

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
Coordenadoria Geral de Especialização e Aperfeiçoamento - COGEAE
Programa de Pós-Graduação *lato sensu* em Arte: Crítica e Curadoria

Fronteiras do cotidiano na arte
contemporânea latino-americana

Ana Amália Alves da Silva

Monografia apresentada como
atividade parcial obrigatória
para obtenção do título de
especialista em Arte: Crítica e
Curadoria sob orientação da
Profa. Dra. Elaine Caramella.

São Paulo
Setembro 2012

Resumo

A partir da análise da obra de três artistas latino-americanos contemporâneos (Alessandra Sanguinetti, Luis Gárciga e Sidney Amaral), este trabalho busca evidenciar a importância dos elementos do cotidiano para a arte latina atual. Entre fotografias de família, recriações de utensílios domésticos e reapropriações relacionais de objetos corriqueiros, estes três artistas parecem mesmo revelar o lugar da América Latina no cenário global. Na fronteira entre realidade e ficção, vemos o desdobramento dos conceitos de ingenuidade e perversidade como marca comum entre suas obras.

Palavras-chave: artes plásticas – contemporâneo – América Latina – cotidiano

Índice

Considerações prévias	p.04
Apresentação	p.06
O aqui e agora da arte	p.07
Argentina - Alessandra Sanguinetti	p.16
Brasil - Sidney Amaral	p.25
Cuba – Luis Gárciga	p.32
Considerações finais	p.38
Bibliografia	p.44

Considerações prévias

Em artigo intitulado *A tese do livro tese*, Silva Jr (2008) discorre sobre a ineficácia dos trabalhos de conclusão dos cursos de pós-graduação quanto à divulgação do conhecimento e o diálogo com a sociedade. Ele atribui esse fracasso à linguagem extremamente acadêmica necessária para a legitimação dos bons trabalhos como possuidores de algo que seria visto como uma excelência intelectual. Sua defesa, porém, não é apenas por maior liberdade autoral, mas por uma escrita que já seja feita visando o público (além dos professores da banca). Toda tese, enfim, já deveria nascer como um livro.

Este meu trabalho ainda não é uma tese – é apenas uma monografia final de conclusão do curso de especialização. Um curso focado na arte contemporânea e nas experiências estéticas surgidas a partir das vanguardas modernas, sobretudo no Brasil, e em possíveis formas críticas de análise. Na disciplina de *Arte contemporânea e poéticas experimentais*, ministrada pela Profa. Dra. Mônica Rodrigues da Costa, que é também poeta e jornalista, fomos convidados a produzir nossas análises de maneira criativa, com formas de linguagem que transbordassem o gênero crítica como convencionou-se entendê-lo.

Deliciei-me no experimento e percebi que deveria seguir neste caminho. Foi então que criei o *Blog Crítica Marginal*¹, no qual venho escrevendo sobre manifestações artísticas que acompanho (principalmente de artistas iniciantes) de forma a tentar fazer a ponte entre as discussões acadêmicas sobre arte e os leitores de internet.

Essa experiência vem me trazendo confirmações inesperadas. Não apenas a linguagem é uma barreira para os leitores como a falta de hábito ou interesse por textos que abordem arte (ou pela própria arte) contemporânea é algo que merece maior atenção. De fato, o gênero crítica não é algo em plena circulação pelo Brasil. Mesmo nossos maiores jornais e revistas apresentam textos que mais se assemelham a breves anúncios de exposições e de lançamentos do que propriamente a uma crítica analítica e argumentativa.

¹ Disponível em: <http://criticamarginal.wordpress.com>

Quando raramente nos deparamos com essas, a velha missão de defender o que é arte do que não é arte parece dominar aquele que escreve. Os textos de crítica no Brasil, em sua maioria, ainda não parecem passar do exercício de manutenção da visão elitista sobre o fazer artístico.

Por julgar crucial a aproximação do conhecimento acadêmico ao público em geral, faço desta monografia um intento de trabalho com a linguagem: uma linguagem possível, preocupada com o leitor, distante dos jargões e, sobretudo, criativa (até os limites que lhe cabem). Porque eu sou filha do meu pai e porque este curso que agora finalizo me estimulou neste sentido. Que fique claro, porém, como esta busca é árdua: é muito mais fácil seguir a lógica dos textos que estamos habituados a ler do que tentar nos descolarmos deles. Por isso, já deixo minhas desculpas quando deslizes forem encontrados pelo leitor (ainda inexistente, mas já imaginado como parte significativa deste texto).

Apresentação

Ao discutir a arte contemporânea latino-americana, percebemos que, hoje em dia, alguns cuidados conceituais são imprescindíveis e seguem a direção oposta da generalização que um dia foi necessária para o surgimento deste amplo conceito. Veremos neste trabalho como a ideia de uma arte latino-americana foi legitimada pelos centros mundiais das artes e como hoje se reconstrói. Alguns conceitos chaves em uso corrente serão analisados. Para tanto, os escritos de Néstor Garcia Canclini, Silviano Santiago e de Moacir dos Anjos serão explorados.

Nossa atenção então se voltará a obras recentes de três artistas latinos que, embora lidem com formas e suportes distintos, parecem apresentar uma dimensão em comum: a fronteira entre o cotidiano e a ficção, desdobrada na fronteira entre o ingênuo e o perverso. Buscaremos mostrar como Alessandra Sanguinetti (Argentina), Luís Gárciga (Cuba) e Sidney Amaral (Brasil) parecem indicar, com suas obras, o próprio lugar da América Latina no cenário internacional globalizado. Para tal, teremos como base as publicações de Nicolas Bourriaud, Susan Sontag e Arlindo Machado.

Ao final, buscaremos perceber como a arte latino-americana contemporânea alcançou uma dimensão de universalidade e, ao mesmo tempo, manteve-se como estrangeira, revelando características que convencionaram-se como propriamente latinas. Esperamos que, ao longo do trabalho, algumas destas características ganhem maior visibilidade, sobretudo as que são comuns nas obras destes três artistas, e que os limites entre universal/latino ou global/local sejam postas a prova.

O aqui e agora da arte

“Em todo caso, uma coisa é certa: as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo” (Silviano Santiago, 1978, p.22).

A ideia de uma arte propriamente latino-americana, para ser concebida, exigiu algumas generalizações e abstrações por parte daqueles que primeiramente a pensaram. O que foi exaltado, para tal conceituação, eram as características comuns de toda manifestação artística produzida em um espaço maior que de um continente: todo o terreno da América do Sul, da América Central e o México, da América do Norte. Características essas que, de alguma forma, fossem estranhas, exóticas ou simplesmente não comuns aos olhos daqueles que já pertenciam à esfera artística.

Se, por um lado, as generalizações serviram para criar a ideia de arte latino-americana, e, com isso, incluir a América Latina nos centros mundiais das artes, por outro, acabaram por enquadrar toda e qualquer manifestação deste vasto território dentro de um só conceito, dificultando a legitimação daquilo que surgisse em desigualdade, ou oposição, a essa primeira ideia de latinidade.

Moacir dos Anjos (2005) mostra como a arte latino-americana foi incluída no campo artístico internacional por aqueles que detinham seu poder, os chamados produtores simbólicos mundiais: curadores, críticos, galeristas e demais personagens do circuito das artes plásticas dos Estados Unidos e da Europa. Segundo o autor, foi a partir dos anos 80, com a disseminação da ideia de globalização, que estes centros voltaram seu olhar àqueles que estavam de fora, principalmente aos latino-americanos, africanos e asiáticos.

Em um levantamento feito pelo autor sobre textos críticos e curadorias das exposições feitas na época, é apontada a coexistência de duas vertentes sobre o entendimento da arte feita pelos países à margem: de um lado, a ideia de *assimilação completa*, e de outro, a de *diferença extrema*. A primeira entendia a arte latina, africana e asiática como “manifestações idiossincráticas ou meramente derivativas de uma ‘linguagem internacional’ – conjunto de códigos criados em países centrais e afirmados como definidores de uma arte

global – legitimada por essa história” (Anjos, 2005, p.31, grifo do autor); enquanto na vertente da *diferença extrema* “agrupar-se-iam narrativas empenhadas em denotar algo que seria próprio somente do universo simbólico dessas regiões, seja esse suposto traço identitário o ‘fantástico’, o ‘primitivo’ ou o ‘mágico’” (Anjos, id.ibid).

A década seguinte foi o momento em que a crítica a essas visões extremistas passou a ganhar terreno e o conceito de arte latino-americana começou a ser questionado como incapaz de abarcar a complexidade da produção artística do local. Sobre a natureza dessas reformulações dos anos 90, Moacir dos Anjos afirma que

“opera-se nessa crítica, de fato, o desvelamento de construções identitárias fundadas no eurocentrismo que hegemoniza o campo disciplinar da história da arte e que teve, por décadas, larga aceitação não apenas fora, mas também no interior dessas próprias regiões” (Anjos, 2005, p.33).

Tendo sido descortinada, a visão eurocêntrica foi o alvo contra o qual passou-se a lutar. As definições sobre o que seria uma arte latino-americana receberam reformulações em âmbito internacional. Com a entrada de pensadores latinos nas curadorias e nas escrituras dos textos sobre arte em meados dos anos 90, o termo começou a ganhar significados e contestações próprios dos nativos agora também novos pertencentes da esfera artística internacional. Desde então e até atualmente estaríamos celebrando, de acordo com Moacir dos Anjos, a

“multiplicidade de enunciados artísticos oriundos de pontos os mais variados e distantes da América Latina, África e Ásia, continuamente articulando referências diversas e reinventando, em termos simbólicos, esses espaços no mundo contemporâneo” (Anjos, 2005, p.33-4).

Esta visão múltipla teria como fundamento o conceito de *multiculturalidade* como definidor da sociedade contemporânea: palco de coexistência de diversas expressões culturais definidas geograficamente ou por questões que sobrepõem as marcações territoriais.

Para tentar melhor definir as relações entre estas múltiplas expressões culturais, vários conceitos foram sendo usados ao longo dos anos pelos pensadores da área. Anjos, após um levantamento histórico dos mesmos, chega ao conceito de *hibridismo* como o mais apto a definir os mecanismos de trocas simbólicas da sociedade multicultural. O autor afirma que hoje o conceito de *hibridismo* é apto

“A capturar, de maneira talvez mais flexível (e também por isso talvez mais acurada) (...) a natureza necessariamente inconclusa do processo de articulação social das diferenças locais no contexto de interconexão ampliada que a globalização promove” (Anjos, 2005, p.30).

Isso porque sujeitos e culturas vistos como “o outro” passam a ganhar notoriedade após os anos 80 e 90 e a gerar diálogos frequentes entre as culturas, que as levaria a constantes reinvenções de suas próprias características, estruturas e funcionamentos:

“O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se *posiciona* nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o *outro*. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re)invenção” (Anjos, 2005, p.14, grifos do autor).

Assim, o autor nos mostra que o entendimento das diversas identidades culturais tem como base uma ideia de mudanças e constantes reinvenções. Do mesmo modo, somos levados a entender que a cultura global também só pode ser entendida a partir das definições das culturas locais, sendo local e global termos *relacionais*. Não poderíamos mais pensar na polarização dessas duas ideias, mas deveríamos nos ater às comunicações e trocas entre elas, sobretudo o que diz respeito ao processo atual que Anjos chama de “negociação da diversidade”, da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições” (Anjos, 2005, p.15). Sobre essa redefinição das noções de global e local, o autor afirma que

“A intensificação das relações de troca nessa rede as torna gradualmente impuras, integrantes de um campo onde, em menor ou maior medida, formas culturais que antes não existiam são entretecidas. São esses contatos constantes com o que é diferente que produzem, por fim, o caráter *multicultural* das sociedades contemporâneas” (Anjos, 2005, p.15, grifo do autor).

As trocas constantes ou o resultado da proximidade entre culturas distintas tem sido a principal definição para o termo *hibridismo*. Se termos como aculturação ou mestiçagem privilegiariam uma das culturas em contato como mais forte ou legítima, o hibridismo sugeriria “a impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação, ainda que em situação de coexistência longa e próxima” (Anjos, 2005, p.28).

Apesar de o termo hibridismo não priorizar a ideia de dominação de uma cultura sobre a outra, também não exclui a ideia da existência das ressignificações feitas pelas culturas subordinadas. Segundo o autor, o conceito indica

“o fato de que traduções simbólicas feitas a partir de posições periféricas não só articulam culturas distintas como são incorporadas, com graus variados de legitimação, ao circuito mundial por onde informações trafegam, diversificando, expandindo e ‘reindexando’ aquele circuito, portanto, como um espaço de traduções” (Anjos, 2005, p. 29).

Por isso, uma cultura híbrida não pode ser vista nem como síntese, nem como dominação de uma cultura sobre a outra, mas como o

“resultado, ao contrário, de uma aproximação entre diferentes que não se completa nunca, abrindo, na expressão de Homi K. Bhabha, um ‘terceiro espaço’ de negociação entre diferenças incomensuráveis, ou, como elabora Silviano Santiago, criando um ‘entrelugar’” (Anjos, 2005, p.29-30).

Por outro lado, Nestor Garcia Canclini, em uma entrevista recente a Reynaldo Damazio (2009), chamando o conceito agora de *hibridação*, aponta que o mesmo não seria totalmente capaz de contemplar as relações contemporâneas entre imaginários e identidades na América Latina. Segundo o

autor, o termo *interculturalidade* merece maior destaque, uma vez que pode ser mais abrangente por abarcar também as relações de conflito:

“Historicamente, sempre ocorreu hibridação, na medida em que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras. No mundo contemporâneo, o incremento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva. Fala-se muito, nos últimos anos, de ‘choque’ entre as culturas. Em todo esse contexto vemos que os processos de hibridação são uma das modalidades de interculturalidade, mas a noção de interculturalidade é mais abrangente, inclui outras relações entre as culturas, intercâmbios às vezes conflitivos” (Canclini, 2009, p.1).

Da mesma forma, Canclini aponta a fragilidade do conceito de *multiculturalidade* como um palco de coexistência de diversas expressões culturais definidas geograficamente ou por questões que sobrepõem as marcações territoriais, uma vez que o conflito entre essas expressões culturais é também uma marca da contemporaneidade. Exemplos da não sustentação prática da ideia de multiculturalidade seriam as guerras e invasões atuais, como entre México e Estados Unidos e entre Israel e Palestina, em que fronteiras são derrubadas ao mesmo passo em que há a construção de outras.

Segundo o autor, a própria ideia de fronteiras assume maior complexidade no século XX, com o aumento da circulação de pessoas, produtos e mensagens. Embora muitas fronteiras tenham se tornado inúteis a partir do desenvolvimento econômico e tecnológico, Canclini afirma haver uma verdadeira proliferação de fronteiras entre as diversas expressões culturais do globo. Entretanto, o autor ressalva que

“Essa proliferação de fronteiras nas sociedades contemporâneas nem sempre é resultado de uma atitude defensiva e hostil ao estrangeiro. Implica às vezes na dificuldade de assumir a interculturalidade. Quer dizer, aceitar que a sociedade em que vivemos se modifica pela presença de outros modos de vida, outras religiões, outras línguas” (Canclini, 2009, p.2).

No campo das artes e da literatura, Canclini mostra que a fronteira entre realidade e ficção é uma das explorações frequentes na contemporaneidade. Em uma conferência de setembro de 2008, na Universidade de Miami, o autor retomou os *ready-mades* de Duchamp para mostrar que aí estava o surgimento da desconstrução da instituição artística como um espaço autônomo e diferenciado. A arte pós-duchampiana teria expressões como o livro de Graciela Speranza (2006), em que é exposto o processo de expansão da interação, na Argentina, “do visual com o literário, do literário com o visual, e de ambos com as culturas populares ou midiáticas²” (Canclini, 2008, p.5). Também a controversa experiência de Sergio di Nucci, ou Bruno Morales, com a obra **Bolivia construcciones** é citada para indicar os desdobramentos de identidades e os cruzamentos de fronteiras atuais, o que leva Canclini a afirmar que

“En suma: no hay obras originales y las que preexisten cronologicamente pueden usarse para otros relatos y para fines no literarios; autor ‘real’ y autor ‘ficticio’ intercambian papeles como parte de la polemica literaria-periodistica-juridica-economica” (Canclini, 2008, p.6).

Estas novas relações contemporâneas entre arte, sociedade e política podem ser vistas nas obras de três artistas originários da América Latina que vem explorando a fronteira entre o fictício e a realidade, de maneiras distintas dentro de seus próprios projetos artísticos. A partir de objetos e imagens do cotidiano, Alessandra Sanguinetti (Argentina), Sidney Amaral (Brasil) e Luis Gárciga (Cuba) exploram propriedades da realidade mais comuns ao homem contemporâneo e alcançam interessantes efeitos de estranhamento.

Uma das principais marcas das obras destes três artistas é a capacidade que têm de incitar o público a construir narrativas. As formas com que posicionam o cotidiano na fronteira com a ficção acabam por gerar quebras e ressignificações únicas sobre o que há de mais comum nos dias atuais: utensílios domésticos, fotos caseiras e dispositivos tecnológicos.

² “Como se expande la interacción de lo visual con lo literario, de lo literario con lo visual, y de ambos con las culturas populares o mediáticas” (tradução nossa).

São estes objetos ingênuos, porque tão naturalizados no uso rotineiro e na abundância com que nos deparamos com eles, que, em forma de obra de arte nas mãos de Sanguinetti, Amaral e Gárciga, saem do âmbito do cotidiano e revelam algumas perversidades escondidas no que pensamos haver de mais comum no mundo contemporâneo. Assim, o público entra em uma espécie de espaço escondido em que os utensílios e as imagens que nos cercam ganham narrativas próprias e assumem-se tanto como nossos possíveis agressores, mas também como nossas armas de ação contra o que há de mais coercivo no mundo contemporâneo, como as instituições políticas e econômicas.

De fato, Silviano Santiago afirma que

“O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível torna-se *silêncio* em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é a ausência no modelo” (Santiago, 1978, p.25, grifo do autor).

Por isso, podemos falar que as obras dos três artistas que apresentaremos a seguir estão dadas sobre o limite fronteiro entre registro/ficção, ingênuo/perverso e contemplação/ação. Ainda que de formas distintas, Sanguinetti, Amaral e Gárciga parecem levar a marca de contestação social própria da arte latino-americana a uma dimensão narrativa e estética única na contemporaneidade. Estamos falando de uma produção artística calcada no mais comum do cotidiano universal e que consegue, a partir disso, revelar questões propriamente latinas. Estamos também falando de três artistas que parecem indicar o próprio lugar da América Latina no cenário internacional das artes.

Silviano Santiago afirma que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (1978, p.16, grifos do autor). Como uma busca pelo fim do peso esmagador da ideia de superioridade cultural das culturas ocidentais, o autor afirma que a principal conquista da América Latina ao longo dos anos, na esfera das artes e literatura, é a marca que hoje a consolida internacionalmente: “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização

ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (id.ibid).

Entre a ingenuidade e a perversidade, o dócil e o grotesco, a realidade e a criação, a América Latina assume sua posição conflitiva como um outro entre tantos na atual inter-cultura global, conforme afirma Canclini (2009). Com este trabalho, acreditamos poder inferir que estes pares de opostos conceituais parecem reproduzir, por outros meios e de outras formas, a antiga oposição entre *assimilação completa* ou *exotização forçada* que as obras latino-americanas foram primeiramente classificadas, conforme levantadas por Anjos (2005). Assim, ao posicionarem-se no limite entre a ideia de assimilação e de exotização, estes três artistas parecem revelar, no campo dos conflitos internacionais, a visão de quem recebe a subordinação. Porém, ao mesmo tempo, indicam respostas que, ao invasor, poderiam parecer bastante ameaçadoras caso o efeito de estranhamento não fosse tão grande a ponto de quase esconder por completo a perversidade por trás da aparente ingenuidade destes objetos transformados pelas mãos de Sanguinetti, Amaral e Gárciga.

Segundo Santiago, a própria geografia da América Latina atual

“Deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador” (Santiago, 1978, p.16-7).

Entretanto, nos próximos capítulos, ao apresentarmos nossa análise sobre os três artistas em questão, tomaremos o cuidado de não seguir, como aponta Canclini (2008), o tipo de análise mais frequente sobre a arte latino-americana: aquela que ressalta os traços de latinidade em cada expressão produzida por um artista, procurando exemplificar quão pertencente à sua cultura o artista consegue ser. Segundo o autor, esta prática é a manutenção de uma lógica de dominação, uma vez que

“Si se analiza a artistas nacidos en Francia, Gran Bretaña o Alemania, no se les pide el pasaporte ni se espera que representen su cultura local. En cambio, si un país ‘no central’ es invitado a un acontecimiento global, como ocurrió con México en la feria de ARCO en Madrid, en 2005, se dedican artículos en catálogos y revistas a valorar si sus artistas representan los estereotipos de la mexicanidad. La tendencia de interpretar las artes periféricas por la adecuación con su contexto no desaparece ni siquiera con los artista globalizados” (Canclini, 2008, p.7).

Veremos, então, questões próprias da arte destes três artistas oriundos da parte do mundo denominada América Latina. Buscaremos focalizar o fato de que duas características frequentemente atribuídas à arte latino-americana, o gênero realismo fantástico e a arte política, recebem tratamento novo nas mãos destes três artistas e ganham o poder de incitar no público tanto a criação de narratividades pelos caminhos do maravilhoso, como ações por meio de pequenas e quase invisíveis atitudes cotidianas. Utensílios domésticos, tecnológicos, fotos de família e o que houver de mais comum na contemporaneidade poderão ser, com Sanguinetti, Amaral e Gárciga, fonte de uma nova marca na estética denominada latino-americana.

Argentina – Alessandra Sanguinetti

Se a ideia da capacidade da fotografia de duplicar o mundo visível foi outrora uma máxima no meio acadêmico, tendo, como base, a lógica de que a fotografia pode ser considerada algo como um espelho do que vemos, Arlindo Machado mostra criticamente que “a indústria da figuração automática só consegue ‘reproduzir’ ou ‘duplicar’ uma realidade que lhe é exterior porque opera com concepções de ‘mimese’, ‘objetividade’ e ‘realismo’ que ela própria cria e perpetua” (Machado, 1984, p.10).

Ao questionar o papel do receptor como dispensado do esforço da decodificação, Machado conclui que

“ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações, como de resto ocorre em qualquer sistema simbólico”, e, nesse sentido, há nelas “uma força formadora muito mais que reprodutora” (Machado, 1984, p.11).

A fotógrafa Alessandra Sanguinetti lida com isso, não em termos teóricos, mas de forma artística, ao fotografar **As aventuras de Guille e Belinda e o enigmático significado de seus sonhos**. Nessa série, iniciada em 1999, que teve duração de cinco anos e culminou em outra série (**Life that came**, 2008), duas primas são fotografadas – ou melhor – têm alguns de seus (e nossos) símbolos fotografados. Ao contemplarmos as séries como um todo, sentimos o tom melancólico de uma amizade em transição.

As fotografias de Sanguinetti são fora de estúdios. A zona rural é o local onde as aventuras das meninas acontecem e os sonhos se situam. Vemos imagens no espaço público e no privado. Na esfera pública as meninas brincam de marido e mulher (**The couple**, 1999), frequentam funerais (**Archibaldos funeral**, 1999), aparecem grávidas (**Inmaculada concepción**, 1999), brincam na chuva (**The black cloud**, 2000), são enterradas vivas (**Time flies**, 2005).

Já no espaço privado, as primas brindam uma conquista (**The toast**, 2000), encenam o nascimento divino (**Madonna**, 2001), Belinda vive sua

gravidez (**The wedding bed**, 2007), tem um filho (**Mother**, 2007), e ambas cuidam de crianças (**The Nanny**, 2006, e **The real thing**, 2008). Também dentro de casa esperam o tempo passar (**Untitled**, 2004), Guille chora sozinha (**Vida mía**, 2002), espera pelo amor sozinha (**Black Cat**, 1999) e posa como diva na cama (**Morning**, 2006)³.

As cores são naturais e vivas, como de uma câmera que tira fotos caseiras que acabam compondo álbuns de família. Entretanto, a intenção do uso das cores nas **Aventuras...** e em **The life that came** vai além disso. As cores vivas nos possibilitam a mesma sensação que o maravilhoso dos sonhos sobrepõe às atividades encenadas pelas meninas. Segundo Noble (2007), essa é uma referência às mulheres fotógrafas do passado, sobretudo às da fotografia vitoriana de poetização do imaginário, de rico simbolismo e beleza visual.

Vale observar que, em todas as cenas, a fotógrafa abaixou sua câmera para a altura das meninas, de modo que não as vemos de um nível superior, mas as enxergamos frontalmente, às vezes de modo até constrangedor. Constrangimento esse sentido ao nos depararmos, cara a cara, com um documentário da realidade de outras pessoas que mais parece revelar nossos eternos presentes.

Como se fosse possível termos um espelho do mundo interno, que duplicasse não o visível, mas o invisível, Sanguinetti questiona o realismo atribuído à fotografia e coloca em pé de igualdade o subjetivo – aquilo que nunca aparece a olho nu – como uma das revelações possíveis de serem feitas pela câmera. Em outras palavras, Sanguinetti propõe e executa uma representação da representação, mostrando que a mesma também pode ser criada, perpetuada e compartilhada, assim como as imagens entendidas como do mundo concreto, objetivo e real.

Além disso, vemos que estas fotos conseguem ir além das distinções entre diferentes nações, classes ou posições sociais a ponto de revelar signos que são universais. O cotidiano da classe rural argentina, embora seja uma realidade típica deste país, consegue ser matéria prima para fotografias que logram exibir uma relação forte com o imaginário daqueles que nunca viveram

³ Todas as obras citadas encontram-se em anexo no final deste trabalho por ordem de citação.

em uma realidade similar. Trata-se da amizade como valor para além dos laços de sangue entre Guille e Belinda, de suas aventuras e seus sonhos compartilhados, únicos e, ao mesmo tempo, universais.

Para revelar aquilo que comumente a câmera não revela, as meninas muitas vezes aparecem em imagens fantásticas, da tradição pictórica simbólica e do realismo fantástico de autores latinos, como Gabriel Garcia Márquez.

Para fazermos uma análise que contemple e vá além das considerações contextuais de uma obra, a fim de que possamos entender seus problemas verdadeiramente artísticos, como propõe Canclini (2008) e Argan (1994), é necessário ressaltar que, para Sanguinetti, assim como para fotógrafos e artistas tidos como simbolistas, surrealistas, pós-modernos ou mesmo expressionistas, as descobertas do inconsciente e a construção social da subjetividade adquirem espaço como problemas artísticos. McLuhan afirma que, em meados do século XIX

“Os simbolistas – os Rimbauds, os Wagners, os Boudelaires – puseram-se a examinar a paisagem mental interior como algo que podia ser programado como forma de (...) criar uma consciência inclusiva. Em vez de se limitar a criar um estado de espírito, como os artistas românticos haviam feito, eles começaram a trabalhar sobre a ideia de consciência total. E ficaram sumamente interessados na consciência mítica, na consciência coletiva do homem mítico e no arquétipo junguiano” (op.cit., p.130).

O procedimento de Sanguinetti tem bases na espontaneidade. Muitas vezes ela indicava um tema e as meninas encenavam como queriam, ou modificavam de acordo com a vontade delas. Por exemplo, em **Archibaldos funeral**, a fotógrafa lhes indicou que brincassem de interpretar a morte de alguém conhecido e elas começaram a encenar o enterro de um garoto que uma delas gostava. Segundo Sanguinetti: “há muito mais na cabeça de uma criança do que aquilo que podemos ver⁴”. Ao mostrar as imagens para as meninas, elas passaram a se ver como as estrelas das suas próprias vidas, aumentando o poder de suas auto-consciências.

⁴ Fonte: <http://www.heathermorton.ca/blog/?p=367> (acesso em 11/02/2011). Tradução nossa.

Ao propor duas sequências de fotografias das mesmas meninas, que têm relação de consanguinidade, a ideia de álbum de família ganha peso. O caráter sequencial do registro revela atividades corriqueiras e banais, como esperar o tempo passar (**Untitled**, 2004), assim como eventos especiais, como, por exemplo, o nascimento de um filho (**Mother**, 2007), da mesma maneira que o faz todo e qualquer álbum de família, e como muito se faz na tradição da fotografia – tradição essa de registro de informação, de controle da realidade e do tempo.

Entretanto, também vemos em cena atividades que não são corriqueiras, nem que caracterizam eventos especiais. Em **Black Cat** (1999), Guille aparece vestida de noiva em pose de desistência, indicando uma narratividade possível de ser desenvolvida pelo contemplador dessas fotos: a menina ansia pelo matrimônio e sofre da insegurança de não tê-lo (o que vemos se concretizar na série seguinte, onde apenas Belinda aparece casada). São em fotografias como essa que Sanguinetti alcança a feitura de um registro daquilo que não se informa, por ser interno – e segue, assim, na busca do controle do incontável, porque simbólico. Trata-se de uma busca consonante com a da consciência total, do fazer artístico com foco em estender a consciência, que McLuhan relaciona aos artistas do simbolismo (op.cit., p.132).

O valor maior transparecido pelas fotografias é o da amizade entre as duas primas. Mais que uma relação familiar, podemos ver cumplicidade, companheirismo e complementaridade em todas as fotos das duas séries. A própria ideia de fotografar as duas por vários momentos de suas vidas já configura a proximidade da relação. Entretanto, alguns símbolos podem ser citados, sobretudo no que diz respeito ao tipo físico de Guille, robusto e grande, em contraposição do corpo esguio e frágil de Belinda. Essa diferença corpórea, embora possa ser arbitrária na vida das meninas, caracteriza, na fotografia, um par de opostos complementar logo à primeira vista e nos remete à ideia de totalidade.

As duas séries com Guille e Belinda falam de transição, dialogam com os contos de fada e os álbum de família e revelam mais que os sonhos e a realidade de duas meninas da zona rural, chegando a discutir nosso sistema simbólico, sua caracterização como pertencente ao plano individual e suas possibilidades coletivas. Sanguinetti parece tratar da construção social da

subjetividade e nos encanta pela forma lúdica e pictórica, pelas cores vivas e reais, e pela descoberta do outro em nós mesmos.

Revelando o real que não é visto

O risco que Alessandra Sanguinetti corria ao retratar em série duas meninas da zona rural de um país em desenvolvimento é o da documentação forjada de imparcial, da seguir a prática do retrato do oprimido, da tentativa de dar voz aos esquecidos trazendo aos olhos suas realidades opressivas. Ao contrário disso, vemos em seus trabalhos nenhuma tentativa de esconder o caráter artístico da cena criada, da representação por si. Essa é uma tendência dos fotógrafos contemporâneos, de acordo com Sontag (1981), uma vez que a ideia de fotografia como captação do real aparece hoje como datada nos seus princípios. Sobre isso, também diz Phillips (1994): “O que distingue a ‘nova fotografia’ das práticas tradicionais é a mudança de ênfase: de ‘tirar’ a imagem passou-se a ‘criar’ a imagem”.

É nessa relação intrínseca entre fotografia e realidade que Sanguinetti se insere. Nas fotos de Guille e Belinda há sim um retrato da realidade regional. Mas há, também, o questionamento da realidade onírica, ou simbólica – campos onde pressupõe-se que não haja realidade, mas subjetividades individuais. Ao explorar a vida de duas crianças em transição para a fase adulta, Sanguinetti acaba por valorizar o subjetivo como parte inerente do ser humano e questiona o que é real e o que é irreal na vida cotidiana.

Paradoxalmente, se o caráter revelador da fotografia é polemicamente chamado de realismo (Sontag, 1981, p.117), vemos nas fotos de Sanguinetti um realismo profundo, ao mesmo tempo que fantástico – pois trata-se do registro de uma revelação: a revelação pictórica do lado subjetivo e do mundo simbólico de duas meninas em transição de tempo, mas não de espaço. Eis que as ideias do inconsciente ganham forma e são reveladas pela câmera fotográfica – tal qual os surrealistas fizeram na pintura europeia e os realistas fantásticos na literatura latina – mas por meio da captação de momentos de espontaneidade do ato de brincar infantil e das associações livres que as crianças revelam de maneira lúdica em seus cotidianos.

Assim, a frequente discussão da fotografia ser ou não arte passa a ser diminuída, uma vez que Sanguinetti alcança o retrato dos símbolos por encenações que as primas fazem de suas próprias vidas, de seus sonhos e expectativas. A arte assume-se como projeto e encenação e a fotografia assume-se, de acordo com McLuhan (2005), como o meio através do qual isso é realizado. A fotografia pode ser vista, então, como qualquer outra linguagem.

O que vemos nessas fotografias, como em um passe de mágica, é a subjetividade em ação. Como poderíamos, porém, identificá-la se não partilhássemos também dela? Sanguinetti mostra a condição social da nossa subjetividade.

Isso porque todo signo poético é motivado, e em suas fotografias temos verdadeiras imagens poéticas. Jakobson (1970) indica que a função poética, ao aproximar signos e objetos, acentua a dicotomia entre os mesmos, ao mesmo tempo em que a anula, uma vez que a referência, na arte, é ambígua e cindida ao remetente e ao destinatário. Nas *Aventuras...*, de quem é essa subjetividade senão de todos nós, da fotógrafa e das meninas fotografadas? – protagonistas estas que parecem revelar uma subjetividade universal por meio dos símbolos de uma vida em transição.

Ao constatarmos a união entre encenações performáticas e espontaneidade infantil fica claro o aspecto fantástico que muitas das fotografias assumem em *As Aventuras...*, uma vez que podemos perceber uma verdadeira união de representações em uma espécie de bricolagem de símbolos universais. Essas bricolagens imagéticas acabam também por formar e consolidar as possibilidades de metáforas, e logo, de representações, próprias das fotografias de Sanguinetti.

O caráter efêmero dos sonhos e a autenticidade da fotografia

“Ao mesmo tempo que em princípio, qualquer tema é pretexto válido para exercer-se a visão fotográfica, vem-se convencionando que essa aparece mais claramente nos motivos triviais ou pouco convencionais. Os motivos são escolhidos por serem chatos ou banais. Por lhes sermos indiferentes, melhor demonstram a habilidade da câmara para ‘ver’” (Susan Sontag).

Freud, em sua **Interpretação dos Sonhos** (2010), alerta-nos para a condição menosprezada que os sonhos foram colocados desde que os primeiros filósofos iniciaram os estudos naturais referentes ao sono e à vida de vigília. Segundo ele, muitos são aqueles que relacionam os sonhos a uma espécie de delírio, momento no qual a capacidade racional humana não conseguiria operar de forma devida. Porém, ao estudar os sonhos mais a fundo, Freud, além de chegar ao conceito de inconsciente, confere-lhes caráter profundo no que tange as associações simbólicas próprias do ser humano, revelando nossas particularidades da forma de pensar por metáforas e metonímias.

Alessandra Sanguinetti segue a tendência contemporânea de fotografar o trivial, o momento do cotidiano que seria efêmero e esquecido se não fosse a foto para eternalizá-lo. Vemos, porém, que é a partir desses efêmeros que consegue revelar nossos símbolos universais e nossa condição subjetiva, em uma espécie de imagem de algo superior, que está além da foto de aparência espontânea. Isso porque utiliza a alegoria como a arte românica da Idade Média (por exemplo, como Botticelli em sua *Nascimento de Vênus*, de 1483). Ou seja, tal como os artistas deste período, que buscavam a figuração dos valores da religião, as fotos de Sanguinetti fundamentam-se na sensorialidade e em figurações alegóricas – algumas vezes também, embora poucas, com representações religiosas, como em **Imaculada Conceção** (1999) e **Madonna** (2001). Se, porém, na arte românica tinha-se o entendimento de uma espécie de manifestação de Deus nas coisas, na fotografia contemporânea de Sanguinetti temos manifestações simbólicas nas coisas, em uma espécie de exaltação, revelação e recriação da psique. Isso se justifica, segundo Argan (1994), pelo entendimento de que

“Em todas as épocas e em todas as culturas existiu a consciência do valor artístico. As coisas de valor artístico sempre foram directa ou indirectamente associadas àqueles que a sociedade considerava os valores supremos: o culto do divino, a memória dos mortos, a autoridade do Estado, a História”.

Pelos seus diálogos com os fazeres artísticos que indicamos até agora, como o surrealismo europeu ou o realismo fantástico latino, as criações imagéticas de Sanguinetti, encenadas e também espontâneas, podem ser consideradas em consonância com a arte contemporânea da performance. A fotografia em si, ou o ato de ter a criação imagética performática retida pela câmera, entretanto, como dissemos a pouco, está no âmbito da linguagem, que, de acordo com McLuhan (op.cit), configura-se como um meio. A fotografia, dessa forma, não está no âmbito das obras de arte, mas dos meios, que acabam por determinar, com seus códigos próprios, formas de pensar. Sobre isso, conclui Sontag que

“A fotografia é empresa de outra ordem. Ainda que não seja uma forma de arte por si mesma, tem a capacidade particular de transformar todos os seus motivos em obras de arte. Substituindo a questão de ser ou não arte a fotografia, temos o fato de que a fotografia anuncia (e cria) novas ambições para a arte” (Sontag, 1981, p.142).

Essa então poética dos meios, onde a conclusão é o jargão que o meio é a mensagem, revela as capacidades dos materiais como produtores de sentido. Segundo McLuhan, foi pela busca da consciência mítica e coletiva que os artistas simbolistas do século XIX chegaram ao entendimento de arte não como um transmissor, mas como uma ferramenta de exploração do mundo exterior. Trataram, então, o estilo não como um modo de expressar algo, mas como um modo de ver e de conhecer. Assim foi que a tônica passou a ser do que queriam expressar para quais os meios disponíveis para expressar, e para perceber.

O meio usado por Sanguinetti, a fotografia, dá-nos, sobretudo, o sentido da veracidade, da documentação e da manutenção eterna do que seria, evidentemente, passageiro. Justamente por isso, Sanguinetti, ao fotografar símbolos e ao apropriar-se tão profundamente de metáforas, além de unir a função de documentação a um caráter estético, consegue, sobretudo, revelar a existência de signos universais atemporais e constantes no sistema de representações humano.

A importância de usar um meio que tem por bases históricas a ideia de captar o real (duplicar aquilo que existe na “realidade” e documentar) é o de

transformar o que não é tido como real – os símbolos internos, oníricos, efêmeros – em realidade concreta. Como diz Sontag (1981), a câmera nos faz ver. Assim, Sanguinetti, ao fotografar símbolos, ao fazer uma imagem de uma imagem, ou melhor, uma representação de uma representação, mostra-nos que as imagens não são visuais, mas mentais.

Por ser, então, a imagem um produto da percepção sensorial e das capacidades humanas, ou seja, uma representação, é que aquele que vê essas imagens retidas pelas fotografias de Sanguinetti atua não como receptor, mas como participante no processo de significação. Assim completa-se o ciclo do compartilhamento simbólico necessário para o diálogo interno entre objeto, signo, artista, público e meio.

É interessante observar também que, se comumente temos nos álbuns de família um registro do passado, nesses de Sanguinetti a ideia de tempo ganha novas interpretações. Mais do que controlar o passado, ou fornecer novos modos de lidar com o presente, a forma de fotos em série dá-nos o controle do tempo. Podemos voltar ao passado das amigas ou prever seus futuros. Em todos os casos, porém, estamos no presente. Nesse sentido, por revelar um verdadeiro aqui e agora, ou vários deles, essas fotos da amizade serão sempre capazes de fazer-nos criar narrativas, inventar histórias e compartilhar o cotidiano e a vida em transição das personagens Guille e Belinda.

Brasil – Sidney Amaral

A produção artística de Sidney Amaral é dividida entre duas práticas de trabalho: o artista vem produzindo esculturas e objetos em bronze, mármore e cerâmica ao mesmo tempo em que cria pinturas e desenhos. Observando sua produção, podemos chegar a questões que, nesse momento, parecem mais recorrentes em sua busca estética.

Esculturas e objetos

Sabemos que a arte contemporânea parece ter abandonado conscientemente materiais e métodos que outrora consagraram a distância entre o público e o artista, tendo hoje uma preocupação mais conceitual e intervencionista do que artesanal. Porém, as preocupações de Sidney Amaral estão nas questões artesanais: ele esculpe mármore e cria objetos em bronze e cerâmica, materiais nobres e consagrados na tradição da escultura.

Não podemos falar, porém, que a dimensão conceitual e de intervenção estejam em segundo plano: ao diminuir a escala daquilo que esculpe no mármore e ao fundir em bronze formas de objetos do cotidiano, criando objetos domésticos com materiais nobres, seu debate é obviamente sobre a aproximação e a distância do homem com a arte. Vemos nestes objetos colagens do erudito com o popular, do sublime com o terreno e do nobre com o comum. Assim, por gerar objetos que pedem para serem tocados, mas que estão feitos em materiais tradicionalmente intocáveis, Amaral posiciona-se no âmbito conceitual e intervencionista também.

Esta dimensão é explorada tanto pelo uso dos materiais nobres, quanto pela temática mais recorrente em suas pinturas e desenhos: a ausência, o vazio, aquilo que falta.

É perceptível que a maioria de seus objetos tem a cor dourada. Sabemos o poder que o ouro exerce sobre o homem desde os primórdios da nossa civilização. O ouro é luxo. No Brasil, o ouro foi o que atraiu os estrangeiros. Nosso ouro foi completamente extinto, e nosso povo explorado em detrimento disto. Porém, éramos um povo que não dava valor ao ouro:

preferíamos o pente, o espelho ou qualquer outra bugiganga que os navegadores recém-chegados pudesse nos dar. Entregamos todo o nosso ouro de forma ingênua, sem bem perceber a agressão que nossa gente e nossa terra sofria. Já na arte, sobretudo a sacra, o dourado cumpriu o papel de afastamento da realidade, de ascensão ao sublime. Ao dourado, também é relacionada à luxúria. Os objetos de Amaral dialogam com estas quatro instâncias: o afastamento, a dominação, o sublime e a luxúria.

Porém, os objetos criados pelo artista não mantêm a escala da arte que usava o dourado para tais fins. Seus objetos têm a escala real ou, na maioria das vezes, menor do que a dos objetos do cotidiano. Ou seja, o efeito do dourado como afastamento da realidade, dominação, sublimação e luxúria é questionado. Os objetos são possíveis de serem carregados pelo espectador, que perde sua função de mero observador e é impelido a tocá-los. Muitos deles parecem estar posicionados com esse fim, como pode ser bem visto na **Sem título** (2011): uma boneca-ralador faz a pose da criança que pede colo e, por isso, é uma obra de chão, de canto de parede, devendo permanecer em um nível inferior e mais escondido do que aquele em que geralmente expõe-se uma obra de arte. Este objeto leva o dourado a ser dessacralizado, pois trata-se de algo que é manipulável e íntimo, ao mesmo tempo em que é agressivo e violento. Parece que, pela ingenuidade implícita à sua forma de boneca-ralador, o objeto dourado ignora a violência que o acomete, bem como faziam os nossos nativos ao entregar todo o ouro a seus exploradores.

Assim, percebendo que o distante torna-se próximo do homem contemporâneo, livre para a conquista e posse de toda e qualquer riqueza, vemos como dourado diz muito na obra de Sidney Amaral.

Podemos perceber, entretanto, que estes não são apenas objetos do cotidiano pintados de dourado. São fundições em bronze em forma de objetos amalgamados, recriados por justaposição. O ar de estranhamento dado ao que nos é comum é um efeito que o artista logra conseguir. No mesmo caso da boneca acima, um ralador e pernas de bonecas são objetos muito corriqueiros e nada causariam estranhamento, se não fosse a colagem de ambos juntos e o fato de não serem comumente objetos vistos como obra de arte.

Além disso, Amaral cria, com estas junções, pares de opostos que muito devem à arte barroca. Ficando ainda no mesmo exemplo, dois opostos são

bem visíveis: a ternura e a ingenuidade das perninhas de boneca estão coladas à violência de um corpo ralador. Assim, se nossa primeira intenção é a de dar colo para esta pequena criatura, ao mesmo tempo somos repelidos por sabermos que, se o fizermos, teremos nossa pele ferida ou ralada.

Por isso, quando vemos que o artista usa materiais nobres para recriar objetos do cotidiano que à primeira vista não seriam relacionáveis, sabemos que além de criar novos objetos, Amaral está retirando os mesmos do âmbito do comum e os levando para o da reflexão estética. Neste novo campo, as demais significações já não lhe pertencem, e sim ao espectador-participante, que sente cotidianamente a lógica do valor e a pressão de uma busca constante de algo que, embora antes parecesse estar ao nível do sublime, hoje revela-se nada distante do fetichismo da mercadoria.

Vale lembrar que o bronze e o mármore não são materiais comuns na arte brasileira contemporânea. Seu caráter milenar, entretanto, poderia também ser uma ressignificação possível dentre tantas exploradas pelos artistas de hoje. Porém, não vemos isso. Sabemos que a questão do material foi levada, na arte contemporânea, à valorização daquilo que anteriormente nunca foi visto como material artístico: tudo que for desprestigiado e efêmero, como o lixo, os restos e etc. Sabemos também que o artista não é mais visto como aquele que tem algum domínio sobre uma técnica, mas sim aquele que sabe justapor estes restos de forma a levar o público a interagir ou ressignificar questões que, muitas vezes, estão fora da obra. Por isso e por algumas outras questões somos levados a crer que Amaral é um caso bastante à parte do que a crítica aclama como “uma verdadeira arte contemporânea”. Sem desvalorizar esta corrente, já que alguns dos suas influências transitam por aí, Amaral acaba, por outro lado, debruçando-se cotidianamente na feitura, nas técnicas e no material, levando-nos à reapropriação dos mesmos no contexto contemporâneo.

De fato, não são muitos os esculpidores de mármore ou fundidores de bronze nos dias atuais, mas é interessante observar esta volta às origens efetuada por Amaral. Será que chegamos ao ponto de sentirmos falta da feitura? De todo modo, Amaral nos leva a refletir sobre as potencialidades significativas que o bronze e o mármore geram quando faz, com objetos do cotidiano, colagens inusitadas. Por isso, suas obras encaminham reflexões que

não poderiam surgir se não fossem a partir delas. E o quanto mais estas reflexões estranham o mundo cotidiano tão naturalizado em nós, mais forte é o poder de sua arte.

Pinturas e desenhos

Sidney Amaral vem produzindo duas séries de pinturas e desenhos nos últimos anos. Uma é chamada **Nostalgia** e a outra é a série **Relações delicadas**. Na primeira, são trazidas à cena personagens do folclore brasileiro que, hoje em dia, parecem estar sendo esquecidos. Já na segunda, vemos uma exploração da temática de encontros e desencontros possíveis entre objetos, vida cotidiana e relações pessoais.

Os personagens do o folclore do Brasil são a base da série **Nostalgia**. Nela, vemos a Emília, o Saci e o Curupira em posições que em nada condizem com suas condições originais e com suas ações enquanto personagens.

Emília, uma boneca de pano muito inteligente, vira, na obra de Amaral, uma prostituta à espera de clientes em uma avenida qualquer de uma grande cidade (**Emília**, 2010). O Saci, o menino sem uma perna que vive escondido nas florestas, passa a ser a pura imagem dos jovens perdidos pelas drogas, sobretudo pelo crack, que habitam o centro também das grandes cidades (**Saci**, 2012). O Curupira, ainda com os pés voltados para trás, agora veste roupas e tênis de marcas internacionais e também não está mais na floresta, mas em um lugar inidentificável (**O Curupira**, 2011). A floresta acabou: os personagens nacionais estão fora de seus habitats de origem e parecem corrompidos no concreto das grandes cidades.

Na obra de Amaral, estes personagens populares estão em decadência. É como se o artista criticasse o fato de que o imaginário coletivo de outros países tem, cada vez mais, dominado a mente dos brasileiros, principalmente dos jovens. Esta preocupação que ocorre em todo o mundo globalizado parece ganhar outros contornos nesta série do artista, que mostra como a nossa condição de país “em desenvolvimento” deixa claro que este fenômeno mundial tem uma linha divisória entre aqueles países que compartilham as novas trocas e aqueles que apenas recebem, compram, alimentam as ideologias e os símbolos dos outros. É a própria noção de interculturalidade conflituosa como

indicada por Canclini (2009). Amaral parece mostrar que o Brasil, infelizmente, mais absorve os restos do que dá ou compartilha símbolos de seu imaginário para os cidadãos do mundo. Isto parece bastante claro nestas obras: uma constatação da perda da tradição por causa de fatores externos, de dominação, urbanização e inclusão em uma lógica externa.

Já nas obras de **Relações delicadas**, Amaral retrata-se constantemente e aparece como um personagem que apanha: ora perde uma luta para um vestido de noiva, ora expõe suas costas mutiladas como a dos escravos (mas um escravo contemporâneo, agora com as costas feridas pelas marcas das grandes empresas capitalistas).

Ou seja, seu corpo e seu rosto significam tanto a sua condição pessoal, quanto a universalidade do homem atual. Esse homem tem a pressão da família e do mercado nas costas. E carrega uma pedra. A pedra é o seu símbolo, está em muitas de suas obras.

O fato de muitas de suas pinturas trazerem a temática do lar (pela imagem de um marido e um pai muitas vezes em descompasso com esse lar), somado ao fato do artista recriar objetos do cotidiano (da casa, da cozinha e dos afazeres domésticos), tem feito surgir uma indagação constante sobre a capacidade de Amaral de criar uma narrativa mais associada ao gênero feminino. Esta crítica bastante sexista que sua obra pode receber é algo que parece que o próprio artista passou a explorar: em algumas ocasiões, pintou seu rosto em corpos femininos e, em outras, criou objetos em que os órgãos sexuais femininos e masculinos aparecem mesclados ou indissociados. Outro aspecto curioso é a exploração aberta que o artista faz do fato de seu nome, em inglês, ser usado tanto para homens como para mulheres. Esta questão, da união de gêneros, é uma temática que parece estar ganhando forças na obra de Amaral.

Mas voltemos às **Relações delicadas**. Obviamente que, ao criar um personagem, o autor revela-se muito. Porém, devemos lembrar que o personagem não é o autor, não tem como sê-lo. O personagem é feito de projeções, representações, e expressões possíveis do autor, mas todo personagem tem sua lógica própria. Ele é um recorte bem específico e é possível de ser inteligível. O Sidney não deve ser inteligível aos seus próprios olhos. Mas o personagem Sidney dos quadros o é para todos nós.

O Sidney Amaral é negro, porém o Sidney do quadro é cinza. É o Sidney do quadro que tem as marcas da escravidão nas costas (**Castigo (scourge)**, 2012). Nesta obra, o artista é o novo escravo: chicoteado pela dominação das marcas industriais globais. A dominação racial continua, e esse sofrimento só pode ser sentido como dor na pele por aquele que ocupa a posição de dominado. O negro latino-americano tem essa posição única que Amaral explora. Ao observar esta obra, vemos que o castigo comum que os escravos sofriam no Brasil colônia não parece uma prática tão antiga assim.

Sidney Amaral apresenta sua posição de dominado como uma posição frequente nesta série. Porém, em **Demiurgo** (2012) o artista assume a pose típica de Jesus Cristo, o filho do criador. A diferença é que, na obra, seu coração é um caroço de bananeira. Amaral coloca-se como um criador, mas um criador imperfeito que não sai de um círculo vicioso: é o próprio artista, que refaz e recria todo um mundo perfeitamente coeso, mesmo sendo ele uma pessoa imperfeita.

É bem sabido que a bananeira é um símbolo muito usado para identificar o Brasil. Outros símbolos nacionais aparecem em suas obras e assumem papéis fundamentais. Por exemplo, uma de suas mais recentes pinturas é também uma aquarela intitulada **A visão mais linda da minha existência ou a árvore que queima**, de 2012, em que sua figura assume o papel de Zé Pelintra, ou o malandro brasileiro. A figura do malandro é uma questão de identidade nacional já apontada pelos sociólogos e antropólogos há muitos anos, e sabemos da dificuldade que há para traduzir este conceito para outras realidades que não a nossa. O malandro não é do mal, mas é. Ele é esperto e tira vantagem em cima de todos, mas não é um sujeito desprezível. Ele sabe das coisas antes do mundo saber, e tira proveito disso (DaMatta, 1997). Por isso, por usar sua inteligência no âmbito social para crescimento no âmbito individual, vem sido valorizado e entendido quase como uma figura que já assume características folclóricas. É um folclore vivo, uma mistura de histórias populares originadas na nos diferentes cantos de todo o Brasil. O malandro é um símbolo do nosso sincretismo, da nossa mistura, da nossa gente. Nesta obra, Amaral assume-se como este personagem. Carrega nas mãos as folhas de jurema, e entrega para a mulher branca, que é a imagem da sua própria esposa sentada em uma faca entre árvores que queimam. A pedra que sempre

carrega está ao chão, dela escorrem lágrimas. Vemos, então, este ambiente um tanto próximo do surrealismo e do realismo fantástico, feito de imagens nacionais e pessoais, de difícil significação lógica, mas de muitos símbolos que coexistem em um plano sem fundo nem dimensionalidade. Não é mais o plano da vida cotidiana, mas está repleto dela.

Em outras telas, como em **O estrangeiro** (2010) e **A ovelha e o negro** (2011), o artista posiciona-se como um excluído. Na primeira, vemos seu personagem remando em direção ao prédio imponentemente branco da Bienal de São Paulo, de chinelos havaianas dourados, em uma trajetória que mais parece inatingível e esgotante do que a típica trajetória do herói. Na segunda, Amaral parece estar dando banho em uma ovelha negra, um símbolo de exclusão e de diferenciação em um grupo – mas a sombra de sua mão tem a forma de um punhal. Com o recurso da alegoria e da representação, o artista estaria matando sua condição de excluído? Sua grande questão parece ser: até que ponto devemos agir e o que temos que fazer para estar dentro destes ambientes brancos e tão legitimadores para a condição dos novos artistas?

Sabemos que, para um artista, nada pode ser feito além de ressignificar o mundo que o rodeia a partir de suas próprias preocupações estéticas e suas técnicas mais íntimas. É isso que Amaral tem feito, deixando-nos claro as suas preocupações como artista contemporâneo, que são ao mesmo tempo pessoais e estéticas, oprimidas e agressivas, ingênuas e tecnicamente profundas.

Cuba – Luis Gárciga

Pendrives, hard-drives e outros pequenos dispositivos de memória eletrônica pareciam bichos, insetos, seres em mutação. Na 8ª Bienal do Mercosul, Luis Gárciga manteve-se no caminho que vem seguindo entre a arte relacional e a arte política ao propor uma grande troca de informações virtuais entre Brasil e Cuba com a obra **Fibra Óptima** (2011).

Seus bichos-drives tinham estrutura simples: os dispositivos de memória foram envoltos por sacolas plásticas de modo a ganhar a forma de pequenos seres com pernas finas e longas. Internamente, estes dispositivos estavam quebrados ou impossibilitados de uso antes de saírem de Cuba. No Brasil, todos ficaram expostos sobre uma superfície clara e receberam a projeção de luzes sobre seus corpos.

A obra foi sendo modificada aos poucos. O público foi convidado a enviar seus próprios dispositivos com arquivos, mensagens ou qualquer conteúdo que quisessem mandar a Cuba. Luis Gárciga, então, desfazia os bichos que saíram de Cuba e refazia novos com os objetos que pudessem agora funcionar corretamente em solo cubano. Ele próprio foi, ao final, o encarregado de entregar pessoalmente “a encomenda” para a pessoa que fosse indicada pelo remetente no Brasil.

A ideia parece bastante simples, não fosse o particular posicionamento de Cuba no cenário internacional. Seu fechamento político e econômico, como é bem sabido, afeta as possibilidades de entrada e saída de seus habitantes, bens e serviços. O mesmo se passa com a comunicação na rede de computadores: o serviço de internet é escasso e liberado para apenas alguns profissionais, em algumas instâncias. Ou seja, a tão popular ideia de livre acesso à informação pela tecnologia encontra, em Cuba, barreiras que não poderíamos supor de antemão como existentes na atual cultura ocidental. Essa constatação que o público é levado a ter sobre a realidade cotidiana de um país vizinho já é, em si, parte fundamental da própria obra.

É a partir da constatação de que os serviços tecnológicos de trocas de informação são impossibilitados em um território nacional que somos levados a refletir e desnaturalizar essa lógica comunicacional recente e já tão arraigada

às nossas relações coletivas. Percebendo-a como mais uma das possíveis criações sociais dos homens, o efeito de estranhamento é vivido pelo público.

Outra questão que surge do encontro do público brasileiro com essa obra-serviço é a percepção de que, possivelmente, não conheçamos ninguém em Cuba, ou, caso conheçamos, estaríamos violando as leis internacionais ao mandar para esta pessoa algumas mensagens ou arquivos? Neste momento, as perversidades das organizações internacionais são sentidas, uma vez que latino-americanos passam a se ver apartados de outros conterrâneos deste vasto continente. Ao mesmo tempo, como dissemos, o caráter natural de salvarmos arquivos em um pen-drive, por exemplo, é destruído, e passamos a ver como estes simples objetos de uso cotidiano podem ser nada ingênuos.

Luis Gárciga saiu de Cuba com os dispositivos de memória de forma legal: a obra tem como parte de sua constituição a documentação aduaneira indicando seu caráter de obra de arte e, por isso, a liberdade de tráfego internacional. É justamente nesta fronteira que a obra se posiciona: entre o legal e o ilegal, entre a política e a arte.

Ao voltar para Cuba com o registro que legitimava o artista ter saído com estes dispositivos, sua entrada não é proibida, e os objetos não se configuram como produtos, mas como partes de uma obra de arte. Porém, o destino que o artista os dá, ao entregar para os remetentes, é de produto. Assim, abandonamos o caráter meramente contemplativo sobre estes bichos-drives dispostos sobre uma superfície iluminada e passamos a enxergar a utilidade de um serviço e, ao mesmo tempo, a perversidade desta obra que nos deixa ver brechas em um dos sistemas políticos mais fechados do globo.

As buscas de Gárciga como artista contemporâneo vão além das representações: as possibilidades de ações sobre o grupo social são colocadas em primeiro plano. Ao mesmo tempo, seu projeto estético vai-nos levando, coerentemente, a reflexões que adicionam prazer estético à instância da arte política, sobretudo ao nos depararmos com os limites entre realidade e ficção, ingenuidade e ação modificadora, registro de memória virtual e criação de memórias coletivas.

Para que a obra acontecesse e o público soubesse desta possibilidade de envio de informação, arquivos ou o que pudessem inserir nestes dispositivos, a mídia da cidade de Porto Alegre foi utilizada. Cartazes e

outdoors dispostos pela cidade e panfletos entregues em espaços comerciais, como hotéis e restaurantes, divulgavam a obra ao mesmo tempo que serviam de anúncio da própria Instituição Bienal e da 8ª edição do evento em Porto Alegre.

Na *website* da Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, **Fibra óptima** ganhou a seguinte divulgação:

“Artista convida brasileiros e cubanos a participar de sua obra na 8ª Bienal do Mercosul

12.07.2011

Luis Gárciga quer receber dispositivos de memória eletrônica com mensagens para enviar gratuitamente a Cuba.

O artista cubano Luis Gárciga desenvolveu um processo colaborativo para a produção de sua obra **Fibra Óptima**, criada especialmente para a mostra Geopoéticas, da 8ª Bienal do Mercosul. O projeto pretende construir uma linha de comunicação entre Brasil e Cuba, através de mensagens enviadas por brasileiros ou cubanos que vivem no Brasil para os habitantes da ilha, através de dispositivos eletrônicos como discos rígidos internos e externos, pen drives, mp3 e mp4 players, iPods, entre outros. As mensagens podem ser músicas, fotos, vídeo clipes, documentários, filmes e inclusive gravações inéditas em áudio e vídeo. Também é possível enviar mensagens sem os dispositivos, as quais serão transportadas pelo próprio artista em um HD e entregues aos destinatários.

A produção da 8ª Bienal receberá os dispositivos de armazenamento e os enviará gratuitamente a Cuba. Para cada item enviado aos cubanos, o artista fará, em troca, uma pequena obra de arte com peças eletrônicas sucateadas. Durante a Bienal, as obras estarão expostas no Cais do Porto, em Porto Alegre.

O projeto usa a arte para agregar dois serviços ao mesmo tempo: o transporte de equipamentos e o transporte de itens de valor emocional que esses equipamentos contêm. Os interessados em enviar mensagens devem entrar em contato com a produção da 8ª Bienal do Mercosul através do email cadastro@bienalmercosul.art.br e do telefone (51) 3254 7500⁵.

Assim, unindo obra, público, instituição, espaços privados, públicos e virtuais, política internacional e questões próprias de Cuba, Luis Gárciga confirma sua estética intervencionista e altamente reflexiva e avança na problemática relação entre arte, documentação e ação.

⁵ Disponível em: <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2011/07/artista-convida-brasileiros-e-cubanos-a-participar-de-sua-obra-na-8%C2%AA-bienal-do-mercosul/> (acesso em 01/08/2012).

Realidade e ficção são unidas de tal forma que o prazer estético, em suas obras, relaciona-se às possibilidades de mudar o mundo com atitudes pequenas, ingênuas e inteligentemente não ilegais. Sobre isso, Luís Gárciga respondeu, em uma entrevista a Cauê Alves (2011), que

“La finalidad cotidiana que puede resolverse a través de una agencia de paquete de un país a otro se lleva a cabo a través de un atajo posible: una obra de arte que es bastante inmune o escurridiza desde su identidad para atravesar barreras aduanales y regulaciones que penalizan a individuos con ciertas condiciones sociopolíticas. Ahí encuentro también placer estético, en lograr no sólo administrar visibilidades de minorías difusas sino de simplemente lograr un propósito entorpecido por normas y leyes”.

Luis Gárciga mostra que mesmo as fronteiras mais duras não são tão fixas e que a arte pode assumir papel de prestígio no rompimento das mesmas, de forma ainda condizente com as próprias estruturas fronteiriças. A ironia e a sagacidade de sua proposta estética revelam-nos, como o próprio artista indica, que “la frontera es un modelo de análisis”, e que “como artista y como bicho político estamos acotados por esas realidades, pero también podemos modificarlas”⁶.

A prática de Gárciga, de posicionar a obra de arte na brecha existente e só possível de ser adentrada por ela, aparece em consonância com as definições sobre o conceito de estética relacional como uma feitura artística própria do mundo contemporâneo, conforme sugerido por Nicolas Bourriaud (2009):

“A arte, por ser da mesma matéria de que são feitos os contatos sociais, ocupa um lugar singular na produção coletiva. Uma obra de arte possui uma qualidade que a diferencia dos outros produtos das atividades humanas: essa qualidade é a sua (relativa) transparência social. Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de ‘o coeficiente da arte’ – e que é um processo temporal, que se dá aqui e agora” (Bourriaud, 2005, p.57).

⁶ In: WokiToki.org, 2012.

Desta forma, entendemos que a subjetividade coletiva, a partir das relações inter-humanas, se faz um marco na obra de Gárciga, da mesma forma que Bourriaud indica sobre a arte contemporânea: “A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos” (Bourriaud, 2005, p.30). O autor prossegue a ideia e conclui que

“No quadro de uma teoria ‘relacionista’ da arte, a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu ‘meio’, seu ‘campo’ (Bourdieu), mas se torna a própria essência da prática artística” (Bourriaud, 2005, p.31).

Sobre este mesmo aspecto, Luís Gárciga, em entrevista recente ao Colectivo WokiToki.org, afirmou que

“Me he interesado mucho por atrapar subjetivamente el subconsciente colectivo, esa nube de querer, de proyectos que flotan donde hay un grupo humano. Nube que anuncia una tormenta o un buen chubasco en la sequía. Mi ilusión de verdad es acopiar el imaginario intangible cotidiano”.

Assim, com estes objetos típicos do cotidiano que são os dispositivos de memória eletrônica, Gárciga adentra a fronteira da arte e da documentação. Em outros momentos de sua trajetória, Gárciga já tinha promovido o tráfico de sapatos dos Estados Unidos à Cuba, pelo mar, usando desta mesma capacidade da arte de circular livremente. Assim, a partir de uma obra relacional, além do registro de uma realidade regional da América Latina, o artista incita a criação de narrativas.

Todas suas propostas relacionais foram mantidas, ao longo dos anos, em gravações de fotos ou vídeo pelo artista. Esta prática foi modificando-se no projeto de Gárciga e a documentação passou a ganhar a forma da própria obra. Assim, a fronteira em que suas obras se situam, segundo o artista, está também entre registro e criação de ficções:

“Asumí otras formas de documentar involucrando la propia acción fotográfica y videográfica en el núcleo mismo de las

obras, ofrecía un servicio a una comunidad, era entonces un fotógrafo que se metía en un barrio y hacía fotos y las regalaba, fotos y video según la gente del sitio me fueran indicando, de ahí sacaba un principio de selección y de composición de lo metafórico que encontraba en ese lugar desde donde extraía las imágenes. Luego vino el pasar a algo que puede resultar ficcional dentro de la misma documentación o documental: el uso del lenguaje cinematográfico con sus cambios de planos y elipsis, eran obras procesuales de larga duración pero que eran contadas de forma breve y amena. Esto desató en mí y en un grupo de amigos que trabajamos a veces juntos y otras separados una especie de furor por el medio videográfico. No creo que haya esa dicotomía siempre entre ficción y documental, el registro directo de una realidad es una construcción a través de un medio nemótico, de recuerdo, y uno siempre recuerda lo que puede y lo que quiere”⁷.

Por isso, hoje, Gárciga explora os campos da videoarte e da performance, além de seguir unindo arte relacional e política. Sua temática é o cotidiano de Cuba e todas as possibilidades de lidar com o limite do registro e da criação sobre questões propriamente culturais, sociais e políticas do país.

Em **Fibra óptima**, a partir do tráfico invisível de informações, o artista, além de lograr romper o isolamento de Cuba na era global, trouxe à América Latina – ao menos ao público da 8ª Bienal do Mercosul e aos cidadãos de Porto Alegre – o incentivo a novas possibilidades de ações que se situam entre a ingenuidade e a perversidade. A partir do nosso próprio cotidiano como cidadãos latino-americanos, somos levados a entender, com a obra de Gárciga, o efeitos de estarmos imersos em uma lógica global de comunicação e trocas de informação.

⁷ In: Alves, 2011.

Considerações finais

Conforme buscamos abordar neste trabalho, não se pode generalizar a arte latino americana: são várias produções de artistas com preocupações estéticas diversas, que são habitantes, ou apenas originários, de países com realidades distintas, englobados sobre a divisão geográfica do mundo como pertencentes à América Latina. Porém, se pensarmos que toda arte tem a necessidade da universalização para sua legitimação, poderíamos concluir que a arte latina que se legitima fora de seu território seria aquela que conseguiria dialogar com os processos legitimadores dos centros mundiais de produção simbólica, ou seja, aquela que seria “menos latina”. Entretanto, o que pudemos observar é que a arte latino americana contemporânea parece dialogar com o universal a partir de recriações de características, que, além de regionais, são comumente vistas como consolidativas de uma tradição própria da América Latina, como o realismo fantástico e a arte-política.

Assim, por mecanismos de universalização daquilo que comumente fora visto em âmbito internacional como “o outro”, “o mágico/fantástico” ou “o primitivo”, a arte latino americana, antes de adotar uma forma de manutenção de valores, parece, na verdade, estar objetivamente estimulando este paradoxo e, com isso, revelando novas possibilidades de sua reinvenção na contemporaneidade.

Conforme pudemos ver nas discussões dos autores e nas obras dos três artistas, a arte latino americana nem se europeizou, nem se consolidou pela diferença ou exotização: está no *entre-lugar* como pertencente e excluída, tradicional e reinventiva, global e local. Sua força vem dos diálogos que consegue com algo entendido como uma universalidade simbólica do ser humano ao mesmo tempo que mantém, fechada em si, questões, lutas e signos que lhe são próprios.

Porém, o conflito entre as diversas expressões culturais não pode ser esquecido. As lutas e os signos próprios de sua condição subordinada na economia do mundo da interculturalidade contemporânea ajudam a caracterizar a complexidade estética das obras latino-americanas contemporâneas. Para acessá-los, precisaríamos tanto ser nativos ou, como

aponta Canclini, mergulhar nas teorias da tradução quando estudamos arte contemporânea.

Este *entre-lugar* (Santiago, 1978) da arte latina pode, portanto, ser visto como uma das maiores forças conceituais de sua formação contemporânea se levarmos em conta o conflito inerente às relações interculturais. Isso porque embora subordinada economicamente, no plano artístico a América Latina tem conseguido reinventar e dar significações próprias ao que lhe vem de fora. Assim, a arte latino-americana parece ter alcançado certa autonomia identitária nas instituições artísticas internacionais do mundo contemporâneo e não parece seguir a lógica da submissão que lhe é imposta na esfera econômica.

Ou seja, como aponta Canclini ao analisar o fenômeno Frida Kahlo, o entendimento do contexto de uma obra e das maneiras utilizadas pelos artistas para legitimar-se socialmente é de grande valia nos estudos sobre arte, mas há um limite para as respostas calcadas nessas explicações:

“Las respuestas centradas en los accidentes y las enfermedades, el narcisismo de los insistentes autorretratos, los amores y la militancia, resultan insuficientes. Es el momento en el que las explicaciones por los condicionamientos históricos y la industrialización cultural de las imágenes se detiene: para avanzar debemos confrontarnos con el trabajo enigmático que por ahora seguimos llamando arte” (Canclini, 2008, p.4).

Maria Irene Ramalho chega mesmo a sugerir o fim das distinções dos termos centro e periferia quando o debate são as produções artísticas e literárias. Na fala de encerramento da conferência *Peripheral Modernisms* na University College London em 2012, Ramalho indicou que, curiosamente, muitos dos autores vistos como cânones da literatura modernista internacional foram exilados ou expatriados e defendeu o conceito de semiperiferia de Wallerstein.

Ramalho mostrou como os autores modernistas não podem ser vistos como periféricos, uma vez que assumem posição central nos debates sobre a estética modernista na literatura, mas também não são autores oriundos dos centros internacionais das artes. Assim, indicando ter sido Fernando Pessoa o primeiro autor semiperiférico e questionando como definir o que pode ser

considerado periférico no campo das artes e da literatura, a autora acabou por indicar que “nós podemos acabar por concluir que não há nada de periférico nos chamados modernismos periféricos, e que possivelmente devêssemos eliminar o conceito completamente”⁸ (Ramalho, 2012, p.24).

O mesmo se passa com os artistas da América Latina de hoje. Muitos são os que estudaram, fizeram carreira ou mesmo viveram o maior tempo de suas vidas em países da Europa ou nos Estados Unidos. Sidney Amaral tem sido convidado a trabalhar e falar de suas obras nos Estados Unidos, Luis Gárciga tem diálogos e idas frequentes à Espanha. Também podemos notar o oposto, muitos artistas nascidos na Espanha têm-se consolidado na América Latina – Sanguinetti nasceu em Nova Iorque, mas foi para a Argentina com dois anos de idade e hoje vive entre os dois locais.

Além disso, vale a pena entender que o ato de julgar que arte de nosso continente se europeizou ou se latinizou em nada seria válido: perderíamos a outra metade e, sobretudo, os processos de diálogos, de complementaridade e, ao mesmo tempo, de marcação de diferenças que são a própria formação da nossa arte atual. A proposta de Maria Irene Ramalho parece seguir as ideias de Bourriaud (2009) quando o autor afirma que o relacional assume-se como uma das bases da arte contemporânea. Sem relações entre duas ou mais formas do fazer artístico, entre obra e público, entre espaços expositivos e públicos e, sobretudo, entre global e local, não poderíamos entender a arte contemporânea.

Percebemos a valia da defesa de Maria Irene Ramalho e sua coerência no contexto contemporâneo uma vez que, atualmente, ser um artista latino americano significa, então, saber fazer uso das técnicas universais das artes plásticas de modo que as criações tanto ajudem a repensar essas técnicas e legitimá-las, como adicionem propriedades que apenas alguém da América Latina poderia sugerir adicionar. Porém, o nível de inventividade deve ser tão alto a ponto de levar-nos a entender que toda essa combinação é fruto do projeto estético daquele artista em específico, e não de qualquer artista que tivesse nascido em solo latino-americano ou internacional.

⁸ “We may end up concluding that there is nothing peripheral about peripheral modernisms, and that perhaps we should eliminate the concept altogether” (Ramalho, 2012, p.24).

Os três artistas que trouxemos neste estudo parecem estar condizentes com esta posição e podem ser bons exemplos para o entendimento do atual lugar da América Latina na esfera artística. Ao lidar com o cotidiano por meio de fotografias, objetos e dispositivos tecnológicos de uso corrente em quase todos os países do mundo atual, estes três artistas conseguem imprimir caráter de universalidade a obras que revelam questões intrínsecas à sociedade latino-americana. Assim, dissolvem o caráter periférico da arte latino-americana ao mesmo tempo que mantém a busca por questões propriamente latinas.

Além disso, por levarem objetos comuns a novas significações, o efeito de estranhamento é uma marca de destaque em suas obras. Assim, estranhando o que nos é comum no dia-a-dia, somos levados a questionar pequenas agressividades do cotidiano e refletir sobre as lógicas de exclusão social, tecnológica, geográfica e de gênero. Por isso, somos levados a perceber que todas as coisas que nos cercam, por mais corriqueiras e ingênuas que pareçam, estão carregados de possíveis perversidades. Com um simples *pendrive* podemos burlar a lei de uma das nações mais fechadas para o mundo global e instaurar um diálogo virtual com alguém desconhecido, embora vizinho na realidade latino-americana.

Segundo Santiago, esta é uma marca da literatura latino-americana que, ao invés de gerar tranquilidade ao leitor, logra despertá-lo, e, por fim “transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência” (Santiago, 1978, p.20). Conforme vimos com estes três artistas, a análise de Santiago sobre literatura parece poder nos lançar luz também às artes plásticas contemporâneas. Isto porque eles também parecem seguir uma interrogação que,

“reflexo de uma assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga, é semelhante à que fazem há muito tempo os escritores de uma cultura dominada por outra: suas leituras se explicam pela busca de um texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização de sua própria escritura” (Santiago, 1978, p.20).

Logo, a digressão é um método constante para os autores e artistas latino-americanos: suas obras sempre aparecem em relação ao já-escrito pelas

culturas dominantes. Nesse sentido, podemos entender o valor que o cotidiano assume para a obra destes três artistas: “O escritor trabalha *sobre* outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra” (Santiago, 1978, p.20, grifo do autor).

Nas obras de Sanguinetti, Amaral e Gárciga, o cotidiano ganha novas narrativas. Como é bem sabido, a ficcionalização do cotidiano é uma marca de também outros tantos artistas da contemporaneidade. Porém, nas obras que levantamos aqui, uma questão se fez presente: a fronteira entre ingenuidade e perversidade adentrada pelos três artistas. Essa exploração em suas obras parece mesmo indicar o próprio lugar que a arte latino-americana ocupa no cenário internacional das artes: consolidada como um outro a mais no mundo plural, porém um outro submisso economicamente que, controversamente, ganha forças e peso em sua identidade artística. Ou seja, o caráter submisso e ingênuo da América Latina está perdendo forças e seu tamanho de grande monstro parece estar aparecendo por entre as frestas das sutilezas e belezas que tanto atraíram a atenção dos países do primeiro mundo. As obras de Sanguinetti, Amaral e Gárciga podem ser vistas, portanto, como uma metalinguagem do lugar da América Latina no cenário internacional.

De fato, segundo Santiago,

“O imaginário, no espaço do neocolonialismo, não pode ser mais o da ignorância ou da ingenuidade, nutrido por uma manipulação simplista dos dados oferecidos pela experiência imediata do autor, mas se afirmaria mais e mais como uma escritura *sobre* outra escritura. A segunda obra, já que ela em geral comporta uma crítica da obra anterior, impõe-se com a violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano” (Santiago, 1978, p.21, grifo do autor).

Assim, é curioso pensar que, embora possamos facilmente identificar obras e manifestações artísticas que se dão em lugares específicos ou momentos específicos do globo, como a música popular brasileira ou o tango argentino, é muito mais difícil pensar em obras ou manifestações que sejam completamente globais. Não iríamos muito além da cultura de massa que nos chega pelos meios de comunicação, e então concluiríamos que o que é global

é a música pop e o cinema hollywoodiano. Ou seja, no âmbito das artes plásticas e mesmo da literatura é muito difícil conseguirmos delimitar artistas ou obras que sejam completamente globais, e nada locais.

Na verdade, tanto a crítica como o público parece exigir algo de local nas produções atuais que já poderiam nascer globais. Como exemplo, basta ver as inúmeras críticas negativas à mais recente edição da Revista Granta no Brasil, onde foram selecionados “os vinte melhores jovens escritores brasileiros”. A maioria dos contos e trechos vencedores recebeu duras críticas por ter entrado em uma espécie de escrita globalizada, com personagens ou situações típicas dos grandes centros internacionais: executivos tremendo em escadas rolantes, jovens indo estudar com bolsa em Berkeley. Os críticos apontaram a distância com a “boa literatura” do Brasil, como o que podiam ler nos livros de Jorge Amado, e indicaram uma certa artificialidade da busca desses jovens escritores por adentrar no mundo das publicações internacionais.

Ou seja, quando Sanguinetti, Amaral e Gárciga exploram seus cotidianos locais parecem só ter a ganhar no campo global. Quando ficcionalizam estes cotidianos conseguem legitimidade como artistas, pois, adicionam suas preocupações estéticas de forma coerente dentro de seus projetos artísticos. Ao mesmo tempo, parecem dialogar com a tradição artística de seu continente de origem e com inúmeros artistas internacionais que, se não entram na questão entre o ingênuo e agressivo, do fantástico e grotesco, ainda mantém a relação entre o real e o ficcional como uma das bases de suas produções.

Bibliografia

Alves, Cauê. *Entrevista: Luis Gárciga*. In: **Blog da 8ª Bienal**. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://bienalmercosul.siteprofissional.com/blog/entrevista-luis-garciga/> (acesso em 01/08/2012).

Anjos, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

Argan, Giulio Carlo. *Preâmbulo ao estudo da História da Arte*. In: **Guia de História da Arte**. Editora Estampa, 1994.

Benjamin, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Bourriaud, Nicolas. **Estética relacional**; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

Canclini, Nestor Garcia. *Cultura sem fronteiras, entrevista para Reynaldo Damazio*. In: **Caderno de leitura**. São Paulo: Edusp, 2009. Disponível em www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0808_8.asp (acesso em 08/08/2012).

_____. **Geopolítica del arte y estéticas interculturales**. Conferencia dictada en la Universidad de Miami. Setembro, 2008. Disponível em <http://nestorgarciacanclini.net/estetica-y-antropologia/78-conferencia-qgeopolitica-y-esteticas-interculturalesq> (acesso em 08/08/2012).

DaMatta, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Freud, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

Jakobson, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo, Ed. Cultrix, 1970.

Machado, Arlindo. **A ilusão especular – Introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

McLuhan, Stephanie e Staines, David (orgs.). **McLuhan por McLuhan – conferências e entrevistas**. Ediouro, 2005.

Noble, Laura. *The reality of a pretend world – on the dreams and adventures of Guille and Belinda*. **Foam Magazine**, #10, spring 2007.

Phillips, Lisa. *Photoplay: a arte contemporânea na fotografia*. In: **Photoplay**. New York: Chase Manhattan, 1994 (Catálogo de exposição), pp11-22.

Ramalho, Maria Irene. *What is Peripheral about Peripheral Modernisms?* **Anais da Conferência Internacional Peripheral Modernisms**. Institute of Germanic & Romance Studies, University College London, 23 e 24 de março, 2012.

Santiago, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: **Uma literatura nos trópicos** – ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Silva Jr., C.A. *A escola pública como local de trabalho ou a tese do livro-tese*. In Fazenda, I. (org.) **Metodologia da pesquisa educacional** - 11a. ed. - São Paulo: Cortez, 2008.

Sontag, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Arbor Ltda, 1981.

8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: **catálogo** / coordenação Alexandre Dias Ramos. Curador geral José Roca; Colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

Arte Latinoamericana Inmediato: Luis Gárciga (Cuba). In: **Colectivo Wokitoki.org**, 30 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.wokitoki.org/wk/1128/arte-latinoamericano-inmediato-luis-garciga-cuba> (acesso em 05/08/2012).

Anexos

1. Alessandra Sanguinetti.⁹

The Couple (1999).



Archibaldo's Funeral (1999).



Inmaculada concepción (1999).



The Black cloud (2000).



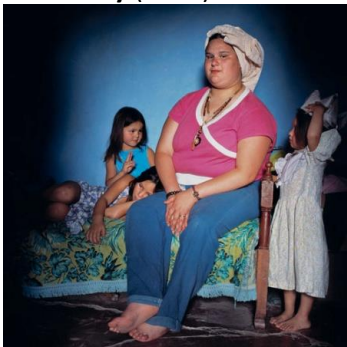
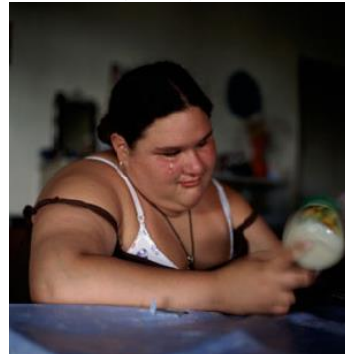
Time flies (2005).



The toast (2000).



⁹ Imagens disponíveis em: <http://alessandrasanguinetti.com>

Madonna (2001).**The wedding bed (2007).****The nanny (2006).****The real thing (2008).****Untitled (2004).****Vida mía (2002).****Black cat (1999).****The morning (2006).**

2. Sidney Amaral.¹⁰

Sem título (2011).



Emília (2010).



Saci (2012).



O Curupira (2011).



Castigo (scourge) (2012).



Demiurgo (2012).



¹⁰ Imagens disponíveis em: <http://www.centralgaleriadearte.com/>

A visão mais linda da minha existência ou a árvore que queima (2012)¹¹.



A ovelha e o negro (2011)¹².



O estrangeiro (2010).



O desprezo (2011).



Acesso restrito (2009). Instalação.



¹¹ Disponível em: http://portfotolio.net/sidney_amaral

¹² Disponível em: <http://www.select.art.br/article/selects/black-eh-lindo?page=unic>

3. Luis Gárciga.¹²

Fibra Óptica (2011).



Fibra Óptica (2011)[detalhe].



8ª Bienal do Mercosul - 18/09/2011 - Mostra Geopoéticas - Luis Gárciga - Fibra ótica
Foto: Camila Cunha/indicefoto.com

¹² Disponível em: <http://bienalmercosul.siteprofissional.com/artista/245>