



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

O museu e o
artista contemporâneo:
interrogações, interjeições,
Interações, Intervenções,
Interdições

Luiz Sérgio de Oliveira

Brasil. Artista e Professor Titular do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ e Mestre em Artes pela Universidade de Nova York (NYU). Tem graduação em Artes Visuais (pintura) na EBA-UFRJ. É o Editor-Chefe da Revista Poiésis (UFF) e membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR), vinculado ao GEAP Latinoamérica.
luizsergio@id.uff.br

O museu e o artista contemporâneo: interrogações, Interjeições, interações, intervenções, interdições

Resumo

Ao revelar uma atenção renovada para as questões políticas e sociais, as práticas artísticas contemporâneas têm transformado a natureza da arte. Essa virada social, por sua vez, tem desencadeado o deslocamento do artista do lugar tradicionalmente a ele reservado na sociedade, um lugar que o mantinha atado às margens do tecido social, obrigando-o assim a enfrentar o processo de reinvenção de si à luz dessas mudanças nas relações entre arte e sociedade.

Neste artigo procuramos refletir sobre as andanças desse artista pelo mundo, além de suas articulações, plenas de fricções, com as complexidades e instâncias do sistema de arte, em especial com o museu de arte.

Palavras-chave

Artista; práticas artísticas contemporâneas; processos de contaminação; política; museu

El museo y el artista contemporáneo: interrogatorios, interjecciones, interacciones, intervenciones, interdicciones

Resumen

Al revelar una renovada atención a las cuestiones políticas y sociales, las prácticas artísticas contemporâneas han transformado la naturaleza del arte. Este giro social, a su vez, ha desencadenado el desplazamiento del artista del lugar que tradicionalmente le estaba reservado en la sociedad, un lugar que le mantenía atado a los márgenes del tejido social, obligándole así a enfrentarse al proceso de reinvencción a la luz de estos cambios en la relación entre arte y sociedad.

En este artículo pretendemos reflexionar sobre las andanzas de este artista por el mundo, además de sus articulaciones, llenas de fricciones, con las complejidades e instancias del sistema del arte, especialmente con el museo de arte.

Palabras clave

Artista; prácticas artísticas contemporâneas; procesos de contaminación; política; museo

The museum and the contemporary artist: interrogations, interjections, interactions, interventions, interdictions

Abstract

By revealing a renewed attention to political and social issues, contemporary artistic practices have transformed the nature of art. This social turn has triggered the displacement of the artist from the place traditionally reserved for him in society, a place that kept him tied to the margins of the social fabric, thus forcing him to face the process of reinventing himself in light of these changes in the relationships between art and society.

In this article we seek to reflect on this artist's wanderings around the world, as well as on his articulations, full of frictions, with the complexities and instances of the art system, especially with the art museum.

Keywords

Artist; contemporary art practices; processes of contamination; politics; museum

Introdução

As práticas artísticas contemporâneas, ao revelar um interesse renovado para as questões políticas e sociais, têm transformado a natureza da arte. Essa virada social tem provocado, como consequência, o deslocamento do artista do lugar tradicionalmente a ele reservado na sociedade, um lugar um tanto às margens do tecido social, obrigando esse artista à reinvenção de si à luz dessas mudanças nas relações entre arte e sociedade.

A reintrodução de questões e de temas de caráter político-social que permaneceram em pleno desprestígio no campo da arte por um período alongado, caracterizando o retorno às interações da arte com as culturas do cotidiano, delinea o cenário da arte contemporânea a demandar nossa atenção e tentativas de melhor entendimento, desafiando verdades e percepções em torno da arte e de seus sentidos para a sociedade, e do lugar ocupado pelo artista contemporâneo.

1. A arte não cabe nas instituições de arte!!

O que pode parecer uma provocação (e é!!) pretende alavancar aqui algumas reflexões que articulam as relações entre o museu e o artista contemporâneo. Para iniciarmos o processo de aproximação dessas questões, uma interrogação: qual seria o lugar de instauração e de emergência da arte?

Há mais de um século, nos anos heróicos da revolução russa, o poeta Wladimir Mayakovsky exortava seus colegas a que deslocassem suas atividades de arte para os espaços públicos: “não precisamos de um mausoléu morto onde obras de arte mortas sejam adoradas; precisamos de uma fábrica viva do espírito humano – nas ruas, nas linhas férreas, nas fábricas, oficinas e casas dos trabalhadores”. (GRAY, 1970, p. 219)

Mais recentemente – a partir dos anos 1960 –, uma parcela significativa da arte contemporânea tem se mantido alinhada com o desejo de explorar as possibilidades de produção e de circulação da arte para além dos circuitos tradicionais e restritos das galerias e dos museus. Essa produção tem sido nomeada como arte pública, eventualmente como arte *site-specific*, mais recentemente como práticas artísticas

colaborativas, arte em contextos específicos, ou ainda mais recentemente como apenas arte contemporânea.

No deslocamento da arte em direção a contextos socioculturais específicos, a importância do diálogo e das negociações com aqueles que habitam esse real – sua constituição social, seus traços culturais etc. – tem sido destacada com a promoção de auscultas e de interações, partes vivas e inalienáveis do processo de produção dessa arte contemporânea. Na mesma medida em que se valoriza o contato e o diálogo com os contextos específicos, essas práticas artísticas parecem fazer sentido somente quando realizadas e usufruídas nos mesmos contextos que lhes deram origem; somente nesses contextos que assistiram sua emergência, fundada no diálogo com o social, essa arte parece encontrar sua razão de existir. Dessa maneira, essas produções de arte permanecem atadas a esses contextos, nos quais encontram sua “verdade”, suas possibilidades de interação e seus sentidos, e são adensadas com as singularidades do lugar e das pessoas que o habitam.

O deslocamento ou transposição das experiências desses encontros (de seus vestígios ou resíduos) para os espaços museais, em geral em aparições fantasmáticas ou em arremedos de realidade, tende a aplacar a presença real de mundo contida nessas práticas de diálogo e de interação diretamente onde o mundo é mundo, destituindo a arte de uma experiência vivaz e de sua presença contaminada e contaminante no mundo que se quer mundano.

Diferentemente das realidades que se esbaldam e que se manifestam em polifonias nas ruas e nos espaços públicos, o museu tende a provocar a criação de universalidades. Mesmo quando sugere direcionar novas atenções para as diversidades do mundo, acaba sob o risco de criar universos de neutralização e de descontextualização no exercício de sua capacidade para abrigar obras de arte, artefatos, manifestações e cosmologias; é da natureza do museu.

Devemos reconhecer, entretanto, que o museu de arte tem procurado enfrentar as novas dinâmicas da arte e da cultura, buscando assim garantir um lugar de relevância na escritura da história em permanente processo de fazimento. Neste sentido, os museus têm promovido revisões e adaptações em suas políticas, com alguma flexibilização em suas missões, para se adequarem às novas práticas e aos novos

interesses da arte. Mas essa movimentação parece encontrar suas limitações na própria instituição – o museu de arte –, de onde emergem compromissos que o caracterizam inelutavelmente como uma instituição conservadora.

Diante disso, independentemente do desejo dos museus em se adaptarem para acolher as práticas sempre cambiantes da arte, certas práticas de arte contemporânea simplesmente não cabem no universo institucional, diante das limitações conceituais, físicas, patrimonialistas e/ou políticas do museu.

2. As andanças pelo mundo não levam ao museu!!

A partir de uma abordagem crítica, podemos entender que o espalhamento da arte contemporânea no domínio público, nos espaços públicos das cidades contemporâneas e em espaços diferentes daqueles dos museus e galerias de arte, se daria, em alguma parte, como consequência da constituição e organização do sistema de arte, que impõe severas restrições para a absorção e circulação das obras de alguns artistas, em especial aqueles em início de carreira. A busca de uma circulação alternativa ao sistema tradicional poderia se configurar como tática de aquecimento, como um tempo de expectativa, de espera e de sonho para esses e essas artistas. Alguns não de argumentar que muitos anseiam e aguardam que as portas do sistema de arte se abram para acolhê-los(las), sendo este o foco central de suas preocupações e o destino final de sua produção, permanecendo a rua – e o mundo mundano – como lugar provisório.

No entanto, fazendo coro com esses jovens artistas que supostamente estariam em compasso de espera, outro contingente, formado por artistas com trânsito internacional, tem consistentemente desenvolvido projetos de arte nos domínios públicos em diferentes quadrantes do mundo, atendendo a convites institucionais (de bienais, por exemplo). Esses artistas, com trânsito facilitado entre a produção de arte no domínio público e o sistema internacional de museus, galerias e bienais, tentam, na medida do possível, amalgamar esses dois cenários na expectativa de que se nutram mutuamente e que as experiências acumuladas, aqui e acolá, adensem sua percepção artística.

Um exemplo é o caso de Paul Ramírez Jonas, artista estadunidense nascido hondurenho que se identifica como *object maker*. Paul Ramírez participou do inSite_05, mostra na fronteira México-Estados Unidos em 2005, na qual realizou 10 palestras-performances em diferentes instituições das cidades de Tijuana e San Diego, tais como centros culturais e penitenciárias. As performances-palestras giravam em torno da questão da confiança mútua e tinham seu ponto alto na troca de chaves residenciais entre os participantes. Em entrevista com o autor em 2005¹, Paul Ramírez revelou o interesse em retornar, o quanto antes, ao desenvolvimento de projetos centrados em espaços institucionais, de maneira que a experiência acumulada com as comunidades no âmbito do inSite_05 pudesse se revelar em novos projetos para museus e galerias. Para o artista, essas experiências impactariam e reformatariam suas perspectivas e percepção em relação aos seus projetos levados a cabo no circuito institucional.

Portanto, para alguns artistas não existe qualquer incompatibilidade em estar e em atuar nesses diferentes cenários políticos, nem qualquer inconsistência em apresentar suas criações em galerias e museus enquanto desenvolvem projetos de arte em articulação direta com as coisas do mundo no espaço público. No entanto, é possível entender que nesse movimento pendular entre dois mundos, as especificidades de cada cenário, assim como suas implicações políticas, podem ser neutralizadas ou suprimidas para garantir a viabilidade do trânsito.

Não se pode desconhecer que uma opção pelo cenário público é, acima de tudo, política, estando fundada em intencionalidades e ideologias. Na medida em que projetos desenvolvidos em contextos específicos da esfera pública têm as comunidades parceiras e participantes como seu público privilegiado ou mesmo como público único, outras possibilidades de atendimento e de participação parecem ficar automaticamente excluídas, conforme apontado pela curadora estadunidense Mary Jane Jacob:

Na medida em que os artistas têm dado maior consideração à audiência no desenvolvimento de seus projetos, trazendo para dentro de seus trabalhos aqueles usualmente ausentes das instituições de arte, [...] muitos da audiência [tradicional] da arte têm escapado.

[Dessa maneira,] a audiência não tem sido ampliada, mas substituída. De fato, é essa mudança na composição da audiência, e sua posição no centro criativo, que faz dessa arte pública algo tão novo. (JACOB, 1996, p. 59)

É razoável entender que esses artistas assumem uma tarefa hercúlea ao tentar construir pontes entre universos políticos tão distintos – o mundo das instituições de arte e o mundo mundano –, universos regidos por lógicas e ideologias que não se coadunam e que são, sob certas perspectivas, antitéticos; algo como a ponte flutuante e utópica construída por Francis Alÿs e colaboradores entre Havana, Cuba, e Key West, Flórida, Estados Unidos².



Figura 1 - Francis Alÿs, *Bridge / Puente*, 2006. Havana, Cuba; Key West, Estados Unidos
(Fonte: Frame do vídeo *Bridge/Puente* de Francis Alÿs e Julien Devaux)

3. Qualquer canto é menor do que a vida de qualquer pessoa!!

Como consequência desse movimento da arte em direção a lugares e contextos específicos, o escopo de temas, assuntos e questões merecedores de figurar no panteão da arte tem sido alargado na instauração de um cenário polissêmico. Esse novo cenário de preocupações do artista indica que isolamentos e atitudes autorreferenciais já não são o bastante no campo da arte, clamando pela presença de questões sociais, políticas, ambientais etc. Com isso, o artista parece sinalizar à sociedade seu desejo de maior integração no mundo social, como que a testemunhar que para ele – para o artista – as coisas do mundo importam, acentuando seu desejo de que a arte participe dos debates mundanos.

Assim, parece não haver questão ou assunto nobre – ou não nobre – para a arte. Quaisquer temas, assuntos ou questões que compõem o cenário social contemporâneo (violência urbana, violência doméstica, questões raciais e de gênero, carnaval, felicidade, insegurança, desamparo social, comunidades em situação de risco etc.) podem merecer o foco e a atenção de artistas em projetos que promovem encontros e trocas, em geral em seus próprios contextos de emergência, ao redor de equações entre arte e lugar.

Esse movimento em que as questões políticas e sociais têm sido reintroduzidas no campo da arte, conjugado com a definição dos espaços públicos como adequados para emergência desses projetos de arte, pode ser entendido como uma atualização da noção de “campo ampliado da arte”, incorporando os elementos fluidos e experienciais da vida cotidiana à dinâmica da arte. Com isso, as práticas contemporâneas de arte se afastam vertiginosamente dos postulados do moderno.

Para alguns, não há nada de novo nesse movimento de reposicionamento político e na reafirmação dos compromissos sociais da arte. Comum aos críticos dessa virada da arte em sua dimensão ética e política, a afirmação de que a arte sempre esteve e sempre estará vinculada à sociedade, uma vez que ela – a arte – somente existe como produto do meio social. Para defender esses postulados em resposta ao novo paradigma social da arte, recupera-se e evidencia-se aspectos que haviam sido negligenciados em tempos pretéritos. Diante da necessidade de se opor às práticas

artísticas articuladas com a política e aos compromissos sociais da arte contemporânea, críticos se apressam em afirmar que não há nada de novo debaixo do sol.

Em certa medida, isso pode ser entendido como verdadeiro; até porque não se trata aqui de exaltar novidades no campo da arte. Isso faz parte de um passado ligado a outra história, a outro momento da história no qual o novo *per se* era validado e valorizado. Por outro lado, não podemos desconhecer a existência de um cenário ordenado em torno de diferentes eixos, valores e interesses. A resistência em reconhecer as mudanças na natureza da arte parece conter o desejo de resistir a essas próprias transformações, mantendo a arte atada a valores que a enxergavam um fenômeno destacado, apartado das coisas do mundo.

Nesse paradigma social da arte contemporânea, os artistas vêm articulando suas criações com as coisas do mundo, com as coisas do mundo mundano, afirmando, sem pompa nem circunstância, que “viver é melhor que sonhar”, ao que se soma a convicção de “que qualquer canto é *menor* do que a vida de qualquer pessoa”.³

4. O artista não tem direito à solidão!!

Para o escritor franco-argelino Albert Camus, o artista não tem direito ao isolamento: “ao contrário do que se pressupõe, se há algum homem que não tem direito à solidão, este é o artista. A arte não pode ser um monólogo”. (CAMUS, 1961, p. 258) Os artistas contemporâneos parecem comungar na convicção em práticas de colaboração que se presentificam em coletivos de artistas e de não artistas, em projetos que são dependentes, para sua realização, da participação de muitos. A colaboração, a participação e a interação se transformaram em eixos centrais das práticas artísticas contemporâneas, situações que podem determinar o eventual colapso da condição do autor em favor de autorias compartilhadas ou difusas; uma realidade que se articula com a pergunta lançada por Michel Foucault ainda nos anos 1960 e que até hoje ressoa: “o que é um autor?”

Tem sido reconhecido que as práticas de colaboração são “inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea. Ao redor do mundo, têm surgido numerosos grupos de artistas que estipulam uma autoria coletiva, quando não anônima, para suas atividades artísticas” (GROYS, 2008, p. 19). Esses coletivos estão comprometidos com práticas que reintroduzem noções da democracia participativa, de solidariedade e de atenção ao outro social como formas de enfrentamento do excessivo individualismo da era do neoliberalismo.

Esse gosto e esse desejo em favor das práticas de participação se somam a outras características da arte contemporânea – o espalhamento da arte pelos espaços públicos e a reintrodução de questões do mundo mundano – na formação de uma base que tem mudado a natureza da arte contemporânea. Essas três características – práticas colaborativas, espalhamento da arte nos espaços públicos e reintrodução de questões sociais e políticas na criação artística – têm o poder de subverter a natureza da arte e a dinâmica do sistema de arte, ao enfrentar postulados que vinham sendo identificados como a ontologia da arte.

Nesse processo de desestabilizações, questionamentos e deslocamentos, as práticas colaborativas e participativas, através de sua ênfase no coletivismo, têm criado forte área de turbulência e de fricção para o mito do artista, para o mito do autor, tão relevante para a sustentação da noção de arte no ocidente da história da arte, assim como para as instituições, coleções e mercado de arte.

O espalhamento da arte pelos espaços públicos tem como potência a descentralização da arte; ao afirmar que o lugar da arte pode ser qualquer lugar, a arte revela que prescinde dos espaços institucionais para sua emergência. Mais que isso: como muito dessas práticas artísticas nos espaços públicos se caracteriza por processos desmaterializados que superam sua objetificação⁴, elas acabam por assumir uma condição performativa. Neste sentido, a escrituração da história da arte precisa se adaptar a essa realidade, já que o exercício tradicional de fazimento da história fica prejudicado diante das práticas artístico-efêmeras que tendem a deixar apenas vestígios de seus processos criativos, um material rarefeito de cunho documental, dificultando sua recuperação para efeitos de investigação, processamento e apropriação pela história.

Com a reintrodução de questões do mundo mundano nas práticas de criação artística, desarticula-se a noção de uma arte dedicada exclusivamente a questões tidas como superiores. A adoção de assuntos do cotidiano permite que a arte se aproxime das pessoas que habitam o mundo mundano, em oposição à realidade paralela do mundo da arte, contribuindo para colocar em disputa a noção de arte como distinção social.

5. O artista foi despejado do ateliê!!

Se, em um passado que se distancia, era possível aceitar que muitos artistas tivessem sido levados a optar por atuar nos espaços públicos diante da carência de alternativas para a circulação de sua produção de arte, fica cada vez mais visível e convencível que a opção dos coletivos de artistas pelas práticas nos espaços públicos deve ser vista como tática de enfrentamento do sistema capitalista, não apenas de um sistema de arte. Qualquer leitura que tente descaracterizar a opção política desses agrupamentos de artistas (e de não artistas) em torno dos coletivos corre o sério risco de se apresentar como simplista, mesmo que, muitas vezes, esses coletivos não explicitem sua crítica ao sistema de arte, de como esse sistema se organiza em torno do império do capital.

Para além das táticas e das trocas que aproximam contemporaneamente artistas sob a rubrica comum dos coletivos, os processos de colaboração têm reformatado os projetos de arte e sua orientação política. Essas práticas, quando efetivas em suas premissas colaborativas, enfatizam o processo, construído no encontro, nos diálogos e nas negociações. Essas colaborações acabam por se constituir como oportunidades de alargamento do campo da arte para além de suas bases sedimentadas, em desafios que sinalizam o encontro do artista com novas arquiteturas de saberes e de experiências, com novas realidades, em cenários nos quais ele – o artista – deixa de ser o eixo central.

Nesse processo de ir ao encontro de novas realidades, o artista acaba por abandonar o ateliê, acabando por se sentir despejado diretamente nos espaços desabrigados do mundo mundano, onde o artista se vê envolto em diálogos, negociações e trocas que o

colocam em contato com as complexidades de um outro social que está além dele, que o supera, e que diante do qual vive a expectativa de enriquecimento mútuo:

Cada vez mais e mais artistas buscam aventurar-se no universo dos espaços públicos como lócus de instauração de sua criação artística, em experiências que se sucedem tanto no Brasil quanto mundo afora. [...] Esse transbordamento em direção ao mundo ocorre como se o artista tivesse sido expelido de seu antigo domínio, de seu antigo abrigo – o ateliê modernista. [...] Essa seria a nova realidade a ser enfrentada pelo artista na contemporaneidade: um desabrigado itinerante a buscar, com sua arte, respostas às realidades com as quais é confrontado. (OLIVEIRA, 2011, p. 118)

6. O mergulho no real e a natureza da arte!!

As transformações na natureza da arte têm sido provocadas pelo artista. Por outro lado, é justamente sobre esse mesmo artista que parecem recair as consequências dessas transformações. Como se o artista fosse o algoz e a vítima de si mesmo. Mas isso é apenas uma maneira de entender o fenômeno e seus efeitos sobre a condição do artista. Diante de práticas colaborativas nas quais o artista deixa de ser “o criador”, o eixo central do processo criativo; práticas que, em sua desmaterialização e espalhamento, subvertem a lógica do artista como criador de objetos singulares para um sistema e um mercado ávidos; em processos de arte que são construídas a partir de debates e de negociação com esse outro social, o artista passa ele mesmo por um processo de reinvenção, no qual sua condição de artista é atravessada por novas percepções de si, de seu lugar no mundo e de seus embates com esse mundo.

Tradicionalmente, o artista foi estimulado e treinado a buscar a razão e a essência de sua arte em si mesmo, em sua visão de mundo, em como era tocado por esse mundo, sendo sua arte, em retorno, algo próprio de si que apenas tangenciava (ou que “se inspirava”) nas coisas do mundo. Nos tempos atuais, o artista é chamado a atuar de dentro. Aquele lado de segurança, o lado de fora, entrou em colapso e foi engolido pela ideia de viver no mundo. O artista como parte do mundo mundano é uma operação que demanda sua

reinvenção, de maneira a favorecer uma atuação mais efetiva e mais contundente no mundo, de dentro do mundo.

Tudo isso parece contrariar a lógica das teorias que têm orientado o artista em sua percepção de si e de como ele – o artista – se oferece à percepção do mundo social. Aquela lateralidade, que outrora significou o lugar crítico do artista e da arte na sociedade, não se apresenta mais como satisfatório nem tampouco como uma possibilidade. O desafio presente é promover a reinvenção da arte em favor de uma aproximação vertiginosa com o campo social, inaugurando uma nova condição do artista, conforme sugerido por Antonio Negri: “o paradoxo artístico consiste hoje no desejo de produzir o mundo (corpos, movimentos) *diferentemente* – e *de dentro*; um mundo que não admite outro mundo além daquele que de fato existe”. (NEGRI, 2011, p. 108)

Esse cenário aponta para o artista mergulhado no mundo real, um “mergulho do corpo” (Hélio Oiticica) no mundo mundano, enfrentando suas mazelas, suas riquezas e seus prazeres; um mergulho no real que tem transformado a natureza da arte que, por sua vez, se nutre de seu espalhamento no mundo mundano.

7. Questões (do mundo) que não cabem no museu (de arte)!!

Nem todas as questões que assolam nosso cotidiano parecem caber no museu de arte. Ao tentar acompanhar a virada social e política que tem varrido o campo da arte, impactando a produção, circulação, crítica, ensino e pesquisa, as instituições museais também têm revelado algum esforço para avançar em direção à constituição de políticas que contemplem a diversidade, o que, entretanto, parece contrariar sua própria natureza. Nesse esforço, o museu tem flexibilizado e ampliado seus interesses e formas de atendimento e acolhimento de questões que outrora pareciam banidas de seu repertório. Entretanto, essa ampliação e essa elasticidade têm seus próprios limites. Como parecer ser o caso da performance-parada-desfile encomendada ao coletivo carioca de arte Opavivará! pelo Museu de Arte do Rio, como parte das festividades de inauguração do museu na tarde/noite de 1º de março de 2013.

Para a ocasião, o Opavivará! desenvolveu, ao lado dos integrantes da Escola de Samba Mirim Pimpolhos da Grande Rio, um desfile-performance que atravessaria as ruas do bairro de Santo Cristo, onde se localiza o galpão-barracão de produção da escola de samba, em direção à Praça Mauá, em um percurso de 2,5 quilômetros na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, e que finalizaria no Museu de Arte do Rio (MAR).

Mas a performance-parada acabou por não acontecer, não indo além de um projeto e de uma celebração restrita aos integrantes do Opavivará!, da escola de samba mirim e de convidados no próprio galpão de Santo Cristo. A interdição para a realização do desfile-parada-performance se deu por questões de segurança, segundo os curadores do museu, em decorrência da presença da presidenta Dilma Roussef, do governador, do prefeito e de outras autoridades na solenidade de inauguração do museu. Com isso, o coletivo Opavivará!, ao lado das crianças e dos adolescentes da Pimpolhos da Grande Rio, ficaram retidos no barracão-galpão, enquanto negociações com os curadores do museu e autoridades da Guarda Municipal do Rio de Janeiro buscavam a superação dos impasses e a liberação da realização do desfile-performance *Arqueofagia Carioca: Maravilhas da Pequena África*. A autorização, no entanto, somente chegaria ao barracão quando já não havia condições para sua realização, diante da desmobilização dos participantes (dispersão, para usar um termo dos desfiles do carnaval carioca), o que inviabilizou a realização da performance-desfile.

Integrantes do coletivo acreditam, no entanto, que o conteúdo crítico da performance-parada projetada para aquele momento festivo de inauguração do Museu de Arte do Rio, um dos pilares dos processos de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro, foi determinante para a não-viabilização do projeto, para sua interdição, na medida em que uma das questões que seriam enfrentadas pelo coletivo Opavivará! em sua performance-desfile *Arqueofagia Carioca* seria justamente o processo de gentrificação em curso na região portuária da cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Daniel Toledo, um dos artistas do coletivo, a suposta restrição levantada em função da segurança não foi digerida pelo grupo: “Isso parece desculpa de última hora. A prefeitura não tinha interesse que nossa ação fosse apresentada, porque era uma ação política, contra as remoções nessa área, [contra] a gentrificação da zona portuária.” (FSP, Ilustrada, 2013).

O desfile-performance do Opavivará!, criado em parceria com integrantes da Pimpolhos da Grande Rio como uma ação artístico-ativista, percorreria as ruas dos três bairros que compõem a região portuária em um cortejo carnavalesco liderado por um carro-alegórico, com a representação de uma cozinha, enquanto seguiria embalado por uma batucada percutida em painéis por crianças e adolescentes da escola de samba. No caminho e na chegada ao museu, estava prevista a distribuição de alimentos. No entanto, a performance-desfile, assim como as questões que suscitaria, pareciam não caber na instituição, conforme avaliação de integrantes do coletivo Opavivará!!, apesar de ter sido um projeto encomendado pelo próprio Museu de Arte do Rio.



Figura 2 - Detalhe da ação do Opavivará! no barracão da Pimpolhos da Grande Rio em 2013, (Fonte: <http://g1.globo.com/platb/yvonnemaggie/2013/03/03/arte-barrada-na-inauguracao-do-mar/>. Foto: Domingos Guimaraens)

Referências

CAMUS, Albert. *Resistance, Rebellion, and Death*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1961.

FOLHA DE SÃO PAULO. Artistas contratados por museu são impedidos de fazer performance na inauguração. *FSP, Ilustrada*, 1/3/2013. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1239430-artistas-contratados-por-museu-sao-impedidos-de-fazer-performance-na-inauguracao.shtml>. Acesso em 15/3/2021.

GRAY, Camila. *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. Nova York: Harry N. Abrams, 1970.

GROYS, Boris. A Genealogy of Participatory Art. In: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Nova York: Thames & Hudson, 2008, p. 19.

HEARTNEY, Eleanor. The Dematerialization of Public Art. In: HEARTNEY, Eleanor. *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1997, p. 206-218.

JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996, p. 50-59.

NEGRI, Antonio. *Art & Multitude*. Londres: Polity Press, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A ponte: mas que ponte? In: FÁBREGAS, Marcela Drien; RODRÍGUEZ, Teresa Espantoso; CARRASCO, Carolina Vanegas (ed.). *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Buenos Aires: GEAP - Latinoamérica (Universidad de Buenos Aires); Santiago do Chile: Centro de Estudios del Patrimonio (Universidad Adolfo Ibáñez), 2013, p. 45-56.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O despejo do artista. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 19, p. 112-126, dez. 2011.

Notas

¹ Entrevista realizada pelo autor com Paul Ramírez Jonas no Extraordinary Desserts Café, San Diego, Califórnia, em 29/9/2005 (não publicado).

² “No dia 29 de março de 2006, o artista belga radicado na cidade do México levou a cabo o projeto de construir uma ponte flutuante com barcos de pescadores locais alinhados entre as cidades de Havana, Cuba, e Key West, Flórida, EUA, projeto que ganhou o título singelo e sugestivo de *Bridge / Puente*. [...] O projeto [era] uma ponte absolutamente improvável formada por barcos enfileirados ao longo dos 171 quilômetros que separam o ponto mais ao sul dos Estados Unidos e a capital cubana, algo apenas possível ou imaginável no plano do simbólico. Dois mundos, duas realidades políticas, sociais e culturais apartadas por um mar de incompreensões. Um terreno apropriado para que o artista exercitasse a utopia de empoderamento da arte no enfrentamento das complexidades geopolíticas do mundo. (OLIVEIRA, 2013, p. 53-54)

³ Versos da canção *Como nossos pais*, de autoria de Belchior e gravada pelo próprio autor em 1976 no disco *Alucinação* (Phonogram). Ainda no mesmo ano, a canção foi gravada por Elis Regina como música de abertura do disco *Falso Brilhante* (Phonogram).

⁴ Ver Eleanor Heartney, *The Dematerialization of Public Art*, 1997.