mujeres Creando no Térreo da Bienal. Fonte Divulgação. MUJERES CREANDO. Censura na Bienal de arte de São Paulo. Disponível em <http://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2014/1409-bienalSaoPaulo/sao.htm> Acesso em 05 dez. 2014.

Depois a obra recebeu o título: Espaço para abortar sendo transmutada como uma instalação montada no térreo do prédio da Bienal, constituída por cabines que representavam úteros ao lado de aparelhos de TV que exibiam imagens de uma marcha na Bolívia. Assim como serviu para contestar a espaço público, essa obra também faz parte da dimensão do faça-você-mesmo. No catálogo da mostra as informações técnicas sobre tal obra são as seguintes:

Espacio para abortar (2014) [Espaço para abortar] é uma intervenção urbana, proissão-performance pública e participativa, contra a ditadura do patriarcado sobre o corpo da mulher. A ideia é promover um ambiente de discussão e diálogo com a ajuda de um enorme útero ambulante, temporariamente instalado na Bienal. Em pauta, as implicações do aborto, da colonização do corpo feminino e o que pode significar a decisão soberana, o livre-arbítrio e a liberdade de consciência em uma democracia contemporânea, como a de nossos países sul-americanos, nos quais o aborto é ilegal e penalizado. (BIENAL DE SÃO PAULO, 2014, p. 31).

A brasileira Margareth Rago (2013, p. 94) já havia escrito sobre os métodos adotados pelo Coletivo: “sempre irreverentes e transgressores, incluem ações radicais, como grafites nas paredes das principais cidades, murais nas universidades, inscrições rebeldes e de deboche do patriarcado, performances nas ruas, programas de rádio e televisão” além de inúmeras publicações como livros, panfletos e poesias e de participações em eventos nacionais e internacionais. Não é a primeira vez que o Coletivo Mujeres Creando participa de um evento como o da Bienal, já há algum tempo os coletivos de arte ativismo vem alcançando espaço no cenário artístico.

Tempo e Espaço para a ação coletiva

As militâncias que dizem respeito às principais manifestações artísticas dos últimos vinte anos têm algo em comum com o Coletivo Mujeres Creando. Esse algo em comum corresponde às identidades culturais das minorias marginalizadas em busca de notoriedade. O momento histórico no qual as lutas de minorias por espaços identitários emergem é cunhado sobre o termo: pós-modernismo. Não há consenso entre os pesquisadores desse período, muitos preferem lhe designar a partir de outros nomes, que conseqüentemente variam por conta de particularidades que lhe são atribuídas, em todo caso nossa referência dirá respeito à escola dos Estudos Culturais Ingleses, tendo com principal figura o jamaicano Stuart Hall.

Hall entende esse momento como uma instabilidade de situação complexa entre as relações interpessoais e auto-avaliativas que os sujeitos contemporâneos vivenciam frequentemente na cidade, no trabalho, nas reuniões de famílias, nos centros religiosos, na mesa do computador. A modernidade tardia- como ele se refere ao pós-modernismo em outros textos- é caracterizada por essa instabilidade identitária que se manifesta correspondentemente a partir das

Identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas

identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. (HALL, 2011, p. 12-13).

O tempo histórico, portanto, no qual as ações coletivas de caráter artístico-ativista puderam emergir e se estabilizarem como linguagem estética é o tempo pós-modernista. Porém, a principal característica desse período histórico segundo Stuart Hall é a compressão do espaço-tempo, fenômeno potencializado a partir dos novos modos intercambiais da globalização, marcados pela “aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2011, p. 69). O surgimento de complexas relações entre as pessoas por conta dessa estrutura cultural viabilizou aglomerados de manifestações identitárias por todo o mundo, possibilitando uma mobilização maior entre os coletivos regionais com interesses em comum.

Os coletivos ACT UP e seu dissidente Gran Fury, por exemplo, chegaram a incluir membros de várias partes do planeta, estando ao mesmo tempo em muitos lugares, fizeram usos de todo tipo de suporte possível para evidenciar o problema da AIDS no mundo (MESQUITA, 2011, p. 125). Esses grupos- e muitos outros- que emergiram no período histórico pós-modernista, não se beneficiaram das estratégias comunicacionais deste período apenas para ganhar adeptos pelo mundo, mas também do encurtamento das distâncias para trocar experiências estéticas. Na criação artística destes tipos de coletivo, a principal característica das obras está na apropriação “com liberdade dos estilos de outros artistas pós-modernistas.” (BARRETT, 2014, p. 63).

Sobre esse aspecto, Terry Barret usa as palavras do historiador de arte e membro do ACT UP, Douglas Crimp para explicar a despreocupação do uso de obras não originais para a produção artística de guerrilha. Ele afirma: “os valores estéticos do mundo da arte tradicional têm pouca importância para os ativistas da AIDS. O que conta na arte ativista é seu efeito propagandístico; roubar os métodos de outros artistas faz parte do plano- se der certo, vamos usar”. Para Barrett isso acontece porque “os artistas ativista gays não reivindicam a invenção de seu estilo ou técnica; eles querem que os outros usem suas representações gráficas e também façam suas próprias.” (BARRETT, 2014, p. 63).



Ilustração 4: Painel do Gran Fury alvo de tentativas de boicote na Bienal de Veneza, 1990. Fonte: Divulgação. Disponível em: http://tranzitblog.hu/wp-content/uploads/2012/03/SZA_gran-fury-interior1.jpg Acesso 24 jun. 2016.

Evidentemente, estes grupos não escaparam da censura quando incluídos no circuito institucionalizado, a participação do Coletivo Gran Fury na Bienal de Veneza em 1990 ficou marcada por escândalos. Uma de suas obras questionava o discurso da Igreja Católica sobre o uso de preservativos⁹, o próprio diretor da Bienal ameaçou entregar o cargo, se a obra fosse exibida ao público. (MESQUITA, 2011, p. 126).

Nesse ponto devemos concordar que vários espaços estiveram direcionados, apropriados ou invadidos pelos coletivos de arte ativismo, mas ainda faltava algo que levasse essas manifestações para além do espaço-tempo. Era preciso um lugar de registro, acúmulo e exposição do que já tinha sido feito. Arthur Danto explica a importância desses espaços, com dois exemplos, o primeiro está bem próximo da estratégia adotada pelos coletivos: “o museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que surgira ou apóie uma tese.” (DANTO, 2006, p. 07); e o segundo de forma mais geral sobre a construção de conhecimento: “se os trabalhos anteriores não fossem preservados e estudados, não se teria a possibilidade de uma história progressiva desenvolvimentista, apenas uma espécie de evolução natural” (DANTO, 2006, p. 68). Embora não seja aplicada a todo tipo de arte pós-moderna, enquanto existirem problemas de lutas identitárias, o modo de se contar a história a partir da ideia progressiva desenvolvimentista se fará necessário.

André Mesquita também reconhece a necessidade de arquivar eventos de arte ativistas. Ele fala sobre como a internet nos possibilita armazenar em um espaço não material uma enorme quantidade de dados e documentos digitalizados, mas por mais que isso seja viável “é preciso que se adquira uma prática documental física e de catalogação de textos, fotos, vídeos, pôsteres, panfletos e outros materiais.” Segundo ele o coletivo norte-americano Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) já

⁹ Uma espécie de outdoor, onde a imagem do Papa João Paulo II aparece em meio a depoimentos da Igreja Católica, e a mensagem adaptada do grupo: “A verdade não está em preservativos ou agulhas limpas. Eles estão mentindo [...] a boa moralidade é a boa medicina.”

vinha fazendo a tarefa de documentação dos eventos de arte ativismo bem antes dos computadores pessoais e as facilidades tecnológicas estarem disponíveis em grande escala. Em 1889, o material até então coletado¹⁰ pelo PAD/D foi transferido para a biblioteca do MOMA- Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. (MESQUITA, 2011, p. 54).

Uma questão de estética

Em todo caso, reconhecemos que a arte sempre vai encontrar seu espaço, mesmo que esse espaço venha a ser provisório, tomemos o exemplo do coletivo boliviano, do mesmo modo como as obras do *Mujeres Creando* podem ser apreciadas nas ruas e nos muros da cidade, também já figuram como possibilidade diversificada nas mostras internacionais. O grafite de *Os Gêmeos*- Otávio e Gustavo Pandolfo- é visto em um dia por todos na cidade e depois por certa elite econômica e/ou cultural em outro espaço institucionalizado, quem sabe em alguma sala de museu ou galeria¹¹. A própria pichação que- no Brasil, graças à legislação e a fiscalização inadequada- tem seu lugar garantido nos muros da cidade, quando lhe foi oportuno e preciso, invadiu o espaço institucionalizado da 28ª Bienal, trazendo à tona a discussão se realmente toda forma de expressão precisa ser bela, ser "arte" nos padrões tradicionais.

Estes exemplos podem ser considerados mais uns dentre tantos outros, de como o pós-modernismo colocou as artes em trânsito. Não existe uma certeza absoluta se o lugar que uma maneira de se fazer arte ocupa nesse exato momento será o mesmo amanhã, ou depois. Danto fala sobre o surgimento de uma autoconsciência sobre o contemporâneo, que pôs fim a uma narrativa legitimadora da arte que durou mais de 600 anos- ou pelo menos desde o Renascimento. Essa autoconsciência é refletida no museu como "causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico", e para o artista que "organiza, a partir de seus recursos, exposições de objetos sem qualquer conexão histórica ou formal entre eles, a não ser aquela fornecida pelo artista." (DANTO, 2006, p. 07).

Para o autor estadunidense pós-moderno parece ser um termo forte, identificado com determinado campo da arte contemporânea, um termo referente a certo estilo que aprendemos a reconhecer. Enquanto a arte contemporânea seria apenas a arte feita nesse presente momento, ou seja, a arte contemporânea sempre existiu, afinal, a arte que Rafael fazia em seu tempo era contemporânea. Neste contexto, muitas artes fora dos padrões pós-modernistas seriam deixadas de fora, por isso a preferência pelo uso do termo "arte pós-histórica", pois segundo ele "qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte." (DANTO, 2006, p. 15).

Para esse artigo e para nossa reflexão a maior contribuição de Danto, porém não está em sua distinção entre moderno, contemporâneo e pós-moderno, mas na sua argumentação sobre a morte da arte, ou como ele mesmo prefere dizer: a morte de uma narrativa legitimadora que definia o que era considerado ou não arte. Ao discorrer como estilo vasariano ditava o que era bonito e apropriado para a apreciação

10 Uma coleção internacional de documentos sobre arte engajada, com jornais, panfletos, manifestos e pôsteres.

11 Ao lado de pichadores como Nina e Nunca, *Os Gêmeos* alcançaram reconhecimento internacional, principalmente por pintarem um castelo na Escócia.

estética, nos diz que sempre ou pelo menos desde o Renascimento a censura esteve presente no território da arte.

Isto fica ainda mais evidente com o Modernismo ou a Era dos Manifestos, estipulada por ele entre 1880 e 1960, onde cada novo movimento artístico que surgia se decretava como única forma de arte, sustentada a partir de um manifesto, que por sua vez "define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como único tipo de arte digno de consideração." (DANTO, 2006, p. 32). Embora para Danto esse tipo de censura ou interpretação de arte é que morreu nos anos 1960 com as caixas de Brillo de Andy Warhol e a pop art, constantemente é revistada pela arte contemporânea. Com todos os casos aqui citados, é provável que mesmo se essa forma de narrativa tenha se dissipado, seu tema ainda permanece e provavelmente permanecerá por muito mais tempo que se supõe.

A censura e a transgressão estão no cerne do que a arte representa para o cotidiano. Estar dentro do sistema das artes pressupõe uma escolha em detrimento a outra, o que está por definição fora é porque foi em certa medida censurado pelo sistema e precisa transgredir para se adentrar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETT, Terry. A crítica de arte: como entender o contemporâneo. – 3ª ed. -Porto Alegre: AMGH, 2014.

CHAIMOVICH, Felipe. Descobrir a ideia In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Paulo Bruscky. São Paulo: São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

_____. 140 caracteres. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. 140 caracteres. São Paulo: São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

CHIODETTO, Eder. Curadoria e texto. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Poder provisório. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. Vigiar e punir: nascimento da prisão. -20ª ed.-. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GULLAR, Ferreira. Arte contemporânea brasileira. São Paulo: Lazuli Editora Companhia Editora Nacional, 2012.

MAMMI, Lorenzo. O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

MESQUITA, André. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume, 2011.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Poder provisório. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

RAGO, Margareth (org.); MURGEL, Ana Carolina A. de Toledo (org.). Paisagem e tramas: o gênero entre a história e arte. São Paulo; Intermeios, 2013.

RAGO, Margareth. Poéticas e políticas das indígenas na Bolívia. In: RAGO, Mar-

gareth (org.); MURGEL, Ana Carolina A. de Toledo (org.). Paisagem e tramas: o gênero entre a história e arte. São Paulo; Intermeios, 2013.

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. – 2ª ed.- São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

VILLELA, Milu. Apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Poder provisório. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014. - p. 135.

Webgrafia

BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo 29ª BIENAL: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. (2010). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao>.