

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Todos os dias à sombra das melancolias

Bianca Knaak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0003-4312-1286>
bknaak@hotmail.com

Resumo

É possível valorizar o saber da experiência poética, saber mnemônico, anacrônico, transversal, social e ainda assim absolutamente pessoal numa exposição de arte. Essa é a conclusão que chego ao rememorar a exposição Museu de minúcias efêmeras de Leila Danziger, realizada em Porto Alegre em 2013, sob minha curadoria. Enredada pela melancolia que agudiza crises de representação e experiências de mundo divago sobre as relações de força que fundamentam as práticas simbólicas e artísticas desde a invenção da imprensa até os movimentos globais de agenciamentos de experiências criadoras inclusivas, de ativação em redes digitais da informação emancipadora nesses tempos sombrios.

Palavras-chave: Curadoria. Exposição. Artivismo. Reflexão.

Abstract

It is possible to value the knowledge of poetic experience, mnemonic, anachronistic, transversal, social and yet absolutely personal knowledge in an art exhibition. It is to this conclusion that I come to recall the exhibition Museu de minúcias efêmeras de Leila Danziger, held in Porto Alegre in 2013, under my curatorship. Entangled by the melancholy that sharpens crises of representation and experiences of a wandering world I ramble on the power relations that underlie the symbolic and artistic practices from the invention of the press to the global movements of assemblages of inclusive creative experiences, of activation in digital networks of emancipatory information in these dark times

Keywords: Curatorship. . Exhibition.. Artivism.. Reflection.

Desfaço os jornais. As informações são transformadas num emaranhado sem fim e suspeito que seja essa a sua forma mais verdadeira.

Leila Danziger

A cada tempo e lugar as percepções do mundo foram tratadas, narradas, ilustradas, inventadas e interpretadas à luz dos acontecimentos objetivos e subjetivos. Ou seja, a memória do mundo é mesmo um emaranhado sem fim à qual nos somamos como podemos.

Trabalhei nessa comunicação atravessada pelas notícias: mais de 600 mil brasileiros e brasileiras mortos pela pandemia do COVID 19; extermínios programados; queimadas e incêndios criminosos; instituições sob ataque, artistas criminalizados; corrupção, ignorância e violência alçadas ao poder. Passear no espaço sideral já é uma realidade para pessoas ultra ricas mas a extinção da fome e da miséria no planeta Terra são ainda utopias distópicas. Tudo amplamente divulgado, todos os dias, pelos meios de comunicação onde, todos os dias, em meio a tanto conteúdo ainda precisamos desviar das campanhas armamentistas, das teorias da terra plana, de suspeitas de vacinas com chips e gens comunistas e outras *fake news*. Todos os dias!

Eu, que estou confusa, insone e cansada da precariedade da vida e da razão humanas à sombra das melancolias (e dos grupos de *whatsapp*) me pergunto: por onde começar a procura pelo sentido de ser e estar nesse emaranhado, sem desesperar? Como situar-me nesse mundo configurado por seus eventos, sem desaparecer em insignificâncias? Talvez pela história, método narrativo onde nos sustentamos diante dos fatos. Talvez pela arte, método inventivo em que transcendemos às exigências de dar sentidos à vida para quem sabe, usufruir o existir enquanto experiência no tempo físico. Tentando por ambos os caminhos, eu poderia versar sobre a errância da experiência, do desejo e da razão diante do mundo – informatizado, super informado e hiper excitado pelo consumo fatiado do planeta – mas encontrei, na obra de Leila Danziger, uma estratégia de resistência. Assim, começarei essa deriva perscrutadora com algumas coisas que venho descobrindo a partir das minhas poucas experiências em curadorias.

Nos lembra Hal Foster que, antigamente, “os surrealistas imaginavam que toda pessoa que sonha é poeta, e Joseph Beuys acreditava que toda pessoa que cria é artista”. Eram tempos utópicos. Textos e querelas depois, hoje o máximo que poderíamos dizer é que “toda pessoa que compila é um curador” e que “certamente isso inclui uma infinidade de nós” (FOSTER, 2020, p.81).

Pois bem, depois que o trabalho do curador extrapolou suas funções nos museus, surgiram as mais diversas modalidades de curadoria. Minha preferida, por emblemática desse mercado, é a curadoria de vitrine. Muito importante para atrair um público conectado e altamente consumista, afetado pelo movimento das redes sociais, *feeds*, *selfies* e *timelines* e incrementar o prestígio midiático e comercial de suas marcas. O curador de vitrine organiza exposições programáticas.

O fato é que, efeito da indústria cultural e suas demandas, o status de curador virou indicativo de distinção e capital simbólico, virou fetiche e, como tal, esvaziou-se reificado.

Corpos objetificados e mercadificados pela aceleração compactante do tempo e do espaço, pós-modernos, tornamo-nos a imagem daquilo que produzimos como valor para o capitalismo seguir pujante. Embora muitos curadores carreguem um grau de responsabilidade cívica e de preocupação altruística, estamos muito longe dos avatares originais da curadoria cuja raiz é *cura* ou cuidado (FOSTER, 2020, p.81). É compreensível portanto que, ser curador ou curadora, passe a definir o profissional como pessoa. De sujeito à sujeitada, essa pessoa não apenas faz escolhas, seleções, curadoria de algo propriamente dito, bastaria que, sentindo-se apta para propor exposições ela se defina curadora. Esse *status* atualmente independe de estar ou não empregada, por assim dizer, numa curadoria em curso. E talvez esteja aí uma parcela da banalidade do termo (não da função), dentro e fora dos circuitos artísticos e expositivos: o curador não está, ele é.

Praticamente para tudo que se possa escolher haverá, *strictu ou lato sensu*, um curador ou curadora para nos conduzir em suas\ nossas próprias escolhas. Seja de forma física, analógica ou digital, nosso olhar é cada vez mais assediado, induzido e conduzido.

Programaticamente, dado o modelo hegemônico que dinamiza os circuitos da arte ocidental pela informação globalizada, segundo Foster, “nós, trabalhadores cognitivos (...) fazemos a curadoria do que é fornecido, e essa compilação muitas vezes envolve uma boa dose de adesão” (FOSTER, 2020, p.81). Uma adesão social, midiática, algorítmica, sistêmica e espetacular.

Penso. Nesse emaranhado sem fim do mundo, graças à invenção dos tipos móveis, fez-se da imprensa a mais ágil informante da vida comum e um difusor de modelos de sociabilidade. Pode-se dizer que, para organizar esse emaranhado, num horizonte comum a reprodução técnica deu asas à palavra impressa e multiplicou as possibilidades de expressão. Da verdade dos fatos à afirmação de opiniões, das artes literárias à fixação de valores morais. No entanto demorou muito para multiplicar também os lugares de fala e a legitimidade cognoscente das polifonias sociais.

Apesar das *fake news* e dos obscurantismos que sempre despontaram em textos replicados e consumidos pelo poder da larga escala, firmada em tinta tipográfica sobre papel, a palavra impressa já foi garantia e segurança para a definição de verdade e realidade. Organizou consensos, sociedades, difundiu culturas, modas, religiões e consolidou o próprio capitalismo, basicamente pelo poder da repetição bem distribuída. Repetindo: efeito da repetição, a informação reproduzida e distribuída em massa faz notícias, veracidade e totalitarismos.

Em nossa sociedade, assediada pelo excesso de informação e concentração de poder, a experiência vivida é cada vez mais rarefeita, enfraquecida, superficial, vicariamente sugerida para consumo conspícuo e instantâneo. E tudo isso pode ser aferido nos noticiários diários. E como reconhecer isso no campo artístico?

Walter Benjamin já sublinhava em seus textos o quanto a experiência no mundo moderno foi empobrecida pelo periodismo, considerando-o um dispositivo enfraquecedor da experiência, até mesmo literária. E, nessa matriz, notou que a reprodução repetitiva, ao exaurir a autenticidade da experiência única, pessoal e intransferível, atua social e subjetivamente alterando a percepção estética da arte, desviando as obras de sua função ritual, de culto religioso ou aristocrático, para o âmbito da política. Ou seja, extrapolando o valor de culto as obras existem por seu valor de exibição. Assim, socialmente, no marco zero da reprodutibilidade técnica, os modos de percepção e produção artística estão no ponto de intersecção entre a técnica, a produção de efeitos e a recepção, estetizando a vida pública (BENJAMIN, 1986, p.171 -186). A experiência evocada pela produção artística, portanto, coincidirá com o regime de comunicação em que opera a indústria cultural – a partir da qual proliferam a cultura do espetáculo, do entretenimento, das grandes exposições de arte e do protagonismo das curadorias.

Como na arte e na história não se existe nem se exhibe sozinho, ao organizar-se esse emaranhado sem fim do mundo simbólico, a humanidade desenvolveu, junto com a arte, a história e a pedagogia, variados meios e dispositivos intersemióticos. A partir da escrita, dentre os mais comuns "instrumentos estruturados e estruturantes de conhecimento" podemos listar livros, arquivos e museus; mapas, cadernos, oráculos e jornais.

E, segundo Bourdieu,

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os 'sistemas simbólicos' cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a 'domesticação dos dominados'.¹

Moto-contínuo, arte e realidade, instadas sob instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento (BOURDIEU, 1989), tomam forma no eixo que une recepção, produção de efeito e técnica, fazendo o mundo girar. E esse mundo, quando diagramado num jornal, esse *museu de minúcias efêmeras*², faz de suas páginas um espaço virtual de encontros e confrontos públicos.

Nesse lugar comum de aparições e enquadramentos em constante disputa e contradição, não por acaso, também se hospedaram críticos de arte. E de lá, alguns, e aos poucos, se encaminharam por outras instâncias de atuação e visibilidade, tais como a curadoria especializada, sobretudo, e sem perder a erudição, a partir da segunda metade do século XX críticos e críticas de arte ao

¹ BOURDIEU, 1989, p.11

² Título da exposição de Leila Danziger em Porto Alegre, sob minha curadoria, em 2013.

mesmo tempo em que se recolhiam ao debate teórico restrito aos círculos acadêmicos, também começaram a se projetar realizando curadorias de exposições. Nessa função, a erudição e o *know-how* particular podiam ser explorados tanto para a organização e divulgação das exposições e dos artistas, quanto para a mediação e atração de diferentes públicos e interesses. E, vide suas histórias, desde então a curadoria é cada vez mais necessária para orientar patrocínios, investimentos, coleções e até mesmo artistas.

Ao reunir uma série de relacionamentos e especificidades pertinentes para o encargo, seja na proposição intelectual ou na mediação cultural um curador ou uma curadora de arte pode ser a figura basilar para o sucesso midiático de uma exposição, seja ela de iniciativa autônoma ou institucional.

Mas o que é o sucesso e como dimensionar esse sucesso atuando em espaços alternativos, em pequenos circuitos, longe das metrópoles? Arrisco dizer o óbvio: tanto nos meios alternativos quanto nos hegemônicos, o sucesso midiático é alcançado pela repetição. Pela afirmação reiterada dos nomes (de artistas, curadoras e curadores, coleções, instituições). Pelos espaços sempre ocupados pelos mesmos proponentes, patrocínios e especialistas. É como funcionam as redes. E, enquanto algumas corporações se expandem abrindo novas ramificações, outras ainda relutam em compartilhar seus postos de poder e promoção.

Marcos Hill (2019) considera que no Brasil, a curadoria protagonista é notória a partir das Bienais de São Paulo, especialmente com as edições de 1985 e 1987, ambas curadas por Sheila Leirner.

Penso que, particularmente em tempos de pandemias, governos autoritários, ditaduras e guerras – quando o sono da razão produz monstros – o espaço midiático da curadoria, estelar ou diminuto, pode tornar-se ainda mais potente e propositivo criticamente. Assim o demonstram na cena contemporânea os movimentos pela decolonização da sociedade que, cada vez, mais emergem e ocupam espaços sociais e simbólicos, e os refundam em bases participativas mais abrangentes, diversas e includentes.

Tanto quanto outrora, a circulação de narrativas segmentadas, transcritas, editadas, reeditadas e ilustradas, convoca interpretações e orienta tomadas de posição individuais e coletivas. Hoje essa realidade está menos nos jornais impressos e mais nas redes virtuais. Muito mais! E de lá, toma forma no corpo social, como ativismo e no campo artístico como ativismo

Paradoxalmente, será sob os efeitos bloqueadores advindos da redundância, da saturação, próprios do regime de comunicação tecnológica (CAUQUELIN, 2005) junto a uma coercitiva rede informativa que anima os sistemas artísticos, em múltiplos eixos e circuitos, que a potência curatorial, como a vivenciamos, se fará evidente, assim como também o alcance reflexivo de sua crítica. Ainda assim, a depender do posicionamento geopolítico dos envolvidos, teremos realidades mais ou menos convergentes aos avanços financeiras do capitalismo ou em contestação a eles. Pois, também nas redes (ou seria a partir delas?) há brechas, interstícios e espaços nodais para a(R)ativismos e resistências.

Não obstante, muitos artistas ainda exploram o jornal, impresso ou não, enquanto dispositivo político, artístico e poético para a expressão artística, uma vez que ele é, como tal, espaço público de ação e crítica. Espaço de ações que, entrelaçadas às dimensões públicas e privadas seguem social, política, estética, cultural e incontornavelmente animando a maioria dos artistas que podem reagir ao mundo precarizado e hiperexposto.

Leila Maria Brasil Danziger (RJ,1962), artista visual e poeta que vive e trabalha no Rio de Janeiro, tem uma longa trajetória na exploração da página impressa do jornal, sob um processo lento e diário de coleta, seleção, apagamento por decupagem e reimpressão artesanal com carimbos. Manobrando, como ela mesma diz, “numa zona de efetividade estreita, em algum lugar entre a esperança e a melancolia”³

A melancolia, sentimento normalmente vivido na intimidade, ganha em seus trabalhos uma dimensão social e coletiva quando a artista a faz deslizar da experiência particular, centrada em seu universo familiar, para experiências mais amplas da humanidade: o massacre dos judeus na Segunda Guerra, a diáspora palestina, o sofrimento do negro desterrado tomado pela saudade de sua terra natal, o drama dos desabrigados.⁴

Penso que reconhecer as melancolias expressas no campo artístico pode ser uma abordagem de mútuo sintoma. De um lado, artistas que sob ela produzem e, de outro, subjetividades que assim a identificam. De amadores a especialistas, de visitantes ocasionais a críticos e pesquisadores. De artistas a curadores. De artistas a artistas curadores; de artistas a curadoras artistas.

Viriam com a *melancholia* – essa dor que nos põe a pensar e sofrer a falta do que jamais saberemos exatamente – as potências psicossociais, as expressões de representatividade, a reverberação das forças coletivas, como (auto)imagens de empoderamento, de encontros e agenciamentos no porvir da história? E no fazer artístico essa efetividade estreita entre esperança e melancolia encontraríamos então um lugar de resistência?

A própria artista nos responde (e desfia) quando afirma:

Como artista, falho e recomeço. Renovadamente. Suspeito dos gestos triunfais, que se mostram excessivamente desenvoltos e “livres”, mas desacredito também o fascínio paralisante pelo nada e pelo silêncio. Creio que a especificidade da arte consiste em instituir-se como resistência à cultura; dócil, domesticada, institucionalizada.⁵

³ DANZIGER, 2013, p.27.

⁴ VINHOSA, 2012.

⁵ Idem, 2013, p.22.

Reconheço na obra de Leila um trabalho de tempo largo não só cronológico, mas de duração nas anacronias da memória, que resiste aos silêncios e lacunas do próprio tempo, que enfrenta a precariedade da experiência humana e social e as violências da história com a pulsão de sobreviver.

Oito anos após *Museu de minúcias efêmeras*, título da exposição de Leila Danziger realizada em Porto Alegre sob minha curadoria (entre 18 de setembro e 20 de outubro de 2013), essa exposição ainda reverbera em mim, basicamente por três motivos. Primeiramente pela curadoria que me confiou a artista: uma oportunidade para por em cena um recorte de *Diários Públicos*, seu denso e extenso trabalho produzido de 2001 a 2011. Depois, pelo enfrentamento das obras abordadas sob os instintos da melancolia me convocando a adentrar não só à poética da artista mas, também, a melancolia mal velada em mim ao fundir nas imagens de Leila meu próprio repertório sintomal. E, recentemente, no início de 2021, pela grata surpresa de rever um trabalho seu, remanescente da exposição *Museu de minúcias efêmeras*, na mostra *47% - Artistas Mulheres no Acervo do MACRS* sob a curadoria de um coletivo de mulheres, ex-alunas do Instituto de Artes da UFRGS, onde leciono. Portanto não consigo fugir do tom biográfico desse ensaio de fala, pano de fundo de toda essa explanação. Aqui, a experiência em retrospecto participa do processo de autoconhecimento que me permite ver – e tornar intimamente legível – a perspectiva política que tenho enquanto partícipe privilegiada de um sistema artístico normativo, branco, ocidentalizado e enfaticamente autocentrado em seu legado institucional, textual e imagético.

Museu de minúcias efêmeras foi montado num pequeno espaço envidraçado, chamado Espaço de Artes, contíguo à entrada da biblioteca da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSA). Uma pequena sala de exposições ainda ativa, mas bastante discreta no circuito local. Quase uma vitrine, intrincada numa arquitetura demarcada por muito aço e vidro.

Lá, dois livros de 68 páginas cada, a serem folhados com auxílio de luvas brancas e limpas (como pedem as boas práticas museais de conservação), dois vídeos curtos exibidos em *looping* numa tela plana e cinco trabalhos afixados sob vidros em grandes painéis, rentes à parede, fizeram da exposição, nos limites do que a expografia nos permitiu, uma experiência possível e preambular à fruição e ao tempo contemplativo.

Desativadas certas leituras hegemônicas do moderno, há muito sabemos que nenhum gênero ou forma de expressão detém um coeficiente artístico *a priori*. É na força dos embates com o mundo que determinados gestos, operações ou estratégias tornam-se artísticos. Ou não. Uma longa cadeia de atritos e negociações faz surgir a obra (conceito tão problemático, que na verdade jamais coincidiu com sua materialidade enquanto objeto), e é sua

capacidade em seguir propondo resistências e conflitos o que condiciona sua sobrevivência.⁶

No trabalho de Leila, sobrevivem reflexões sobre o tempo contemplativo, sobre a imagem reflexiva, sobre a história corrente, sobre as minúcias que afetam a vida presente nas páginas dos jornais. Páginas recolhidas pelo mundo e colecionadas pela artista tiveram seu texto apagado, extirpado, refutado, calado por ela deliberadamente, num ato curador.

Acumuladas em tiras de fita crepe, embaralhadas, grudadas e enosadas, ao longo do processo, expressões e palavras se desprendem do papel em frases já sem nexos. Signos, aguardando seu descarte semântico e físico enquanto as fotografias se destacam da diagramação, (re)iniciando assuntos subjacentes. Noutra texto, noutra sintaxe, afetando-nos para outras visualidades. E, na folha frágil do papel deflorado pelo decalque silenciador, outras palavras são então acrescentadas, carimbadas em frases escolhidas sobretudo na poesia de Paul Celan e Denilson Lopes pela curadoria da artista que nos incita, por exemplo, a “pensar em algo que será esquecido para sempre”.

Ao extrair a tinta do papel, apagando o texto jornalístico, na tessitura aflorada pela operação vislumbramos os vestígios do verso da página impressa. Vestígios. Vestígios que sempre remetem a um tempo outro, ali apenas restam impotentes.

Nas páginas interditados em sua função informativa linear, vemos a matéria transformando-se noutra realidade, subentendida de antemão e, no entanto, ainda ocultada pela técnica da produção de efeitos da mídia.

A visualidade emergente no processo instaura o trabalho. Seu devir poético é processual, potencialmente relacional e, exigentemente, convocatório. O que a artista diz procurar ao fragilizar fisicamente uma página impressa é algum sentido “ou o *witz* romântico, de estranhamentos que escapem ao que é meramente informativo”, e estes estranhamentos segundo ela, “podem encontrar-se numa única palavra, em imagens ou mesmo restos de cor” (DANZIGER, 2013, p.38).

Restos de cor. Restos de quê? De quem? De quando? De onde? Da apropriação/ citação/ nos apagamentos, que reúnem jornais diários e imagens impressas noutras circunstâncias interpretativas surgem imagens atemporais. Num jogo para o qual o anacronismo é também força e presença no tempo de aparição e percepção das obras.

Segundo a artista, ali a melancolia é, em verdade,

(..)uma estratégia reativa a uma temporalidade excessivamente veloz e voraz que embaralha passado, presente e futuro tornando-os opacos e inacessíveis. Apagar os jornais é desacelerar o passo, fazer corpo com as imagens e os textos, para que assim, talvez, as informações (vago rumor do mundo) se transformem em

⁶ Idem, idem.

experiência. O que tenho a oferecer é um gesto seletivo e contínuo de apagamento.⁷

Da passagem do Museu de Minúcias Efêmeras por Porto Alegre, restaram quatro obras na capital. Duas em coleções privadas, duas em coleções estatais, integrando os acervos do MACRS, como já mencionado, e do MARGS. Na temporalidade emaranhada de minha memória ainda trago algumas lembranças da montagem da exposição em conjunto com a artista e do seminário multidisciplinar realizado sobre o tema da melancolia. Portanto, visitar aquela exposição está não só me ajudando a refletir sobre a melancolia do tempo indo e vindo, mas também sobre os gestos seletivos de apagamento e do *continuum* político que me permitiu fazer curadorias nesses tempos históricos sobrepostos e aos quais a experiência simbólica não escapa ideológica nem topologicamente à materialidade das economias, mercados e vitrines.

Todos os dias à sombra das melancolias, tento fugir da redundância bloqueadora da repetição e, repetindo o café da manhã e a leitura dos jornais, insisto no desejo de sobreviver ao mundo, tirá-lo junto comigo do ceticismo que não contorna a finitude humana, não suspende sua efemeridade e nem sequer agrega futuros.

Percebo as invisibilizações do presente e o quanto as manifestações artísticas são espaços pedagógicos de exposição da dor, do medo, mas também de luta e esperança. Ainda é possível valorizar o saber da experiência poética, saber mnemônico, anacrônico, transversal, social e ainda assim absolutamente pessoal numa exposição de arte.

Observo também tantos artistas, artistas, embrulhados pelo sistema em camadas de sentido e veleidades caírem abatidos pela avidez expropriadora do neoliberalismo, essa máquina de moer gente. E reconheço que, no combate à afasia, diante da percepção das catástrofes globais tanto quanto das pequenas tragédias do dia a dia, parafraseando Leila, também eu, “falho e recomeço. Renovadamente.”

Enredada pela melancolia que agudiza crises de representação e experiências de mundo eu me desafio: a partir do lugar de autoridade em que me encontro como posso interagir, reforçando as relações de força que fundamentam as práticas simbólicas e artísticas, para não sucumbirmos, todas, todos, todes, ao emaranhado sombrio das avarezas reais do Brasil pré e pós-pandêmico?

Me animo com os movimentos globais de agenciamentos de experiências criadoras inclusivas, antifascistas, de ativação da informação emancipadora, antirracista, com os movimentos pela dignidade de povos originários, mulheres, negros, negres, negras, LGBTQIA+ e para o imprescindível fortalecimento de políticas públicas rumo à existência humana horizontal.

⁷ DANZIGER, Leila Apud: Texto de apresentação da exposição Museu de minúcias efêmeras. Porto Alegre, 2013

Em tempos sombrios, é preciso solidariedade e sonhos. Paul Valéry já definiu os melancólicos como “os infelizes que pensam”. Eu penso, sonho e creio que abrir diálogos e agenciar a arte, em todas as suas formas de expressão, representação, poesia e diversidade, mesmo que seja só um sintoma da minha melancolia, ainda pode ser balsâmico para curar o mundo de tanta infelicidade.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política* – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986, Vol. I e II.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand, 1989.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo, Martins, 2005

DANZIGER, Leila. *Diários Públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro, Contra Capa; FAPERJ, 2013.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo, Ubu Editora, 2021.

HILL, Marcos. Curadoria, que “negócio” é esse? IN: PORTO ARTE: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, Brasil: PPGAV-UFRGS, Ano 21, Vol.24, nº 40, jan-jun-2019.

VINHOSA, Luciano. Apresentação (orelha) IN: DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.

Como citar:

KNAAK, Bianca. Todos os dias à sombra das melancolias. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 551-560., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.045>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>