

O Monolinguismo do Global

Monolingualism of the Global

Resumo

Este artigo empreende uma análise crítica de como “outras” histórias de arte (ou seja, a chamada arte não ocidental) são postas em prática como arte global em exposições que muitas vezes se fiam numa leitura da semelhança formal como história de arte global. Mais especificamente, seu foco é a exposição da produção criativa de pacientes psiquiátricos no circuito mundial de arte contemporânea. Examinamos a inclusão desse tipo de trabalho em exposições internacionais como a 55ª Bienal de Veneza (2013), e o retorno acrítico de categorias como o outsider art.

Palavras-chave: arte global; outsider art; pseudomorfose; Bienal de Veneza.

Abstract

This article undertakes a critical analysis of how “other” art histories (understood as non-Western) are put to work as global art in exhibitions that often display confidence in the ability of similar forms to be read as a global art history. More specifically, it turns to the exhibition of psychiatric patients’ creative production in the global contemporary art circuit. I examine how such work has been included in international exhibitions such as the 55th Venice Biennial (2013) and the uncritical return of categories such as outsider art.

Keywords: global art; outsider art; pseudomorphism; Venice Biennial.

* Professora do College of the Arts, University of Florida; E-mail: k.cabanas@ufl.edu

** Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); E-mail: sbmartins@gmail.com.

Ainda que dois objetos pareçam idênticos, isso não significa que eles tenham muito em comum e muito menos que tenham o mesmo significado.

Yve-Alain Bois, 2015

Tomo uma fala de Jacques Derrida para delinear o que chamo de “monolinguismo do global”, um fenômeno que assume várias formas no mundo da história da arte moderna e contemporânea, bem como da prática curatorial. No contexto de uma palestra na Universidade Estadual da Louisiana, em Baton Rouge, parte de um colóquio intitulado “Echoes from Elsewhere” (Ecos de outro lugar), Derrida começa pedindo ao público que imagine uma situação em que alguém cultivado na língua francesa, um “cidadão francês ... um sujeito, como se diz, de cultura francesa”, diz-lhe em francês perfeito: “Eu não tenho senão uma língua, e ela não é minha”.¹ Tal enunciado haveria de soar inconsistente frente à aparente competência com a qual o indivíduo fala suas palavras — como se, num mesmo fôlego, essa pessoa estivesse mentindo e confessando a mentira. Ou seja, sua performance revelaria o oposto do indicado pelo conteúdo e pela cadência de seu discurso. É o que Derrida chama de contradição performativa.

Além de discorrer sobre a absurdidade filosófica da cena, Derrida explica ainda que não é sobre uma língua estrangeira que ele fala, mas sobre uma língua que *não é minha*.² Ele afirma, portanto, que pessoas competentes em várias línguas tendem a falar de fato apenas uma. Mas qual o sentido de tal cena para a história da arte moderna e contemporânea, e também para a prática curatorial contemporânea? Ademais, dado o assunto deste ensaio, qual o sentido da volta de uma voga como a da assim chamada *outsider art* no momento em que críticos, curadores e historiadores da arte tentam definir o que constitui arte na era da “contemporaneidade global”?

*

Este ensaio deriva em parte do capítulo 5 do meu próximo livro, *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*, University of Chicago Press, no prelo. Todas as traduções de edições não-portuguesas são dos tradutores do presente ensaio.

1 Derrida, J. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. de Fernanda Berardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016, p. 23.

2 Idem., p. 5.

O título da palestra de Derrida é “O monolinguismo do outro”; foi dali que, nos últimos anos, desenvolvi meu pensamento acerca do estado de coisas que, no âmbito da arte contemporânea, eu diagnostico como o *monolinguismo do global*. Para mim, um monolinguismo do global se manifesta, dentre outras formas, no pseudomorfismo desenfreado que caracteriza diversas exposições de arte contemporânea. Na década de 1960, Erwin Panofsky propôs a seguinte definição de pseudomorfose: “O surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica, a uma forma B, mas totalmente desprovida de relação com aquela do ponto de vista genético”.³ Panofsky comparava um sarcófago púnico do século III com outro do Alto Gótico. Ainda que semelhantes em termos morfológicos, os dois artefatos provinham de processos históricos e condições de possibilidade decididamente diferentes. Baseado em Panofsky, o historiador da arte moderna Yve Alain-Bois descreve o pseudomorfismo como uma espécie de “telescopia histórica” que “continua alimentando empreitadas curatoriais com grande sucesso” e assevera que, no recurso à pseudomorfose, “a ignorância é a chave: quanto menos conhecimento tomarmos de contexto e gênese, mais facilmente cooptados pelos abalos [*jolts*] da pseudomorfose seremos — o que é outra maneira de dizer que quanto menos retivermos do ceticismo próprio ao pensamento racional ao nos aproximarmos de um objeto, mais propensos seremos a deixar a imaginação viajar”. Não é que os abalos suscitados pelo pseudomorfismo sejam necessariamente ruins, mas que seu alcance, frente ao processo artístico e à história, tende a ser superficial; nada ali é de fato “abalado”. No mais das vezes, as vertentes pseudomórficas dominantes resumem-se a semelhanças de tipo genérico (aproximando, por exemplo, dois artistas que coletam sapatos, realizam pinturas brancas ou gotejam tinta). No decorrer de seu texto, no entanto, Bois toma o caminho inverso e utiliza semelhanças superficiais como ponto de partida para discutir diferenças, demonstrando habilmente como — através de “meios quase semelhantes e com produtos finais quase similares” — um trabalho de François Morellet e outro de Sol LeWitt transmitem “mensagens inteiramente opostas”.⁴

A preferência pseudomórfica pela semelhança visual em detrimento das diferenças de gênese e contexto é marcante em exposições que pretendem mostrar a arte contemporânea a partir de uma perspectiva global. Tomemos

3 Panofsky, E. citado In: Bois, Y. On the Uses and Abuses of Look-alikes. *October*, v. outono 2015, p. 127.

4 Bois, Y. *idem.*, p. 130, 131, 146.

outra cena contemporânea: a abstração geométrica da América Latina figurada no contexto da exposição *Other Primary Structures*, de Jens Hoffman, ocorrida no Jewish Museum em 2014. A *Primary Structures* original, com curadoria de Kynaston McShine em 1966, era uma exposição da nova escultura – sobretudo minimalista – de artistas dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha, entre eles Donald Judd, Robert Morris e Anthony Caro. O texto de divulgação da exposição mais recente explica que “*Other Primary Structures* pergunta o que poderia ter sido incluído na exposição original se o mundo da arte da década de 1960 fosse tão global quanto o de hoje”, para então afirmar a inclusão de “grupos culturais que foram marginalizados, suprimidos ou subrepresentados no cânone hegemônico da história de arte ocidental”.⁵ É justo: o cânone exerceu uma função repressiva. Felizmente, nos Estados Unidos, tanto a história da arte moderna quanto suas instituições já superaram, em grande medida, o problema diagnosticado por John Yau quando da publicação de “Please Wait by the Coatroom” (Aguarde ao lado do vestiário), a saber o lugar de menor prestígio concedido à arte latino-americana pelo Museum of Modern Art de Nova Iorque na década de 1980 (embora, é claro, ainda haja muito trabalho crítico a ser realizado nessa seara).⁶ *Other Primary Structures* incluiu, entre seus “outros” artistas, Lygia Clark, Hélio Oiticica e a singular Gego.

Ocorre, no entanto, que a exposição resultou menos numa abertura ao “outro” do que numa apropriação do trabalho de outros em prol de uma categoria estética contrária às suas histórias. Daí o “monolinguismo do global”, que emprego neste caso para demonstrar como, na busca de um diálogo global, Hofmann segue atendo-se à linguagem visual da semelhança formal. Ao fazê-lo, a ambição global de sua curadoria suplanta as diferenças possíveis de reconhecimento no nível dos materiais, das contingências contextuais e dos locais de produção.⁷ Além disso, construções e poderes hegemônicos não

5 Hoffman, J. *Other Primary Structures*, 2014.

6 Ver Yau, J. Please Wait By the Coatroom. In: *Out There: Marginalization & Contemporary Cultures*. Cambridge: MIT Press, 1990, p. 132-139.

7 Se levarmos em conta outras exposições organizadas por Kynaston McShine, podemos notar problemas também com a linguagem da crítica de Hoffman a *Primary Structures* original e com o destaque por ele dado ao trabalho deste curador em particular. McShine estava comprometido com a arte internacional e global antes que isso se tornasse língua franca do sistema de arte contemporânea. Sua exposição *Information*, de 1970 no MoMA, continua a ser uma exposição histórica que examinou práticas de arte conceituais politizadas e teve alcance internacional, incluindo “150 homens e mulheres de 15 países, incluindo artistas da Argentina, Brasil, Canadá e Iugoslávia”. Comunicado de imprensa para a exposição “Information” (1971). The Museum

simplesmente desapareceram com a emergência do mundo contemporâneo. Ambos subsistem, mas sob nova aparência. Ou seja, a pretensão de integrar a arte produzida na América Latina à categoria de *primary structures* abre mão de um tipo de controle epistêmico (o cânone dos anos 60) sobre esta arte apenas para inscrevê-la noutra: a saber, numa história de arte formal e atemporal que se pretende contemporânea e global.

Em “O monolinguismo do outro”, Derrida também nos remete a uma situação histórica em que era impossível para um escritor “entrar na literatura francesa senão perdendo o sotaque”.⁸ Por analogia, podemos dizer que, no caso de *Other Primary Structures*, a abstração venezuelana e o neoconcretismo brasileiro adentraram a categoria de arte global ao custo da perda de seus nomes, de sua história e de sua especificidade cultural. O efeito cumulativo de uma autoproclamada exposição de arte global é fazer com que a arte de todas as nações opere como arte global através de uma literal exibição de sua aposta na propensão que formas semelhantes teriam à legibilidade enquanto história da arte global; sua origem, no entanto, continua a ser articulada na língua do Ocidente (que, no contexto deste ensaio, refere-se à construção discursiva dos Estados Unidos e da Europa como “o Ocidente”). Dada esta situação, proponho que imaginemos o seguinte: uma instituição brasileira - o Museu do Arte Moderna do Rio de Janeiro, digamos - resolve remontar a 1ª *Exposição Neoconcreta*, de 1959. Como o mundo não era tão “global” naquela época, ela então decide mostrar trabalhos de Donald Judd e Robert Morris em uma exposição intitulada *Outros Neoconcretismos*. A cena é obviamente absurda, mas evidencia como a linguagem dominante por trás de *Other Primary Structures* e demais exposições semelhantes frequentemente retém o privilégio e a autoridade de tornar legível e cognoscível – e até mesmo “global” – a arte de “outros”; nesse contexto, a produção do conhecimento se revela uma via unidirecional de apropriação e reafirmação do poder discursivo.

Tais lances de assimilação linguística e categórica, em prejuízo da descontinuidade e da diferença, são também manifestos na recente tendência à inclusão do trabalho de pacientes psiquiátricos do período moderno em bienais de arte globais. Nestes contextos, a produção de artistas *outsider* como Arthur Bispo do Rosário – o caso mais famoso do Brasil – é legitimada como arte

of Modern Art, MoMA Archives, NY. Disponível em: <http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4484/releases/MOMA_1970_July-December_0004a_69D.pdf?2010>. Acesso em: 25 julho 2017.

8 Derrida, J, op. cit., p. 77.

contemporânea, em contraponto e às custas do que o modo de ser contemporâneo específico de seus trabalhos poderiam ter a nos ensinar. Ao longo dos anos 2010, os motes da “loucura”, do “outsider” e do autodidata tornaram-se o “novo” no circuito global contemporâneo, sendo frequentemente incluídos em exposições nas quais os curadores elegem a beleza, a poética e a *imaginação* como temas unificadores. Mas será que tais exposições globais, incluindo a mostra da produção dos pacientes psiquiátricos no caso específico da 55ª Bienal de Veneza (2013), são capazes de explicar ou pelo menos de abordar as divergentes histórias da crítica e da clínica?⁹

*

“Is Everything in My Mind?” (Está tudo em minha mente?) é o título do texto curatorial de Massimiliano Gioni para a 55ª Bienal de Veneza, *The Encyclopedic Palace*. Tal como o texto, a exposição no Arsenale di Venezia, principal espaço da Bienal, abre com um modelo arquitetônico de grande escala de Marino Auriti, imigrante italiano que se instalou na Pensilvânia rural dos anos 1930. Na década de 1950, já aposentado do trabalho de mecânico de automóveis, Auriti passou anos projetando o que chamou de “The Encyclopedic Palace” (O Palácio Enciclopédico – daí o título da Bienal), um museu que abriga a totalidade das descobertas e do conhecimento humanos – coisa que aparentemente não incluía a arte. Auriti entrou com um processo legal junto ao US

9 Neste ensaio, tomo a 55ª Bienal de Veneza como meu principal exemplo de justaposição do trabalho dos pacientes psiquiátricos modernos e arte contemporânea no cenário global. Em meu próximo livro, *Learning from Madness*, também abordo como o trabalho dos pacientes foi incluído na 30ª Bienal de São Paulo (2012) com curadoria de Luis Pérez-Oramas. Como prática curatorial contemporânea, a justaposição do trabalho dos pacientes psiquiátricos e da arte moderna e contemporânea tem uma longa história no Brasil, que inclui o apoio dado respectivamente por Osório César e Mário Pedrosa à exibição do trabalho dos pacientes (tema também abordado em *Learning from Madness*). Mas o fato do país contar com histórias como essas não significa que encarnações atuais de tal prática curatorial estejam livres de problemas. Recentemente, o Museu de Arte do Rio apresentou a exposição *Lugares do delírio* (2017), concebida por Paulo Herkenhoff e com curadoria da psicanalista Tania Rivera. A mostra incluiu obras de uma lista variada de artistas, indo de Cildo Meireles e Anna Maria Maiolino aos pacientes-artistas Bispo do Rosário e Raphael Domingues. Sobre sua concepção curatorial, Rivera escreve: “A intenção é colocar em suspenso a delimitação entre o normal e o dito ‘louco’. A arte e a loucura têm em comum a força de transformação da realidade e isso está representado na exposição”. Enquanto o trabalho de *outsider artists* é frequentemente assimilado por curadores de arte contemporânea pela via da linguagem formal (como fez Gioni na 55ª Bienal de Veneza), neste caso, uma psicanalista atuando como curadora (Rivera) imputa uma “força” transformadora a todo o trabalho exposto e, conseqüentemente, aliena as obras de sua especificidade no interior da história da arte e da história da instituição psiquiátrica. (Ver o comunicado de imprensa: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/release_lugares_do_delirio.docx_2.pdf)

Patent Office em 1955, e a patente do projeto foi emitida no ano seguinte.¹⁰ Para Gioni, o modelo de Auriti (parte da American Folk Art Collection desde 2002) evidencia como o “sonho de um conhecimento universal e abrangente brota ao longo de toda a história da arte e da humanidade, compartilhado entre excêntricos como o Auriti e muitos outros artistas, escritores e cientistas”. Exemplos de tais “voos da imaginação” e “cosmologias pessoais” tornaram-se o princípio orientador da curadoria, permitindo a Gioni combinar “obras de arte contemporâneas com artefatos históricos e objetos encontrados”, bem como “derrubar as fronteiras entre artistas profissionais e amadores, *insiders* e *outsiders*, juntando obras de arte a outras formas de expressão figurativa”.¹¹

Enquanto Auriti abria o espaço no Arsenale com seu sonho de uma estrutura cuja extensão abarcaria toda uma coleção comemorativa das realizações da humanidade, o segundo espaço da bienal, o Giardini, reencaminhava os visitantes para o universo das visões interiores. Logo no início, numa sala à meia-luz, os visitantes deparavam-se com trinta e nove reproduções em alta resolução do *Liber Novus*, do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung. O tomo original, um manuscrito iluminado, era exibido numa caixa de vidro no centro do espaço. Inicialmente redigido na década de 1910, o livro é um registro das “visões” ou “imaginações” de Jung, através das quais ele provocava fantasias durante o estado de vigília. Jung coletou e posteriormente transcreveu esses episódios imaginativos para o volume hoje conhecido como o *Livro Vermelho*. Uma máscara mortuária em gesso de André Breton, feita por René Iché, encontrava-se exposta logo atrás do livro, ao longo da mesma linha de visão. Com seus olhos fechados e lábios franzidos, a máscara literalmente figurava o abandono da realidade externa em prol da procura de mundos interiores.

Recorrendo à concepção Jungiana de imagens primordiais, ou arquétipos, o texto curatorial de Gioni desloca-se rapidamente para a descrição de como a exposição também incorpora desenhos de Pirinissau, um xamã das Ilhas Salomão, e daí para pinturas Tântricas, para as imagens abstratas de Hilma af Klint e para o trabalho altamente elaborado de Augustin Lesage (um dos artistas canônicos da art brut de Jean Dubuffet). Ainda que o processo específico e o propósito dos trabalhos escolhidos tenham incluído resultados de sessões espíritas e uma incitação à meditação, Gioni recusa a hipótese de que sua bienal pretendesse representar o artista, na exposição, como um meio. Ao

10 Heuer, M. The Encyclopedic Palace. *Art in America*, v. 101, no. 5, maio 2013, p. 49.

11 Gioni, M. Is Everything in My Mind? In: *Il Palazzo Enciclopedico/The Encyclopedic Palace*. Vol. 1. Venice: Fondazione La Biennale di Venezia, 2013, p. 23.

invés disso, o curador afirma que as obras desses artistas demonstram como “*nós próprios somos meios*, canalizando imagens ou descobrindo-nos eventualmente possuídos por imagens”.¹² Isso o leva como que naturalmente a uma discussão sobre o trabalho de Ryan Trecartin: é como se as instalações esmagadoras deste último, que exacerbam mimeticamente as relações contemporâneas entre identidade e tecnologia, fossem idênticas à economia de meios compositivos da pintura Tântrica, ou ainda às composições densas de Lesage, que, segundo o próprio, lhe foram ditadas por sua irmã morta.

Gioni usa obras pertencentes à categoria de *outsider art* para promover sua visão de arte contemporânea num contexto global. Mas o retorno acrítico desta categoria em relação à produção criativa dos pacientes psiquiátricos, que me é cara no presente ensaio, deixa de lado a contextualização histórica tanto do modernismo quanto da contemporaneidade, além de não explicar as transformações na prática psiquiátrica; é a Jung que Gioni recorre para fundamentar sua exposição e sua presunção curatorial. A retórica do mito ressoa nas palavras de Gioni: “Um sentido de reverência cósmica permeia muitas das obras”; trata-se de “uma exposição sobre obsessões e sobre o poder transformativo da imaginação”; a exposição é “uma arquitetura mental tão fantástica quanto delirante”. Ainda que sua linguagem pareça prestar-se a acomodar qualquer coisa de qualquer canto do planeta, Gioni insiste: “*The Encyclopedic Palace* não tem objetivos universalistas”. Ele termina conclamando-nos a “transformar nossas imagens internas em realidade”.¹³ Ao fazê-lo, a exposição oculta as complexas relações que as obras dos pacientes psiquiátricos historicamente mantêm com a história da arte moderna e com noções de subjetividade artística. Invocando o trabalho inaugural de Hans Prinzhorn, Benjamin H.D. Buchloh critica *The Encyclopedic Palace* precisamente por “revitalizar um mito de criatividade universalmente acessível”.¹⁴ Da mesma forma, para Lynne Cooke, a estratégia curatorial de Gioni “despoja as obras de quaisquer vestígios das condições materiais e intelectuais que originalmente imbuíam-nas com significado e valor”.¹⁵

Com suas visões inconscientes e interiores alçadas à condição de fronteira final do sistema da arte contemporânea global, o efeito cumulativo de *The*

12 Idem., p. 25. (ênfase no original)

13 Idem., p. 26, 27, 28.

14 Buchloh, B. The Entropic Encyclopedia. *Artforum*, v. 52, no. 1, setembro 2013, p. 312.

15 Cooke, L. World of Interiors. *Artforum*, v. 52, no. 1, setembro 2013, p. 302-305.

Encyclopedic Palace era como o de uma versão contemporânea da exposição *Magiciens de la terre* (Magos da terra), de 1989, um precedente fundamental que Okwui Enwezor menciona em sua resenha sobre a bienal.¹⁶ Um precedente já bem documentado na historiografia da prática curatorial e de exposições: *Magiciens de la terre* foi uma das primeiras grandes exposições a abordar o lugar da arte não ocidental na história da arte moderna e contemporânea (a controversa “Primitivism” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ocorrida no MoMA em 1984-1985, é comumente tida como a pioneira nesse sentido). A exposição foi criticada em várias frentes, principalmente pela projeção primitivista de uma concepção de cultura “autêntica” e “tradicional” que guiava sua seleção de artistas “não ocidentais”, enquanto os artistas do ocidente eram predominantemente oriundos de cidades modernas e remetidos a contextos cosmopolitas. Tal oposição entre o outro autêntico e o artista urbano-cosmopolita talvez não surpreenda, dado que a coleção de arte pessoal do surrealista André Breton serviu de inspiração para o curador da exposição, Jean-Hubert Martin.¹⁷ Além disso, mais que naturalizar os pressupostos primitivistas que orientaram suas escolhas através de seu enquadramento curatorial, Martin exacerbou-os ao identificar os criadores convidados a apresentar sua arte primeiramente pelo termo *magiciens*, no lugar de artistas. Para a maioria dos críticos contemporâneos, *Magiciens de la terre* constituiu “a encarnação de uma atitude neocolonialista que permitiu ao sistema artístico contemporâneo colonizar, comercial e intelectualmente, novas áreas que anteriormente estavam fora de seu alcance”.¹⁸

Martin incluiu três artistas brasileiros em *Magiciens de la terre*, e cada um contribuiu com trabalho de cunho religioso. Mestre Didi e Ronaldo Rêgo fizeram referência explícita às religiões afro-brasileiras, enquanto Cildo Meireles abordou um capítulo sombrio da história política em sua instalação *Missão/missões: Como construir catedrais* (1987), que evoca tanto a colonização religiosa do país quanto o custo humano da exploração através de 800 hóstias, 600.000 moedas e 2.000 ossos de animais suspensos. Em face de tais decisões

16 Ver Enwezor, O. Predicaments of Culture. *Artforum*, v. 52, no. 1, setembro 2013, p. 326–329.

17 Ver Steeds, Lucy. “Magiciens de la Terre” and the Development of Transnational Project-Based Curating. In: *Making Art Global (Part 2): ‘Magiciens de la Terre’ 1989*. London: Afterall, 2013, p. 24–92.

18 Lafuente, P. Introduction: From the Outside In—“Magiciens de la Terre” and Two Histories of Exhibitions. In: *Making Art Global (Part 2): ‘Magiciens de la Terre’ 1989*. London: Afterall, 2013, p. 11.

curatoriais acerca da arte produzida na região, o crítico de arte colombiano Álvaro Medina observou que a exposição “confundiou magia e artesanato em sua escolha de latino-americanos”.¹⁹

Vinte e quatro anos depois, os três artistas do Brasil incluídos em *The Encyclopedic Palace* alinhavam-se com a temática visionária de Gioni. O *Manto da Apresentação*, de Bispo do Rosário, foi pendurado acima de uma plataforma que exibia outros de seus objetos; Paulo Nazareth apresentou uma coleção de produtos comerciais com os nomes dos santos de sua mãe; por sua vez, Tamar Guimarães e o artista dinamarquês Kasper Akhøj apresentaram seu filme *A família do Capitão Gervásio* (2013-2014), que narra a viagem psíquica de um médium. O filme apresentava aos espectadores uma temática – visões místicas – que percorre o cerne da produção artística de Guimarães e de suas colaborações com Akhøj, como é o caso do recente trabalho *A Minor History of Trembling Matter* (2017). No caso de Nazareth, a prática apresentada aos espectadores não foi a sua mais representativa, de caminhadas longas e transcontinentais. Tal como acontecia com *Magiciens de la terre*, o efeito cumulativo da apresentação dessas obras sugere um certo exotismo que governa as escolhas, a partir do qual os artistas do Brasil deveriam exibir a sua identidade cultural e forjar uma imagem do país como uma terra de visões espirituais diversas—do esquizofrênico ao devocional. Ao favorecer a apresentação descontextualizada de sujeitos e objetos, os curadores de ambas exposições pareciam sugerir que a modernidade nunca chegara à costa brasileira. Na sequência de *Magiciens de la terre*, outras exposições preocupadas com questões pós-coloniais, como a *documenta 11* de Enwezor, intervieram enfatizando as particularidades locais das práticas artísticas e chamando atenção para histórias culturais e políticas específicas.

Ainda assim, *Magiciens de la terre* foi um divisor de águas crucial na cena artística global. A despeito de seus evidentes problemas, a mostra desarticulou de forma proveitosa a oposição entre um sujeito atuante (ocidental) e um sujeito passivo (não ocidental) ao expor “makers” (fabricantes) que recusavam o legado da exibição de objetos silenciosos. Para o curador e escritor Pablo Lafuente, a exposição deu início a uma “mudança histórica rumo à inclusão do artista enquanto produtor cultural como sujeito atuante no contexto de exposições contemporâneas, em oposição à sua inclusão como sujeito representado (ou seja, criador “indígena” ou “primitivo”) ou à inclusão

19 Medina, A. L'art latino-américain dans quatre expositions internationales. *Vie des Arts*, v. 36, no. 143, 1991, p. 44.

de objetos pelos quais ele ou ela é responsável”. Indo adiante, Lafuente faz dessa mudança histórica a base de um sistema de relações através do qual é possível representar quatro tipos de exposições de arte contemporânea em escala global: “Exposições de objetos contextualizados; exposições de sujeitos contextualizados; exposições de sujeitos descontextualizados; e exposições de objetos descontextualizados”.²⁰ No entanto, o sistema de relações que Lafuente desenvolve ainda pressupõe uma concepção estável de subjetividade e agência artística. Isso me leva a colocar a seguinte questão: como tomar em consideração o trabalho de pacientes psiquiátricos dentro da dialética de descontextualização e determinação contextual que define exposições no circuito global de arte contemporânea?

Em *The Encyclopedic Palace*, Bispo do Rosário foi representado exclusivamente por seus trabalhos, alguns dos quais, como insiste o catálogo, “fazem lembrar o trabalho de artistas de vanguarda como Arman e Claes Oldenburg”.²¹ Não há explicação, na exposição, nem sobre o local onde se deu aquela produção, nem sobre o espectador singular ao qual Bispo endereçava sua obra: Deus, no Juízo Final. À luz deste último dado, cabe perguntar: que tipo de espectador esta bienal supõe que seus visitantes sejam? Como entender tal trabalho numa exposição que promove tantas visões pessoais alheias à história? Em suma, não foram somente os objetos de Bispo que sofreram descontextualização; saíram de cena tanto sua subjetividade quanto os fins segundo os quais ele compreendia sua própria produção criativa.

Tal dinâmica de descontextualização estendia-se à decisão de Gioni de incluir na bienal o trabalho *Asylum* (2013), de Eva Kot’átková. *Asylum* é baseado nas formas de comunicação e nas hierarquias sociais descritas pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Bohnice, nos arredores de Praga, com quem Kot’átková colaborou para a realização do trabalho. A instalação por ela criada inclui elementos escultóricos remanescentes de gaiolas e paredes – isto é, uma iconografia de confinamento. Colagens e esculturas em pequena escala combinam fotografias de pessoas não identificadas com objetos do cotidiano. Em performances que ocorriam durante a exposição, atores estendiam a cabeça e as mãos através dos buracos construídos no pedestal da instalação, como se tentassem se libertar do cativo. Um crítico descreveu *Asylum* como que aludindo a “um corpo político alternativo projetado em

20 Lafuente, P, op. cit., p. 13, 17.

21 C.W. Bispo do Rosário. In: *Il Palazzo Enciclopedico/The Encyclopedic Palace*. Vol. 2. Venice: Fondazione La Biennale di Venezia, 2013, p. 384.

torno da visão de um corpo fragmentado, refletindo a perspectiva daqueles que vivem fora da ordem social normativa”.²² É nestes termos, de uma estética surrealista, que críticos e jornalistas de arte geralmente descrevem a obra de Kot’átková.²³

Assim como os documentos médicos encontrados nos arquivos hospitalares, *Asylum* inclui relatórios datilografados sobre os pacientes: “Um paciente afirmou que vê fobias, medos e angústias voando ao seu redor em uma sala. Ele disse que estes continuam saindo da sua cabeça de vez em quando e, às vezes, se recusam a voltar, mas o assustam de fora”. O relatório continua: “Outro paciente suspeitou que todos os objetos em seu quarto tinham medo escondido dentro deles. Ele não confiava num guarda-roupa, num travesseiro e num guarda-chuva porque supunha que eles eram recipientes de algo ruim. Dessa forma, ele raramente podia usar qualquer objeto”. Outro relatório, intitulado “Fragmented body” (corpo fragmentado), afirma: “Alguns pacientes reclamam de ou se preocupam com sua incompletude. Eles estão convencidos de que seus corpos não se mantêm íntegros”.²⁴ O artista explica: “*Asylum* apresenta uma coleção de medos, angústias, fobias e visões fantasmagóricas de pacientes e crianças que sofrem de dificuldades de comunicação ou que lutam para se encaixar nas estruturas sociais, um caótico arquivo de visões internas”.²⁵ Consequentemente, no contexto de *The Encyclopedic Palace*, a instalação pode ser lida como surrealista não apenas do ponto de vista estético, mas também do de sua ambição: Kot’átková colabora com os pacientes, mas tal experiência serve como fonte de inspiração para seu trabalho final, em que o paciente psiquiátrico contemporâneo é refletido, representado e arquivado.

Curiosamente, a mera inclusão de *outsider art* ou a representação de sujeitos não normativos é frequentemente lida como se fosse uma escolha progressista no âmbito dos museus da arte moderna e contemporânea, como quando Gioni argumenta, em seu ensaio curatorial, que a Bienal “derruba as fronteiras entre artistas profissionais e amadores, *insiders* e *outsiders*”. No entanto, como

22 Rabino, M. Re-education Machine. *Detenzioni*, novembro 2013. Ver também Muñoz, B. Eva Kot’átková: Mental Armours. *Afterall / Online*, fevereiro 2014.

23 Ver Idem.; Cumming, L. Eva Kot’átková: A Storyteller’s Inadequacy. *The Guardian*, dezembro 2013; Micchelli, T. Quickly Aging Here: The 2015 Triennial. *Hyperallergic*, fevereiro 2015; Lacy, J. To Set a Trap: Eva Kot’átková at MIT List Visual Arts Center. *Art in America*, maio 2015.

24 Ver as fotografias reproduzidas de Eva Kot’átková, *Asylum* (2013). Disponível em: <<https://zoltanjokay.de/zoltanblog/2013/09/eva-kotatkova-asylum/>>

25 Eva Kot’átková, citada In: Muñoz, op. cit.

no caso das inclusões ocidentais e não ocidentais em *Magiciens de la terre*, o problema não reside simplesmente na inclusão em si. A questão crítica continua sendo a de como isso é feito. Em *The Encyclopedic Palace*, enquanto um paciente histórico como Bispo era representado exclusivamente por seu trabalho, os pacientes atuais eram representados por um artista – Kot’átková – cujo trabalho falou por eles. Tal efeito era exacerbado pelo fato de que *Asylum* encontrava-se cercado pelo trabalho histórico de Anna Zemánková, uma série de padrões florais que ela produzia em estado de transe. Tais justaposições colocam em relevo a persistente lógica de exclusão que atravessa a exposição de Gioni, não obstante sua declarada pretensão de desfazer linhas divisórias. Além de não ter pacientes psiquiátricos contemporâneos apresentados como sujeitos atuantes, a exposição não inclui obras que têm como autores pacientes vivos. Estes sequer figuram como colaboradores dotados de voz própria e individual. O trabalho de Bispo, que foi produzido dentro e contra a instituição psiquiátrica moderna, uma vez justaposto à iconografia de confinamento que caracteriza a instalação de Kot’átková, termina por apresentar uma concepção moderna (e portanto obsoleta) do hospital psiquiátrico e de sua função disciplinar.

Magiciens de la terre pretendia superar a tradição curatorial de excluir culturas não ocidentais do museu de arte moderna, e o fez retendo pressupostos primitivistas igualmente modernos. De forma análoga, a emergência global da *outsider art* e da arte dos pacientes psiquiátricos perpetua uma abordagem anacrônica da instituição psiquiátrica e da saúde mental. *Magiciens de la terre* foi criticada por não levar em conta críticas pós-coloniais à autoridade ocidental²⁶; *The Encyclopedic Palace* também deveria ser questionada por não levar em conta as críticas à autoridade psiquiátrica, defendendo, em vez disso, uma noção a-histórica de visão interior. Dado o país anfitrião da bienal, essa é uma omissão particularmente gritante: o trabalho do italiano Franco Basaglia teve papel central no movimento de psiquiatria radical e de desinstitucionalização das décadas de 1960 e 1970. Basaglia foi crucial para a aprovação da Lei 180 na Itália, que aboliu o asilo, e foi também um defensor e referência vital para a reforma psiquiátrica no âmbito internacional, dando sua primeira

26 Ver Enwezor, O. The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Orgs. Terry Smith, Okwui Enwezor, e Nancy Condee. Durham and London: Duke University Press, 2008, p. 207–234.

palestra no Brasil em 1978.²⁷ Ao traçar paralelos estruturais entre as duas exposições, não pretendo traçar uma simetria perfeita entre ambas, mas sublinhar a persistência de outro mito modernista que, na minha opinião, não tem provocado o mesmo nível de engajamento e questionamento crítico: o fascínio pelas visões interiores que a arte dos pacientes psiquiátricos trazia à tona.

*

Numa conferência de 1946 intitulada “Aspectos da vida social entre os loucos”, Osório César descreve a vida dos pacientes dentro do asilo, enfocando momentos de camaradagem e delírios. Em um certo ponto, ele fala da banda formada por pacientes com experiência musical anterior, comentando o repertório diversificado que esta tocava no hospital durante as férias e para os visitantes importantes. Como era comum com este tipo de grupo, as performances eram ocasionalmente interrompidas por um surto psicótico ou uma convulsão. Tais interrupções eram notáveis para Osório, e provavelmente alarmantes aos olhos dos visitantes, mas ele afirma que os outros músicos (também pacientes) “não se impressionavam com esses imprevistos e continuavam, na maior calma deste mundo, a executar a partitura”.²⁸

Hoje, tal direito de ser louco na vida e na performance é central para alguns dos melhores trabalhos de artistas contemporâneos a abordar a questão da saúde mental, como o de Javier Téllez ou Alejandra Riera. Eles introduzem no sistema de arte contemporânea um tipo de trabalho que expõe os limites da cena artística global e de sua capacidade de lidar com o que não é concebido em seu interior, ou para ela, convocando-nos a assumir o imperativo ético de retrabalhar incessantemente nossa compreensão da diferença. Ao invés de lançar mão de uma história aparentemente estática da instituição disciplinar moderna e da produção criativa de seus pacientes psiquiátricos, tomam mais frequentemente as lições da antipsiquiatria como seu ponto de partida. Dessa forma, deslocam a ênfase curatorial da visualidade do objeto acabado (que observamos nas exposições do trabalho de Bispo) para atividades colaborativas que revelam diferentes modos de subjetivação, muitas vezes envolvendo a participação de pacientes de saúde mental dos dias de hoje (e não meramente representando-os ou falando em seu nome).

27 Basaglia participou de uma conferência psicanalítica no Rio de Janeiro junto com outros convidados internacionais, incluindo Félix Guattari, Robert Castel e Erwin Goffman. Ver Amarante, P. *Locos por la vida: La trayectoria de la reforma psiquiátrica en Brasil*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006, p. 63–64.

28 César, O. *Revista do Arquivo Municipal*, v. CV, no. 12, 1946, p. 15.

Tanto o direito de ser louco quanto o potencial de aprendermos com a loucura constituem o cerne das produções da Cia Teatral Ueinzz, criada em 1997 em São Paulo, e composta por filósofos, pacientes de saúde mental, terapeutas, normopatas e artistas. Hoje, é Peter Pál Pelbart quem comanda o grupo. Seja realizando *Daedalus*, ou uma variação de *Finnegans Wake*, cada uma de suas performances inclui momentos em que um ator pode desviar do roteiro. Por exemplo, pode ser que um ator se recuse a participar de determinada cena, ou que o público testemunhe um ator entrando e saindo do seu “personagem” num tempo outro que não o da representação, como quando um ator saiu do palco para beijar seus familiares sentados na primeira fila durante a sessão de *Cais de Ovelhas* à qual assisti em 10 de novembro de 2013. Em desvios como esses, os atores revelam algo mais: “maneiras de perceber, sentir, vestir-se, posicionar-se, falar, fazer perguntas, oferecer ou se afastar do olhar do outro, bem como do prazer dos outros”.²⁹ Numa impactante inversão do que se entende convencionalmente por “representação” versus “vida”, a experiência que o público “normal” tem durante as performances da Ueinzz é a da vida e do desejo no palco. Com ações que violam o roteiro e seus parâmetros restritivos — ou seja, a ideia de que se deve seguir — os atores produzem momentos em que o poder da vida irrompe em cena. Somos instados a participar do tempo do outro, a ouvir a linguagem do outro e a aprender com outros estados do ser no mundo.³⁰

29 Pelbart, P.P. Inhuman Polyphony in the Theater of Madness. In: _____. *O avesso do niilismo: Cartografias do esgotamento / Cartography of Exhaustion: Nihilism Inside Out*. Trad. de John Laudenberger. São Paulo: n1 publications, 2013, p. 118. Este ensaio específico não foi publicado em português neste livro, mas Pelbart fala sobre Ueinzz e a colaboração com Alejandra Riera num outro texto em português (com título em inglês), *The Splendour of the Seas* (Ueinzz-Riera), p. 237-259.

30 Com esta frase final, evoco o título de uma exposição do trabalho dos pacientes de Nise da Silveira. Ela tirou o título “Os inumeráveis estados do ser” de Antonin Artaud. Ver *Os inumeráveis estados do ser*. Org. Luiz Carlos Mello. Rio de Janeiro: Museu de Imagens do Inconsciente, 1987.

Referências

- BOIS, Y. On the uses and abuses of look-alikes. *October*, v. 154, p. 127–149, outono 2015.
- BUCHLOH, B. The entropic encyclopedia. *Artforum*, v. 52, n. 1, p. 311-317, setembro 2013.
- CÉSAR, O. Aspectos da vida social entre os loucos. *Revista do Arquivo Municipal*, v. CV, n. 12, p. 7–24, 1946.
- COOKE, L. World of interiors. *Artforum*, v. 52, n. 1, p. 302-305, setembro 2013.
- C.W. Bispo do Rosário. In: *Il Palazzo Enciclopedico/The Encyclopedic Palace*. Vol. 1. Venice: Fondazione La Biennale di Venezia, 2013, p. 384.
- DERRIDA, J. *Monolingualism of the other; or, the prosthesis of origin*. Trad. de Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- _____. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. de Fernanda Berardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- GIONI, M. Is Everything in my mind? In: *Il Palazzo Enciclopedico/The Encyclopedic Palace*. Vol. 1. Venice: Fondazione La Biennale di Venezia, 2013, p. 23–28.
- HEUER, M. The Encyclopedic Palace. *Art in America*, v. 101, no. 5, p. 49–50, maio 2013.
- HOFFMAN, J. Other Primary Structures, 2014. Disponível em: <<http://ops.thejewishmuseum.org/2014/about>>. Acessado em 25 jul. 2017.
- LAFUENTE, P. Introduction: From the Outside In —‘Magiciens de la Terre’ and Two Histories of Exhibitions. In: STEEDS, Lucy et al. *Making Art Global (Part 2): ‘Magiciens de la Terre’ 1989*. London: Afterall, 2013, p. 8–23.
- MEDINA, A. L’art latino-américain dans quatre expositions internationales. *Vie des Arts*, v. 36, no. 143, p. 37–39, 1991.
- MUÑOZ, B. Eva Kotátková: mental armours. *Afterall / Online*, fevereiro 2014. Disponível em: <https://www.afterall.org/online/eva-kot_tkov_mental-armours#.WR4WBBT3Vos>. Acessado em 25 jul. 2017.
- PELBART, P.P. Inhuman polyphony in the theater of madness. In: _____. *O avesso do niilismo: Cartografias do esgotamento / Cartography of Exhaustion: Nihilism Inside Out*. Trad. de John Laudenberger. São Paulo: n1 publications, 2013, p. 115–142.
- RABINO, M. Re-education machine. *Detenzioni*, novembro 2013. Disponível em: <http://www.detenzioni.eu/carcere_cultura_arte.php?content_type=9&?content_type=9&content_id=3124>. Acessado em 25 jul. 2017.
- YAU, J. Please wait by the coatroom. In: FERGUSON, Russell et al. (eds.). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge: MIT Press, 1990, p. 132-139.