

POLÍTICAS DA DIFERENÇA



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

CARLOS RAUL ETULAIN – CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO

DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN – FREDERICO AUGUSTO GARCIA FERNANDES

IARA BELELI – MARCO AURÉLIO CREMASCO – PEDRO CUNHA DE HOLANDA

SÁVIO MACHADO CAVALCANTE – VERÓNICA ANDREA GONZÁLEZ-LÓPEZ

EMERSON DIONISIO DE OLIVEIRA
MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO
MARIZE MALTA
(ORG.)

POLÍTICAS DA DIFERENÇA

Colaborações, cooperações e alteridades na arte

EDITORIA
UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIVISÃO DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO
BIBLIOTECÁRIA: MARIA LÚCIA NERY DUTRA DE CASTRO – CRB-8ª / 1724

P759 Políticas da diferença: colaborações, cooperações e alteridades na arte / organizadores: Maria de Fátima Morethy Couto, Emerson Dionisio de Oliveira e Marize Malta. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2024.

1. Arte – Aspectos políticos. 2. Alteridade. 3. Instituições e sociedades culturais. 4. Colecionadores e coleções. 5. Arte – História. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Oliveira, Emerson Dionisio de III. Malta, Marize.

CDD – 701
– 128.4
– 306.45
– 069.5
– 709

ISBN 978-85-268-1637-4

Copyright © Emerson Dionisio de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Copyright © 2024 by Editora da Unicamp

As opiniões, hipóteses, conclusões e recomendações expressas neste livro são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel.: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

SUMÁRIO

Introdução	7
1 – Entre quilombo e casa-forte: o lugar Arthur Bispo do Rosário	17
<i>Roberto Conduru</i>	
2 – <i>Sou o criador de minha própria realidade</i> , a tradição popular têxtil na criação de Feliciano Centurión	31
<i>Emerson Dionisio de Oliveira</i>	
3 – Com quem eu vivo? Práticas artísticas de participação e colaboração em Ricardo Basbaum	49
<i>Luiz Cláudio da Costa</i>	
4 – O colecionador e a floresta: natureza e linguagem na coleção Castro Maya	67
<i>Vera Beatriz Siqueira</i>	
5 – A cura e outras mandingas nos museus: as forças ocultas do confinamento	91
<i>Marize Malta</i>	
6 – Quando foi o decolonial? Reflexões com referência às exposições recorrentes	117
<i>Vinicius Spricigo</i>	

7 – Sob o mesmo sol, mas com alguns à sombra: arte da América Latina em exposição no museu Guggenheim de Nova York.....	143
<i>Maria de Fátima Morethy Couto</i>	
8 – A exposição como difusão científica: curadoria e pesquisa no MAC USP, 2018-2022.....	177
<i>Ana Magalhães</i>	
9 – (Re)imaginação institucional e estratégias expositivas em contexto museológico: experimentação curatorial no programa “Acervo em movimento” do MARGS.....	193
<i>Francisco Dalcol</i>	
10 – Retorno a Aby Warburg e retorno crítico na obra de Georges Didi-Huberman	225
<i>Vera Pugliese</i>	
11 – A “descoberta” da morte e o estranhamento diante das suas imagens: da pandemia de covid-19 à peste negra	257
<i>Flavia Galli Tatsch</i>	
Referências bibliográficas	281
Sobre os autores.....	299

INTRODUÇÃO

Operar no campo das diferenças parece ser o espaço inegável da condição da arte na contemporaneidade. Arte e um certo sentido de contemporâneo estariam associados às heterogêneas formas de produzir, pensar, circular e perceber os fenômenos sociais e culturais, para além da “obra de arte”, mas, paradoxalmente, sem abrir mão dela. O paradoxo “aberto” por Gilles Deleuze faz-se estratégia para refletir sobre a condição da *diferença* pensada em si mesma, anterior à domesticação das representações que a falsificam.¹ Tal diferença, pensada por meio da arte, é da ordem do sensível subjacente e contingente aos atos da realidade. Marcel Proust nos ensinou sobre a espessura que separa nossas vidas das de outras pessoas e o quanto a arte é a diferença entre essas existências colocadas no comum. Para o escritor, em sua despreocupada contundência, só a arte permite ver a diferença que marca as políticas dos afetos – o estar simultaneamente diante de outras existências sem abandonar a nossa, multiplicando-a. “É a revelação, impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós”.² Por

¹ Deleuze, 2006.

² Proust, 1998, pp. 171-172.

essa operação, a produção artística seria a colaboração das diferenças que produzem sobre nós o conhecimento de mundos desconhecidos, do mundo dos outros.

Contudo, a mesma contemporaneidade tem nos alertado sobre o quanto a chave nocional da diferença, seja pela afirmação ontológica de sua pluralidade irreduzível, seja pela escala de alteridades nela contida, é inseparável de diversos aspectos e conflitos extremados. Não raro, nos usos e abusos dos diferenciais, reconhecer distinções significa polarizar e excluir. Focar exclusivamente a diferença, a pragmática das relações e as hierarquias dos cotidianos tem resultado em intolerâncias calcadas (ou recalçadas) em medos, que produzem e reproduzem violências de todos os tipos. Este livro, ao contrário, busca reunir reflexões e pesquisas que miram e defendem políticas da diferença diante das colaborações e cooperações na alteridade da arte, tratando a *diferença* como valor de aproximação, de cooperação e de colaboração com o outro e os outros, sem, contudo, anular os conflitos delas decorrentes.

Nessa direção, se a *diferença* também se estabelece no campo do conflito, refletir sobre políticas da diferença talvez resulte em certa redundância. Jacques Rancière explicita essa condição ao insistir que o dissenso (o desentendimento³) é a própria razão da política, que emerge quando há necessidade de se constituir um mundo comum: o reconhecimento das diferenças daqueles que não se reconhecem. O mesmo pensador defende a solidariedade como uma nova forma de regime de identificação da arte,⁴ uma maneira de instaurar a arte como o lugar do político, não como seu reflexo ou produto, mas como fundamento para a afirmação inicial de que à produção artística cabe o lugar da diferença, do dissenso e do desacordo.

Os textos reunidos neste livro buscam explicitar distintas formas de cooperação e colaboração não para se apaziguar a *diferença* (Deleuze),

³ Rancière, 1996.

⁴ Rancière, 2005.

mas, antes, explicitá-la como valor justo da solidariedade entre aqueles que se desconhecem (Proust) e se reconhecem (Rancière) na arte. A opção por distintas formas de fazer e pensar arte resulta da impossibilidade de se estabelecer um percurso unívoco para uma política que trate das alteridades. É preciso ter ciência de que essa multiplicidade de abordagens pode vir a resvalar num amontoado caleidoscópico, incapaz de revelar a densidade específica de cada contribuição autoral enfocada. Como antídoto, este livro reúne pesquisadoras e pesquisadores que compõem uma comunidade de intérpretes que investiga a produção em artes visuais a partir da cooperação, inseridos em grupos de atuação devotados a inscrever histórias das artes com base em colaborações. Esse *trabalhar juntos* incide numa forma tática de evitar a constituição ou a legitimação de sistemas generalistas ou visões panorâmicas, grandes narrativas panorâmicas ou territórios departamentais endógenos. Assim, cada pesquisa aqui apresentada é codependente de muitas outras investigações.

A ideia de codependência fortalece a compreensão do campo da sensibilidade artística e de seu contexto cultural na América Latina e no Brasil. Ao estabelecer essa fronteira geopolítica, em uma prática bem diferente do nivelamento, este livro reconhece graus de diferenças e cria uma classe de similaridades construída entre as práticas artísticas e as ações culturais investigadas.

Os aspectos da ética da colaboração nem sempre são evidentes e acordados. Ao tratar do trabalho de Arthur Bispo do Rosário, Roberto Conduru defende que seus artefatos sobreviventes (ou obras) foram atravessados não apenas pela subjetividade do artista, mas também pela coautoria daqueles que nomearam, destacaram e reuniram tais obras em nome de Bispo do Rosário. Essa forma de cooperação ou cooptação entre o artista e seus interpretadores foi crucial para construir seu legado a partir de “princípios, desejos e obsessões institucionais, disciplinares e até individuais” por seus artefatos. O conjunto selecionado da obra de Bispo do Rosário surge, assim, como parte do contemporâneo

graças à *diferença* que se institui entre sua sensibilidade e as violências psiquiátricas, curatoriais, museológicas e historiográficas.

A obra do paraguaio Feliciano Centurión, por sua vez, ultrapassa as diferenças construídas entre a dita arte popular, especialmente as técnicas têxteis tradicionais, e a chamada arte contemporânea, atravessada pelas discussões de gênero, de sexualidade e pela institucionalização das *diferenças* que marcaram a produção artística no final dos anos 1980 na Argentina. Naquele período, graças a seu modo de fazer arte, Centurión evidenciou como os códigos patriarcais orientavam a produção modernocontemporânea, possibilitando hostilidades misóginas, homofóbicas e xenóforas. Contra essas formas de modelagem e homogeneização dos corpos, das condutas e da produção cultural, Emerson Dionisio de Oliveira aponta como artistas diversos se uniram em torno do Centro Cultural Ricardo Rojas: um modelo de grupalidade institucional que imprimiu – mesmo que temporariamente – uma nova agenda para a circulação da arte contemporânea argentina e de sua política do sensível.

Os legados de Bispo do Rosário e de Centurión apresentam formas de colaboração estratégicas para a circulação e constituição de uma fortuna crítica outra. Aparentemente, nem um nem outro eram afeitos a colaborações diretas em suas obras. Contudo, é fácil compreender suas produções (artefatos e obras) como originadas de programas, vocabulários e práticas culturais ancestrais. É justamente na tensão entre a experiência subjetiva e as práticas artísticas de participação e colaboração coletivas que se centra Luiz Cláudio da Costa. Ele não as opõe; antes, trata de suas diferenças como parte da visibilidade e das configurações que convocam a alteridade na produção artística contemporânea. Para tanto, Costa mira nas *Novas Bases para Personalidade (NBP)* do artista paulistano, residente no Rio de Janeiro, Ricardo Basbaum, compreendendo-as como proposições instituidoras de um espaço público compartilhado, onde o outro, o participante, experimenta a obra em seu corpo individual, ao mesmo tempo que a dimensão coletiva se dá pela

troca, por meio da circulação das imagens, das relações entre os corpos e sujeitos. Dessa forma, refutam-se os ideais de autodeterminação, autonomia e soberania tradicionalmente formuladas e articuladas pelo pensamento moderno.

As pesquisas sobre os artistas aqui citados expressam a simultaneidade política entre subjetividades individuais e práticas institucionais, amalgamadas numa coesão difícil de ser dissociada. É nessa direção que Vera Siqueira examina a prática colecionadora de Raymundo de Castro Maya e suas visões de paisagem e de natureza. As coleções e os processos de colecionamento tomaram um importante papel na atual discussão historiográfica dos fenômenos culturais, pois reúnem, pela *diferença*, projetos poéticos díspares, ao mesmo tempo que produzem um sentido de coesão, raramente óbvio ou espontâneo. A partir dessa contingência, Siqueira toma e aproxima uma viagem de Castro Maya a Brasília, seu engajamento na reconstrução da floresta da Tijuca no Rio de Janeiro e os discursos primitivistas então em voga para nos apresentar novas conexões que explicitam a associação entre a natureza e o gosto do colecionador.

Entrando no campo das instituições e das institucionalidades, Marize Malta aborda os museus como espaços de reunião de diferenças, ainda que em estado de confinamento, a partir da reflexão sobre a tradição das curas, contrapondo a historicidade dos processos curatoriais à demarcação de pensamentos e repensamentos sobre o ato de curar nos museus e de enquadramentos e reenquadramentos de categorias estéticas e de formas de exibição. Entre o que se expõe e o que se esconde (as reservas técnicas), entre o fascínio e a conscientização, entre o curador de coleção e o curador-autor, a musealização é tomada como processo mágico, confrontada pelas particularidades das mandingas e patuás afro-brasileiros, coisas para curas e proteções tomadas como meios alternativos pelas ineficiências das vias oficiais. Na esteira das curas mágicas, colocam-se em pauta os museus universitários e as reservas abertas, no caso o Museu D. João

VI, da Escola de Belas Artes da UFRJ, questionando as curas possíveis, resgatando ancestralidades antes apagadas ou menosprezadas e formas de curas alternativas.

Se a tradicional prática colecionadora se rende na atualidade à cultura da curadoria, ambas estão conectadas às formas de apresentação que corriqueiramente denominamos exposições, formas essas responsáveis por instituir políticas do ver e de como ver obras de arte e outros artefatos. Nesse tocante, tal como na compreensão das noções que atravessam as coleções e as curatorias, a condição expositiva é uma variante na qual a multiplicidade de modelos, de práticas e de competências fundam tensões e diferenças com e entre obras. É nessa direção que se insere o texto de Vinicius Spricigo, ao debater projetos expositivo-curatoriais que impactam direta e indiretamente acervos e coleções que explicitamente tentam participar da “virada decolonial na arte brasileira”. Para isso, o autor toma a Bienal de São Paulo como palco privilegiado da globalização da arte brasileira e de sua inserção no discurso do Sul global. Essa inserção é mediada não apenas pela virada decolonial, mas também pela compreensão de que a arte brasileira no exterior se dá quase exclusivamente pelo “monolinguismo do global”, ou seja, por uma redução das expressões artísticas e culturais a certos desdobramentos da assimilação ao discurso globalizante.

A questão da alteridade e do impacto causado pelo remapeamento geopolítico do mundo da arte ocorrido no final do século XX é tratada por Maria de Fátima Morethy Couto ao discutir os esforços de constituição de uma coleção de arte latino-americana pelo museu Guggenheim de Nova York a partir dos anos 1960. Diferentemente do Museu de Arte Moderna de Nova York, não é possível afirmar que o museu Guggenheim de Nova York tenha desempenhado importante papel na formação da recepção da arte latino-americana nos Estados Unidos. Todavia, teria ele, em ocasiões pontuais, conseguido pensar e expor a América Latina em diálogo, estabelecendo conexões entre artistas e obras de diferentes países e abarcando valores estéticos

diferentes do meramente fantástico ou colorista, que tanto marcaram a recepção do trabalho dos artistas latinos ou latino-americanos nos Estados Unidos ao menos até os anos 1980? A diversificação dos acervos dos museus hegemônicos, que foram instados a promover a inclusão de artistas de regiões historicamente sub-representadas, garante, porém, a presença desses artistas em suas salas expositivas?

As obras de um acervo, como evidenciam vários dos capítulos deste livro, acionam memórias e narrativas. Os textos de autoria de Ana Magalhães e de Francisco Dalcol demonstram, a partir de experiências institucionais específicas, que ainda que os objetos expostos ou acervados possam ser sempre os mesmos, seus sentidos se relacionam e se renovam juntamente com o mundo e a realidade em que são inseridos; e esses contextos mudam, oferecendo múltiplos significados e interpretações alternativas.

O acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP – herdeiro da coleção inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948-1963) – é um paradigma incontornável para pensarmos como políticas curatoriais fundam novos discursos e abordagens históricas. O texto de Ana Magalhães explora o desenvolvimento do projeto “Coletar, identificar, processar, difundir: o ciclo curatorial e a produção de conhecimento”, em parceria com outras três instituições da Universidade de São Paulo (Museu Paulista, Museu de Zoologia e Museu de Arqueologia e Etnologia), além de colegas do Instituto de Física da USP e do Instituto de Artes da Unicamp. O ciclo curatorial apresentado pela autora envolveu diferentes níveis de colecionamento, de documentação e de catalogação dos objetos, sua conservação e sua difusão.

Já Francisco Dalcol discute a proposta do “Acervo em movimento”, programa expositivo em operação desde 2019 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), concebido para trazer a público o seu acervo artístico e que assume um posicionamento crítico de reconsideração histórica e de autoexame institucional, tendo por objetivo repensar modos tradicionais e convencionais de exibição de acervos de arte ao

explorar estratégias de abordagem através de práticas e processos curatoriais voltados à experimentação de formatos e modelos expositivos.

A própria História da Arte – enquanto ordem epistemológica de associações e dissociações, sobrevivências e mutações – é objeto de análise no capítulo de autoria de Vera Pugliese. A autora verifica de que forma o conceito operatório do retorno crítico na obra de Georges Didi-Huberman, que se reporta à noção de anacronismo derivada do conceito warburgiano de *Pathosformel* e de sua acepção de *Nachleben der Antike*, tem gerado uma série de desafios para a reflexão sobre o discurso sobre a arte e suas reverberações no campo do sensível. Isso graças ao processo de internacionalização dos escritos de Didi-Huberman, que têm sido intensamente debatidos no meio intelectual brasileiro e auxiliado a problematizar narrativas totalizantes, enfoques hierarquizantes e abordagens demasiadamente historicistas.

O último texto nos oferece uma forma distinta de abordar as políticas das diferenças e de percorrer os processos coletivos que nos levam à alteridade na arte: as representações da morte no coletivo. Flavia Galli Tatsch aborda as representações sobre a peste negra por meio das experiências imagéticas produzidas pela pandemia do covid-19, especialmente pela “descoberta” da morte a partir dos enterramentos coletivos. Coligando-os às experiências contemporâneas, a autora volta ao medievo para buscar, naquele período, algumas imagens, informações e sensibilidades.

Como o leitor poderá perceber, há neste livro uma variedade de possibilidades de pensar as *diferenças* que tratam do fenômeno artístico e mesmo de colocá-lo sobre suspeição. Há vários conceitos do que venha a ser arte competindo entre si na atualidade. Discutir esse campo de disputas, conflitos, dissensos, cooperações, cooptações e atravessamentos é fundamental para compreender a necessidade de políticas que nos possibilitem a convivência com as diferenças. Cabe-nos compreender o fenômeno da arte na sua singularidade, naquilo que a torna diferente de outras experiências, mas também nos é

exigido tomá-lo como parte de um enredo mais amplo, enredo capaz de nos apresentar como uma obra se torna obra, e como podemos compreendê-la e interpretá-la em sua movente transitoriedade. Nesse sentido, este livro expressa as ambições, os projetos e as produções conduzidas pelas colaborações oriundas do Grupo MODOS e por suas parcerias.⁵ Assim como o grupo, ativo desde 2013, o livro enfatiza a produção artística, crítica e historiográfica dedicada às artes visuais em suas várias dimensões, dando ênfase *aos lugares de exibição, à circulação, às coleções e às narrativas que instituem como percebemos, interpretamos e divulgamos a produção artística e o objeto de arte*. Decerto, cada leitor, a partir de suas leituras, em circunstâncias diversificadas, poderá aqui encontrar formas distintas de negociar com a produção artístico-cultural brasileira e latino-americana.

Produzir e construir leituras possíveis são, sobretudo, modos de compreender que a produção artística se liberta através do gesto da interpretação. Libertá-la de uma cadeia temporal progressiva, teleológica e condicionada pelo elogio das similitudes que se autoconfirmam. Numa acepção política, o leitor passa a ser sujeito colaborador e não instrumento passivo dessa liberdade. Essa negociação cooperativa entre a obra e a comunidade de intérpretes que pensa sobre ela talvez venha a ser o grande desafio para a compreensão dos trânsitos culturais por meio de uma história da arte avessa aos enquadramentos ilusoriamente universais e autônomos. É um desafio que se consubstancia em outra

⁵ O grupo de pesquisa História da arte: Modos de ver, exibir e compreender, cadastrado no CNPq, congrega docentes de seis universidades brasileiras (Unicamp, UFRJ, UFBA, UFRGS, UnB e Uerj), atuantes em seus respectivos programas de pós-graduação em artes. Tem como objetivo pensar a arte, a história da arte e o objeto artístico em suas várias dimensões e (in) materialidades, a partir de abordagens multidisciplinares. Este livro parte do desejo do Grupo Modos de estimular o debate sobre o fenômeno artístico e sua recepção, bem como integra a celebração de seus dez anos de atuação. Para maiores informações sobre o grupo, acessar <<https://modos-grupo-pesquisa.com/>>. Acesso em 20/5/2024.

premissa: qualquer ato interpretativo surge graças às políticas de alteridade, políticas que miram na “desoutrização” (*Disothering*), na aceção do curador camaronense Bonaventure Ndikung,⁶ ou seja, que desconfiam das políticas de outrização, as quais representam o “outro” por meio de novas re-periferizações de toda ordem. O “outro” é aceito em espaços suplementares de poder, da cultura e do sistema da arte sempre por meio daquele que tudo vê e controla. Nesse tocante, o curador constrói a premissa da interdependência de todos que coabitam este mundo, num franco processo de compreensão e convívio pela *diferença*.

Com isso, por meio das políticas da diferença, é possível construir e atuar em colaborações que respeitem as singularidades e despertem, por meio da arte, sensibilizações para interpretar a realidade na sua complexidade diversa. Considerando que os outros podem ser nós mesmos, é na cooperação que se possibilita um estado de “nosoutros”, uma condição de um “nós” que se constitui e se reflete por meio da negociação de cada um no ato de reunião e colaboração, acionando uma visão caleidoscópica do mundo pela arte, formada pelos fragmentos heterogêneos e variáveis que se refletem uns nos outros em multiplicação solidária.

Os organizadores

⁶ Ndikung, 2019, pp. 64-65.

ENTRE QUILOMBO E CASA-FORTE: O LUGAR ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Roberto Conduru

EM BUSCA DO LUGAR PERDIDO

Desde a morte de Arthur Bispo do Rosário em 1989, muitos artefatos que ele fabricou vêm sendo preservados, exibidos e estudados. Frederico Morais foi um agente decisivo no processo de configuração de uma coleção de obras de arte a partir desses artefatos.¹ Embora Morais tivesse sido anteriormente um curador envolvido com artistas, ações e instituições que desafiavam os limites da arte,² ele se restringiu a objetos ao lidar com as criações de Bispo do Rosário. E, conforme relato de Luciana Hidalgo, Morais se ateu a certos tipos de objetos, excluindo outros, como algumas garrafas cheias de fezes e urina.³ Ou seja, como Kaira M. Cabañas observou, Morais determinou o que deveria ser a obra artística de Bispo do Rosário.⁴

¹ Luciana Hidalgo cita Frederico Morais, Izabel do Carmo Torres da Silva, Maria Amélia da Silva, Denise Almeida Correa, Pedro Gabriel Godinho Delgado, Geraldo Villaseca e Luiz Carlos Vanderley entre as pessoas que cuidaram da obra. “Em 1991, [...] a psicóloga Denise Almeida Correa já estava à frente do Museu Nise da Silveira, na Colônia, e fez com Frederico Morais uma rápida catalogação da obra. Foi quando peças do Mundo de Bispo ganharam classificações do universo das artes [...]”. Hidalgo, 1996, pp. 193-195 e 197.

² Olivia, 2017.

³ Hidalgo, 1996, p. 83.

⁴ Cabañas, 2018, p 119.

Nesse processo, esvaziaram os ambientes que ele ocupava na Colônia Juliano Moreira, descartaram alguns de seus artefatos, preservaram muitos outros, chegando até a dar-lhes nomes. A meu ver, Bispo do Rosário é o autor dos artefatos sobreviventes, mas outras pessoas são as coautoras do novo conjunto, da coleção de objetos entendidos como obras de arte e reunidas sob o nome Arthur Bispo do Rosário. Assim como ele impusera sua subjetividade aos materiais, objetos e espaços que transformava, as pessoas que constituíram uma coleção de arte com muitas criações dele impuseram e ainda impõem princípios, desejos e obsessões institucionais, disciplinares e até individuais aos seus artefatos.

Esse processo, no qual algumas pessoas preservaram vários artefatos fabricados por Bispo do Rosário como obras de arte e, ao mesmo tempo, descartaram outras criações dele, indica como a violência pode perpassar práticas psiquiátricas, curatoriais, críticas e historiográficas. Paulo Herkenhoff já profetizou: “Chegará o dia em que se discutirá a arte de Bispo do Rosário sem menção à loucura”.⁵ Talvez também chegue o dia em que, no trato de suas criações, a menção à arte seja apenas uma entre outras referências; por exemplo, em oposição à ideia de arte, valeria a pena considerar a obra de Bispo do Rosário a partir do conceito de figuração ou imagética segundo Philippe Descola.⁶

No processo de caracterizar alguns artefatos de Bispo do Rosário como obras de arte, destruíram o lugar que, ao longo de décadas, ele havia constituído para si no mundo ao transformar os espaços em que lhe foi autorizado viver. Com Henri Lefebvre,⁷ podemos dizer que Bispo do Rosário agiu contra a espacialidade abstrata da modernidade configurando um ambiente, um lugar de ancoragem, derivado de sua cultura e experiências de vida.⁸ Apesar de sempre insistirem em associar

⁵ Herkenhoff, 2007, p. 179.

⁶ Descola, 2010, p. 26.

⁷ Lefebvre, 1991 [1974].

⁸ Forty, 2004, p. 272.

os artefatos dele a práticas da arte contemporânea, não perceberam a singularidade daquele lugar, do lugar que ele fez para si, o lugar dele e só dele: o lugar Arthur Bispo do Rosário. Entre as poucas exceções, cabe ressaltar que Herkenhoff reconhece o “lugar conquistado por Bispo do Rosário no regime sociopolítico de distribuição dos corpos a que esteve submetido”.⁹ Mesmo que algumas pessoas tenham relacionado as instalações artísticas àquele lugar,¹⁰ nunca entenderam aquele conjunto de recintos completamente transformados por ele como uma criação a ser preservada e estudada. Na ânsia classificatória da produção dele como arte, não teria sido difícil, embora, também, não menos problemático, entendê-la como uma instalação em um sítio específico.

Não teria sido fácil, contudo, preservar aquele lugar. Em seu testemunho anterior à morte de Bispo do Rosário, José Castello relata que teve dificuldade para entender a geografia do lugar, em virtude da quantidade de cômodos desordenados.¹¹ Ao aproximar o lugar Arthur Bispo do Rosário aos ambientes de Hélio Oiticica, Herkenhoff afirma que “poderiam parecer uma espécie de mafuá, um caos doméstico gerado por uma inútil acumulação em desordem, uma bagunça caótica, enfim, a entropia tropicalista”.¹² E é lícito perguntar se haveria sentido preservar para sempre a configuração derradeira deixada por Bispo do Rosário, se aquele era um ambiente em permanente processo de reconfiguração. Talvez fosse impossível manter a última configuração e, ao mesmo tempo, usar os artefatos como obras de arte à mercê de curadores e instituições, que as têm apresentado de acordo com lógicas de exibição de obras de arte que são bem diferentes do modo como ele guardava as suas criações. Entretanto, mesmo com o propósito de transformar os artefatos dele em obras de arte móveis e mais facilmente

⁹ Herkenhoff, 2007, p. 158.

¹⁰ Aquino, 2007, p. 79.

¹¹ Castello, 1985.

¹² Herkenhoff, 2007, p. 163.

manipuláveis, teria sido possível documentar minuciosamente a configuração do lugar conforme o último arranjo dele. Nesse sentido, vale lembrar que o cineasta Miguel Przewodowsky registrou a cela antes da desocupação.¹³

Também é louvável o esforço recente da instituição que preserva a obra de Bispo do Rosário em recuperar os espaços antes ocupados por ele, o que trouxe à luz algumas inscrições parietais. O artista Willyams Martins fez uma intervenção no espaço, recodificando o “canto ensimesmado da cela de Bispo”,¹⁴ durante a exposição *Um canto, dois sertões*, realizada no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea em 2015. E talvez seja possível reocupar os recintos com os objetos dele e até reencenar aproximadamente sua última configuração usando fotografias e filmes que registraram parcialmente o lugar. Entretanto, a possibilidade de experimentar aquele lugar tal como ele o concebeu, constituiu e vivenciou está perdida para sempre.

ESPAÇO PÓS-ESCRAVISTA NO BRASIL

Por que ressaltar a violência do processo de transformação de Bispo do Rosário em artista quando ele é reconhecido como tal dentro e fora do Brasil? Por que falar de um lugar destruído em um processo de preservação que tornou possível a circulação e a exibição mundial de artefatos que não cessam de nos surpreender e encantar?

Por um lado, eu proponho que consideremos aquele lugar uma das criações dele, um artefato tão importante quanto os demais objetos por ele fabricados, tanto os que foram preservados quanto os descartados. É importante ter em mente o sentido de unidade daquele conjunto, do lugar que ele configurou para si ao transformar os espaços que

¹³ Queiroz, 2022, p. 18.

¹⁴ Campos, 2016, p. 127.