

VASELINA



EXTINTOR VASELINA

02. *Da oficina para o mundo*, Karoline Barreto.
04. *Paraná ≠ Paraná*, Clarissa Diniz.
05. *O crítico e o artista*, Anderson Machado.
06. *Indagações da ingenuidade*, Francis Rodrigues.
08. *Com que roupa eu vou?*, Elisabeth Prosser.
12. *Lições Importantes*, Taíssa Brevilheri.
13. *Liquidificador*, por Emerson Persona.
15. *Desilusão ou encantamento?*, Ellen Nas.
18. *Não alimente os artistas*, Anderson Machado.
19. *Fast food*, AUMA.
21. *Menos carro, mais bicicleta: impressões sobre um ato*, Amanda Gallego.
23. *O lugar e o autor da obra de arte*, Ana Rocha.
25. *O lugar do corpo*, Lailana Krinski.
26. *Doe seu sofá*, Taíssa Brevilheri e Anderson Machado.
27. *O que nos afeta?*, Deborah Bruel.
29. Cleverson Salvaro, Joana Corona e Lailana Krinski.
32. *Há parênteses*, Maikel da Maia.
36. *Da matemática e da linguagem*, Clarissa Diniz.
37. *Os precedentes da crítica*, Rafael Budni.

Da oficina para o mundo

Karoline Barreto

As inquietações resumidas adiante e outros problemas gerais e específicos com os quais a arte se depara na contemporaneidade estão sendo discutidos nesta semana frio/calor de início de primavera aqui em Curitiba. Um grupo tão diverso e estranho quanto a união do frio/calor da semana foi formado para uma oficina, a partir de uma proposta envolvente e desafiadora anunciada pelas editoras da Revista Tatuí: Ana Luisa Lima e Clarissa Diniz, do Recife.

A proposta, produzir textos críticos com o objetivo de lançar um fanzine com as produções da oficina – que, diga-se de passagem, tem a duração de 5 dias – é empolgante, e um desafio pela quantidade de olhares diferentes que constitui o grupo para produzir em tão poucos dias.

Uma das inquietações é que, de fato, este Brasil é um país com um espaço físico grande e diverso, com uma miscelânea de paixões, credos e universos, onde a arte e a cultura se localizam. Pairando por entre fronteiras imaginárias e físicas, a arte parece sofrer, ainda, da possibilidade de ser dividida por identidades “estaduais”, uma herança dos regionalismos(istas) sobreviventes¹.

Graças às suas diversas instâncias – artistas engajados, pesquisadores de arte, os anos 1960, 1970, 1980 e talvez até uma instância superior, mágica (por que não?) –, o campo da arte é muito mais dinâmico e complexo para ser identitário de maneira tão provinciana². As obras acontecem, vivem, se performatizam no mundo, ocupando um lugar, podendo ser relacionadas com outras obras, sim, mas não assumindo um rótulo como “arte paranaense”, somente porque “é feita no Paraná”, por exemplo. E, então, quais os lugares que a crítica poderia ocupar nesse campo mais dinâmico?

Sabe-se também que a institucionalização do campo da arte é evidente. São editais, projetos, textos que parecem ser mais importantes do que a obra. Isso incomoda porque muitas obras podem ser recusadas por falta de um texto coerente com os moldes institucionais (museus, fundações para a cultura, leis de incentivo, etc), ou ao contrário,

nem tantas obras assim podem ser aceitas porque normatizaram o projeto/texto de maneira coerente com tal sistema. E, de novo, quais os lugares que a crítica poderia ocupar nas instituições?

Nos dois primeiros dias de oficina, ficou-se definido um assunto possível: a exposição O Estado da Arte, realizada pelo Museu Oscar Niemeyer (MON, Curitiba), com a curadoria de Maria José Justino e Artur Freitas, uma mostra/panorama/recorte (como achar melhor chamá-la) de 40 anos de arte produzida no Paraná.

A questão que este texto propõe não é discutir sobre a exposição e nem os outros problemas citados superficialmente no início do texto (do regionalismo como identidade e da institucionalização da arte), mas apresentar a questão dos olhares tão diferentes e da bagagem que esta oficina carrega, para depois gerar várias construções de pensamentos que estão registradas no fanzine.

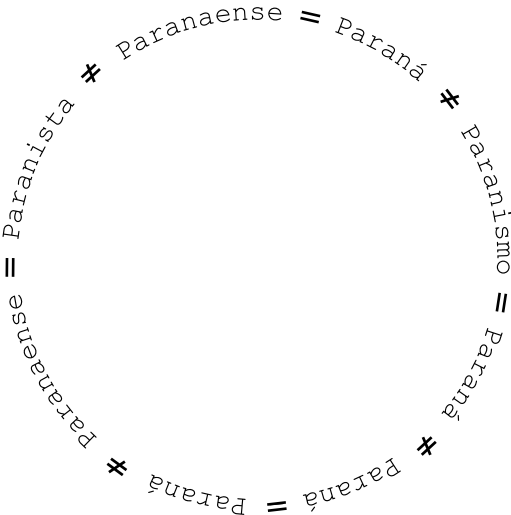
As contradições existem: não são olhares tão diferentes assim, claro, porque para constituir um grupo é preciso que algo seja comum a todos, mas também a arte se reconstrói, destrói, cresce, aparece porque existem pontos de vista diferentes e este fanzine, ao que me parece, foi desenvolvido desta maneira.

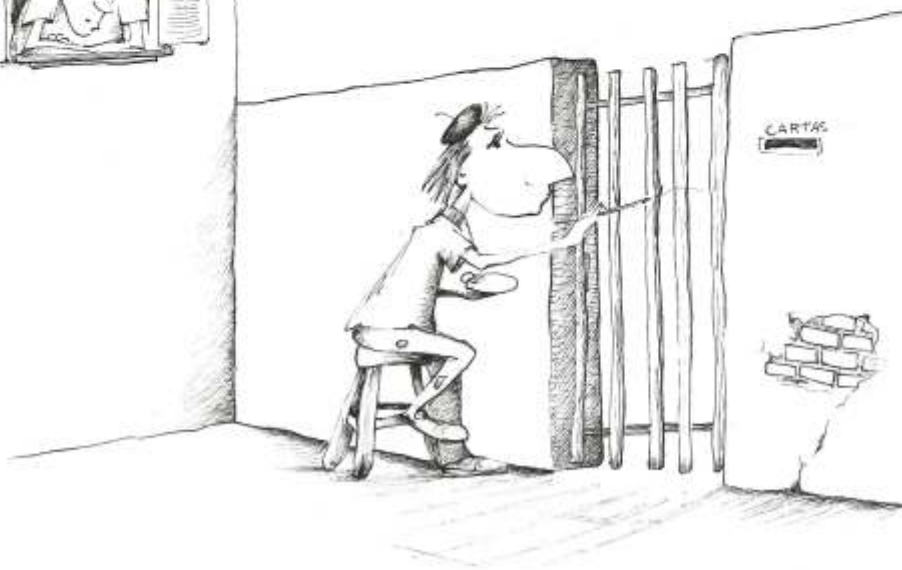
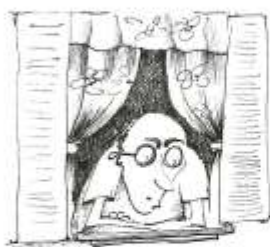
As editoras – que nas duas últimas edições da Tatuí fizeram uma residência com outros artistas para a construção da revista, algo semelhante com o que está sendo feito agora –, por serem de fora do contexto da cidade, nos apresentaram um olhar sobre os problemas daqui que não enxergamos talvez por “estarmos na parte de dentro”, como por exemplo, no caso da exposição que está sendo discutida: O Estado da Arte. Aliás, como as formações e produções de cada participante são diferentes, no final o dissenso prevaleceu, e assim pudemos construir juízos e valores a diversos assuntos, e crescer como produção crítica.

Enxergo esta oficina como um pontapé inicial que tem como exemplo a Revista Tatuí e sua posição no campo da arte, assumida nestes 4 anos de existência. Acredito na continuidade dessa iniciativa por cada participante do grupo. E que mesmo os artistas e professores que declaradamente estiveram na oficina para compreender e analisar melhor textos críticos, perceberam que o registro da crítica pode acontecer por qualquer meio (seja escrito, seja visual, seja performático), tomando forma de alguma maneira. E por que não pensar uma publicação experimental de crítica de arte aqui em Curitiba? Mas sem regionalismos, por favor.

1. O termo regionalismo aplicado aqui é contrário ao sentido do termo no texto de Julieta González, *Extranjeros en todas partes*, escrito para o catálogo do 31º Panorama da Arte Brasileira (2009). Logo no início do texto, a autora afirma que “a cultura nacional se alimenta de intercâmbio, de heterogeneidade (...) do e para o Brasil”. Adiante, entende que esta troca entre os países “suscitou questões a respeito de noções de identidade, e em última instância contribuiu para debates em torno de regionalismo”. O que me interessa aqui não é o sentido de regionalismo que, no Paraná, tem forte ligação com o movimento paranista das décadas de 1920 e 1930. “Regionalismo” é empregado em relação aos resquícios desta busca rançosa e recalcada de identidade – de caráter representativo, como algo fixado como tal – que perdura em algumas estruturas sistematizadas, e pessoas a elas vinculadas.

2. “Maneira provinciana” deve ser entendida como maneira contrária àquela diversificada e contagiosa que a arte paranaense pode se colocar: como aquela que pertence ao Brasil e recebe o intercâmbio e a heterogeneidade que nele existem, podendo haver convivência entre opostos e criação de uma rede identitária ampla e contagiada.





Indagações da ingenuidade

Francis Rodrigues

Muitos dos que entram em um curso superior em artes visuais estão contaminados por um ideal ingênuo, preenchidos de paixão pela arte. São dotados de alguma habilidade em desenho e pintura, ou tiveram alguma experiência nas aulas de Educação Artística (*Artesanato?*), cada vez mais raras nas escolas do Brasil. Possuem admiração pelos grandes mestres da história da arte, alguns conhecem até o modernismo, encontrando neles fonte para o seu modo de pensar a arte, inspirados em parte por dados biográficos. Porém, à medida que o tempo vai passando e no desenrolar do curso, são descobertas novas situações e um verdadeiro sistema de regras de um jogo que poucos conhecem.

Nas aulas, muitas vezes as críticas dos professores são ferozes e por não existir distanciamento entre quem produz e a obra, o comentário se torna pessoal (*O meu trabalho não é como se fosse meu filho?*). Com as aulas de História da Arte, o repertório de artistas e autores conhecidos aumenta, tudo fazendo parte de uma grande linha do tempo. As expressões como “a morte da arte” ou “a morte da pintura” começam a aparecer em discussões em sala de aula ou entre colegas, discussões essas que muitas vezes ficam apenas no título e que são como pequenas fachadas no coração do apaixonado (*Anos 60, arte conceitual, o artista não precisa fazer a obra? Só idealizar? Pode tudo? Por que ele pode e eu não? Inovação, descoberta da nova roda?*). Alguns já desistem nesse momento, pois entram em crise e o pouco que já produziram deixa de ter sentido (*Eu não sou bom? Não sou genial?*).

Para aqueles que persistem e não dão o braço a torcer, a arte contemporânea será sempre um nome em vista, um ponto de diálogo, um ponto de interrogação e muitas vezes uma armadilha (*Não é só usar suportes diferentes, novas tecnologias ou expandir a linguagem que isso já faz de uma obra contemporânea? Enquanto para alguns o que eu faço é ultrapassado, para minha família o que eu produzo é tão distante quanto a produção conceitual dos anos 60*).

A verdade é que a discussão daquilo que supostamente seria arte contemporânea está inserido num meio específico de arte, quase escondido, ao qual poucos têm acesso por nem se darem conta de que existe.

A descoberta da figura do curador e de seu poder é algo assustador (*Como conhecer essas pessoas que estão fechadas dentro de um meio e que nem sempre são simpáticas? Por que cada um diz uma coisa?*). Para quem apenas gostaria de produzir, existe um grande jogo acontecendo e nem sempre é permitida a entrada (*Como dialogar e fazer parte disso? O meu trabalho é contemporâneo?*).

Existe uma enorme quantidade de “entidades” que são as que podem legitimar um artista e sua obra: curadores, críticos, outros artistas, as instituições e galerias de arte. E enquanto isso a vida continua, as contas existem para serem pagas, e para produzir é preciso comprar material que não é barato (*É possível viver de arte? Como? Dar aula?*). Existem editais do governo e de instituições que abrem espaços para os artistas exporem e financiar suas produções (*Política? Gestão Cultural? Mas não é só produzir?*). Geralmente esses editais são selecionados por um grupo de pessoas da área, que a partir de critérios próprios aprovam alguns projetos escritos (*Quem escolhe os artistas nos editais? Existe alguma fórmula para ser aceito? Por que eu não fui aceito? Existem panelinhas?*).

No final do curso em artes visuais, muitos escolhem não fazer mais parte disso; daqueles que se formam, poucos seguem em frente. Enquanto uma parte deixa a arte de lado, abandonando-a ou passando apenas a levá-la como hobby, os que escolhem continuar precisam aprender a lidar com a negação e a aceitação, se dividindo entre outros trabalhos, suas produções e meios de buscar certas evidências que propiciem contato com o mundo, mostrar o que fazem (*Será assim mesmo?*). E assim a ingenuidade do início do curso é corrompida com a realidade, alguns continuam, ainda com a paixão no peito, e outros mudam de direção frustrados com a descoberta (*Isso é arte?*).

Com que roupa eu vou?

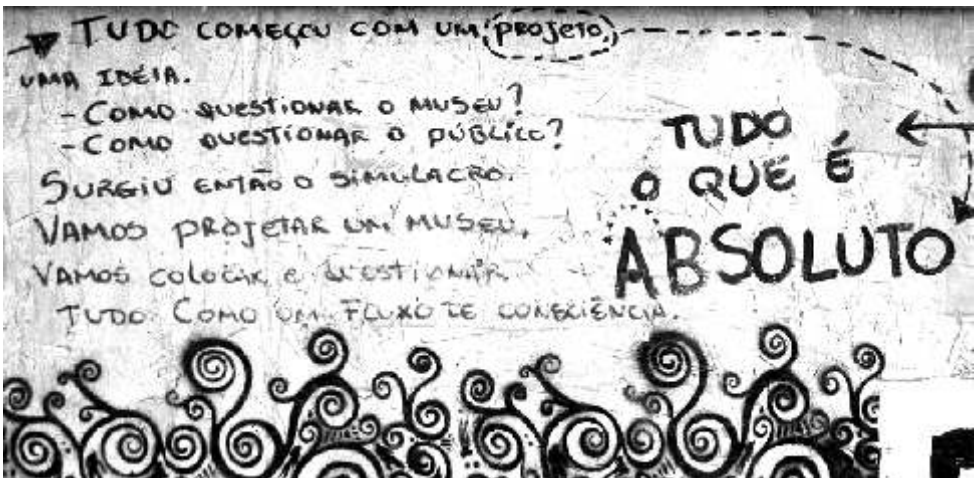
Elisabeth Seraphim Prosser

O museu é, sem dúvida, responsável pela guarda da memória e dos trajetos de uma coletividade, em tempo e lugar. Ter uma obra na sua coleção significa, para o artista, a garantia da inscrição de seu nome na história da arte, o reconhecimento de que ele fez diferença. Porém, o que mais significa estar dentro do museu?

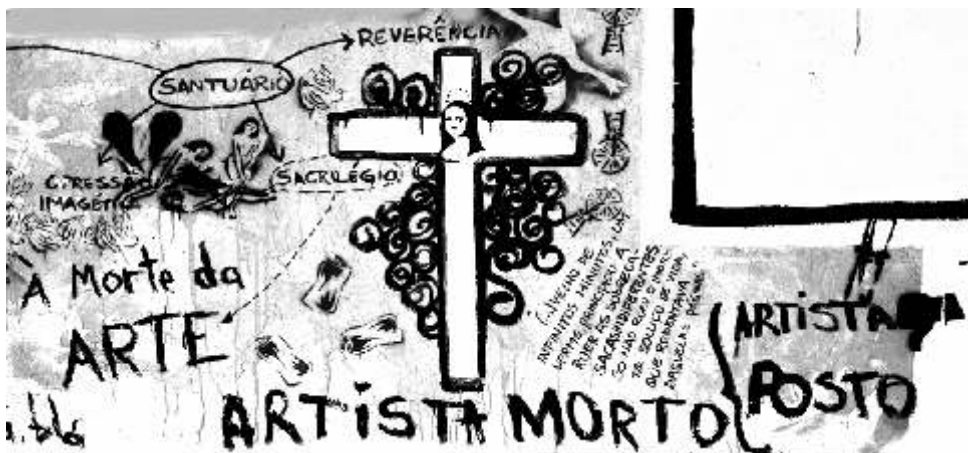
Em 2008, o Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, o MUMA, foi fechado para reformas e circundado por um imenso tapume, logo tomado por grafiteiros e por alguns estudantes de arte das universidades da cidade¹, à convite da Fundação Cultural de Curitiba.

Entre as obras, uma, como um fluxo de consciência, criticava esta instituição tão *sólida* e símbolo de perenidade e permanência. Questionava, também, o que é tido como arte e quem a estabelece, bem como políticas públicas destinadas a promovê-la².

A primeira questão levantada foi a “absolutização” que o *carimbo* de uma curadoria e a participação em um catálogo de obras promovem. O *rótulo* de que aquilo é representativo, deve ser considerado, estudado, admirado. É ou não é arte, está dentro ou está fora.



Os autores ridicularizaram o fato de o museu ter se tornado um santuário, de tudo o que está dentro dele ser ou *dever ser* reverenciado. Não fazê-lo seria sacrilégio. Eles consideraram a legitimação de certas obras, em detrimento de outras, uma opressão imagética, e questionaram a vida desta arte estática e descontextualizada.

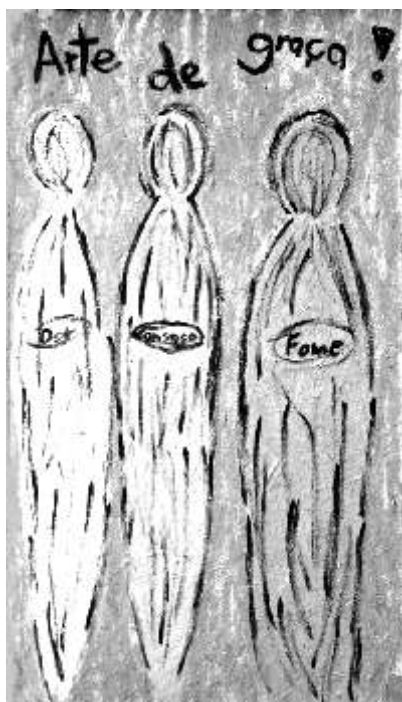


Nesse sentido, o museu é também “o canto de delimita, ..., o museu que delimita, ..., a cabeça que delimita,...”, pois, para os autores, os curadores e as comissões responsáveis pelas exposições e pela aquisição de obras são compostas de “caretas, bois da cara preta, que não dão espaço a todos”, que excluem. Tudo isso no contexto de uma “feição relativa”, pois há mais de um século não se fala mais no “belo”, mas no expressivo e no significativo.



Em outro trecho, *gritaram*: “Eu quero arte, eu quero arte”. E em outro escreveram em maiúsculas: “NÃO FAÇO PARTE”. Não quero fazer parte desta coleção de objetos paralisados e mortos.

Quanto às políticas públicas, sobre figuras humanas quase *munchnianas*, estamparam em grandes letras: “Arte de graça”. Porém, na altura dos seus estômagos, as figuras têm escritas as palavras “dor”, “cansaço”, “fome”. Em outra parte do tapume, desenharam um palhaço e bananas perto da expressão “pão e circo”, e perguntaram: “Poesia para encher barriga?”.



Os autores retornaram ao tema *museu*, em um jogo de palavras: “Permanece, perecível, perdura, perene. Que pena!”. Que pena que esta arte permanece e se cristaliza, que pena que aquilo que permanece se torna perecível e que essa perecibilidade se torna perene. Que pena o conservadorismo, a falta de movimento, de perspectivas, de mudança, a não relação da obra com seu momento e o seu lugar.

De outro lado, os artistas reivindicaram o tapume como “espaço *permanente* para exposição, performance, com curadorias livres (?) de artistas desconhecidos”. Eles querem a rua, na sua fortitude, sem barreiras, sem fronteiras, espaço democrático, tornado significativo a cada esquina, a cada passo. Eles querem a rua com um lugar aberto, crítico, para pensar. Não um museu, impávido colosso, mas uma galeria ágil que pulsa de acordo com a vida e o cotidiano.

Ao mesmo tempo, afirmaram: “De médico e de louco, de artista e de macaco, de idiota e de museu, todo o mundo tem um pouco”. Em suma, somos todos conservadores e queremos certa perenidade, certo reconhecimento. Queremos todos estar “no lado de dentro”. Talvez dentro do que realmente importa, dentro do grande caldo cultural que é o cotidiano, fazendo diferença.

No entanto, para o grande público, o que é mais importante nisso tudo, nas suas visitas a esse lugar sagrado da arte, ao qual se vai muitas vezes aos domingos?



-
1. Dentre esses, Jonathan, Flávia, Lívia, Júlio, Vitor, Jannayna, Arissa.
 2. Fotos de Elisabeth Seraphim Prosser, Curitiba, jul. 2008.

Lições importantes

Taíssa Brevilheri

Antes da abertura da exposição *COME-IN*, no Museu Oscar Niemeyer (MON, Curitiba), tivemos a oportunidade de vê-la com a curadora alemã que nos falou um pouco sobre os artistas, as obras e as interações que o público deveria ter com elas. Digo "deveria" pois não chegamos, de fato, a interagir com os trabalhos. Havia duas obras/cadeiras, uma cortina de madeira (fatias redondas de galhos penduradas por fios) por onde, segundo a curadoria, as pessoas deveriam passar para chegar até o desenho que também compunha a obra. No caso específico dessa cortina, a obra não estava instalada da forma prevista pelo artista e não era possível para uma pessoa adulta passar por ela (já que estava a uns vinte centímetros de distância da parede). No entanto, na noite de abertura, minha filha de cinco anos não encontrou dificuldades para interagir da forma devida. Ela deve ter sido a única a fazê-lo também, pois levaram apenas alguns segundos para um dos seguranças do museu surgir e impedir que ela continuasse a interação.

Achei que isso se devia ao fato de a obra estar instalada de um jeito que modificara seus fins interativos. Fomos então nos sentar na obra/puff/fonte ao lado. Nosso conforto não durou muito. Com uma expressão de horror e descrença, outro segurança nos repreendeu pela atrocidade de nosso ato. Não preciso dizer que ao sentar na outra obra/cadeira foi a mesma história (sim, eu e minha filha ainda insistimos em sentar nas obras expositivas).

Nessa noite, acredito que tanto eu como a equipe do museu aprendemos algo. Eles aprenderam que os visitantes são muito mal educados e não entendem a frase "não toque nas obras do museu", e tomaram as medidas necessárias: nas exposições seguintes onde são expostos trabalhos que "parecem" ser para o manuseio foram colocadas faixas de segurança impedindo as pessoas de se aproximarem. E eu aprendi que das duas, uma: ou o museu ou a curadora não entende de arte.

Liquidificador

Emerson Persona

Entre as inquietações do espírito humano, o produzir arte pode ser visto como uma deliciosa e torturante opção de vida. O processo gerador deste stress começa desde o início, com a ideia matriz ou concepção, segue o desenvolvimento do pensamento e por fim culmina com a conclusão da obra. Mas seria assim tão simples?

A finalização de uma obra nos remeteria ao gozo da realização caso não bastassem ainda as questões de como e onde legitimar o objeto produzido, já que, para tanto, não basta somente o pensamento ou mesmo o pincel, a tinta, a tela, ou a argila ou qualquer amálgama realizadora.

O artista, como elemento ativo, tem que ser um “insistente” – ou melhor dizendo: um persistente. O persistente indivíduo não só luta diante das suas próprias dúvidas e inseguranças, mas também luta com o instável julgamento do sistema de arte... Resta, entretanto, ao artista, perguntar: Quem legitima a produção artística? O que produz sua legitimidade?

Esse meio que propicia o enlace artístico se parece muito com a atitude de Cronos, que sentia prazer em devorar os próprios filhos. Afinal, o meio gera, o meio devora. E nesta antropofagia, surgia no passado a figura romantizada, desleixada e um tanto amalucada do artista. Hoje, este estereótipo cedeu lugar à necessidade de conhecimento, de marketing pessoal, da criação de uma rede de contatos somada à autogestão. Essa autogestão se dá com a criação de uma “persona” cuja verborragia é por vezes mais significativa que o objeto produzido.

Se não bastasse tudo isto, o que por si só já causaria pânico, ainda o sistema criou o chamado “bate papo pós-abertura da exposição”. Aí sim a coisa vira um verdadeiro “cerco de **Varsóvia**”, e o indivíduo deve explicações pelo ato profano de gerar. E não é sem prazer que vemos o artista ter que falar sobre sua obra, afinal explicações devem ser dadas, questões levantadas e discutidas.

Tudo muito bom, tudo muito limpo, se lá, no meio da plateia, não estivesse aquele indivíduo que vai preparado para não gostar. Aí o prazer é sórdido. Quantas vezes não

vimos artistas gaguejarem ou levarem segundos tentando achar palavras ou ideias lúcidas para convencer o algoz sobre a sua ousadia pictórica? Sim, convencer o outro é preciso. O pobre ser que já teve que passar pelo processo da autoflagelação diante das próprias dúvidas e incertezas ainda tem que lidar com aquele “amigo da onça” que espera um pequeno deslize do “abusado artista” pra botar a casa abaixo citando Hegel, Deleuze ou outro filósofo de sua predileção

O nosso “amigo da onça”, à maneira do personagem criado pelo cartunista Péricles¹, se alimenta da desgraça alheia. E não é sem propósito que o mancebo, aquele mesmo que dias atrás compareceu à abertura da exposição e que, com a boca azeda pelo vinho servido, criticou o artista, falou mal das obras, do espaço e da curadoria, agora, num gesto solidário, comparece ao bate-papo. Lá é o repasto do famigerado, a velha hiena aguarda qualquer falha da vítima. E aí vai de tudo, desde a inconsistência da fala; o uso inapropriado de inflexões; o falar baixo; a voz fina e até a roupa do acusado é analisada. Por vezes, à “boca pequena” ao pé do ouvido, a sexualidade do mancebo é posta em pauta.

O inquiridor não confesso já viu muita gente se dar mal, aí sim é o júbilo... Ver aquele arrogante, abusado, ousado e pra não dizer “artista” prepotente ser rebaixado à condição de mortal é tudo de bom, pensa ele. Afinal, qual pai que não defende seu filho? Qual fazendeiro não enxota com rigor os invasores de suas paragens? Então, para o “amigo da onça”, o artista que aprenda a defender sua produção. Sem delongas.

É, entretanto, triste e constrangedor ver alguém ser destroçado por um “amigo da onça”. Por isso rogo a criação do “Manual de Sobrevivência do Artista no Pós Bate-Papo”. Este manual deveria trazer dicas básicas do pós- linchamento, com palavras de positivismo acompanhado também de cápsulas de maracujina e band-aids. Porque uma coisa é certa: ninguém sai ileso de um bate-papo.

Por fim, ao pobre ousado artista só resta sorrir, e à maneira de Marlene Dietrich, pensar: “a vida com uma boa dose de desdém fica muito mais fácil”, aguardando assim que a coisa se inverta, afinal todo artista tem seu dia de inquirido e de inquiridor. Havemos de esperar o dia em que o “amigo da onça” queira ser também um artista abusado, e com isto dê a cara para bater.

E assim se fecha o ciclo.

Para finalizar, um questionamento do “amigo da onça” sobre os bate-papos: “por que não se distribuem pipocas na entrada?”

1. <http://ideiafix.wordpress.com/2008/05/04/pericles-e-seu-amigo-da-onca/>

Desilusão ou Encantamento?

Ellen Cunha do Nascimento

Há algum tempo (2009), fui numa abertura de exposição do Vik Muniz. Confesso que os trabalhos dele não me agradavam. O Museu Oscar Niemeyer (MON, Curitiba) estava cheio, muitas pessoas e estudantes afoitos. Não posso afirmar convictamente se era uma reação devido à presença de um artista reconhecido internacionalmente, mas sem sombra de dúvida a *vernissage* era diferente de todas que já havia presenciado. Havia mais fotografos do que de costume, e a vontade de aparecer ao lado do artista parecia reação e desejo mútuo. As fotos não eram feitas somente pelos profissionais contratados: muitos haviam levado sua humilde câmera fotográfica para registrar aquele momento. Contudo, me recordo que, no decorrer daquela noite, diante das imensas imagens, envolvida por agrupamentos de objetos que a uma certa distância transformavam-se em outras imagens, presenciando e vivenciando a ilusão ótica realizada por Muniz, vendo a reação de pessoas e crianças encantadas tanto com a dimensão dos trabalhos quanto com a surpresa do material utilizado para a realização das obras, até eu me contagiei.

Quando vou a uma abertura de exposição, sempre retorno para revê-la com mais calma e com menos pessoas. Quando retornei à exposição de Vik Muniz era o último dia da mostra e senti que as pessoas ainda estavam afoitas mesmo sem a presença do artista, e naquele instante percebi o magnetismo provocado pelas obras.

Nesses últimos anos, no mundo da arte, as obras de Vik Muniz têm estado em destaque, são populares entre algumas camadas da sociedade – mesmo no Brasil, talvez seja mais popular do que o samba. Mesmo ambos originados no país, aposto que muitas pessoas nunca sambaram, mas provavelmente já viram alguma obra do Vik Muniz, mesmo sem saber – sobretudo agora que a obra é abertura de novela de horário nobre (*Passione*, Rede Globo, 2010). Tem algo mais popular do que isso? Em um texto apresentado por Leonel Kaz, curador da mostra, afirma-se que:

“Raramente um artista contemporâneo provocou neste país uma mobilização desse porte, aproximando o grande público da grande arte. Isso se deve, por um lado, à mágica da obra de Vik; por outro, a uma montagem compreensível que permitiu a cada visitante a sua própria liberdade do olhar”.¹

O alvoroço causado na abertura da mostra de Vik Muniz representa o quanto sua figura é popular, ao menos no meio artístico, ou para as pessoas que estão diretamente ou indiretamente a ele relacionadas. Também Vik é um artista que conquistou sucesso no seu tempo – algo que todos desejam, ainda que possa causar inveja e questionamentos sobre o próprio sucesso e procedimento artístico do artista. Tais questionamentos surgem especialmente quando seu nome e sua técnica são vinculados a marcas internacionais como a famosa Louis Vuitton e Lancôme. Essas parcerias talvez tenham se iniciado a partir da sua ONG Centro Espacial Vik Muniz. Mas, afinal, trabalhar sob encomenda no séc. XXI é arte? Em entrevista, Muniz afirmou que:

“As pessoas querem ser seduzidas por imagens. Não dá para criar algo que não tenha uma espécie de apelo para competir com a mídia do nosso tempo. Você tem que seduzir, se utilizar de gimmicks, de truques [...] Muita gente me critica, mas Michelangelo e Raphael trabalhavam para a Igreja, que era a maior corporação que existia na época. Se eles acreditavam em Deus, eu acredito em free market.”²

Em seu discurso, o artista se justifica colocando a culpa na mídia. Por outro lado, conquista seu espaço no mundo da arte produzindo trabalhos de fácil compreensão e acessibilidade, destacando-se dos outros artistas. Não que arte tenha que ser um bicho de sete cabeças, mas Vik assume que produz sua obra dentro dos requisitos necessários para sua fácil comercialização. Ou seja, dentre seus objetivos principais, está a comercialização. Todos precisamos pagar nossas contas e sobreviver. Isso é um fato, mas precisa ser desta forma?

Dizem que, quando não fazemos parte de algo e não estamos satisfeitos com nossa situação, costumamos criticar, mas a principal dúvida é se Muniz quer mesmo fazer arte, e se o que produz é arte. Nem sempre popularidade gera reconhecimento do trabalho realizado. Não que popularidade seja algo ruim, mas parece que em determinadas situações o trabalho perde a potência, por isso seus trabalhos não me cativam, e a proposta parece ser totalmente comercial.

Afinal, como Vik tornou-se tão popular? De onde vem tanto encantamento?

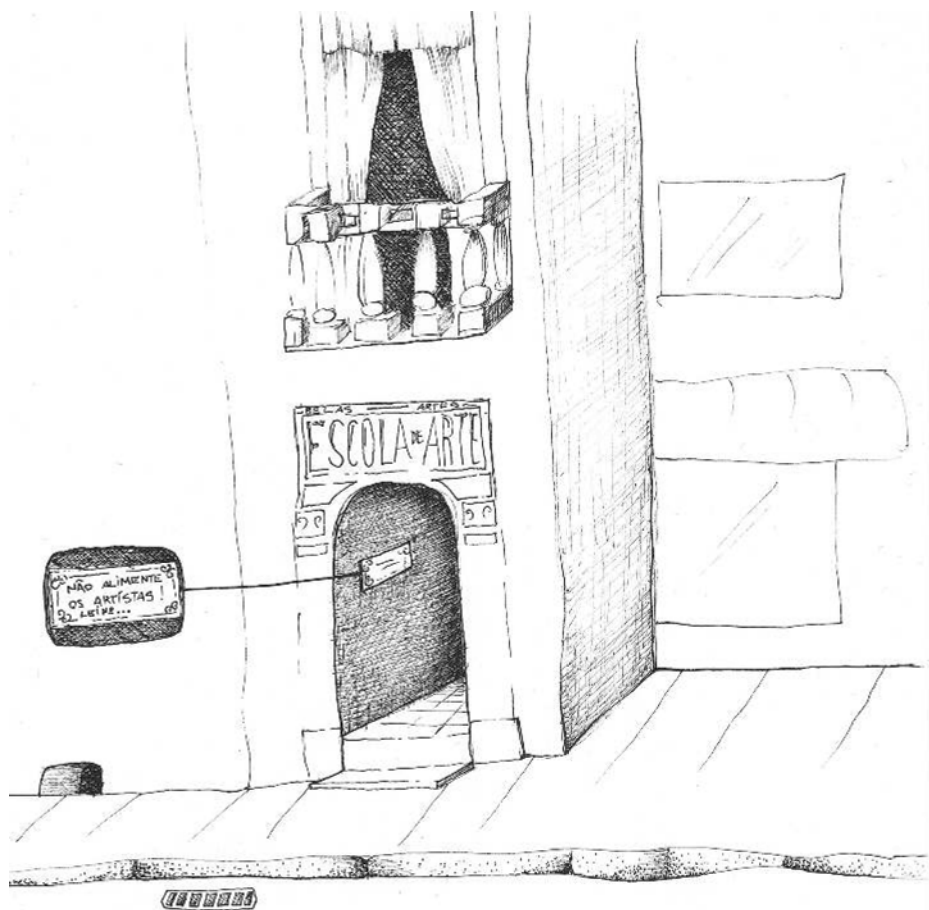
Isso teria vindo com Duchamp ou Warhol, com a exploração da realidade e a aproximação entre vida e arte, através da utilização de objetos e imagens do nosso cotidiano, possibilidade aberta pela obra desses dois artistas?

Muniz diz que “as pessoas já têm uma tendência a simplificar meu trabalho, por ser fácil. Gosto da acessibilidade” (SUZANA VELASCO, 2009). Então é na simplicidade que está o encantamento? Será que esse é o juízo contemporâneo de arte?

1 - MUSEU OSCAR NIEMEYER EM REVISTA, Curitiba: Projeto Comunicação, novembro de 2009

2 – VELASCO, Suzana. *Vik Muniz revela no MAM seu fascínio pelos ícones visuais, populares e sofisticados*. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/cultura/rioshow/mat/2009/01/19/vik-muniz-revela-no-mam-seu-fascinio-pelos-icone-visuais-populares-sofisticados-754044127.asp> - Acessado em 30/09/2010



Quando Adão e Eva comem a maçã e adquirem o conhecimento do bem e do mal, o que desce pela garganta e chega ao estomago não é a maçã, mas a triste realidade de que eles estão sujeitos ao tempo. Adão e Eva agora envelhecem.

Grande parte do desenvolvimento conquistado pela humanidade é para diminuir o tempo usado em tarefas cotidianas por pessoas comuns ou profissionais de ponta. Os transportes, as linhas de produção automatizadas, os eletrodomésticos, as comunicações. Você já pensou quanto tempo levava uma pessoa do século XVII para receber uma carta? O seu email chega em segundos.

Mas a possibilidade de ganharmos tempo em várias situações do dia a dia não nos garantiu nada, não garantiu que o tempo economizado por nós em relação aos nossos avós fosse investido em qualidade de vida.

Crio uma situação hipotética para incluir a arte no discurso:

O crítico está em São Paulo e elabora apressadamente o texto para uma exposição que irá abrir às 18h. O texto vai para a gráfica às 15h, às 16h está pronto, o moto boy leva o material até o museu – 60 minutos no trânsito de São Paulo. 17h: o texto começa a ser estampado na parede. Ao lado, um artista dá os últimos retoques na obra que é citada no texto. Às 18h, nosso crítico e nosso artista correm para o mesmo aeroporto, destino Curitiba, vôo das 19h30. Quando chegam ao aeroporto, descobrem que o avião terá um atraso de 3h. Por um acaso do destino, se encontram na cafeteria e começam a bater um longo e gostoso papo sobre a exposição.

Não são apenas críticos e artistas que estão sujeitos ao tempo, pois alguns espectadores se lançam em odisséias chamadas “pacotes de viagem” que propõem uma visita ao Louvre na parte da manhã e um passeio à Champs Elisés e ao Centro Pompidou à tarde. É o fast food da experiência em arte. E como todo bom fast food, a saúde é o que menos importa.

Uma vez, sem querer eu me propus um FAST FOOD ARTISTICO. Empunhei uma filmadora e me propus à ingrata tarefa de filmar a Bienal de São Paulo. Filmei quase todas as obras, mas qualquer coisa que se aproxime ou se confunda com a experiência estética passou distante da minha empreitada. No final da tarde, eu estava exausto. Na parte externa, eu me encontrei com a obra *Craca* do artista Nuno Ramos. Fiquei aproximadamente 20 minutos curtindo, degustando, relacionando, esquecendo do mundo à minha volta. Foram os 20 minutos mais gratificantes da viagem.

Menos carro, mais bicicleta: impressões sobre um ato

Amanda Gallego

Setembro: mês da chegada da primavera e, também, do Dia Mundial Sem Carro. Explico a relação: neste mês, percorri de bicicleta a ciclovia no trajeto casa-trabalho, propondo-me a sentir meu caminho sobre rodas, percebendo aromas, cores e sabores (humm... amoras!), apreendendo, de minha *piccola* máquina *Sony*, tudo o quanto possível em imagens, lembranças, sensações.

A paisagem se modificava segundo a segundo; o caminho era o mesmo. Até que... surge no gramado verde que antecede o esqueleto de um bicicletário... (construção fantasma: projeto aprovado para mobiliário urbano de Curitiba, mas nunca usado, e servindo hoje de abrigo para mendigos)... a silhueta de algo implantado. Ao lado da praça nossa Sra. de Salette, Centro Cívico da cidade, floresceu, numa placa de sinalização, a escrita "Fuck Andor"¹. A placa empala a pobre carcaça de um fusca cor-de-rosa, cultuado com faixas coloridas, desenhos e lavanda. Em sua traseira, a escrita: "Jardinagem Libertária".

Ok. Manifestações são sempre bem vindas! Algumas semanas antes, no meu caminho, o mesmo bicicletário foi palco do grupo *Interluxartelivre*, com várias ações ocorrendo simultaneamente: rodinha de *footsack*, galera filmando, fotografando, plantando... Grafitando bicis amarelas na grama. Paro para falar com um ou outro conhecido, e fico sabendo que mais tarde aconteceria a "Música para sair da bolha", espaço para bandas convidadas fazerem som, ampliando ainda mais a visibilidade do grupo que atrai também pela música.

Penso que essas ações modificam a paisagem do meu caminho e até são responsáveis por surpresas, sorrisos, indagações e mesmo frustrações minhas, do tipo: "cara, e o que eu tô fazendo para mudar meu entorno, meu caminho?". Até quando vou colher o fruto plantado por outros...? E penso em modos de sair da bolha construída por mim mesma.

Com a chegada do Dia Mundial Sem Carro (22 de setembro), uso a oportunidade para estourar minha bolha, integrando a massa da bicicletada. O ponto de partida é o prédio histórico da Universidade Federal do Paraná, ao som de Hare Krishnas tilintando e cantando. Seguimos o ritmo de seus passos, percorrendo ruas centrais de Curitiba. Não é minha primeira participação e, embora neutra, sinto que participo do grupo quando no responsório "Menos carro", grito: "Mais bicicleta!".

No caminho, noite adensada, semáforos vermelho-brilhantes são ignorados em prol da massa que escorre no asfalto. São cartazes, buzinas, Hare Krishnas, entoações... Tudo junto na bicicletada. Os carros estão cansados, estressados pelo não tráfego já comum da cidade, que a manifestação torna ainda mais vagaroso. O sinal abre para eles, e nós continuamos. Carros avançam sobre as bicis, a discussão começa e termina sem paz (as partes não se respeitaram...).

Fatos isolados como esse aconteceram e acontecem diariamente nesta disputa pelo espaço de mobilidade de carros, bicis, patins, skates, rodas. Por sorte, ao longo dos cruzamentos (terreno de confronto), surgiu a imagem de um Príncipe. Com figurino caricato, gestos teatrais e movimento sensível, ele, o Príncipe da Bicicletada, atenuou os humores de motoristas, apaziguando, através de sua encenação graciosa, possíveis confrontos.

Segue a passeata. Em um determinado terreno de confronto, alguém sugere: "Mandala!". O lugar é campo aberto: a cruz das ruas Inácio Lustosa com Cândido de Abreu. Ciclistas em unísono percorrem a mandala.

Em peregrinação, descemos a Cândido de Abreu rumo ao Centro Cívico; a rotatória centrífuga e nos expele rumo à ciclovia. Estamos perto... do bicicletário, do meu caminho. Parada final: "Fuck Andor", ex-fusquinha, agora carcaça empalada, elevada a relíquia/monumento/escultura à degradação do automóvel. Nós, ao redor dele, o contemplamos; aos poucos, uns e outros interagem dançando e pulando sobre o objeto torturado. Alguns entoam canções. A massa se dissipa... Os ciclistas não entendem a piada... Eu não entendo o meu papel ali: plateia? Compadeço-me da minoria, sendo espancada, e me sinto numa nova bolha, só minha.

¹Fuck é sinônimo, no dito popular, de Fusca. Andor é sinônimo de procissão. Neste cortejo, os fiéis à causa do interluxartelivre transportam em seus ombros a carcaça de um fusca, que simboliza sua crença (quicá acompanhados de cânticos e rezas entoados para embalar a ação...).

O lugar e o autor da obra de arte

Instrumentos para uma possível compreensão da arte contemporânea

Ana Rocha

Na arte contemporânea, no período pós-vanguarda, criam-se obras que podemos dizer que derivam do modernismo; nem contra, nem a favor da idéia de novo, mas uma obra que se constitui a partir de uma tradição moderna (FABBRINI, 2005). Ao contrário da modernidade que negava o passado e buscava novas possibilidades para a arte, na contemporaneidade é possível listar uma série de artistas que revisitaram a modernidade para criar suas obras, colocando as criações modernas em um novo contexto. Aquilo que na época das vanguardas era ruptura, hoje é reconhecido como procedimento artístico. A colagem de Picasso e o *readymade* de Duchamp foram extremamente revolucionários para a arte moderna, mas hoje se tornaram procedimentos, como no caso de Duchamp, no qual um gesto filosófico é transformado em operação artística. Já a colagem, hoje é aplicada a outras áreas que não só a linguagem pictórica. Tornou-se um conceito de deslocamento de contextos, nos quais elementos são transladados não só para o campo pictórico, mas para as outras linguagens e meios que hoje fazem parte da arte.

A idéia de Duchamp de que a arte era fruto de um contexto, no qual ela se insere como arte, levou ao desenvolvimento de obras chamadas *site-specific*, obras que são feitas para um lugar específico e que só funcionam naquele determinado espaço e tempo em que se realizam. Podemos apontar a obra *Arco inclinado* (1981) de Richard Serra como *site-specific*. Uma gigantesca placa de metal instalada no meio urbano transforma o ambiente onde são inseridas em espaço da obra. Essa obra de Richard Serra se apresenta ao espectador como um grande monumento que reconfigura o espaço onde ela é instalada. Suas obras não são da ordem das figuras contemplativas, mas derivam de uma origem empirista, são modelos de construção que transformam o espaço da urbe em espaço “em obra”.

“A grande lâmina de aço irrompe no espaço da praça como se fosse parte de uma gigantesca colagem. Não há vários elementos em jogo que desmontam e remontam a obra como nas guitarras de Picasso. Um único elemento é que responde pelas diversas configurações segundo a posição que se ocupa na praça, que é requisitado pela obra para ser parte de seu espaço.” (TASSINARI, 2001, p.48)

O que, segundo Tassinari, deixa em aberto o espaço da obra e o espaço da realidade, pode ser colocado como uma herança da colagem que na arte contemporânea adquire uma nova dimensão, na qual o espaço da obra e o espaço da cidade deixam de ser entidades separadas e se permeiam sem cessar. Ampliando o conceito de colagem à noção de espaço, ela deixa a mostra sinais das operações de corte, da implantação da chapa no solo e a inclinação, mas não são operações manuais que são vistas, e sim, a técnica. Ronaldo Brito afirma sobre a obra de Serra, que ela nos coloca a experimentar situações espaciais limites, da relação corpórea com os sistemas de signos no real contemporâneo, mas longe da expressividade.

“O adjetivo talvez comprometesse o trabalho com o dualismo metafísico de corpo e alma, da forma e do conteúdo, que pretende resolutamente deixar para trás. E a ausência de tratamento de superfície, a ausência de concessões e valores plásticos qualitativos, naturalmente acentuam o seu aspecto anônimo” (BRITO, 1997, p.29)

Este anonimato que Ronaldo Brito cita aproxima a obra de Richard Serra do *readymade*: um objeto escolhido que não apresenta características de quem o fez. O que nos coloca a pensar que os sentidos da obra de arte se deslocam do objeto autônomo para a experiência, fazendo com que a relação entre o objeto, o espaço e o espectador se torne condição da existência da obra de arte.

O lugar do corpo

Lailana Krinski

O corpo figurado, que se movimenta no jogo de cartas alavancadas pelo espectador na obra “Looping 5” de Dach, não existe. É a força que promove a rotação do eixo da alavanca que gera a possibilidade lúdica de existência, para o olho do espectador; desse corpo, que se põe num determinado espaço de tempo, surgindo através da junção óptica de seus fragmentos.

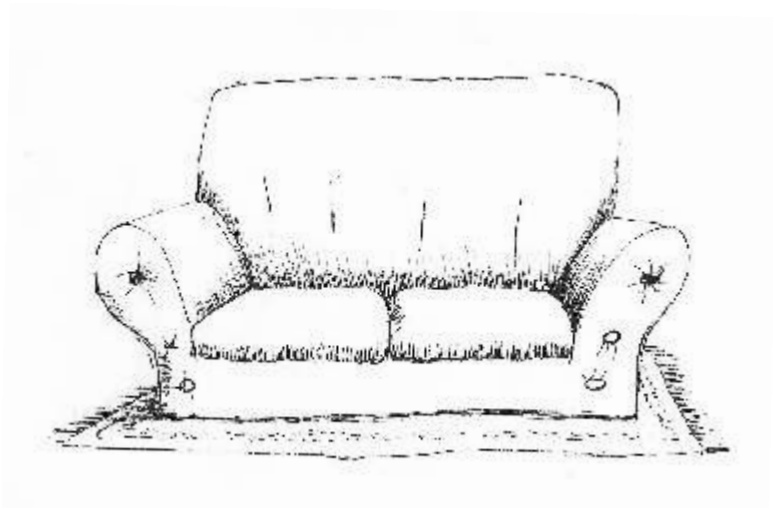
Mas o corpo-figura, inteiro, por si só, não se apresenta. A existência dele depende da minha imaginação e força física. Ao parar de girar a manivela, busco-o num espaço vazio, e quase que posso desenhá-lo com a mente através do fragmento de uma carta única, de onde parte a lembrança das outras. Giro a manivela novamente e confirmo minha lembrança, o jogo segue sucessivamente.

Gosto de pensar nesse vazio, próximo ao fragmento da imagem. Esse vazio é um espaço que deixa de ser habitado pelo corpo-figura quando a obra não está em movimento, da mesma forma como deixa de ser habitado pelo meu corpo quando não estou girando a manivela. Mas ele está lá, como um campo que pede para ser ativado.

O que pensar deste espaço? Creio que está muito próximo a um conceito de lugar., como um espaço que se estabelece (como tal) a partir de sua habitação.

Às vezes, pode parecer que ele se torna específico, como num encaixe exato do corpo em seu lugar. Mas então também observo que esse lugar é rompido pelo espaço comum, ativando uma troca. Se não fosse minha lembrança do corpo inteiro, constituído no movimento dos fragmentos em cada carta, o lugar do corpo-figura se diluiria com o resto do espaço que não é efetivamente dele.

É como se o “Looping 5” me convidasse a conceber esse espaço comum do mundo como lugar que foi, e possivelmente será, habitado novamente: um espaço que só se constitui como habitat quando lugar do corpo.



*Doe seu sofá.
Por uma vídeoarte mais confortável*

O que nos afeta?

Deborah Bruel

Se a exposição "O Estado da Arte" (Museu Oscar Niemeyer, MON, Curitiba) não satisfaz alguns olhares críticos por diversos motivos, ao menos poderíamos dizer que para uma coisa tem servido: reacender discussões que deveriam existir sempre, reativar preocupações que deveriam nos assolar sempre, bem como retirar a enorme pedra que cala a reflexão sobre as políticas de circulação e exposição de arte do estado do Paraná nos últimos 8 anos.

Penso que, se talvez o Museu não tivesse incluído em sua agenda esta exposição, neste momento, a classe artística continuaria sua vidinha conformada com sua gestão, como parece vir fazendo desde sua inauguração, já que nunca percebi algum efetivo reclame por parte de artistas, curadores e interessados em artes sobre esta questão.

Mas o que efetivamente me interessa discutir desse emaranhado? As políticas públicas para a área cultural, a gestão do MON, o meio artístico local, a falta de respeito profissional para com os artistas que têm que agradecer ajoelhados a benesse de expor num lugar consagrado sem receber um mísero retorno financeiro por isso? A curadoria dessa exposição, suas propostas curatoriais independentes, a expografia, a estrutura do museu, a péssima iluminação, as falhas estruturais, os trabalhos expostos, os artistas escolhidos, as posições assumidas pelos artistas que se sujeitam a essas condições? Porém, o que mais se sobressai é como o jogo se configura. No entanto, o que parece mais incomodar alguns é a visibilidade de uns em detrimento de outros... Será que vivemos a crise do filho mimado? Pois é consenso que uma curadoria é uma escolha dentre tantas possíveis, portanto, ficar de fora é mais comum do que ficar "de dentro", ou não?

Como artista integrante da exposição, eu poderia fazer um relato da minha participação, compartilhando inseguranças e justificando atitudes e escolhas, tanto em relação à opção por participar, quanto em relação ao trabalho exposto.

Poderia também emitir opinião com relação à curadoria no qual meu trabalho está inserido, assim como da outra curadoria que compõe a exposição, e seguir refletindo sobre aqueles itens listados acima.

Porém, o que me interessa discutir é a arte, a arte em si, o que está se produzindo e o que já se produziu, assim, tão perto de mim. As ricas e também pobres relações que podemos perceber entre os trabalhos, e nesse sentido se evidencia, sim, um papel fundamental da curadoria, que permite essa percepção...

Fazer daquele espaço a arena de discussão política é também assumir que fora dali nada

acontece. Nesse sentido, fica parecendo que se a discussão concentra-se no âmbito das questões organizacionais e políticas, isso se dá justamente por uma recusa, receio ou até incapacidade de se discutir a produção em si. Uma produção que não é dada pelo Estado, mas que deu-se e dá-se nesse limite territorial que é o Paraná. Portanto, quem dá algo são os artistas através de sua produção, suas proposições. E esse algo está lá exposto com mais ou menos critérios, melhores ou sofríveis relações.

Como exemplo, interessa-me pensar que um dos cinco eixos pensados pelo curador Artur Freitas é o do Espaço, no qual está meu trabalho. O espaço físico destinado a estes trabalhos dentro da mostra revela-se apertado, algo sintomático talvez... Alguns trabalhos desse eixo, foram pensados exclusivamente para a exposição, como as propostas de Cleverson Salvaro, Rodrigo Dulcio e Cleverson Oliveira. Enquanto o trabalho de Cleverson Salvaro atravessa toda a sala – pensando uma entrada e uma saída para o olhar, fazendo-nos deslocar sem sair do lugar, ligando dois pontos distantes –, os trabalhos de Rodrigo Dulcio e Cleverson Oliveira exploram dois cantos de uma mesma parede, e por isso mesmo se chocam e parecem empurrar o espectador para fora dali, gerando uma sensação sufocante. Separadamente, os dois trabalhos se sustentam e são coerentes às poéticas dos artistas. No entanto, ali coabitando a parede, penso que eles se enfraquecem, pois parecem ilustrações do que realmente seriam caso estivessem em lugares independentes.

A obra "ÁLBUM" de Salvaro também me inquieta ao se colocar como objeto, como imagem na parede. Por se tratar de uma proposta que enquanto forma se apresenta como um álbum de figurinhas a serem colecionadas, enquanto objeto relacional provoca relações de troca, e como conceito problematiza o circuito local. Penso que ali colocadas lado a lado, aquelas imagens não me dizem nada sobre isso, se descolam do trabalho e me fazem supor que talvez, neste caso, a lógica da exposição não funcione – pelo menos não essa, que prima por um formato moderno. Assim como as ações do grupo Sensibilizar, apenas representadas pelos seus registros fotográficos e textos, que servem de documentos-testemunhos da obra, não encontram neste formato expositivo força de reverberação e sim um lugar de memória, já que este nunca foi o lugar de seu acontecimento – que se deu na rua, no cotidiano. Os registros do coletivo Interluxartelivre também se transformam em imagens de vídeo e de fotografias que não adensam em valor, ao contrário, condensam suas práticas, tornando-as narrativas quicá ficcionais.

Para essas obras que se colocam para além das linguagens visuais mais formais, que se relacionam com o mundo por uma lógica mais do mundo que do museu, precisam ser pensadas formas de presença que não reduzam suas poéticas aos seus objetos, sejam eles os dispositivos relacionais, os suportes, os registros ou seus desdobramentos. Um desafio, eu sei. Mas o que seria da arte se não fosse assim?

Do ponto de vista de quem pode recusar ou aceitar um convite para participar de uma exposição, há implicações que vão além de dar visibilidade a uma imagem ou um trabalho. A aceitação implica em concordância com os termos dispostos para tal, e o público, um dos focos principais que ainda motiva a realização de tais eventos, não tem acesso aos bastidores nos quais são planejadas e discutidas essas mostras. Tampouco esse não é, ou não deveria ser, a priori, o foco majoritário da produção contemporânea. Isso não significa que essa produção seja apolítica, ou descompromissada com o seu contexto, mas pode ampliar o seu assunto para além do próprio meio.

A recusa, por outro lado, pode indicar uma posição de contestação ao que se propõe. Gera-se um espaço onde o artista marca sua postura contrária àquilo que está sendo apresentado ou ao contexto sob o qual está sendo discutido. Mas essa contestação chega ao público? Novamente podemos pensar quem é o público de arte, quais são suas expectativas e participação nesse campo? Muitas vezes, se tanto, isso não chega a fazer qualquer diferença nem mesmo no próprio meio artístico, pois se algum artista recusar a participação em uma exposição, logo haverá outro ávido pelo posto.

A negativa coletiva e pública, que repercutisse como ato político e ecoasse como voz marcando uma postura mais radical nos pareceu difícil de ser articulada em tão pouco tempo. Se, por um lado, contestamos a ausência de política curatorial e de acervo no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba, por outro, queremos ocupar este Museu público e, assim, contribuir com uma construção do que pensamos ser urgente na gestão do Museu.

O texto é a vontade de dar forma a esses incômodos, desconfortos e proposições. Mas, afinal, a que se direciona a crítica que queremos elaborar? À exposição "O Estado da Arte"? À gestão do MON? A política institucional no campo artístico?

Sugerimos dois caminhos de reflexão. O primeiro é pensar nosso lugar enquanto artistas e/ou envolvidos de alguma forma com essa exposição, o que faz percebermo-nos em um

certo limbo. Nosso discurso é endêmico na medida em que estamos participando do processo num museu estadual localizado na cidade que habitamos; e, observamos com distanciamento e até mesmo com exclusão, em outra medida, a da "ignorância" (no sentido de ignorar) do MON em relação à produção de arte contemporânea local e mesmo brasileira.

Há de se considerar os paradoxos na afirmação de um campo (Pierre Bourdieu), quanto às relações entre local, nacional e ao global, levando em conta a já antiga crise do nacionalismo, tanto Néstor García Canclini como Stuart Hall nos propõem a negociação contínua entre as identidades locais e globais e um reconhecimento do local como postura política de não diluição das diferenças.

O outro caminho é pensar, a partir do título da exposição. apropriando-se do sentido que a ciência atribui a essa expressão, para analisar o contexto institucional da arte no Brasil e as debilidades que os museus em todo o país enfrentam, tanto pela falta de estrutura financeira como principalmente no que se refere à política de acervo. Bem, no caso do MON, há recurso financeiro de origem do fundo federal, mas o que não há é uma gestão política desse recurso.

As exposições que passaram pelo Museu, por exemplo, de arte brasileira, são em grande parte exposições fechadas, que circulam o país (Tarsila do Amaral, Vik Muniz, Poéticas da Percepção) ou são curadas por galerista (Cícero Dias por Simões de Assis, por exemplo). É muito raro o museu convidar curadores com o intuito de pensar uma exposição.

O museu não tem uma comissão curatorial, tem apenas um conselho deliberativo. E por oito anos foi gerido pela primeira dama do Estado (Maristela Requião), o que reflete não uma política cultural do museu, mas imposição de poder político, apenas.

O termo "estado da arte" e uma exposição de "40 anos de arte paranaense" (projeto que partiu do MON) encarna outras ambiguidades e problemas.

A afirmação, no texto de Maria José Justino, de uma arte paranaense sem articulações com o contexto da arte brasileira desse mesmo período, que coloque essa produção em relação e, ainda, a falta de recorte ou proposição curatorial que se vê no texto e na parte da exposição que ela curou, levam a pensar numa arte paranaense autista, contraditoriamente hoje, num contexto globalizado.

Seria, de acordo com essa hipótese, um tipo de regionalismo já superado (senão em certas posturas institucionais) pela produção artística desde os modernistas (que faziam antropofagia dos regionalismos com a linguagem formal influenciada pelas vanguardas europeias). No Paraná, o auge de uma arte regionalista foi o paranismo, que antes da metade do século XX buscou afirmar uma “imagem” e identidade cultural próprias, com representações de símbolos “genuinamente paranaenses”, como a estilização do pinheiro, da pinha e da gralha azul, por exemplo (João Turin, Zaco Paraná). Será que certas posições institucionais e/ou curatoriais refletirão num certo movimento de retorno ao regionalismo mais autista e sem consciência contextual?

há parênteses. { }
aparentes (para que seja visto o dentro das coisas).

Maikel da Maia

uma equação possível.

em matemática, uma **equação** é uma sentença aberta expressa por uma igualdade envolvendo expressões matemáticas. as equações normalmente propõem um problema sobre sua validade. grosseiramente falando, uma equação é composta por **incógnitas** e **coeficientes**. os coeficientes são entidades matemáticas conhecidas. **resolver a equação**, ou seja, o problema por ela proposto, consiste em determinar quais são os elementos de um determinado conjunto (o das possíveis **soluções**) que tornam a equação verdadeira.

as entidades matemáticas envolvidas na equação podem ser números reais, números inteiros, conjuntos, funções entre outros.

uma exposição como questão possível.

em artes visuais, uma exposição é uma sentença aberta expressa por uma igualdade envolvendo expressões artísticas. essas expressões artísticas normalmente propõem um problema sobre sua validade.

grosseiramente falando, uma exposição é composta por incógnitas e coeficientes, os coeficientes são aspectos compositores das obras, conhecidos e ou presentes e ou apresentados ao público. **resolver a exposição**, ou seja, o problema por ela proposto, consiste em determinar quais são os elementos de um determinado conjunto (o das possíveis **soluções**) que tornam uma proposta de exposição verdadeira.

as entidades institucionais envolvidas na exposição podem ser: o curador, os artistas, suas produções recentes ou não tão recentes, acervos, a história da arte, gêneros artísticos, políticas culturais, culturas entre outros.

resolução de equações

em matemática, **resolver uma equação** é encontrar quais valores (números, funções, conjuntos, etc.) satisfazem determinada condição expressa através de uma equação (duas

expressões relacionadas por uma igualdade). estas expressões contêm uma ou mais **incógnitas**, que são variáveis livres para as quais são procurados valores que verifiquem a condição. para ser preciso, nem sempre se procura valores, mas em geral uma expressão matemática. uma solução da equação é uma atribuição de expressões às incógnitas que satisfaça a equação; em outras palavras, expressões que, quando são substituídas no lugar das incógnitas, tornam a equação uma tautologia (uma afirmação que se pode demonstrar que é verdadeira).

por exemplo, a equação $x + y = 2x - 1$ tem para a incógnita x a solução $x = y + 1$, pois ao substituir x por $y + 1$ na equação original o resultado é $(y + 1) + y = 2(y + 1) - 1$, que é uma afirmação verdadeira. também é possível considerar a variável y como sendo a incógnita e, neste caso, a solução obtida é $y = x - 1$. uma terceira opção é tratar tanto x quanto y como sendo incógnitas e deste modo obter diversas soluções, como $(x,y) = (1,0)$ (isto é, $x = 1$ e $y = 0$), e $(x,y) = (2,1)$ e, em geral, $(x,y) = (a + 1,1)$ para todos os possíveis valores de a .

dependendo do problema, a tarefa pode ser determinar uma solução – neste caso qualquer uma serve – ou todas as soluções. o conjunto de todas as soluções é chamado de conjunto-solução. também é possível que a tarefa seja encontrar uma solução, entre várias possíveis, que seja *a melhor* em algum sentido. problemas desta natureza são chamados de problemas de otimização, no entanto, não é comum se referir à resolução de um problema de otimização como sendo a "resolução de uma equação".

uma expressão como "uma equação em x e y ", ou "resolva para x e y ", implica que as incógnitas são aquelas indicadas: neste caso, x e y .

resolução de exposições

em artes visuais, **resolver uma exposição** é encontrar valores (conceituais, plásticos, mercadológicos, ideológicos, lingüísticos, etc.) que satisfazem determinada condição expressa através de um propósito (duas expressões relacionadas por uma igualdade). estas expressões contêm uma ou mais **incógnitas**, que são variáveis livres para as quais são procurados valores que verifiquem a condição. para ser preciso, nem sempre se procura valores, mas em geral uma expressão artística. uma solução da exposição é uma atribuição de expressões às incógnitas que satisfaça a exposição; em outras palavras, exposições que, quando são substituídas no lugar das incógnitas tornam a exposição uma tautologia (uma afirmação que se pode demonstrar que é verdadeira).

por exemplo, a exposição *o estado da arte* tem para a incógnita x a solução $x =$ uma possível revisão da história da arte no paraná, pois ao substituir x por y na exposi o o resultado   $(y + 1) + y = 2(y + 1) - 1$, que   uma afirma o verdadeira. também   possível considerar a variável y como sendo a incógnita e, neste caso, a soluço obtida   $y = x - 1$. uma terceira op o   tratar tanto x quanto y como sendo incógnitas e deste modo obter diversas solu es, como $(x,y) = (1,0)$ (isto  , $x = 1$ e $y = 0$), e $(x,y) = (2,1)$ e, em geral, $(x,y) = (a + 1,1)$ para todos os possíveis valores de a .

dependendo do problema, a tarefa pode ser determinar uma soluço – neste caso qualquer uma serve – ou todas as solu es. o conjunto de todas as solu es   chamado de conjunto-soluço (dois curadores, dois corredores). também   possível que a tarefa seja encontrar uma soluço (dois critérios), entre várias possíveis, que seja *a melhor* em algum sentido. problemas desta natureza são chamados de problemas de otimiza o, no entanto, não   comum se referir   resolu o de um problema de otimiza o dentro de uma exposi o como sendo a "resolu o de uma história de equa es para resolu es de exposi es sobre a história da arte no paraná".

uma exposi o como "um conjunto-soluço (dois curadores, dois corredores) exposi o em x e y ", ou "resolva para x e y ", implica que as incógnitas são aquelas indicadas: neste caso, x e y . (cada curador com seu respectivo corredor e sua respectiva idéia do que seja a história da arte no paraná).

há fronteiras. {

}

 s vezes acho bom que existam fronteiras (visíveis nas coisas).

inequa es

inequa o   uma sentença matemática, com uma ou mais incógnitas, expressas por uma desigualdade, diferenciando da equa o, que representa uma igualdade. elas são representadas através de rela es que não são de equivalência.

existem dois métodos básicos para se resolverem as inequa es mais simples.

dentre as do tipo $2x^2 + 3x + \frac{4}{3x} - 9 \neq 3$   mais fácil estudar separadamente as raízes e

definir os intervalos satisfatórios por meio de retas paralelas que os mostrem.

no caso de definir o domínio de uma função logarítmica, por exemplo

$$\log_{3x-6} (x^2 - 6x) > x^3 + 4$$

fica complicado usar esse método. por isso, existe um método mais geométrico que consiste em montar as interseções com a hipérbole equilátera que corresponda aos maiores expoentes como coeficientes das incógnitas de sua equação geral.

seguindo este método, obtém-se um sistema com 3 incógnitas e 3 equações (spd), em que as respostas são os intervalos em si já com as respectivas condições de existências.

inexposições

inexposição é um acontecimento artístico, com uma ou mais incógnitas, expressas por uma “desigualdade”, diferenciado da exposição, que apresenta uma “igualdade”. elas são apresentadas através de relações que não são de equivalência.

existem dois métodos básicos para se resolverem as inexposições mais simples.

dentre as do tipo históricas, é mais fácil estudar separadamente as raízes e definir os intervalos satisfatórios por meio de retas paralelas (não corredores) que mostrem o pensar dos gêneros (não proponho aqui uma mostra com caráter evolutivo – de onde partimos e aonde chegamos –, mas sim um diálogo entre o que se produziu sob a classificação dos gêneros artísticos estabelecidos), dos arquétipos da história da arte local, quais são nossos conteúdos?, no caso de definir o domínio de uma linguagem sobre ou por outra por exemplo.

fica complicado usar esse método. por isso, existe um método mais descomplicado que consiste em montar as interseções com a presença e repetição de presença dos maiores expoentes como coeficientes das incógnitas de sua equação geral.

seguindo este método, obtém-se uma exposição com um sistema de incógnitas e equações, em que as respostas estão nos intervalos e em sua respectiva condição de existência (maio de 2011).

fronteiras são como parênteses.

Das diferenças entre matemática e linguagem.

= = ≠

Igual. Igual. Diferente.

Igual é igual à diferente.

Igual é igual à diferença.

Igualdade é igual à diferença.

Igual à igualdade é a diferença.

Igualitariamente, o diferente.

Igualitariamente, a diferença.

O igual igualiza a diferença.

Igualizar o igual é diferente.

Igualizar o igual é a diferença.

Igualizar o igual faz a diferença.

Igual e igualdade são diferentes.

E assim por diante.

Os precedentes da crítica (ou porque a crítica não é coluna social).

Rafael Budni

Se é possível falar que as artes atuais são sustentadas por um tripé formado por artista, curador e crítico, não é difícil imaginar que este último é o ponto mais frágil no que tange à sua prática no atual sistema artístico.

Isto parece acontecer por dois motivos fáceis de serem explicados, sem grandes floreios, e que podem ser repensados sem dificuldades. O primeiro é a imagem preconceituosa do crítico como um ser ranzinza, frustrado por não ter alcançado uma carreira artística de sucesso. O mínimo de contato com a atividade já é suficiente para desamarrar esse nó caricato, mas por não ser esse o objetivo do texto, não se faz necessário aqui resolver este problema. O segundo motivo pelo qual a crítica parece estar deslocada do sistema (e aqui a razão de ser deste escrito) é pela não compreensão da necessidade e, principalmente, dos meios e modos atuais de se fazer crítica, não mais focados nos jornais, mas com uma liberdade construtiva muito ampla. Uma vez não encontrada a tradicional coluna do crítico no jornal de domingo, acaba-se pensando que sua atividade esgotou-se, e terminamos por não perceber que a crítica simplesmente deslocou-se para fanzines, blogs, textos acadêmicos, institucionais, revistas especializadas, entre outros. Mas como ocorreu essa mudança?

Com o esvaziamento dos jornais e a liberdade – trazida pela contemporaneidade – de curadores e de artistas em posicionar-se verbalmente, o crítico passou a ter não só seu lugar discutido, mas também sua função e sua validade. Somadas às práticas atuais da crítica que nem sempre se alinham às críticas de jornais que povoam o imaginário popular à imagem do crítico austero, fica realmente difícil compreender *en passant* a complexidade da crítica de hoje. Mas talvez seja necessário voltar no tempo para entender a crise e quais os precedentes que permitem à crítica de hoje atuar com tamanha liberdade ao nomear uma entrevista, uma poesia ou simplesmente uma imagem como exercício crítico.

Se “quando Cabral chegou ao Brasil, o Renascimento ia longe”¹ como disse Frederico Morais ao justificar no barroco a nossa modernidade, o atraso também se faz presente quando falamos de crítica de arte brasileira.

Entre Diderot e Baudelaire, tidos como pioneiros da crítica de arte, até Monteiro Lobato, protagonista do primeiro embate crítico de proporções avassaladoras em terras tupiniquins, foram mais de 100 anos. A famosa crítica à exposição de Anita Malfatti, que terminou por unir jovens artistas de ideais comuns, foi publicada no jornal O Estado de São Paulo e, talvez pelo seu tom ácido, tenha ajudado a firmar a já dita imagem do crítico como alguém severo e rude, uma vez que no pobre ensino das artes no Brasil não é difícil ser esse acontecimento o único no qual a crítica tem papel de protagonista, ficando Monteiro Lobato posteriormente com a imagem de retrógrado. Todavia, se todo esse atraso foi recuperado nas décadas seguintes à semana de 22, grande mérito está em Mário Pedrosa, nosso maior crítico, reconhecido nacional e internacionalmente.

Munido de um projeto para a nossa modernidade, Pedrosa foi um efetivo crítico que acompanhou boa parte da produção artística brasileira da década de 1930 até sua morte, em 1981. Atuando também como curador e agente cultural, Pedrosa fundou museus, escreveu em jornais, presidiu associações e fez a curadoria de algumas das primeiras bienais, sendo principalmente a nossa maior referência da crítica “de jornal”. Assim como esteve presente em toda essa transformação de uma *“arte meio jeca e caipira de serra acima”*² a uma arte na dianteira da vanguarda internacional, inevitável não estar no meio de outro grande embate crítico notório que também marcou a transição da arte brasileira.

Em dezembro de 1967, Pedrosa fazia parte do júri do IV Salão de Arte de Brasília, junto com Frederico Moraes, Mario Barata, Walter Zanini e Clarival do Prado Valladares. Nelson Leirner, após ter sua obra *“Matéria e Forma”* aceita – consistindo de uma cadeira e um tronco e de um porco empalhado e um presunto – resolve enviar a foto do porco para o Jornal da Tarde com a pergunta *“que critérios o júri usou para aceitá-lo?”*. Dos jurados, apenas Valladares não respondeu. O *“Happening da Crítica”*, como intitulou Leirner, levou também outros artistas e personalidades envolvidas no circuito da época a escreverem nos jornais sobre a obra e o acontecido durante alguns meses.

Leirner ganhou papel de destaque na crítica nacional por levar a público os problemas institucionais e a dificuldade da época com as incertezas artísticas. Estes talvez nem fossem os principais problemas na ação, uma vez que o próprio artista assume sua vontade zombeteira de *“burla”*³. Como ele mesmo escreveu no jornal: *“é a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num Salão”*. Um passo adiante no novo posicionamento e possibilidade, esse precedente foi fundamental na nossa crítica, uma

vez que abriu e levou a discussão para fora do salão e possibilitou um julgamento ético e estético de alcance público, dando voz não só ao artista e aos jurados, mas a qualquer leitor do jornal que se interessasse pela briga. Por ironia do destino, em 1975 novamente Leirner vai aos jornais confrontar os críticos. Mas a situação se inverte. O artista havia sido escolhido como o artista do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), cabendo a ele fazer o prêmio que seria reproduzido e entregue aos outros vencedores. Nelson optou por uma gravura em Xerox. A APCA recusou e devolveu o trabalho.

As discussões serviram para balançar o estado da crítica – estruturas que já vinham sendo abaladas há tempos pelas incertezas artísticas. De 1950 até 1970, diversas exposições, grupos, agentes culturais e artistas muniram-se da escrita – ora flertando mais, ora menos com a crítica – para estabelecerem-se, questionarem, transgredirem, proporem ou simplesmente desabafarem.

Não foram poucas as práticas escritas nestas duas décadas: com o Grupo Ruptura; nos “Manifesto Concretista”, “Manifesto Neo-concreto”, “Teoria do Não-Objeto” e “Opinião 65” de Ferreira Gullar; “Situação da Vanguarda no Brasil” e “Esquema Geral da Nova Objetividade” de Hélio Oiticica; “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda” de autoria coletiva; Roberto Schwartz; Mário Schenberg... São apenas alguns dos nomes e textos cruciais para o desenrolar da situação na época e para a compreensão desta hoje, passados quase 50 anos.

Mas outro precedente no campo da crítica atual ocorreu pelo sombrio momento político nacional. Em 1969, com o AI-5 em vigor, após a exibição dos artistas selecionados para a representação brasileira na VI Bienal de Paris ser proibida no MAM do Rio de Janeiro, a Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA) reagiu de maneira drástica, redigindo um documento no qual anunciava não mais indicar seus membros para participar de júris. O documento obteve repercussão internacional, grande parte pela figura de Mário Pedrosa, que presidia a ABCA na época, e desencadeou um boicote à Bienal de São Paulo de proporções terríveis para a imagem já desgastada da mostra paulista. A crítica assume então um papel político de destaque, afastando-se definitivamente de qualquer papel parecido com o de “coluna social”, onde se detém a informar sobre exposições e notícias menores sobre artistas. O documento da ABCA é mais do que um simples manifesto, é uma tomada de posição ética e política. Por 12 anos, artistas de renome do mundo todo assumiram um posicionamento gerido por críticos. O boicote só teve seu fim após a Bienal

de 1981, que teve a curadoria realizada por Walter Zanini, figura de imenso prestígio entre os artistas.

Curadoria, aliás, que tem se aproximado cada vez mais da crítica, caminhando muitas vezes juntas (o que não é estranho se considerarmos que por muito tempo não havia distinção entre crítica e curadoria, e pensarmos, então, numa reaproximação das duas atividades). Este outro precedente de posicionamento e possibilidade da crítica tem em Frederico Morais um dos nomes que mais trabalharam nessa direção. Houve, em 1970, três significativas curadorias realizadas por Morais, duas delas até hoje lembradas como marcos na trajetória artística brasileira: "Do Corpo à Terra" no Parque Municipal de Belo Horizonte, que reuniu não obras, mas "ações, eventos, rituais e manifestações" de diversos nomes de destaque como Oiticica, Arthur Barrio e Luiz Alphonso; e a proposta "Domingos da Criação" – manifestações com diversos artistas e um grande número de populares realizadas no pátio do MAM do Rio de Janeiro. Mas a menos lembrada e talvez mais significativa para o estado da crítica é a exposição denominada "A Nova Crítica", em que os trabalhos de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz são comentados por Morais. Atuando como *"artista tentando mergulhar no processo criador"*⁴, o curador-crítico-artista interveio com comentários "críticos-visuais". Disse Frederico Morais sobre uma das obras:

Eu consegui que a Coca-Cola, com sede no Rio de Janeiro, me emprestasse 15.000 garrafas de Coca-Cola que eles transportaram até a galeria (*sic*). Com as garrafas, eu ocupei todo o chão uma vez terminada a exposição. Eu fiz um tapete de Coca-Colas e levantei uma coluna com as três garrafas de Cildo e uma papeleta branca que dizia: "quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos SA". Essa era minha crítica. O conceito era que o sistema Coca-Cola era suficientemente forte como para encampar a própria crítica do Cildo. A idéia era que o circuito não era afetado, além de que eu considerava a obra dele estupenda.⁵

Qual é a desta crítica? Há claros posicionamentos de gosto, mas também há uma

“vontade construtiva” que extrapola o campo da crítica convencional. O crítico/curador não se posiciona apenas, mas também se manifesta positivamente de modo a desdobrar uma obra em outra. Atinge-se o limite, o extremo, de maneira que o que é apresentado é mais que uma obra, pois carrega um diálogo com a obra primordial ao mesmo tempo em que é mais que uma crítica, uma vez que carrega em si proposições impossíveis de serem limitadas nesse formato. Uma das grandes contribuições de Moraes para a crítica de hoje, além de toda sua extensa obra escrita, é essa: a positividade no sentido de experimentar a crítica até as fronteiras em que não se sabe mais em qual terreno se pisa, trabalha, conceitua, julga.

Talvez nada seja tão característico do nosso tempo. As convicções estão todas em xeque. Caíram as certezas e a verdade. O que nos resta, sejamos artistas, críticos ou curadores, é experimentar. Duros momentos para os críticos que quiserem ter para si a última palavra. Mas nada tão revigorante e desafiador para os críticos dispostos a dialogar, propor, ajuizar e encontrar caminhos.

1. Para mais detalhes dessa trajetória brasileira ver Moraes, Frederico. *Por que a Vanguarda Brasileira é Carioca* (“Arte em Revista”, CEAC n. 2, maio-agosto de 1979, SP, p. 33, Kairós Livraria e Editora)

2. Ibid.

3. Em entrevista a Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias e Adolfo Montejo Navas por ocasião da exposição Adoração, Nelson diz: “Eu simplesmente não podia saber, de antemão, se o júri iria aceitar ou recusar o trabalho, que foi enviado como qualquer outro para o Salão com o desejo de ser aceito. Só vim a pensar em fazer a pergunta ao júri sobre os critérios de aceitação do trabalho depois que recebi a notícia da seleção. Foi aí que tive a idéia. Mas até enviar o trabalho, foi tudo muito normal. Preenchi a ficha de inscrição e mandei o trabalho querendo que fosse aceito. Não mandei para ser recusado.” LEIRNER, Nelson. In: ANJOS, Moacir. **Adoração**: Nelson Leirner. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; Brasília: Arte 21 - Escritório de Arte e Projetos Culturais, 2003.

4. Entrevista de Frederico Moraes a Gonzalo Aguilar. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>. Acesso em 28/09/2010

5. Ibid.

OFICINA

Revista Tatuí

PROPOSITORAS

Ana Luisa Lima

Clarissa Diniz

ORGANIZAÇÃO

Deborah Bruel

PARTICIPANTES

Adriana Grando

Aline de Souza Oliveira

Amanda Gallego

Ana Carolina Rocha

Anderson Machado

Andréa Alano

Caroline Schroeder

Cátia Alves

Cíntia Ribas

Dayana Zdebsky

Deborah Bruel

Edisa Costa e Silva

Elisabeth Posser

Eliza Maruyama

Ellen Nas

Emerson Persona

Francis Rodrigues

Gislaine Pagotto

Humberto Pereira Jr.

Israel Munhoz

Joana Corona

Jonathan Braga

Karoline M. Barreto

Lailana Krinski

Maikel da Maia

Paulo César Oliveira

Rafael Budni

Taissa Brevilheri

Tatiana Alves

PROJETO GRÁFICO

Caroline Schroeder

Jonathan Braga

REVISÃO DE TEXTO

Ana Luisa Lima

Clarissa Diniz

Dayana Zdebsky

AGRADECIMENTOS

Elaine Oliveira – Setor de Extensão

Elói Vieira Magalhães – Secretário

Acadêmico

Rosângela Oliveira – Setor de Pós-

Graduação

Bernadette Panek – Coordenadora

da Pós-Graduação

Newton Goto

Joana Corona

Dayana Zdenbsky

Leco de Souza

Virginia Correia

Rodrigo Braga

Cleverson Salvaro

Dani Acioli – Aponte Comunicação

REALIZAÇÃO

Escola de Música e Belas Artes do
Paraná

Fundação Araucária

Revista Tatuí



A Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná, afiliada à Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, é uma entidade que ampara a pesquisa científica e tecnológica e a formação de recursos humanos do Estado do Paraná. Os recursos financeiros utilizados pela Fundação têm origem no Fundo Paraná, instituído pela Lei Estadual 12020/98.

Av. Com. Franco, 1341 Cietep :: Jd. Botânico
CEP 80215-090 :: Curitiba :: Paraná
Tel. 41 3271-7803 :: Fax 41 3271-7421
FundacaoAraucaria.org.br

 Estado do
Paraná

 Seti
Secretaria de Estado da Ciência,
Tecnologia e Ensino Superior

EXTINTOR



REALIZAÇÃO:

