



Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro

Heterogeneous circuits of contemporary art in Rio de Janeiro

THIAGO SPÍNDOLA MOTTA FERNANDES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ) RIO DE JANEIRO, BRASIL

RESUMO

O artigo aborda o contexto artístico carioca no início do século XXI a partir do conceito de circuitos heterogêneos, cunhado pelo artista e pesquisador brasileiro Newton Goto. No período em questão, o Rio de Janeiro assistiu à proliferação de ações artísticas em espaços públicos, além do surgimento de um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços autônomos de arte contemporânea. Enfrentando dificuldade de inserção em um circuito restrito e incipiente, alguns artistas passam a criar seus próprios circuitos, buscando novos modos de circulação e existência para a arte. O objetivo deste texto é analisar alguns dos sintomas do surgimento de circuitos heterogêneos no Rio de Janeiro e seus impactos no sistema de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, circuitos heterogêneos, instituição, intervenção urbana, experimental

ABSTRACT

This paper discusses the Carioca artistic context in the early twenty-first century based on the concept of heterogeneous circuits, created by the Brazilian artist and researcher Newton Goto. During the period in question, Rio de Janeiro witnessed the proliferation of artistic actions in public spaces, in addition to the emergence of a large number of collective initiatives by artists and autonomous spaces of contemporary art. Facing the difficulty of entering a restricted and incipient art circuit, some artists start to create their own circuits, seeking new ways of circulation and existence for art. The aim of this text is to analyze some of the symptoms of the emergence of heterogeneous circuits in Rio de Janeiro and its impacts on the art system.

KEYWORDS

Contemporary art, heterogeneous circuits, institution, urban intervention, experimental

Circuitos heterogêneos: conceito e formação no Rio de Janeiro

Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valoriza o objeto-fetice em vez do produto cultural, ela cumpre o papel quase exclusivamente mundano junto às elites econômicas (BRITO, 2005, p. 53).

No texto “Análise do circuito”, publicado na revista *Malasartes* em 1975, o crítico brasileiro Ronaldo Brito já demonstrava preocupação com o crescente mercado de arte, que parecia fundir-se com o circuito em formação e transformava a arte em um objeto-fetice reservado a poucos eleitos. Contribuíam para a lógica do mercado, segundo Brito, os textos críticos, funcionando como apoio publicitário e mantendo a arte no terreno do ininteligível, e os espaços de exposição que, devidamente institucionalizados, poderiam oferecer leituras tradicionais às obras, mesmo que fossem contemporâneas, reforçando o caráter de solidez e imutabilidade da arte a consumidores ávidos de segurança social. O crítico afirma que essa ideologia do mercado, criadora de um sistema elitista, seria impossível ser abolida em um regime capitalista, mas defende que sua penetração poderia ser restringida através da multiplicação de discursos paralelos aos seus e da criação de situações alternativas dentro do circuito.

Ronaldo Brito escreveu seu texto em um dos momentos de maior efervescência do experimental na arte do Rio de Janeiro. Essa inclinação ao experimental se estabeleceu ao mesmo tempo em que nasciam aqui os primeiros museus dedicados à arte moderna e contemporânea. Este dado é relevante para situar as especificidades do experimental na arte brasileira, pois, uma vez que não havia aqui uma tradição institucional para embarrear as novas correntes artísticas, essa produção logo foi absorvida pelos museus recém-criados, como lembra Michelle Sommer (2016). A instituição que melhor exemplifica essa nossa peculiaridade é o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde ocorreu a “Primeira Exposição de Arte Neoconcreta” (1959), o transgressor “Salão da Bússola” (1969)¹, os eventos inovadores promovidos na área externa da instituição pelo crítico Frederico Morais (“Arte no Aterro” em 1968 e “Domingos da Criação” em 1971), proposições de Lygia Clark nos pilotis do edifício², cursos oferecidos por Anna Bella Geiger que se estendiam para a cidade³, além da “Área Experimental” (1975-1978), projeto que abrigava ações e exposições de obras em meios não convencionais dentro do bloco de exposições do museu, cujo início se deu no mesmo ano da publicação do texto de Ronaldo Brito – que na época era um dos integrantes da Comissão Cultural do MAM-Rio e, como relata Fernanda Lopes (2013), era um dos defensores da ideia de que o museu deveria enfatizar as atividades da “Área Experimental”, de modo a combater os efeitos da prática dominante do mercado que se estabelecera recentemente.

No entanto, uma “redescoberta” da pintura era identificada pelo crítico Frederico Morais, poucos anos depois, ao escrever sobre o “11º Panorama da Arte Brasileira” do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1979. No

1 O Salão da Bússola é considerado um divisor de águas por lançar a chamada Geração AI-5 e por levar ao extremo o desejo de experimentação ao inaugurar uma nova categoria artística: o “etc”. Isto se deve ao fato de que, ao inscreverem seus trabalhos, os artistas deveriam escolher entre as categorias “desenho, escultura, objeto, etc”, e muitos os inscreveram como “etc”, o que fez a mostra ficar conhecida também como “Salão do etc”.

2 Lygia Clark apresentou nos pilotis e jardins do museu propostas participativas e sensoriais como: *Respire comigo*, *Diálogos corpo-roupa-corpo*, *O eu e o tu*, *Máscaras sensoriais*, entre outros.

3 Nos cursos que ofereceu no MAM-Rio, no início da década de 1970, Anna Bella Geiger levava seus alunos para a área externa do museu, onde exploravam o território e realizavam interferências na paisagem. Em algumas ocasiões, Geiger e seus alunos seguiam para locais mais distantes, como a Barra da Tijuca, numa Kombi pertencente a um dos estudantes.

texto, o crítico aponta para o cansaço das tendências conceituais e de uma arte hermética que necessita de explicações, somados à necessidade de reconquistar o público (MORAIS, 2006). Durante a década de 1980 haveria a ascensão definitiva do mercado de arte como parâmetro da produção artística e passariam a predominar produções que privilegiam a pintura. Exposições como “Entre a Mancha e a Figura”⁴ e “Como Vai Você, Geração 80?”⁵ serviriam como manifestos, contribuindo com a consolidação desta tendência de revalorização da pintura. Com a abertura política após os anos da ditadura militar, a aproximação da arte com o *marketing* cultural, o crescimento do mercado de arte e mudanças nos interesses das instituições artísticas (mais entusiasmadas com a pintura e os meios tradicionais), observamos que o experimental passou a se situar às margens circuito oficial, promovido de maneira autônoma pelos artistas que não conseguiam ou não desejam sua inserção institucional.

Em suas pesquisas, o artista Newton Goto, chama atenção para uma série de artistas que não se encaixavam no novo circuito estabelecido na década de 1980 e não se conformavam com a lógica do mercado de arte. Esses artistas tomaram o papel de empreendedores e agregaram-se a partir de afinidades e interesses em comum, adotando processos cooperativos, calcados na não-hierarquização e na participação criativa, gerando a partir dessas relações circuitos de trocas, circuitos autônomos. Suas ações culminaram, não em uma ampliação do circuito já estabelecido, mas na criação de circuitos heterogêneos, que não fazem parte de um mesmo sistema de relações (GOTO, 2004).

O conceito de circuitos heterogêneos, cunhado por Goto, pode ser definido como circuitos autogeridos que afirmam suas singularidades diante do circuito tradicional (galerias, museus, etc.) e não têm o mercado como razão de sua produção. Sua atuação ocorre em espaços físicos próprios, nas ruas ou espaços institucionais, porém com programação própria. Os circuitos heterogêneos não rejeitam a existência e nem descartam a possibilidade de diálogo com instituições oficiais, até mesmo na disponibilização de infraestrutura e auxílio de produção, mas mantêm postura crítica diante do circuito tradicional (GOTO, 2004).

Junto aos circuitos heterogêneos, firma-se a figura do artista-etc., que deixa de ser um mero produtor de obras de arte para tornar-se um agenciador desses circuitos. Este termo é cunhado por Ricardo Basbaum (2005) e diz respeito àquele que não é artista em tempo integral, mas uma figura que questiona a natureza e a função do seu papel, atuando também como organizador de eventos, gestor de espaços culturais, professor, curador, crítico, pesquisador, etc.

Na década de 1980, os cariocas podiam testemunhar as ações organizadas pelo grupo A Moreninha, como uma maratona de pintura impressionista na ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, em 1987 (REINALDIM, 2012). A ação coletiva era um deboche aos estereótipos que a grande mídia disseminava sobre os jovens artistas brasileiros da década de 1980, que vivenciaram o êxito comercial e midiático da pintura nos anos em que o Brasil vivia o aquecimento do mercado de arte. Nas narrativas que circulavam nos jornais e na TV, um suposto prazer de pintar era colocado em contraponto à arte de guerrilha ou produzida com meios menos convencionais, por vezes precários e efêmeros, que se disseminaram nas décadas de 1960 e 1970, inspiradas pelas neovanguardas internacionais. Com a abertura política, uma nova arte supostamente hedonista e comercialmente viável teria provocado um sentido de ruptura em relação à produção anterior, dita fria e hermética, sem se levar em conta o caráter transgressor e político que a produção de pintura poderia ter.

4 Organizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1982 por Frederico Morais.

5 Exposição realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager.

O que a mídia hegemônica e parte do sistema artístico ignorava, e que A Moreninha e outros grupos que se formaram naquele momento queriam trazer à tona, era a sobrevivência do experimental no Brasil. Seguindo e aprofundando o caminho aberto nos anos anteriores por agrupamentos como a Dupla Especializada (Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta) e o Grupo Seis Mãos (Basbaum, Dacosta e Jorge Barrão), A Moreninha realizou suas atividades entre 1987 e 1989⁶, entre elas um *happening* durante a palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva – principal teórico da transvanguarda, que ecoava nos discursos sobre a *Geração 80* – na galeria Saramenha, no Rio de Janeiro (REINALDIM, 2013). Na ocasião, o crítico italiano buscava divulgar um “novo” movimento artístico, uma espécie de desdobramento da transvanguarda, chamada *Progetto Dolce*. Durante a ação, um aparelho gravador de Ricardo Basbaum provocava uma intervenção sonora no ambiente, tocando música sertaneja e fragmentos de escritos do filósofo Heráclito; Enéas Valle assistia ao discurso de Bonito Oliva de costas, segurando um espelho retrovisor, enquanto um grupo servia doces ao público e outro circulava pela galeria com orelhas de burro, em resposta ao discurso do crítico italiano. Tendo em vista que o Bonito Oliva era lido como um crítico comprometido com os interesses do mercado de arte, a ação do grupo visava gerar um debate em torno disso.

Os circuitos heterogêneos ganharam maior força e projeção no Rio de Janeiro no final da década de 1990, com o surgimento de espaços autônomos como o Agora - Agência de Organismos Artísticos, criada em 1999 por Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra e Raul Mourão), com o objetivo de “dinamizar e trazer alternativas à produção de arte contemporânea do Rio de Janeiro” (BASBAUM, 2002, p. 85). No ano anterior, Helmut Batista havia inaugurado em seu apartamento o Espaço P (que mais tarde viria a se tornar o CAPACETE e, entre 1999 e 2001, firmou uma parceria com o Agora, formando o Agora-Capacete), com um programa de exposições de artistas que não encontravam espaços comerciais ou institucionais (BASBAUM, 2018). Havia também a Galeria do Poste, fundada em 1997, que propunha mensalmente a ocupação de um poste de iluminação pública localizado em frente à residência do artista Ricardo Pimenta, em Niterói (BEDRAN, 2002).

Essas iniciativas da década de 1990 têm ligação direta com a crise que se instaurou naquela década. No breve governo neoliberal do presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992), o Ministério da Cultura e órgãos como a Fundação Nacional da Arte (Funarte), Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) foram extintos e, embora reestabelecidos posteriormente, passaram a atuar na realidade de um Estado que transferiu a gestão de políticas culturais para empresas privadas, por meio de leis de incentivo à cultura. No mesmo período, também foi extinto o tradicional Salão Nacional de Artes Plásticas, que era mantido pelo Estado (ANDRADE, 2003). Enquanto isso, eram inaugurados centros culturais financiados por bancos ou grandes empresas e se consolidavam as chamadas megaexposições, marcadas pelo alto investimento em produção e *marketing*.

6 O número de artistas participantes varia de acordo com cada ação, mas fizeram parte do grupo os seguintes nomes: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Marcio Doctors, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros.

Atrocidades Maravilhosas e Zona Franca: circuitos heterogêneos na década de 2000

A crise que se estabeleceu na década de 1990 se prolongou para o início do século XXI e foi sentida, sobretudo, por jovens artistas que se formavam nos cursos de graduação e nos recém-criados cursos de pós-graduação em artes. Houve uma crescente profissionalização e especialização dos artistas, bem como uma significativa ampliação do número de profissionais da arte, mas o circuito artístico não cresceu de maneira que acolhesse a todos. Pelo contrário, ele parecia estagnado. Diversas galerias cariocas fecharam suas portas e, embora houvesse abertura de novos espaços, como o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB RJ) e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), e estivessem ativas instituições de longa data, como o MAM-Rio e o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), a consolidação das megaexposições financiadas por bancos e grandes empresas, em conformidade com o modelo econômico neoliberal, popularizou estratégias de aproximação da arte ao *marketing* cultural. Portanto, eram privilegiados projetos de maior apelo comercial. Mostras de Claude Monet, Salvador Dalí e Auguste Rodin, batiam recorde de público no MNBA na década de 1990, assim como a exposição de Pablo Picasso no MAM-Rio, realizada na mesma década. Enquanto isso, a geração de artistas que se formava nas universidades encontrava-se às margens desse circuito. Diante disso, na virada do século XXI, o Rio de Janeiro assistiu à proliferação de ações artísticas em espaços públicos, além do surgimento de um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços autônomos de arte contemporânea. Enfrentando dificuldade de inserção nesse restrito circuito, alguns artistas passam a criar seus próprios circuitos e a atuar como autolegitimadores dessa nova produção.

O projeto Atrocidades Maravilhosas surgiu como desdobramento da pesquisa de mestrado do artista Alexandre Vogler, que investiga o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. Em abril do ano 2000, Vogler reuniu um grupo de 20 artistas⁷, em sua maioria estudantes de graduação ou pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). A proposta colaborativa consistia na colagem de lambe-lambes em locais estratégicos da cidade. Cada artista desenvolvia uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com a tiragem de 250 cópias, formando painéis de aproximadamente 120 metros (figura 1).

7 Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro.



Figura 1. - Atrocidades Maravilhosas, intervenção de Ana Paula Cardoso na Avenida Chile, 2000. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.

Vogler (2001) afirma que o principal objetivo do Atrocidades Maravilhosas não era lidar com a questão institucional da arte, mas trabalhar com aspectos da abrangência do trabalho, e compara o alcance do trabalho artístico na rua em poucos minutos de exposição com a média mensal de visitantes de uma instituição de grande porte. Apesar de não haver estatísticas que comprovem esta afirmação, é inegável o potencial de exposição que os trabalhos do Atrocidades Maravilhosas tiveram. O grupo atuou em zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres. O crítico e curador Felipe Scovino (2010, p. 14) pontua que

Como forma e local, a ação do Atrocidades Maravilhosas também converge para a margem. Espalhar lambe-lambes em zonas importantes, mas periféricas, da cidade do Rio de Janeiro nos mostra não apenas a transformação da cidade em galeria, mas também nos faz refletir que moral (praticar um ato proibido poderia ser vítima desse pensamento sobre a função e o limite do artista/cidadão) e criação poética não precisam ser zonas de conflito.

Em 2001, por iniciativa de alguns dos integrantes do grupo, surgiu o Zona Franca, evento que ocupou a Fundação Progresso, um centro cultural e casa de espetáculos no bairro da Lapa. Adriano Melhem, Aimberê Cesar,

Alexandre Vogler, Ducha, Edson Barrus Guga Ferraz e Roosivelt Pinheiro negociaram a utilização de uma sala e criaram nela, sem mediação da instituição, um evento semanal, que acontecia todas as segundas-feiras, sem interrupção, durante 51 semanas seguidas. O Zona Franca foi um espaço de experimentação intensa e liberdade, onde os limites do experimental eram sempre desafiados. Os artistas não eram selecionados por uma comissão ou por um alguém em outro nível hierárquico, mas decidiam por si mesmos que iriam participar do evento e o que iriam apresentar, o que reforça o caráter anticuratorial do projeto. O evento possibilitava que artistas (sobretudo jovens) apresentassem qualquer trabalho que não conseguissem levar a um espaço tradicional. Muitas das ações praticadas no Zona Franca envolviam a destruição do espaço e influências da anti-arte, o que fez do evento semanal o principal lugar de escoamento das propostas artísticas experimentais do Rio de Janeiro. Sem uma programação engessada, o espaço estava aberto a conversas e trocas, rompendo com a obrigatoriedade linear de um evento de arte ou de entretenimento. O Zona Franca foi, sobretudo, um espaço de articulação e afirmação de novos produtores (FERNANDES, 2008).

Autolegitimação e instituições artísticas

Os tipos de produção coletiva surgidos na virada do século XXI revelam um espírito de inconformidade com o modelo hegemônico de “artista bem-sucedido” e evidenciam a consolidação do artista-etc. (BASBAUM, 2006). Segundo Goto (2004), a atuação de novos artistas no início dos anos 1990 estava restrita a salões de arte, mostras promovidas por grandes empresas, galerias comerciais e salas de exposição de instituições públicas e privadas. Mas a partir de meados da década, os rumos da circulação da produção artística passam a ser revistos, com a visibilidade conquistada pelos circuitos heterogêneos, além da implantação de cursos de pós-graduação em artes, o fortalecimento do meio editorial de arte e a valorização de nomes como Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles e toda uma arte política e experimental dos anos 1960 e 1970.

Em sua tese de doutorado, Marina Menezes (2013) investiga o perfil do artista que busca cada vez mais a universidade como espaço de formação e atuação. No Rio de Janeiro, a pesquisadora identifica duas vertentes: uma que supõe uma mudança no perfil do artista contemporâneo, que demanda sua especialização, e outra que faz da busca da universidade uma tática de sobrevivência diante da falta de um meio artístico bem estruturado. É ainda verificado que a busca de artistas pela universidade no Rio de Janeiro se intensifica na década de 1980, quando também ocorre a implantação dos cursos de pós-graduação em Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da EBA-UFRJ. O projeto Atrocidades Maravilhosas, sendo um desdobramento da pesquisa de mestrado de Alexandre Vogler (na EBA-UFRJ), aponta para um novo vínculo institucional, que não é com um museu ou uma galeria, mas com uma universidade.

Menezes identifica a universidade como espaço de relativa liberdade, onde o artista possui uma prática livre das demandas do mercado e onde encontra interlocutores para debater e aprofundar questões relativas à arte. A pesquisadora afirma que a universidade é um espaço com poder de legitimação de obras de arte, mas diferencia-se do museu pois supõe-se que sua configuração é de um espaço para a arte em processo, mais comprometida com a experimentação do que com o resultado final. Segundo as ideias de Menezes, é possível concluir que, apesar da estrutura hierárquica da universidade, ela garante relativa autonomia ao artista e lhe abre portas para outras áreas de atuação, como a pesquisa, docência e crítica.

A presença desses artistas na universidade possibilitou, por exemplo, a publicação de textos sobre as ações colaborativas, escritos pelos mesmos, em revistas acadêmicas de grande relevância para o campo artístico. Dessa

maneira, artistas tomam o poder da palavra para si, não dependendo de críticos, curadores e outros agentes legitimadores.

Ao longo da década de 2000, exposições de grande visibilidade passaram a incorporar a produção realizada pelos circuitos heterogêneos, como o “27º Panorama da Arte Brasileira” do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Com o objetivo de mapear a produção contemporânea brasileira, a mostra contou com a participação do Atrocidades Maravilhosas ao lado de alguns espaços autônomos e coletivos de diferentes regiões do Brasil. Em sua participação, integrantes do grupo carioca realizaram intervenções e performances nos espaços internos e externos do MAM-SP, além de outros pontos da cidade de São Paulo (figura 2).



Figura 2 - Rosana Ricalde, *Andando nas nuvens*, 2001. Parque do Ibirapuera. Atrocidades Maravilhosas em São Paulo. Fonte: arquivo de Alexandre Vogler.

Essa edição do Panorama revelava, segundo o crítico Luiz Camillo Osório (2006, p. 509), “as pistas de uma investigação em curso em torno do lugar do artista e suas atribuições, limites e linhas de fuga”. Outro marco foi a curadoria coletiva realizada por Ricardo Resende (São Paulo), Paulo Reis (Curitiba) e pelo artista Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro), que, nas palavras de Osório (2006, p. 509), cria “um campo de discussão sem ranços regionais e menos vulnerável a idiosincrasias conceituais”. Para o crítico,

Fica clara a opção de os curadores procurarem estratégias poéticas desviantes em relação ao circuito hegemônico. A relevância destas estratégias, buscando novos caminhos para a produção de arte, é inversamente proporcional à sua visibilidade e reverberação atuais. Independentemente da capacidade institucional de absorção de práticas artísticas não convencionais, o mercado e os meios de comunicação mantêm-se vinculados ao valor do objeto e, portanto, às formas tradicionais (OSÓRIO, 2006, p. 509).

Segundo Osório, essas organizações não adotam ou negam as regras do mercado, mas buscam redirecioná-las e retomam vínculos políticos que haviam sido negligenciados. O crítico afirma que elas encontram afinidades entre a produção daquele momento e a produção dos anos 1960 e 1970, que vinha sendo revalorizada. O que difere o caráter político da arte desses diferentes períodos, segundo o crítico Fernando Cocchiarale (2004), é que a produção artística dos anos 1960 e 1970 tinha um alvo em comum que a unificava (a ditadura militar), enquanto nos anos 2000 os alvos não são facilmente designáveis e podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente.

Esses projetos mais recentes também se diferenciam daqueles realizados nas décadas de 1960 e 1970 por não estarem vinculados a instituições (como o MAM-Rio) ou a figuras de críticos e curadores (como Frederico Moraes). Artistas passaram a assumir com maior frequência sua autonomia, adotando funções outrora conferidas aos demais agentes do sistema de arte. Portanto, o que ocorreu no final do século XX e início do XXI não é uma retomada e tampouco um revivalismo daquilo que ocorreu nas décadas anteriores. Trata-se de uma situação singular, que culmina na produção de espaços e meios de apresentação da arte com características próprias.

Osório alerta que, ao abrir mão da espacialidade do museu e da galeria, o artista assume a responsabilidade do anonimato e da indiferença, que, entretanto, são necessários, pois suas ações se dão em espaços (como a rua) cujas regras de ação e reação não são dadas pela arte, mas pela sociedade. Esse anonimato possui um limite que é atingido quando são negociados “os possíveis sentidos da intervenção e sua(s) forma(s) de inserção no espaço artístico – seja através de fotografia, filme, texto e/ou outras materialidades possíveis” (OSÓRIO, 2006, p. 510).

O crítico demonstra preocupação com as formas de inserção desta produção nos espaços institucionais, como já estava sendo feita no 27º Panorama do MAM-SP. A partir de então, inicia-se, de acordo com Felipe Scovino, o problema da institucionalização dos circuitos heterogêneos: “o que era identificado como ‘à margem’ está sendo aglutinado de forma rápida e sem precedentes no circuito das artes” (REZENDE; SCOVINO, 2010, p.14). Em sua tese de doutorado, Scovino (2007, p. 285) comenta ainda que “a ação urbana é real, porém efêmera, não tem intenção de guardar resíduo. Porém, o mercado ‘congela’ esse tempo, quer reproduzi-lo incessantemente e em diferentes mídias”.

É importante ressaltar que, inicialmente, o Atrocidades Maravilhosas não se configurava como um coletivo, mas como uma ação colaborativa, considerando que cada artista elaborava seu próprio trabalho e a participação dos demais surgia apenas na execução e, ainda assim, nem todos os integrantes do grupo estavam presentes nas colagens dos cartazes. O que tornou o Atrocidades Maravilhosas um coletivo foi a instituição, a sua participação no Panorama, ao lado de diversos projetos rotulados como “coletivos”, como é comentado por Felipe Barbosa em depoimento cedido a Renato Rezende e Felipe Scovino (2010, p. 29):

Não sei se vocês concordam, mas acho que o que determinou o Atrocidades como um grupo foi o convite para o Panorama da Arte Brasileira em 2001. Os curadores já estavam convidando outros grupos, e aí convidaram o Atrocidades, que nem era um grupo! Então pensamos: se somos um grupo, o que faremos?

Cabe destacar ainda que o Atrocidades Maravilhosas teve início com uma primeira ação realizada por 20 artistas em ruas do Rio de Janeiro no ano 2000, mas no ano seguinte houve uma continuidade dos trabalhos em lambe-lambe em um tapume localizado no bairro da Lapa, aproximadamente duas vezes por mês, contando com a participação de outros artistas que não estavam na primeira ação. No 27º Panorama, 11 artistas foram a São Paulo em uma van fretada. Nesta ocasião, participam das ações na cidade outros artistas que não participaram anteriormente da colagem dos cartazes no Rio de Janeiro. Com isso, reforça-se que o Atrocidades Maravilhosas não é um grupo fechado, mas uma ação colaborativa aberta a participações.

Em 2002, o Atrocidades Maravilhosas participou da exposição “Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002”, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, com curadoria de Lauro Cavalcanti. Os integrantes produziram uma pequena midiateca, onde foram disponibilizados ao público vídeos e publicações ligadas ao grupo. A exposição, patrocinada pelo Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), realizou um balanço deste meio século de arte contemporânea, apresentando 415 trabalhos de 176 artistas, e inseriu o Atrocidades Maravilhosas em uma narrativa hegemônica da história da arte brasileira, consolidando seu processo de entrada no circuito institucional. A mostra teve Ricardo Basbaum como um dos consultores responsáveis pelo eixo curatorial da década de 2000 e o Atrocidades Maravilhosas foi a única iniciativa coletiva selecionada.

Ducha, um dos integrantes, afirma em depoimento a Felipe Scovino e Renato Rezende (2010, p. 35): “Penso que é muito melhor estar dentro de uma instituição para falar o que você tem que falar do que ficar fora e brigar”. Outro integrante, Ronald Duarte, segue o mesmo raciocínio: “É melhor você entrar no sistema maquinal do que você ficar do lado de fora se esgoelando”. (REZENDE; SCOVINO, 2010, p. 35). Com a entrada dessa e de outras ações colaborativas para o circuito institucional, sem que isso signifique uma submissão à lógica do mercado, ocorre um processo de contágio do circuito institucional pelos circuitos heterogêneos.

“Em dado momento, coletivos estão produzindo suas intervenções na cidade. Em outro, estão negociando com o sistema de arte. Uma visão romantizada de coletivos de artistas como ‘brigadas anti-institucionais’ deve, certamente, ser abandonada”, afirma o pesquisador André Mesquita (2008, p. 247).

Conclusão

Os projetos que acabaram de ser pontuados confirmam a ideia de que a atuação dos circuitos heterogêneos se dá de forma crítica ao circuito institucional, mas não necessariamente propõe uma exclusão. As barreiras que separam esses circuitos são flexíveis e, em alguns casos, eles estão abertos a diálogos e colaborações.

Segundo Ericson Pires (2007, p. 274),

Quando o Atrocidades entra neste circuito, ele acaba por explicitar mais o valor da ação – enquanto evento poético de afirmação de singularidades – do que o espaço institucional, e seu caráter de legitimação e poder. Não se trata de pensar os dois campos como espaços antagônicos irreconciliáveis. Trata-se muito mais de perceber os riscos presentes no processo de contágio existente entre as produções de arte e seus níveis de institucionalização.

Na citação acima, Ericson Pires aborda a recepção do Atrocidades Maravilhosas pelo circuito institucional e sua participação no “27º Panorama da Arte Brasileira”. O grupo participou da exposição sem abrir mão do seu conteúdo poético, por meio de ações que privilegiam o efêmero, como performances nas áreas internas e externas do MAM-SP e intervenções nas ruas de São Paulo, ocasionando a impossibilidade de manutenção de resíduos dessas ações. Já na exposição “Caminhos do Contemporâneo”, estratégia utilizada foi a utilização de registros em vídeos, fotografias, textos, e materiais impressos que interessavam aos artistas e estavam ao seu redor, como *zines* e revistas. Pires encara de forma positiva os contágios entre os circuitos, que não considera antagônicos, mas complementares. A incorporação da ação coletiva no espaço museal reforça, segundo o autor, o valor poético da própria ação, e não o poder da instituição. Portanto, os circuitos heterogêneos não devem ser sempre designados como iniciativas anti-mercado ou anti-instituição – embora essas características possam ser encontradas em algumas iniciativas. Mas o que, em sua heterogeneidade, une esses circuitos autogeridos, é sua vontade descentralizar a produção e circulação da arte, lhe propondo novas formas existêcia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luis. RIO 40º fahrenheit. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 5, 2003.

BASBAUM, Ricardo. E agora? In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). **Políticas institucionais, práticas curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

BASBAUM, Ricardo. Encontros com CAPACETE. In: BATISTA, Helmut; LANARI, Mariana; BAUDOIN, Tanja (org.). **CAPACETE 20 anos – comendo, bebendo, pensando**. Rio de Janeiro: CAPACETE, 2018.

BEDRAN, Laura Martini. Galeria do Poste Arte Contemporânea: estudo etnográfico sobre arte e inventividade no espaço urbano. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. In: LIMA, Sueli de. **Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 32, 2018.

GOTO, Newton. **Remix Corpobras**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.

LOPES, Fernanda. **Área Experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

MENEZES, Marina. **O artista e sua formação desde 1980: o ambiente contemporâneo e o Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2013.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008.

MORAIS, Frederico. Panorama confirma novas tendências da pintura. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Um panorama e algumas estratégias. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

REINALDIM, Ivair Junior. **Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2012.

REINALDIM, Ivair Junior. Em torno de uma ação de “A moreninha”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 25, 2013.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: Ação Independente de Arte no Contexto Público. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

SCOVINO, Felipe. **Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira.** Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2007.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. **Coletivos.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SOMMER, Michelle. **Teoria (provisória) das exposições de arte contemporânea.** Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2016.

Sobre o autor

Thiago Fernandes é Historiador da arte, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ) na linha de pesquisa História e Crítica da Arte. É professor substituto no departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, além de crítico e curador independente. Tem como principal interesse de pesquisa as estratégias de apresentação e circulação da arte contemporânea.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5009686049893917>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9008-5447>

Recebido em: 28-06-2021 / Aprovado em: 07-10-2021

Como citar

FERNANDES, Thiago Spíndola Motta (2021). Circuitos heterogêneos de arte contemporânea no Rio de Janeiro. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.2, p. 389-401, jul./dez. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n2-2021-61987>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.