

TARSILA GLOBAL: A EXPOSIÇÃO DO MOMA.

Nerian Teixeira de Macedo de Lima¹

O presente trabalho é parte da pesquisa em andamento intitulada “O Global e o Transnacional em Tarsila: Uma releitura de sua obra”, desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em História – IFCH/UNICAMP.

O ano de 2018 marca a entrada de Tarsila do Amaral no circuito internacional de arte. Sob as recentes reivindicações de construção de uma história da arte mais policêntrica e plural, os grandes centros hegemônicos trazem à cena, manifestações artísticas oriundas das mais diversas regiões na tentativa de reparar as disparidades e romper com o silenciamento de áreas marginalizadas. Este movimento de revisão e reescrita da história da arte é impulsionado por fenômenos de interação global, que, a partir de instituições globais, organizam e reformulam as noções de arte, modernismo, etc, tornando-as conhecidas.

O termo Arte global refere-se, principalmente, à Arte Contemporânea; no entanto, a adoção das novas políticas de integração de zonas marginalizadas por grandes centros hegemônicos, como MoMA (*Museum of Modern Art*), em Nova Iorque, ou Centre Pompidou, em Paris, tem provocado revisões dos critérios nos quais se fundam a História da Arte. Neste sentido, observa-se ao longo das últimas décadas um processo de reflexão e reescrita da história das Vanguardas Artísticas. Exposições como “*Modernités plurielles de 1905 à 1970*”, (2013), curada por Catherine Grenier (Centre Pompidou) em que 400 artistas das mais diferentes regiões, incluindo o Brasil, figuram lado a lado, apontam para a evolução dos museus à luz da globalização econômica, bem como a revisão de suas programações e aquisições.

A exposição que pretende tratar este trabalho apresenta, pela primeira vez, Tarsila do Amaral, individualmente, ao público estado-unidense, sob o título: “*Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*”.

¹IFCH-Unicamp, bacharela e licenciada em Letras (UNESP), FAEPEX

O MoMa e o Instituto de Artes de Chicago, aos cuidados de Luis Pérez-Oramas e Stephanie D’Alessandro, trouxeram a público a exposição exibida em 2018. Priorizou-se o conjunto de obras datado de 1920 a 1930; a exposição exibiu, dentre obras conhecidas da artista, documentos históricos e fotografias. Com o objetivo de torná-la conhecida, além da exposição, o museu organizou um conjunto de conferências e um curso introdutório ao universo modernista brasileiro.

Deste modo, a recente iniciativa do MoMA, leva-nos a investigar duas questões principais: 1) A inserção de Tarsila no debate global da arte, 2) A exposição como evento discursivo. Para tanto, serão utilizadas as proposições de Hans Belting, Joaquin Barriendos Rodríguez e Gerardo Mosquera, fontes importantes para a formulação do pensamento da Arte global, bem como Jérôme Glicenstein, referência para o estudo da história das exposições.

A INSERÇÃO DE TARSILA NO DEBATE GLOBAL DA ARTE

Segundo Joaquin Barriendos Rodriguez, em texto intitulado *“Geopolitics of Global Art: The reinvention of Latin America as a Geoesthetic Region”*, o autor faz um panorama das causas e debates em torno da Arte Global. Segundo o teórico, os anos 90 teriam conhecido a proliferação de uma série de fenômenos, como a massificação do turismo cultural, e o surgimento de bienais e exposições internacionais de arte – como demonstra *“Magiciens de la Terre”*, exposição datada de 1989 e que marca o primeiro esforço ocidental organizado de globalização na arte. Estas transformações, teriam, segundo Barriendos (2009), forçado museus a repensarem suas funções e legitimidade sob uma perspectiva global. O CIMAM, (Comitê Internacional de Museus de Arte Moderna), teria, ainda nos anos 90, instigado as instituições a repensarem suas políticas internacionais. Tais medidas resumiram-se em: inclusão de regiões periféricas, representação da diversidade global, além de projetar-se como uma instituição em escala global. David Elliot, em 2000, então presidente do Comitê, identificou a necessidade de “fazer o CIMAM mais internacional a fim de estimular membros de países não ocidentais.”² Em 2005, segundo o autor, pela primeira vez, o Comitê reúne-se em São Paulo. Nesta ocasião, discutiu-se o papel dos museus na construção de narrativas politizadas, além do ponto de partida para as discussões de arte global: o colonial. Segundo Barriendos (2009), o fato de que pela primeira vez o Comitê tenha discutido, na América Latina, questões referentes a arte global, provocou consequências imediatas, como, por exemplo, a transformação da periféricidade marginal da arte latino-americana em valor comercial.

2 BARRIENDOS. J. *“Geopolitics of Global Art: The reinvention of Latin America as a Geoesthetic Region”*. In: _____ . BELTING, H. *Global Art World: Audience, Markets and museums*. Ostfilder: Hatje Cantz, 2009. p.106

Se, há algumas décadas, as artes que não apresentavam os preceitos ocidentais estavam destinadas a museus nacionais ou etnográficos, com o crescimento deste debate, vê-se a integração de artistas das mais diferentes regiões figurando lado a lado. Neste sentido, a reflexão que propõe o autor, em outro texto *“El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”*, levanta uma questão complementar. O cenário artístico internacional seria, sob esta perspectiva, como o “novo esperanto” devido as justaposições entre local e global, periférico e central.

A curadoria de *“Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil”*, reivindica a primeira exposição individual de Tarsila, ao público estado-unidense. Nesta ocasião o museu celebra, segundo o texto curatorial, uma “oportunidade crucial para colocar em questão não apenas os cânones de arte e da cultura, mas as estruturas e as instituições que os reforçam”³. Deste modo, ao exibir Tarsila do Amaral, o museu passa a assimilar a narrativa global, colocando em cena uma artista latino-americana, desconhecida do público estado-unidense, segundo Luiz Perez Oramas, curador desta exposição. O texto de abertura do catálogo lembra ao leitor/espectador que desde 1930, Tarsila teria feito parte de apenas 9 exposições, nos Estados Unidos, nenhuma delas de caráter individual. Afirma ainda que Tarsila figura dentre artistas importantes da América Latina, como Frida Kahlo ou Diego Rivera, e que, por meio da mostra, a curadoria pretende, além de apresentá-la ao público em questão, por de lado sua personalidade, por vezes mitificada, e considerar suas formulações de uma arte moderna brasileira. O texto curatorial informa, por fim, que a exposição pretende questionar a percepção tradicional da modernidade, de modo a oferecer uma visão da modernidade “múltipla” e “fraturada”, construindo, deste modo uma narrativa que responda aos anseios das novas políticas de integração de zonas marginalizadas ou, como traduz o termo de Gerardo Mosquera, silenciadas.

Para Joaquin Barriendos, a arte periférica passa a ser aquela que cumpre com as demandas da comunidade artística internacional, ou seja, que pode, em alguma medida, responder às propostas de correções políticas do próprio projeto pós-colonial⁴. Deste modo, o autor conclui que a “arte africana”, “arte asiática” ou ainda, neste caso “o modernismo brasileiro”, sejam representados, metonimicamente “como representantes de toda a produção”⁵. O centro hegemônico em questão – o MoMA – exerce o privilégio de tornar Tarsila do Amaral, conhecida e global, outorgando-lhe o título de “criadora” do modernismo brasileiro.

Joanquin Barriendos, ainda, neste texto, caracteriza este movimento de *mise en scène* das artes periféricas por centros hegemônicos como “domesticação do minoritário”:

3 Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil. Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago, 2018.

4 BARRIENDOS, J. El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos, ano 5, v. 1 (2007).

Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272007000100159&script=sci_abstract

5 *Idem*, p.173.

A alteridade como fetiche e o falso “descobrimento” de uma precaridade cultural do outro, no sentido em que se acreditava que devia dar-lhe espaço, iluminá-la como diferente e incluí-la dentro do conjunto de vozes globais, ocasionou um ataque ao cotidiano e uma apropriação da localidade, a partir da qual estas subalternidades se expressavam sob a crença de que sua marginalidade tornava-as resistentes.⁶

Neste sentido, Joaquin Barriendos defende a ideia de que as personagens latino-americanas, como Frida, ou Che Guevara, ao serem assimiladas pela narrativa global, passam a ser domesticadas, e perdem o que lhe é de mais característico: seu potencial transgressor. *“Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil”*, propõe uma releitura dos cânones modernistas; no entanto, resta-nos interrogar em que medida o centro hegemônico em questão – o MoMA, afasta-se da domesticação mencionada por Barriendos (2007). Os textos curatoriais revelam a importância de colocar em cena atores do modernismo brasileiro e mesmo certo atraso nesta tomada de decisão; no entanto, o recorte proposto pela curadoria, ainda que disponha de obras da fase Pau-brasil, atem-se a fase antropofágica da artista. Os 3 documentos redigidos por Stephanie D’Alessandro e Luiz Perez Oramas, parte do catálogo, versam a respeito das questões antropofágicas: *“Tarsila do Amaral: Devouring modernist narratives”*, *“A negra, Abaporu and Tarsila’s anthropophagy”* e *“Tarsila, Melancholic Cannibal”*.

Vinícius Spricigo, em artigo publicado na Revista Marges – Dossier Globalismes⁷, verifica a persistência da temática antropofágica no panorama das exposições internacionais brasileiras. Para Barriendos (2007) o periférico e o marginal, no contexto da Arte Global, são mercadorias “legitimamente exóticas”, mas potencialmente comerciais. Paradoxalmente, o acesso de artistas contemporâneos, mas também modernistas, como Tarsila, à cena global é justificado por seu exotismo e marginalidade. Neste sentido, a redução do modernismo brasileiro à Antropofagia de Tarsila, seria, ainda, a fetichização da alteridade, práticas contraditórias, mas presentes, para Barriendos (2007), no seio dos discursos pós-coloniais e processos de internacionalização.

Deste modo, se, de um lado, reescrever globalmente a história da arte é ainda uma necessidade, de outro, a arte brasileira precisa ser vista para além das questões postas pela antropofagia, e consequentemente do exotismo decorrente desta apreciação⁸ (SPRICIGO, 2016, p. 22).

6 *Idem*, p.167.

7 SPRICIGO, V. “Anthropophagisme et historiographie.” In: _____. *Globalismes*, Marges – Revue d’Art contemporain, Paris, v.23, 2016.

8 *Idem*, p. 22.

A EXPOSIÇÃO COMO EVENTO DISCURSIVO

Jérôme Glicenstein, em seu livro *“L’art: Une histoire des expositions”*, afirma que as exposições, de maneira geral, são o principal modo de socialização com as obras de arte e que curadores, conservadores e cenógrafos, podem reorientar ou criar seus significados⁹. Neste sentido, a partir da reinterpretação, um determinado objeto pode ser esquecido ou exibido. As exposições temporárias, que atualmente criam e tornam possível o acesso aos diferentes discursos em torno da arte, promovem o fenômeno que o autor nomeia de *pedigree*, não se trata da ideia de “pureza” das obras, mas ao número de lugares e exposições temporárias que esta obra percorreu. Deste modo, cada lugar ou exposição percorrida comporia parte de um currículo, que pode ou não valorizar o objeto artístico. Neste sentido, a curadoria ao lembrar das 9 passagens de Tarsila por solo estado-unidense, mas de nenhuma exposição individual, atesta ao museu o direito de descoberta da artista, e a Tarsila, concede-lhe o privilégio, em relação aos demais artistas latino-americanos, de ser alvo das preocupações do centro hegemônico em questão.

Refletir a respeito das exposições de arte, conduzem, segundo o autor, à relativização da importância dos objetos em si, e à observação da apresentação destes objetos, que são “singulares e heterogêneos”¹⁰. Neste sentido, o autor destaca a importância de interessar-se por outros significados, para além das obras, pois são eles os mediadores, entre nós, o espaço social e as próprias obras; Destarte, para Glicenstein não existe discurso autônomo em uma exposição.

O texto do crítico propõe que influenciar o público é parte da intenção expositiva. Por conseguinte, o feito de interrogar-se a respeito dos emissores, permite levantar uma série de informações relevantes para a compreensão do enunciado. Conhecer o destinatário implica descobrir a natureza do discurso e o tipo de relação que se estabelece com ele: administrativa ou institucional¹¹ e, por fim, examinar as relações de poder entre o centro e a periferia, como na exposição em questão.

As exposições com caráter discursivo, seriam, segundo o autor, capazes de promover um debate, reações e, por vezes, polêmicas. Nesta perspectiva, exposições como “Documenta 5”, “Magiciens de la terre” e “Documenta 11”, poderiam, por exemplo, ser compreendidas como eventos discursivos. A exposição, corpus deste trabalho, no sentido em que promove uma discussão e opõe-se à tradição, pode ser considerada como um evento discursivo, apesar das problemáticas subjacentes ao cenário global, apresentadas anteriormente.

9 GLICENSTEIN, J. *L’Art: une histoire d’expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 198.

10 *Idem*, p. 218

11 *Idem*, p. 236.

Nesta perspectiva, o que o debate a respeito da história das exposições propõe é, também, interrogar-se sobre o que deseja transmitir uma exposição. No caso do MoMA, a “invenção” de Tarsila, o modernismo brasileiro, é apresentado ao público de forma inédita. O imaginário deste público a respeito do Brasil, segundo as notas do catálogo, pouco desvencilhou-se da imagem exótica de Carmem Miranda - a *lady* com chapéu de frutas que dançava um samba, nas telas dos cinemas nos anos 40. A introdução redigida pelos curadores, afirma que enquanto no Brasil Tarsila é conhecida e considerada como uma das mais importantes artistas do século XX, nos Estados Unidos, Tarsila era, até aquele momento, desconhecida e parecia lembrar o espetáculo de Carmem Miranda.

Por fim, observar e analisar o modo pelo qual o MoMA – centro hegemônico – organiza seu discurso em torno da obra de Tarsila do Amaral é importante para compreender e discutir quais as definições de nossa cultura local circulam nestes meios e como estas discussões contrastam-se com o olhar do autóctone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, R.T. *Tarsila Viajante*. In: _____. *Tarsila Viajante*. São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.
- BARRIENDOS, J. *El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*. Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos, ano 5, v. 1, 2007. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272007000100159&script=sci_abstract
- _____. J. “*Geopolitics of Global Art: The reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region*”. In: _____. BELTING, H. *Global Art World: Audience, Markets and museums*. Ostfilder: Hatje Cantz, 2009.
- _____. J. *Localizando lo identico/globalizando lo diverso. El activo ‘periferia’ en el mercado global del arte contemporáneo*. Portal Iberoamericano de Gestión cultural, 2005. Acesso em 12 de outubro de 2018. Disponível em: <http://www.gestioncultural.org/boletin/pdf/bgc12-JBarriendos.pdf>
- _____, Joaquín. *La idea del arte latinoamericano*. 2013. Tese (Doutorado em Estudios Globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos) - Universitat de Barcelona. Barcelona.
- BELTING, H. *Global Art World: Audience, Markets and museums*. Ostfilder: Hatje Cantz, 2009
- CABAÑAS, M.K. *O Monolingüismo do Global*. Rio de Janeiro: O que nos faz pensar, v.26, p.119-134, (2017). Disponível em: <http://oquenofazpensar.fil.pucio.br/index.php/oqfnfp/article/view/552/522>
- GLICENSTEIN, J. *L’Art: une histoire d’expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- GLICENSTEIN, J. “Éditorial.” In: _____. *Globalismes, Marges – Revue d’Art contemporain*, Paris, v.23, 2016.

SPRICIGO, P. V. "*Anthropogisme et historiographie.*" In: _____. *Globalismes, Marges – Revue d'Art contemporain*, Paris, v.23, 2016.