

Title	Contaminação e Quarentena: Curadoria para inglês ver
Type	Article
URL	https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/10527/
Date	2016
Citation	Asbury, Michael (2016) Contaminação e Quarentena: Curadoria para inglês ver. VIS: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, 15 (2). pp. 254-266. ISSN 1518-5494
Creators	Asbury, Michael

Usage Guidelines

Please refer to usage guidelines at <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/policies.html> or alternatively contact ualresearchonline@arts.ac.uk.

License: Creative Commons: Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0

Contaminação e Quarentena: Curadoria para inglês ver*

Michael Asbury**
University of the Arts London

Resumo

Neste artigo, o historiador da arte Michael Asbury relaciona a questão dos novos públicos com a produção e difusão da arte em si. Dentro dessa perspectiva, ele discute como a expectativa de que a arte brasileira inevitavelmente possua uma característica híbrida leva a uma problemática e implícita ambivalência no que se refere à sua relação com as genealogias canônicas. Equiparando este caráter ambivalente do hibridismo a noções de contaminação e de quarentena, ele analisa como o discurso crítico que acompanha a arte dessa região modificou-se: de um discurso que assinalava suas estratégias identitárias para outro de distinção do cânone. Para o olhar "ocidental", portanto, parece que a noção de hibridismo age menos como uma forma de relação produtiva e mais como um significante de autenticidade. Espera-se, problematicamente, que este sentido fabricado de autenticidade conecte-se com os novos públicos para a arte. Asbury sugere, ao contrário, que será por meio do engajamento na produção, ou na auto-representação, que novos públicos para a arte deverão surgir.

Palavras-chave

Hibridismo cultural; identidade nacional; genealogias da história da arte; derivação cultural.

Abstract

In this paper art historian Michael Asbury relates the question of new publics for art with the production and dissemination of art itself. Within this context, he traces how the expectation that Brazilian art possesses an inevitable hybrid characteristic leads to a problematic and implicit ambivalence towards its relation to canonical genealogies. Equating this ambivalent character of hybridity with the notions of contamination and quarantine he traces how the critical discourse that accompanies the art from that region has shifted from one that stresses its identitarian strategies to one of distinction from the canon. For the 'Western' gaze therefore it seems that the notion of hybridity acts less as a form of productive relation and more as a signifier of authenticity. Such a manufactured sense of authenticity is then problematically expected to relate to new publics for art. Asbury suggests that instead it should be through the engagement in the production, or self representation, that new publics for art may emerge.

Key-words

Cultural hybridity; national identity; art historical genealogies; cultural derivation.

* Texto apresentado originalmente no *Seminário Internacional sobre Curadoria*, em mesa-redonda sobre a questão de novos públicos para a arte contemporânea. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, outubro de 2013.

** Professor de Teoria e História da Arte no Chelsea College of Arts, University of the Arts London (UAL), onde fundou o centro de pesquisa *Transnational art, Identity and Nation* (TrAIN). Líder de pesquisas sobre arte contemporânea e arte da América Latina e membro do corpo docente da pós-graduação do Camberwell, Chelsea and Wimbledon Art Colleges. Autor de vários textos sobre arte moderna e contemporânea brasileira e curador de diversas exposições no Brasil e no exterior, a mais recente sobre o artista Alfredo Volpi, realizada em Londres, na galeria Cecilia Brunson (junho 2016).

Confesso que, apesar de atuar ocasionalmente como curador, este não é um tema sobre o qual já escrevi ou discorri muito. A questão está sempre presente no ato de realizar, mas raramente ela é articulada de forma explícita pelo curador.

No espírito de problematizar a questão da relação entre o curador e seu público, seja este tradicional ou novo, parece-me ser mais necessário um questionamento crítico do que talvez respostas.

Mas afinal quem é esse público ao qual o curador se dirige? Qual a diferença entre o termo público e a expressão 'novos públicos'? Parece-me que o que se quer dizer por novos públicos é uma extensão do atual e pequeno entrecruzamento dos grupos público (de galeria ou museu) e povo. O público, em outras palavras, é categorizado em grupos sociais que correspondem às categorias A, B, C, D etc. É essa contabilidade dos grupos sociais que permite, afinal, termos a ideia do que seriam 'novos públicos'. Outra pergunta que surge aqui é: esse público, é público de quê, exatamente? Dentro do contexto da curadoria, a questão dos novos públicos talvez seja dirigida com maior frequência ao acesso à arte contemporânea.

Mas o que é a arte contemporânea? Bom, esta seria uma pergunta para um curador, não é mesmo? No caso de minha apresentação, imagino esse público como um público que visita exposições que articulam a ideia de uma arte contemporânea brasileira. O curador, portanto, é aquele que procura sintetizar esta noção um tanto ampla. Eu gostaria de explorar aqui algumas dessas tentativas de sintetização, as quais, em muitos casos, acabam por se basear na ideia de genealogia histórica, um método tradicional da própria história da arte.

Na Inglaterra, aonde vivo, havia durante os anos 1990 uma política de inclusão explícita que visava não somente à promoção ao acesso à dita alta cultura, mas que também procurava promover a produção dessa cultura por minorias étnicas e grupos sociais desprivilegiados. O atual governo conservador deu continuidade, ao menos em teoria, a essa política, apesar de muitos ou quase todos os recursos financeiros terem sido dela retirados. Ou seja, ainda há uma política de controle, estatisticamente falando, das instituições, embora não haja recursos disponíveis para a procura de novos públicos e artistas.

Muito bem, um cínico poderia criticar essa política por meio de uma análise das obras produzidas nesse contexto, citando a questão identitária, que muitas vezes se expressa através do desejo da auto-representação, seja de minorias, grupos sociais ou sexualidades.

Interesso-me, aqui, na persistência da questão da representação do povo, ou de um grupo específico dentro dele. O fato é que temos hoje artistas que, apesar de poderem ser categorizados dentro de grupos minoritários, são pura e simplesmente bons artistas, e são julgados como tais. Podemos pensar em Steve McQueen, Isaac Julien, Ellen Galager, e tantos outros. Esta condição, que ainda está longe de ser ideal, foi conquistada não por decretos governamentais mas principalmente por uma longa batalha da parte de artistas, acadêmicos e produtores culturais, sendo a figura do pensador Stuart Hall o mais brilhante exemplo.

No contexto inglês, vimos emergir, nos anos 1980, o *Black Arts Group*, a revista *Third Text*, dirigida pelo artista ativista Rasheed Aaren, exposições como *The Other Story*, o estabelecimento do InIVA (Instituto Internacional de Artes Visuais), e muitos outros empreendimentos de base que ajudaram a quebrar, embora apenas parcialmente, a rígida estrutura social (de classe) britânica, que até os dias de hoje ainda exerce posição predominante dentro das instituições culturais e políticas. Esses empreendimentos começaram em torno da crítica da representação de tais grupos e da falta de apoio à sua auto-representação. São, portanto, questões identitárias *par excellence*.

Poderíamos considerar que a primeira martelada na quebra dessa estrutura rígida e dividida foi a implantação do ICA (Instituto de Arte Contemporânea), em Londres, no pós-guerra. A criação do *Independent group*, associado à nova instituição, marcou o aparecimento de artistas britânicos emergentes de classes menos privilegiadas, por exemplo. Nesse sentido, o acesso à escola de arte, em contraste à dificuldade de acesso à universidade naquela época, também foi fundamental para possibilitar o estudo superior, outra área até então reservada às classes privilegiadas.

Como esses artistas menos privilegiados sobreviviam dando aula, eles também foram fundamentais não somente na abertura aos novos temas e termos da arte (como ocorreu na pop art, arte de sistemas, arte conceitual e computacional) mas também na renovação do currículo e da forma de ensino da arte. Desencadearam, portanto, todo um processo de abertura e acesso à cultura, rompendo com a aristocracia das belas artes.

Vocês poderiam me dizer que não estou falando aqui de público, mas de produção cultural. Pois bem, não me parece coincidência que nesse mesmo período o público da arte, dos museus, também cresceu exponencialmente na Inglaterra.

Parece-me óbvio que a produção e a recepção da cultura estão diretamente ligadas quando consideramos a questão da expansão dos públicos. Há, portanto, uma relação de identificação entre produção e recepção.

Outro processo que podemos constatar nesse esboço de uma genealogia da inclusão no contexto britânico é o fato de que quando um grupo excluído começa a se afirmar, o primeiro passo no desejo de auto-representação se dá por meio de questões identitárias ao próprio grupo.

É com essa problemática em mente, à do acesso à produção da cultura, do direito à auto-representação, e à formação de um sentido de genealogia histórica baseada - e muitas vezes confundida - com a questão da identidade, que gostaria de falar de certa problemática na arte brasileira, a partir de um ponto de vista distante, de fora.

Curadoria para inglês ver

Em seu livro *Anos 60: Transformações da arte no Brasil*, o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte analisa a arte brasileira dos anos 1960 propondo uma visita a um museu imaginário (Duarte, 1998). Seu museu não é o *Musée Imaginaire* de André Malraux, (Malraux, 1947) ou seja, um museu sem paredes (como na tradução do seu livro para o inglês), mas um museu tradicional, que, como o próprio Duarte enfatiza, poderia estar localizado nos Estados Unidos, na Europa ou em qualquer lugar do mundo.

Na primeira sala desse museu o visitante encontraria o hambúrguer gigante almofadado de Oldenburg; os dois Elvis, a Jackie Kennedy e as latas de sopa Campbell de Warhol, a bandeira de Jasper John, as pinturas de quadrinhos de Lichtenstein e assim por diante.

A segunda sala abrigaria os trabalhos que Duarte considera manifestações diametralmente opostas às obras da primeira sala: Dan Flavin, Carl Andre, Richard Serra, Donald Judd, Robert Smithson and Joseph Kosuth.

Para Duarte, apesar das diferenças, ambas as galerias possuíam um ponto comum, que iria além do simples fato de que todos os trabalhos foram feitos nos anos 1960: são trabalhos que emergiram em oposição ou como consequência de um momento anterior, o do expressionismo abstrato, e portanto pertencem a uma genealogia comum.

O observador imaginário de Duarte seguiria para uma terceira sala, que abrigaria trabalhos do mesmo período, distintos apenas pelo fato de terem sido produzidos no Brasil. O observador é um leigo que certamente notaria algumas semelhanças entre os trabalhos brasileiros e aqueles das duas outras galerias. Porém, como se já estivesse adiantando o propósito de seu livro, Duarte afirma que “a arte brasileira deste período demonstra diferenças que lhe dão um caráter próprio, mesmo que o leigo não perceba isso”. (Duarte, 1998: 14).

Duarte não especifica de que ordem são essas diferenças e semelhanças; apesar de apresentá-las como características intrínsecas aos trabalhos, podemos apenas supor que essas referências se dão de maneira tão embaralhada que não seria possível uma categorização ou separação.

Por isso temos uma só sala (brasileira) que se relaciona às duas precedentes (norte-americanas). A bandeira de Hélio Oiticica *Seja marginal seja herói*, por exemplo, se relaciona com a pop, mais do que com seu prévio percurso neoconcreto. Da mesma forma, a obra de Antônio Dias, *Morte Imprevista* (1965), não anuncia, ou não prevê, a transição do artista para uma pintura formalmente mais próxima da arte conceitual ou minimalista. Em outras palavras, a genealogia canônica se contradiz, no caso brasileiro.

Ao mesmo tempo em que se relaciona às salas precedentes, esta terceira sala distingue-se delas, pois não possui seu precursor comum, o expressionismo abstrato, do qual a pop art e o minimalismo partem e ao qual reagem, segundo Duarte. Assim, os trabalhos nessa terceira sala, neste terceiro espaço, são semelhantes embora pertençam a uma outra lógica genealógica.

A meu ver, a dificuldade na construção de uma relação entre a curadoria e seu público, no contexto brasileiro, está ligada à natureza dessa genealogia. Se fizermos uma análise historiográfica dessa genealogia, veremos que ocorreu uma transição no que se refere a seu processo de legitimação. Sua natureza fragmentada, embaralhada, vista inicialmente como índice de inadequação, passou a ser considerada uma característica própria da arte produzida no Brasil, e, portanto, algo a ser celebrado.

Roberto Schwarz, em seu ensaio “Nacionalismo por subtração” associa este sentido de inadequação à questão da derivação cultural, ao problema de precisar se renovar continuamente em relação às modas e às tendências da cultura dominante (Schwarz, 1992: 1-18) Já um cínico como eu entenderia esta condição de “relação e separação” como sendo equivalente àquela de “contaminação e quarentena”. De fato, cinicismo à parte, esta constatação é consequente ao sentido que se tem dado, especialmente fora do Brasil, a tal genealogia. Um sentido posterior e um tanto contraditório àquela proposto por Schwarz.

Minha apresentação visa portanto analisar essa mudança, na qual o sentido de inadequação foi substituído por uma interpretação muito mais celebrativa da natureza “contaminada” da cultura brasileira.

A terceira sala de Duarte parece corresponder à noção de hibridismo cultural, descrita por Homi Bhabha como constituindo um terceiro espaço (Rutherford, 1990: 207–221). Nas palavras do teórico, este seria um espaço igual mas ao

mesmo tempo distinto (igual mas nem tanto), onde as fontes culturais constituintes dessa condição híbrida formariam um tipo de *museée imaginaire*, no qual a diversidade cultural é simultaneamente criada e contida (contaminada e posta em quarentena).

De modo estrito, para Bhabha esse terceiro espaço teria características de dois espaços culturais distintos, formando assim um espaço entre a cultura dominante e a cultura subalterna. A condição política, de conflito, desse terceiro espaço, desse híbrido, é portanto evidente, embora sua inclinação ideológica não seja necessariamente pré-determinada, já que o híbrido pode tender à qualquer uma das agências constituintes. É precisamente essa ambivalência do estado híbrido, essa falta de agência determinante, seja ela dominante ou subalterna, que gera críticas a autores pós-colonialistas como Bhabha.

O hibridismo cultural não é um discurso novo, mas uma análise que tem se transformado em fato implícito para muitas curadorias que lidam com a arte latino-americana. Em muitos casos, esta especificidade tem como fonte bibliográfica a obra de Nestor Garcia Canclini (Canclini, 1995).

A ambivalência de Bhabha em relação ao termo contrasta com a posição mais afirmativa de Canclini, que rejeita a noção de um modernismo incompleto ou inadequado na América Latina, incapaz de atingir o nível de “pureza cultural” da Europa ou dos Estados Unidos. Para Canclini, o modernismo latino-americano não substituiu a cultura pré-moderna; ao contrário, coabitou o espaço moderno com formas vernaculares.

Nessa concepção, a condição subalterna abriu um espaço de negociação com a cultura dominante, que lhe permitiu manter ou afirmar um sentido identitário através da preservação de tradições locais, agora articuladas no contexto da modernidade.

O híbrido, dentro dessa perspectiva, depende da posição canônica, daquelas genealogias dominantes exibidas nas primeiras salas - para retornarmos ao modelo de Duarte -, para impor seu caráter identitário, sobrepô-lo ao dominante. Não se trata de uma condição de ambivalência na qual a agência política é continuamente deferida (como diria Bhabha, inspirando-se em Derrida), mas uma condição na qual a representação surge como forma de afirmação identitária face à cultura dominante.

Parece-me que essa vocação identitária da arte latino-americana, celebrada por Canclini, foi substituída nas últimas décadas, na medida em que a arte da região integrou-se, como nunca antes, a um circuito de arte internacional em

plena expansão, levando curadores e críticos a reformular, de forma satisfatória ou não, a relação ao lugar e à especificidade cultural.

Recentemente, Gerardo Mosquera argumentou que a transição ocorrida na nomenclatura descritiva da arte da região - que passou do uso do adjetivo *latino-americano* à preposição *da América Latina* - é um sintoma do fato de que a arte da região habita agora o palco global, ou, em outras palavras, trata-se de uma produção que não pode mais ser considerada como advento local. Mosquera traça como esta arte conseguiu transcender a condição derivativa, criticada por Schwartz, para se tornar uma voz entre muitas outras em um circuito internacional cacofônico e plural. Nas palavras do curador:

Novos artistas se livraram da relação entre arte e identidades nacionais ou regionais que tanto tem afetado a arte na América Latina. Isto não quer dizer que não haja mais uma visualidade latino-mericana no trabalho de vários artistas ou mesmo que não podemos mais identificar certos traços de países ou áreas. A distinção crucial está no fato de que estas identidades começam a se manifestar mais pelas características da prática artística do que por sua identificação aos elementos vindos do folclore, religião ou pelo ambiente físico ou histórico. Isto implica a presença do contexto e da cultura entendidos no seu sentido mais amplo, e interiorizado na maneira própria de se construir a obra ou o discurso. Mas isso também envolve a práxis da arte, já que como arte ela estabelece constantes que são identificadas através de um delineamento de tipologias culturais no ato de fazer arte, ao invés de meramente acentuar fatos culturais ou neles se integrar. Portanto, a arte contemporânea brasileira, por exemplo, é mais identificável pela maneira como ela se refere a modos de fazer arte do que por meras projeções de contextos. (Mosquera, 2010: 22)

Essa transição de uma certa visualidade identificável (representação ou projeção de contextos) a um processo (uma maneira de se fazer) é crucial para nossa análise. Se a representação identitária é agora rejeitada, a persistência de uma forma de diferenciação não só é permitida como também vem a ser fundamentalmente necessária. Portanto, é assim que os termos contaminação e quarentena parecem-me pertinentes e que a crítica de pensadores como Peter Hallward ao pós-colonialismo parece-me útil, por sugerir que a ambivalência implícita na noção de híbrido relaciona-se mais a um posicionamento singular do que específico.

De acordo com Halward:

O modo singular de individuação procede internamente, através de um processo que cria seu próprio meio de existência ou expansão [e aqui a referência de Mosquera à interiorização dos contextos parece-me coerente], enquanto que o modo específico opera através de uma negociação ativa de relações em que há um posicionamento deliberativo [...]. (Hallward, 2001: xii)

Apesar dessa aproximação merecer uma análise mais profunda, ela permite, ainda assim, a resolução da situação paradoxal em que (de acordo com Mosquera) os artistas estão cada vez menos interessados em mostrar seus passaportes, ao passo que o discurso que legitima suas práticas retorna invariavelmente às mesmas teorias que afirmavam as identidades criadas com a finalidade de superar as condições de dependência cultural e que são articuladas por meio do hibridismo.

Mosquera é no entanto compelido a invocar as noções de antropofagia de Oswald de Andrade e de transculturação de Fernando Ortiz, assim como a recorrer a pensadores-chaves do discurso pós-colonial, como Homi Bhabha e Guauatri Spivak, para expressar a singularidade (usando o termo de Hallward) da genealogia da arte latino-americana, ao mesmo tempo em que nega a especificidade que essas práticas artísticas possam ter em relação a outras práticas e domínios.

Nas palavras de um cínico, a contaminação é celebrada desde que a quarentena nos mantenha a uma distância segura dela. Assim, uma situação paradoxal emerge onde a questão do pertencimento cultural específico é ao mesmo tempo afirmada e negada. A contradição reside no fato de que essas teorias se referem a um momento histórico no qual pensar sobre uma vanguarda dita periférica significava questionar o eurocentrismo implícito dentro da própria noção da arte moderna.

Atualmente, com conceitos como vanguarda desacreditados, a retórica que legitima a arte brasileira contemporânea no cenário global invoca essas teorias não mais como forma de superar uma disparidade, mas sim para afirmar um sotaque local, como Moacir dos Anjos argumenta (2007), ou ainda, nas palavras de Mosquera, como um meio de se fazer arte que se diferencie de outros meios. Parece-me, portanto, que a diferença como afirmação de identidade (modelo de Canclini) tem sido transposta para uma condição de ser o mesmo, porém nem tanto (modelo de Bhabha).

Se retornarmos ao exemplo da terceira galeria de Duarte veremos que apesar desta galeria conter trabalhos similares (na visão do crítico), eles possuem uma genealogia própria, que é ao mesmo tempo híbrida e autônoma (contaminada mas em quarentena).

Se o expressionismo abstrato serve de ponto de partida para a arte pop e o minimalismo, é na obra de Tarsila do Amaral, *A Negra*, de 1923, que Duarte encontra o predecessor dos trabalhos brasileiros da década de 1960.

Sendo uma conjunção do abstracionismo europeu (Purismo) e do fascínio pela cultura negra, pelo dito primitivismo, que marcou o cenário parisiense da

década de 1920, *A Negra*, enquanto objeto cultural, dificilmente poderia ser relacionada aos conceitos de hibridismo de Bhabha ou de Canclini. Traduzida pela pintora como um significante de brasilidade, *A Negra* aparece no contexto de uma genealogia brasileira híbrida, de dupla identificação, como produto de uma modernidade ainda não resolvida (representada pela estética pós-cubista de uma artista ainda em período de formação) e de uma identidade nacional (compreendida pela pintora como essencialmente primitiva, ou seja, de um ponto de vista claramente europeu e exotista – ou, nas palavras de Halward, compreendida de maneira singular).

O abstracionismo europeu está presente como fundo da figura da brasileira, a negra, que posa nua, está situada frente à natureza, representada pela folha de bananeira, que separa o primeiro do segundo plano. A pintura constroi, portanto, um protótipo híbrido, apesar de suas partes constituintes não serem ainda resolvidas ou sintetizadas. Esta conjunção encontraria sua brilhante resolução cinco anos mais tarde, no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, que propõe a inevitável condição brasileira de canibalismo cultural. Contudo, uma mudança fundamental ocorreu nessa transição: *A Negra*, a figura de uma ama de leite pintada por uma herdeira de oligarcas do café, transforma-se em *Abaporu* (1928), que agora invoca um personagem mítico, um ideal um tanto romântico de um nativo pré-cabraliano.

A passagem de Tarsila da fase Pau-Brasil até a Antropofagia se dá por meio da substituição de uma alegoria inconsciente de sua própria existência como artista cosmopolita para outra alegoria, que renova o indianismo dos pintores brasileiros acadêmicos românticos do final do século XIX, quando representaram o índio como alegoria da nação.

Em *Antropofagia* (1928) ambas essas alegorias estão presentes, sentadas, lado a lado, de modo a enfatizar a transição e confirmar a declaração de Oswald de Andrade: somos todos antropófagos. Ainda assim, para quem exatamente Oswald se dirige ao pronunciar isso? Se a pintura *Antropofagia* é exemplo de alguma coisa, poderíamos supor que o "nós" de Oswald é direcionado precisamente àqueles que estão ausentes da pintura: isto é, à terceira raça matriz da etnia brasileira, o descendente europeu branco, em outras palavras, o público da obra.

O hibridismo é uma característica problemática para se formar uma genealogia, não por causa de qualquer pretensão de pureza cultural, autenticidade ou outro argumento qualquer, uma vez que a força motriz de qualquer produção cultural reside precisamente em sua interseção ou contaminação com outras fontes – o que Hallward chama de específico. O hibridismo é problemático como meio de identificação não apenas pelo que ele anuncia, pelo que torna visível mas, ao contrário, pelo que esconde.

Se o índio tornou-se o símbolo da nação durante a segunda metade do século XIX, para os modernistas foi o mestiço que veio a simbolizar o povo brasileiro. De relance esse fato aparece como um olhar honesto sobre a composição étnica brasileira, uma representação que se deu paralela a estudos sociais contemporâneos, como os de Gilberto Freire. Entretanto, esta forma de representação esconde tanto, ou talvez mais, do aquilo que ela torna visível. Consideremos um outro tipo de hibridismo, um tipo que é obviamente muito menos celebrado.

A Redenção de Cã (1895), de Modesto Brocos, associa a maldição bíblica de Cã com a pele negra, ao representar uma avó negra agradecendo a Deus por seu neto ter nascido branco (fig.1). Sua filha mestiça segura o bebê enquanto seu genro olha para a cena com ar de orgulho. Poderia tratar-se simplesmente de orgulho paterno, porém parece-me mais provável que a "mensagem" da pintura relaciona-se à satisfação de reconhecer que possui o sangue redentor que limparia a nação de seu passado, literalmente negro.



Fig.1. Modesto Brocos. *A redenção de Cã*, óleo s/ tela, 199 x 166 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Devido ao ano de realização da pintura, 1895, é justo afirmar que a avó acabara de ser libertada da escravidão (cuja abolição, no Brasil, ocorreu em 1888). A presença do pai, o camponês pobre europeu, é bastante significativa, se associarmos a redenção da nação à política de branqueamento em curso por meio da miscigenação.

Esse era um dos debates mais importantes da época, que relacionava o movimento abolicionista simultaneamente com a fundação da República (declarada em 1889) e com o conflito político exercido pelas famílias oligárquicas agrárias que pretendiam manter sua base de poder em meio à transição política da Monarquia para a República e à mudança econômica do trabalho escravo para o pago.

No contexto dessa transição político-econômica, o abolicionismo brasileiro não necessariamente resultava do desejo de quebra da ideologia de reconciliação entre a crença Cristã e o racismo, que servia até então para justificar o sistema escravocrata. Diferentemente, alimentava-se das noções pseudocientíficas do eugenismo do fim do século XIX, desenvolvidas no Reino Unido por Francis Galton, que adaptou as teorias de seu primo Charles Darwin com a finalidade de associar traços psicológicos (e por extensão étnicos) a características de personalidade.

O discurso Eugenista serviu aos abolicionistas como meio de defender a introdução do trabalhador assalariado como fator modernizante que substituiria a escravidão. Essa forma particular de modernização tornar-se-ia interessante para a elite oligárquica, que eventualmente teria vários benefícios econômicos e políticos na transição, garantindo sua posição de poder dentro da nova estabelecida República.

Apesar do claro racismo, *A Redenção de Cã* apresenta, ou representa, o hibridismo como fator intrinsecamente conectado ao ideal positivista de uma nação rumo à modernidade.

Proclamar o hibridismo como a característica principal da genealogia artística brasileira é equiparar a hibridez representada com aquela que é vivida. Parece-me óbvio que há um problema aqui. Há uma clara distinção entre a representação e a vivência do afro-descendente a partir do modernismo brasileiro, que o idealiza, tornando-o uma nova alegoria do povo. A meu ver, aqui também se encontra o cerne da problemática da expansão do público da arte contemporânea no Brasil.

No mito celebrativo da democracia racial, essa encarnação adquire um sentido positivo, digamos próximo da imagem promovida por Canclini. Entretanto,

compreendida a partir do ponto de vista da política do branqueamento – desse legado do século XIX que é sentido ainda hoje - esta imagem do híbrido, da alegoria do povo, torna-se perversa.

O modelo celebrativo não apenas esconde a condição daqueles que vivem em uma sociedade construída sobre premissas racistas e socio-econômicas injustas, mas também nega a possibilidade da auto-representação desses setores sociais. Esta representação em nome do outro emudece sua voz e obscurece a imagem que tem de si mesmo.

Falar da expansão do público é, portanto, uma questão problemática, pois esta expansão já implica um limite, ou seja, ela nunca assume o seu extremo, que seria a equivalência do público com o povo. Afinal, o que queremos dizer quando falamos da arte e seu público? Qual seria a relação entre os produtores e promotores desta arte com este público? Quais as possibilidades de acesso a essa cultura que este público teria, além do mero acesso passivo?

Há no Brasil um grande exemplo de um artista que trabalhou com essas questões, que as levou muito perto de sua possibilidade extrema. Um artista que equiparou a cultura popular à cultura erudita por meio de uma suposta experiência transcendente comum ou equivalente. Alguém que levou o povo para dentro da categoria público (ativo) de arte, e que portanto problematizou essa distinção. Um artista que se tornou uma referência incontornável para a arte contemporânea brasileira. Estou pensando em Hélio Oiticica e o evento que revelou os *Parangolés*, quando seu amigos da mangueira, participantes ativos no ato cultural, entraram e foram expulsos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1965).

Enquanto vivo Oiticica esteve engajado de maneira muito positiva com a quebra destas barreiras socio-étnicas e econômicas. Agora, no entanto, seu legado como arte, como objeto, e não como artista, apenas representa a presença da cultura popular dentro da erudita, e portanto participa da negação da possibilidade dela mesma se auto-representar. Ao integrar o circuito da arte global, o legado de Oiticica sofreu portanto uma transição da esfera específica para a singular, para usarmos novamente os termos de Halward.

Não é necessariamente responsabilidade do museu ou do curador resolver o problema de engajamento maior da esfera popular dentro da esfera dita erudita. Mas o fato de as instituições e os curadores aceitarem o limite imposto a esse engajamento, ou seja, se acomodarem a um engajamento meramente passivo, limitado a uma contabilidade da visita de certos setores sociais ao museu ou à galeria, isto sim seria uma falha, uma irresponsabilidade. A representação começa na atuação.

Referências

- CANCLINI, Néstor Garcia. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1995.
- DOS ANJOS, Moacir. *Contraditório: Panorama da Arte Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *The 60's. Transformations of Art in Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- HALLWARD, Peter. *Absolutely Postcolonial: Writing between the Singular and the Specific*. Manchester: Manchester Univ. Press, 2001.
- MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Genebra: Skira, 1947.
- MOSQUERA, Gerardo. "Against Latin American Art". In: ADLER, Howells E KOTSOPOULOS (org.). *Contemporary Art in Latin America*: Londres: Black Dog, 2010.
- RUTHERFORD, Jonathan. "The Third Space. Interview with Homi Bhabha". In: *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-221.
- SCHWARZ, Roberto. "Nationalism by Elimination". In: _____. *Misplaced Ideas*. Londres: Verso, 1992, pp. 1-18. Tradução e organização John Gledson.

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em maio de 2016