

IMAGENS, PAISAGENS, VISUALIDADES E SUJEITOS – (RE)CONSTITUIÇÕES BIOGEOGRÁFICAS¹

Marcos Antônio Bessa-Oliveira² – UEMS/NAV(r)E
marcosbessa2001@uol.com.br

RESUMO: Na produção artística contemporânea as identidades têm sido resignificadas a partir das múltiplas opções teóricas, críticas e artísticas que subsidiam as práticas artísticas. O sujeito se tornou imagem/homem ou homem/imagem das experiências que cada artista absorveu por “forças da subjetividade” biográfica. Desse modo, a identidade cultural tornada coisa com recorrência na arte contemporânea toma de biografias (autobiografias ou *biogeografias outras*) para se constituir como imagem/obra da produção artística na atualidade. Consciente ou inconscientemente, esses sujeitos com identidades culturais não são significados como experiências biográficas em algumas produções contemporâneas, tendo em vista uma noção restritiva dos próprios artistas do conceito de identidade múltipla na contemporaneidade. De outro modo: o conceito de paisagem biográfica e estéticas *outras*, ao proporem diálogos identitários transculturais na produção artística contemporânea, bem como a (re)constituição de imagem e experiências latino-americanas pós-coloniais, por entender que as imagens e experiências são *biogeográficas* e múltiplas, quer ex-por visualmente as imagens, identidades e experiências *biogeográficas* “apagadas” pelos discursos hegemônicos europeus e norte-americanos para “expansão em outros campos do saber” da arte contemporânea no brasileira, por exemplo, pela crítica biográfica (SOUZA, 2002) e tomando da teoria pós-colonial (MIGNOLO, 2003).

Palavras-Chave: *Biogeografia, Imagens, Identidades culturais.*

IMAGES, LANDSCAPES, VISUALITIES E SUBJECTS – (RE)CONSTITUTIONS BIOGEOGRAPHICS

ABSTRACT: *In contemporary artistic production, identities have been reframed from the multiple theoretical, critical and artistic options that subsidize artistic practices. The subject became an image of man or of the image of the experiences that each artist absorbed by biographical "forces of subjectivity". In this way, the cultural identity that has become a recurring feature in contemporary art takes biographies (autobiographies or other biogeographies) to constitute itself as an image / work of contemporary art production. Consciously or unconsciously, these subjects*

¹ Este trabalho está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior cadastrado na PROPP/UEMS – Cadastro de Nº 1271/2015 DP – intitulado “Arte e Cultura na *Frontera*: “Paisagens” Artísticas em Cena nas “Práticas Culturais” Sul-Mato-Grossenses”.

² currículo: Graduado em Artes Visuais e Mestre em Estudos de Linguagens pela UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Doutor em Artes Visuais pelo IAR - UNICAMP. É professor do curso de Artes Cênicas (TEATRO e DANÇA) da UEMS - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – na Cadeira de Artes Visuais ministrando as disciplinas de História da Arte, Artes Visuais, Itinerários Científicos III, Arte e Cultura Regional, Arte Educação, Itinerários Científicos IV para os 1º, 3º e 4º anos do curso. É líder do Grupo de Pesquisa NAV(r)E – Núcleo de Artes Visuais em (re)Verificações Epistemológicas – UEMS/UEMS. É membro do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados – UFMS e do Núcleo de Estudos Visuais – UNICAMP.

with cultural identities are not meant as biographical experiences in some contemporary productions, in view of a restrictive notion of the artists themselves of the concept of multiple identity in contemporaneity. Otherwise, the concept of biographical landscape and other aesthetics, by proposing transcultural identity dialogues in contemporary artistic production, as well as the (re) constitution of post-colonial Latin American image and experiences, since it is understood that images and experiences are biogeographic And multiple, or ex-visually biogeographic images, identities and experiences "erased" by European and American hegemonic discourses for "expansion in other fields of knowledge" of contemporary art in Brazil, for example, by biographical critique (SOUZA, 2002) and taking from postcolonial theory (MIGNOLO, 2003).

KEYWORDS: Biogeography, Images, Cultural identities.

“El concepto de “lo latinoamericano” implica una disputa en torno a la cuestión de lo propio y lo diferente.” (ESCOBAR, 2000, p. 172).³

A poética artística que parece ainda hoje envolver a (com)posição de muitas das imagens (re)construídas na arte contemporânea, em grande parte das produções artísticas (visuais), é bastante atravessada pelas questões históricas relacionadas às experiências biográficas na história artística mundial. Especialmente pode-se dizer isso no que tange às questões de identidade cultural, alteridade – o mesmo e o outro, o próprio e o alheio – e a autorrepresentação dos sujeitos (artistas/observadores) nessas imagens. Agora não estou falando de autorretratos como reconhecemos na história artística a ideia de se autorretratar na obra artística própria. Igualmente é possível constatar que as imagens na arte brasileira, ainda que ao longo dos mais de 500 anos da nossa história colonial ou *descolonial*, também na contemporaneidade tomam como experiência para composição poética a condição ex-colonial de nós brasileiros e também da nossa cultura de latino-americanos. “A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado.” (RANCIÈRE, 2005, p. 53). De certa forma é importante ressaltar este fato tendo em vista que a arte contemporânea nacional, ou a experiência artística brasileira, ou ainda a (com)posição das imagens pela arte (contemporânea, moderna e histórica no Brasil), têm quase sempre como preponderante um referencial histórico das experiências coloniais como poética para (re)criação de imagens visuais.⁴

Já que falo de construção de imagens! É preciso observar algumas questões relacionadas às imagens que estão em evidência na contemporaneidade. Tendo em vista que a linearidade na “constituição” humana ocidental é reconhecida por muitos estudiosos e teóricos como um fator comum, curiosamente acredita-se em uma ideia de evolução da humanidade que constitui no homem ocidental o cerne do sujeito pensante, não sendo diferente na produção artística (prática, crítica e pedagógica); posso ressaltar a constatação de que a produção artística nacional brasileira tem um traço colonial como *construção e incorporação* porque essa composição linear é vista como permanência das poéticas e experiências, por exemplo, iniciadas nas artes europeias e norte-

³ “O conceito de “latino-americano” envolve uma disputa sobre a questão do próprio e do diferente.” (ESCOBAR, 2000, p. 172). (Tradução livre minha)

⁴ É curioso observar que quando se trata de visualidade esta não está exclusivamente na imagem formulada pela obra plástico-visual. Mas percebemos a visualidade, por exemplo, da perspectiva que se quer entendê-la neste trabalho, também em corpos cênicos no teatro, na dança, na performance ou em outras expressões artísticas que provocam a construção de imagens “visuais” que às precisamos ler os textos ou ouvir as músicas para visualizarmos essas imagens.

americanas.⁵ Seja este fato aceito ou não como poéticas e experiências que (com)põem as nossas imagens no cenário da arte mundial, a colonialidade na arte brasileira retoma um discurso particular da nossa história que há muito, ou quase sempre, foi esquecido pelas leituras sobre nossa produção artística. Quero discutir a ideia de que alguns artistas, mesmo inscrevendo a produção artística brasileira em lugares que seriam considerados como continuísmos de discursos e práticas já desenvolvidas anteriormente, produzem visualidades e imagens com a arte brasileira a partir de características (experiências e poéticas) de ex-colônias. Sendo assim, quero dizer que nossa experiência e poética artísticas (brasileiros e latino-americanos) são de ordem histórico-ex-colonial e é graças a isso que ocupam um lugar particular de (com)posição imagética visual e (re)constróem imagens, paisagens, visualidades e sujeitos *biogeográficos* no cenário artístico mundial, como narrativas *mestiças* do mundo contemporâneo brasileiro (uma identidade cultural híbrida), para “os centros do mundo” Ocidental.

Não é desconhecido que um número significativo de artistas brasileiros de diferentes localidades tem uma “apropriada” noção da constituição híbrida da nossa identidade histórica cultural⁶, eles se valem também disso em suas obras, mas não se esquecem de ler a história colonial brasileira atravessando suas obras/imagens pelo discurso da história da colonização latino-americana pela ótica do colonizado. Ou seja, a hibridez que torna nossa produção artística mestiça também (trans)forma nossas imagens e obras artísticas na arte contemporânea em discursos que não negam as origens, mas se valem delas para se constituírem enquanto imagens/obras com posicionamentos pós-coloniais. Portanto, na contemporaneidade é possível dizermos que nossa produção é também crioula, bugre, xucra, periférica, marginal etc, mas é a que melhor nos representa. Nesse sentido, é possível dizer que vários artistas da cena contemporânea brasileira estão se voltando para a história nacional – sem o ranço de patriotismos modernos – e constituindo imagens e (re)construindo visualidades que dialogam diretamente, mas criticamente, com a condição pós-colonial brasileira. Por conseguinte, história e atualidades na arte contemporânea como conteúdo poético ou como experiências vividas fazem evidenciar uma relação entre identidade cultural e o Outro para autorrepresentação dos sujeitos na obra que caracterizam a composição e a posição que as imagens/obras inscrevem no cenário artístico mundial. Uma autorrepresentação que agora se inscreve carregada de experiências biográficas e geográficas, por isso chamo de *biogeográficas* as visualidades que as imagens fazem do homemcomoimagem ou da imagemcomohomem⁷ como possibilidades *outras* de (re)apresentação.

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. (HALL, 2009, p. 29).

Se, por um lado, a experiência constitui-se como algo que é construído ao longo do processo de existência do indivíduo (através de *construções e incorporações* do histórico para a contemporaneidade), o processo poético de composição de imagens na arte contemporânea brasileira não parece dá-se de maneira diferente tendo em vista a (re)constituição de algumas

⁵ Refiro-me à ideia de que a história da arte ocidental inicia-se sempre na Europa, percorrendo os ismos artísticos estabelecidos na Europa, até aportar-se na produção artística brasileira que dá, de uma forma ou de outra, continuidade a esta História da Arte grafada com “h” maiúsculo.

⁶ Não estou abordando nesta passagem o conceito de hibridez aprofundado pelas discussões de Néstor García Canclini (2003). Mas estou pontuando a noção histórica da constituição da formação brasileira: índios, europeus, africanos como os primeiros povos “colonizadores” e também as demais civilizações, etnias e sociedades que vieram posteriormente a se formar no país.

⁷ As ideias sobre uma conceituação do “homemcomoimagem ou da imagemcomohomem” estarão melhores discutidas em um ensaio que está sendo preparado. Mas, a princípio, estou pensa em uma possível relação entre o homem constituído de imagens que expressa imagens e a imagem que a visualidade “tem” está, igualmente, no olhar biográfico do sujeito que a (re)constitui com a sua visualiza.

imagens históricas na arte contemporânea. Este fato também, na maioria das vezes, não é bem visto por alguns na produção artística contemporânea brasileira já que demonstra e reforça certo continuísmo histórico na produção artística nacional em relação ao projeto artístico mundial. No entanto, mostra ser relevante o assunto, por exemplo, se tomarmos a noção de que essa produção artística contemporânea parece (com)por e (re)inscrever a arte brasileira num lugar genuinamente particular: a condição de ex-colônia que teve esse discurso histórico esquecido, por exemplo, pela produção artística moderna brasileira.⁸ Ou seja, desta ótica aqui posta, voluntária ou involuntariamente, a arte contemporânea (numa atitude racionalista (ARGAN, 2010)) parece retomar uma narrativa histórica para tratar da questão colonial como experiência e poética identitário-cultural das artes brasileiras. Essa discussão, de um modo bastante particular, faz evidenciar a ideia errônea de que a arte contemporânea tem como obrigatoriedade um ineditismo artístico defendido por aqueles que privilegiaram, em nome da novidade, o apagamento das verdadeiras histórias e experiências das *biogeografias* brasileiras.

Essa experiência e a poética artística que quero tratar, a partir de alguns trabalhos de artistas da cena contemporânea brasileira – tanto de artistas que estão em cena no Brasil quanto fora dele e de outros artistas radicados em lugares particulares do país – que tomam como noção ainda *trabalhos construídos pela apropriação e recodificação conceitual dos objetos* tornados suas experiências e poéticas particulares.⁹ Ou seja, “considerando estas expressões artísticas” estando “em consonância com as temáticas e problemas contemporâneos” da cultura brasileira (do passado, presente ou do futuro), mas também com temáticas históricas ainda não tomadas pelos discursos críticos e por alguns artistas brasileiros (a nossa colonialidade), a arte contemporânea (com)põe imagens/obras recodificando a história nacional para o universal. Quero tomar “em particular o universo de problemas articulados entre as forças da subjetividade” de cada sujeito e as forças racionais da coletividade que (com)põem a produção artística contemporânea nacional, bem como as *forças* que fazem circular as imagens das *identidades*, *alteridades* e *autorrepresentações* dos sujeitos *sociais* e *ambientais* brasileiros a partir das experiências já vividas por um passado coletivo, mas não menos importantes que as experiências biográficas individuais. Porque se há uma coisa a ser posta em evidência em relação às imagens/visualidades é que ambas, e do mesmo jeito as identidades, não se constituem isoladamente entre mundos binários – ocidentais x orientais, centros x periferias, artista x artesão etc. Nesse caso, corroborada pelas construções próprias e alheias, as experiências/poéticas artísticas contemporâneas também não se tornam pobres ou menos importantes, pois, segundo Walter Benjamin:

Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam os tentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e o “ser humano”, e ficaram saciados e exaustos. (BENJAMIN, 2012, p. 127).

Portanto, dizer que essa experiência colonial, nos casos brasileiro e latino-americano, é pobre como poética para/na arte contemporânea, se não vista como um discurso anti-colonialidade ou descontinuidade da colonialidade na arte nacional, constitui uma falácia da racionalidade contemporânea do coletivo no próprio discurso artístico contemporâneo brasileiro. Igualmente seria possível dizer que a não tomada deste tema pelo artista na atualidade, visando tratar de assuntos que estariam inscritos nos universos internacionais da produção artística contemporânea – mais ainda

⁸ Se por um lado o discurso artístico moderno brasileiro ressaltou características “genuinamente” brasileiras com uma ideia de “arte nacional”, por outro lado aquele contexto histórico do qual nos originamos (colonial) foi esquecido tendo em vista que ainda era um período relacionado às escolas artísticas europeias como modelos.

⁹ Nesse sentido, estarão inscritos trabalhos de artistas que ilustram a ideia de *biogeografia*. Ou seja, se o conceito de *biogeografia* tem relação com migrações de lugares e biografias e identidades, esses artistas nos servirão porque não estão produzindo tendo como noção uma ideia de identidade estável.

nos centros europeus ou norte-americanos –, faz evidenciar a dependência colonial da produção artística brasileira que está alicerçada em histórias globais (europeia e norte-americana) como projetos locais para as diferentes localidades periféricas brasileiras.

Para essa noção de racionalidade como forças da coletividade para (com)posição dessas imagens nacionais, especialmente as que partem da condição histórica da colonialidade brasileira como poética e experiência, lanço mão das palavras de Giulio Carlo Argan ao dizer que “para acompanhar o fio de um pensamento expresso em imagens, é preciso apanhá-lo onde, amiúde imprevisivelmente, ele emerge e se revela.” (ARGAN, 2010, p. 7). Ainda que este revelar dê-se mais por desvelar-se (mostrar o que estava de certa forma em evidência por toda história, mas, por séculos e séculos de histórias mal contatadas, vem sendo mantida sobre panos pesados e extensos para não mostrar a verdadeira história suja que ao ser desvendada(o) pelos discursos dos oprimidos faz-se mostrar como histórias verdadeiras de povos colonizados). Neste caso das experiências coloniais históricas como poéticas na arte contemporânea, remonto esse *fio de um pensamento expresso em imagens* hoje, a partir do lugar histórico colonial pós-descobrimento do Brasil – um lugar onde as *biogeografias* foram sendo (re)constituídas pelas idas e vindas que se deram e dão por aqui e que, de uma forma ou de outra, corroboraram para constituição das visualidades que temos do mundo hoje. Ou seja, ainda que não pretenda tratar das questões relacionadas à História do Brasil Colônia como especialidade, pretendo apontar analiticamente algumas imagens de artistas contemporâneos que estão discutindo e relendo esse período fatídico da história brasileira através de suas experiências e poéticas com o fato da colonialidade em si.

De maneira especial como ponto de partida para essa análise tomarei algumas obras da artista plástica Adriana Varejão que é brasileira, mas está (com)pondo e inserindo imagens da identidade histórica colonial brasileira, com a sua produção artística, no cenário da arte mundial ocidental. Tomar Varejão como um primeiro exemplo do hall de artistas que estão transitando entre a identidade cultural histórica colonial brasileira e o atual contexto de arte contemporânea mundial faz vir à tona outras tantas questões que poderiam ser aqui abordadas: gênero, feminino, público, privado etc. Mas vou tentar me concentrar exclusivamente na proposta inicial de demonstrar como esses artistas, a exemplo de Adriana Varejão, mas também Cildo Meireles o faz e outros muitos artistas também, estão se valendo da pior parte da história colonial brasileira e latino-americana para inscrever nossa produção – com todas as suas particularidades de experiências e poéticas – em lugares para além de supostos objetos ilustrativos do pensamento e conhecimento hegemônicos europeu ou norte-americano. Todas as séries da artista trazem essa característica colonial como poética de experiência, principalmente tendo em vista que são trazidas pela ótica da experiência particular e *biogeográfica* da artista com a questão.¹⁰ Mas particularmente duas séries de Adriana Varejão (a série “Terra incógnita” (produzida na década de 1990) e a série “Polvo” (pinturas desenvolvidas nos anos de 2013/2014)) me serão mais úteis. Primeiro, tomo das obras dessas duas séries porque considero nessas pinturas a (re)apresentação desse discurso histórico como poética/experiência biográficas para a produção artística contemporânea e, de um segundo aspecto porque temos nas obras a *apropriação e recodificação* de objetos – ainda que no plano pictórico visual – para a *construção* da sua narrativa artística com imagens/obras que provocam visualidades que trabalham e inscrevem-se na *multiplicidade experimental* de temas, suportes e na polissemia entre a experiência/poética e os momentos histórico/contemporaneidade.

¹⁰ Este fato está constitui-se a parti da ideia que o artista não trata o tema poético da sua obra tomando o panorama expressado pelos códigos e discursos que o mundo expressa. Mas toma como ponto fundamental a sua leitura biográfica e geográfica – biogeográfica – do espaço e história culturais enquanto sujeito que vivencia o acontecimento dos espaços propostos pelas histórias.

A arte faz o mundo de imagens

Adotando a ótica de Argan como ponto importante para pensar esse lugar de início na (com)posição das imagens da arte contemporânea brasileira é possível dizer, igualmente, que essas imagens, ou melhor, a arte contemporânea parece colocar o discurso colonial ou a pós-colonialidade, vamos dizer assim, pensada a partir da noção de que a produção contemporânea é “[...] uma arte gerada pelo espírito crítico e, portanto, por uma matriz da racionalidade” (ARGAN, 2010, p. 8). Uma matriz da racionalidade, tomada como ressaltado anteriormente, a partir da noção de que o mundo é “lido” e “visto” pela ótica do observador *biogeográfico*. Ou seja, o mundo não é reproduzido como aprendido pelas histórias dos centros, mas os discursos do mundo são (re)construídos a partir da impressão *biogeográfica* – do local e experiência culturais – do sujeito que trata o tema. Tomando isso como suporte de reflexão é possível dizer que as imagens que são compostas nesta relação – experiência/poética/razionalidade/história/temporâneo – abrem espaços para discutir, por exemplo, nossa atual condição sociocultural por uma diversidade artística múltipla de conceitos imagéticos. Diferente da ideia binária de que nossas produções artísticas refletem discursos historicistas nascidos em lugares os quais onde não estamos inscritos. Tomando à criação dessas *imagens/obras* desenvolvidas a partir do suporte da pintura ou de *ambientes tecnológicos* ou ainda como imagens que se (com)põem na *interação do sujeito com o mundo através de pontos de vistas conceituais* diferentes, permitem-nos dizer que as imagens/obras ampliam nossas experiências biográficas pessoais (sensíveis) por poéticas artísticas sensitivas à coletividade brasileira. Afinal, a história é sempre da coletividade social em um contexto específico de sociedade, mas nunca essa história é tomada pela mesma perspectiva visual e sensível pelos diferentes sujeitos *biogeográficos* que compõem o coletivo social.

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico ao *pathos*, intenção do inintencional etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

A retomada dos discursos histórico-coloniais como reposicionamento da cultura nacional acarreta salubridade à arte contemporânea, pois, ainda segundo o historiador italiano, “[...] o racionalismo salvou a cultura mundial da loucura.” (ARGAN, 2010, p. 8). O discurso racional, por exemplo, na arte contemporânea, ao tomar essa narrativa histórica da colonialidade brasileira e latino-americana, “exatamente” como aconteceram os fatos e não como esses foram contatos e ainda o são pelos discursos dos poderes hegemônicos, ressalva que as imagens, paisagens, visualidades e sujeitos carecem de proposições na arte que façam (re)constituições *biogeográficas* das histórias verdadeiras de nós sujeitos excluídos pelas histórias alheias contadas como nossas. Igualmente é possível dizer que a (com)posição das imagens na arte contemporânea são racionalizadas por mais que nada no mundo o seja. Oposta à ideia romântica que sustentou uma espécie de alucinação artística coletiva ao defender a imagem do artista como sujeito alienado ao mundo. O artista contemporâneo tem uma racionalidade ao tratar os fatos históricos e contemporâneos ao os transitarem para suas obras. Mas não há nada de tão irracional que não possa ser racionalizado pelo pensamento humano (ARGAN, 2010), artístico e crítico contemporâneos.



Fig. 1 – Adriana Varejão – Pinturas [série Terra incógnita] “Filho bastardo” (estudo), 1991 – óleo sobre madeira, 40 x 60 cm.

É evidente na pintura “Filho bastardo” da artista Adriana Varejão, posta na Figura 1, a relação entre a poética artística da artista e a experiência colonial brasileira. Para além de ilustrações de fatos históricos como narrativas pós-história, Varejão trata o tema da colonialidade expondo os “órgãos” – leia-se instituições que grafaram as histórias como quiseram – com sangue sujo nesses fatos da história. Valendo-me de palavras de Jacques Rancière nas passagens de *A partilha do sensível* (2005) é possível dizer que nesta pintura temos uma heterogeneidade de potências discursivas que contemplariam tanto a colonialidade histórica brasileira tanto quanto a pós-colonialidade da atualidade que a arte contemporânea tem ressaltado. Ou seja, se por um lado a artista se valeu da reconstrução de uma cena colonial – índios, religiosos e europeus – praticamente comum nos séculos XVI ao XIX no Brasil Colônia, para construção de imagens sobre uma passagem da história colonial brasileira; numa outra análise sobre a questão é possível dizer que a experiência/poética da artista em relação ao acontecido no período Brasil Colonial *rasura*¹¹ essa composição artística como simples narrativa dos fatos. A fenda sangrando que Adriana Varejão acrescenta no centro da pintura “retrato”, além de rasurar alterando a forma de se contar aquele fato da história: a pintura evidencia aberturas de interpretações tanto pelo fato ocorrido como invasão de colonizadores e imposição dos discursos do poder, quanto pela evidencia de outras histórias que nunca nos foram contadas desses períodos da “nossa” história.

¹¹ *Rasura* é um termo utilizado por Jacques Derrida para justificar a possibilidade que fatos específicos marcam a biografia dos sujeitos nestes fatos envolvidos ao longo da vida.



Fig. 2 – Adriana Varejão – Pintura [série Terra incógnita] “Filho bastardo II” - cena de interior, 1995 – óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm.

Igualmente é possível argumentar sobre a pintura “Filho bastardo II” (Figura 2) onde Adriana Varejão (trans)forma e nos (re)conduz o mesmo discurso tratado antes para o índio como sujeito usurpado da sua condição de dono da terra recém-descoberta, trazendo agora para a cena uma escrava negra que é copulada pelo homem branco. Igualmente apresentado na imagem da figura 1, a negra é abjeto diante da pele colonial branca, mas, em contrapartida, é uma mulher salvaguardada como objeto do desejo desse mesmo homem branco colonizador desde que pisara em terras latinas. É (ex)posto também pela pintura de Varejão, pela representação da pequena criança negra sentada quase sob a cama onde a negra é copulada, a imposição da subserviência da mulher negra em qualquer momento ou situação e na presença ou não de alguém quando o “seu senhor” a quisesse. A experiência colonial ilustra quase toda, se não toda, a obra plástica de Varejão como poética que trata da questão tomando sempre o ponto de partida da colonização como fato biográfico da identidade cultural do indivíduo brasileiro, portanto da própria artista brasileira. E tudo isso é tomado ainda a partir da sua interpretação crítica desses fatos, evidenciando que esse discurso histórico posto talvez não tenha se dado tão amigavelmente como apreendemos e como nos fora contado. Ainda que outros artistas não o façam, ou não tomem esse discurso com a mesma evidência e potência poética que a artista, a colonialidade é presença legítima na “história” da produção artística brasileira que obrigatoriamente deve nos ser (re)contada.

As aberturas, ou fendas sangrando como chamei as imagens postas nas telas anteriores, marcadas em vermelho de um sangue escuro (massacrado pelo pisoteamento de colonos sobre os colonizados), postas, neste caso, sempre nos centros das telas, trazidas também em outros formatos e em outros trabalhos da artista¹², provocam-nos a compreensão dessa retratação do fato histórico no trabalho da artista, bem como informa aos que desconhecem a história dessa produção artística nacional por um olhar poético e experiências contemporâneas outras. O trabalho de Adriana Varejão nas obras das outras séries que seguiram essa mesma poética artística, que trouxeram as aberturas, entranhas e fendas da experiência colonial brasileira, fez evidenciar trabalhos que culminam como resultados que apenas foram apresentados na sua última série exibida

¹² Nas Séries “Charques” – onde os azulejarias retomam os desenhos portugueses e ainda mostram as entranhas do indivíduo brasileiro como algo que fora escondida pelos discursos coloniais enquanto da construção desse Brasil Colônia; na série “Línguas e cortes” – que mais uma vez as entranhas são postas às vistas; entre outras séries dessa artista, temos evidenciada pela “abertura” que expõe “interiores” das obras outras visualidades da história colonial brasileira.

recentemente. Se a arte brasileira tem uma mestiçagem/hibridez multicultural, atravessada pelas identidades culturais dos sujeitos, a série “Polvo”, de pinturas de retratos da artista, bem mostra isso. Tratada como resultados poéticos daquelas séries anteriores, nessas pinturas a artista ex-põe a sua verdadeira história *biogeográfica* de sujeito ex-colonial. Nesta última série, ilustradas pelas Figuras 3 e 4, são mostrados retratos da artista em que ela é posta com diferentes “tons de peles”, para além daquela cor de rosa esmaecido europeu, evidenciando as diferentes influências e possibilidades raciais e culturais na (re)composição e (re)construção identitária do sujeito brasileiro contemporâneo.¹³

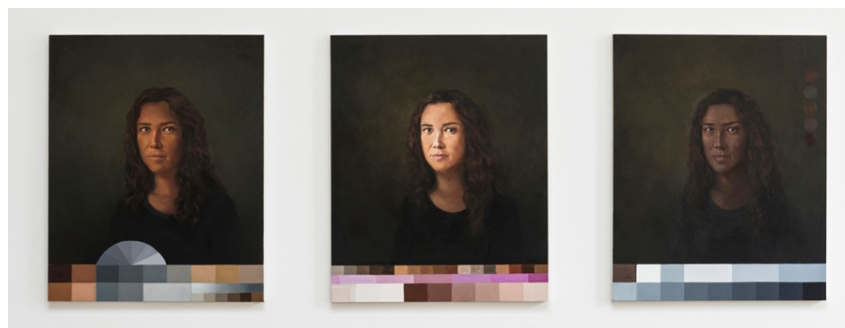


Fig. 3 – Adriana Varejão – Pintura [série Polvo] “Polvo Portraits I” (Classic Series), 2013 – óleo sobre tela , 3 telas de 80 x 65 cm cada (três retratos).

A presença dos elementos formais nessas pinturas, trazidas aqui pelas imagens das figuras 3 e 4, ressaltam a relação direta com os discursos imperantes na produção artística no mundo todo, especialmente quando falamos da pintura, mas, em momento algum, eles tomam a primeira cena da obra. Salva-se se o espectador permitir-se não visualizar, no caso da imagem da própria artista, “o” “homem como imagem ou a imagem como homem” nos retratos da artista.

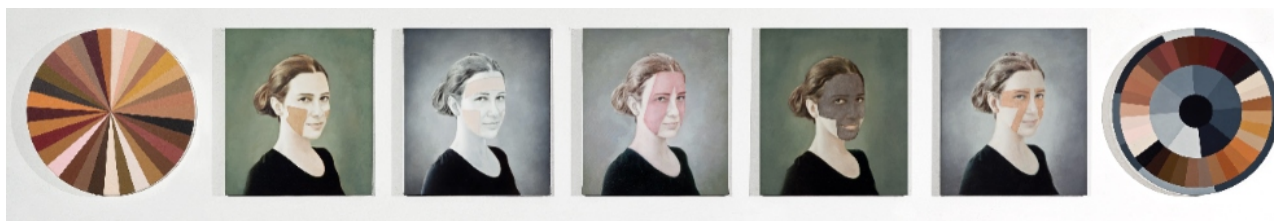


Fig. 4 – Adriana Varejão – Pintura [série Polvo] Polvo Portraits I (China Series), 2014 – óleo sobre tela , 5 telas de 52 x 45,5 cm e 2 telas de Ø 52 cm.

Nessas pinturas da série “Polvo” a artista não só “elabora” um retrato de si própria como indivíduo *biogeográfico*¹⁴ dessa coletividade histórica racial da colonialidade brasileira, mas evidencia um coletivo de sujeitos que experienciaram, em suas próprias peles (grassadas como negras, mulatas, cafuzas, etc e até brancas pelos discursos coloniais do poder), a colônia no passado e a vivem como poética pós-colonial na contemporaneidade. Portanto, é possível considerar, a partir dessas pinturas de Adriana Varejão, a experiência na arte contemporânea como ambiente específico de fundamento da criação artística para (com)posição da imagem enquanto projeção e visualidade do repertório sociocultural, geográfico e ambiental da “imaginação” (visual) dos sujeitos (artista e público). Mais uma vez as pinturas não estão retratando exclusivamente a *persona* Adriana Varejão, mas uma legião de indivíduos que “colorem” os “sanguês” “grafados” nas séries anteriores da artista brasileira. Ainda que a subtração da nossa própria experiência histórica nos seja imposta

¹³ Neste momento a autorretração nas próprias telas, ainda que não realizadas, no caso destas em questão, pela própria artista Adriana Varejão, por isso ainda não têm a ideia de autorretrato clássico, faz compor uma imagem/visualidade da “verdadeira” identidade cultural nacional brasileira.

¹⁴ Quando falo em biogeográfico tomemos sempre como ilustração do conceito a ideia de que falo de individualidade identitário-cultural.

pelos discursos homogeneizantes que insistiram em dizer que fatos da história não podem ser recontados, da poética artística contemporânea, lida pela ótica dos contradiscursos hegemônicos (seja com obras expostas em diferentes países do Primeiro Mundo ou a partir de artistas radicados ainda apenas no plano do Brasil/América Latina), lendo Walter Benjamin mais uma vez, conclui-se que é possível construir imagens/obras a partir das experiências/poéticas *biogeográficas* históricas ou contemporâneas particulares:

A horrível mixórdia de estilos e visões de mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorratamente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em experiência privada, mas em experiência da humanidade em geral. (BENJAMIN, 2012, p. 124-125).

Se for fato que a experiência não nos é abstraída como pensavam os clássicos ou pensam ainda os homens modernos, a experiência como constituição de histórias particulares é “direito” de todos os homens e mulheres de qualquer lugar geográfico, posso dizer que na arte que se produz em lugares específicos o discurso narrativo artístico não se faz diferentemente do das obras de Adriana Varejão porque estão compondo imagens da cultura brasileira para além das fronteiras nacionais. Ainda que o tratamento, resguardadas as diferenças e proporções das obras, das narrativas históricas hegemônicas, tratadas por alguns artistas, também como já afirmei antes, não tenham um (re)posicionamento crítico-cultural das histórias globais como não sendo projetos locais.

Arte aqui é imagem de mato!

Em Mato Grosso do Sul faz muito tempo a composição da imagem na produção artística passa pelos crivos dos discursos sociopolíticos ou por uma ideia de constituição de cultura e também de identidade nacional/universal. De certa forma, visualiza-se nas imagens das obras artísticas locais que desde que o estado de Mato Grosso teve seu território geográfico dividido, no ano de 1977, dando a fundação do então estado de Mato Grosso do Sul, a (com)posição da imagem artística é conseguida pelo uso de índices iconográficos que apostam estabelecer uma imagem/visualidade de identidade cultural para o lócus. Neste sentido as imagens não se constituem a partir da ideia de homemcomoimagem ou imagemcomohomem, as imagens não estão nos homens, mas são visualidades que, construídas em discursos postos, fazem a constituição de imagens codificadas pela lógica dos discursos hegemônicos. Do processo de divisão dos estados ao bovinoculturismo artístico¹⁵ que se constituíram como discursos artísticos na década de 1970, mais tarde foi o agronegócio, depois a imagem do indígena, o (i)migrante estrangeiro nas fronteiras internacionais e os passantes dos limites nacionais tornaram-se também identidades presentes nessa produção artística local, tendo sempre seus usos reforçados pelo Estado-Nação ou pela crítica de arte hoje estabelecida naquele lugar. Cotidianamente temos sendo evidenciadas imagens que (re)forçam essa presença icônica de imagens estatais como características da produção artística contemporânea local. Há um reforço de todos os lados: o Estado-Nação que apoia àqueles que fazem evidenciar essas imagens; da crítica de arte que é patrocinada pelo Estado-Nação que a patrocina; e não diferentemente vários artistas continuam (re)produzindo esse discurso colonialista da com a produção artística local.

Na contemporaneidade, de certa forma, algumas das produções artísticas produzidas a partir de Mato Grosso do Sul continuam ressaltando essas características locais antes apresentadas. Seja para, o Estado-Nação, visar o estabelecimento de uma ideia de identidade local a ser apresentada para contextos nacional ou universal, sejam artistas e críticos procurando inscreverem-se como produtores artístico-culturais e que, por isso, representam e leem, respectivamente, as produções

¹⁵ Sobre a noção de bovinoculturismo como discurso continuísta da produção artística europeia ver, especialmente, o artigo “O mundo a partir de *fronteras* do fim do mundo – Brasil/Paraguai/Bolívia – teoria da arte descolonial”, (BESSA-OLIVEIRA & NORONHA, 2015).

atravessadas por uma noção universalizante das culturas locais. E, numa tentativa de fugir desses repertórios identitários, caracterizados muitas vezes como localistas, já marcados pela história local que se atravessa por paisagens e discursos em prol do nacional, outras produções têm (com)posto uma imagem/obra mais cosmopolita/universalizante – sem ressaltar o local como exótico e por isso torna-se universal – para Mato Grosso do Sul vinculando a produção artística local com narrativas iconográficas nacionais/universais. Portanto, a produção de imagem/obra na arte sul-mato-grossense vem se construindo quase sempre visando um discurso local com a presença dos ícones locais ou apontando para um discurso nacional/universal, trazendo para a produção contemporânea local experiências históricas coloniais universais constituídas pela própria história, visando uma universalização dessa experiência/poética artística local.

Diante dessa situação da imagem na arte sul-mato-grossense rapidamente apresentada, considero importante apontar que a (com)posição da imagem na produção artística local, tendo em mente que *identidades, alteridades e autorrepresentação* ainda tomam a cena artística da produção de imagens na obra de arte da contemporaneidade, artistas locais têm trabalho na universalização de questões próximas às apresentadas em outros lugares. Pois, se o boi é personagem da obra de arte sul-mato-grossense, com uma estética da modernidade, desde um passado não muito distante (a obra de Humberto Espíndola é um exemplo especial sobre isso), já que a representação do boi insiste em manter-se presente na arte sul-mato-grossense¹⁶; de outro modo, artistas como Evandro Prado e Priscilla Pessoa trazem para a produção artística contemporânea sul-mato-grossense imagens compostas por ícones reconhecidamente universais coloniais “atualizando” a (com)posição das imagens/obras, *identidades, alteridades e autorrepresentação* dessas na obra de arte construídas no estado. As narrativas que ambos dialogam em suas obras não estão eximidas da ideia do trato com temas reconhecidos como universais para inscrição de suas obras nesse lugar. Assim, a pergunta que se estabelece nessa relação entre identidades, alteridades, autorrepresentações, obras de arte e (com)posição de imagens pode ser assim formulada: como os artistas sul-mato-grossenses, tendo em mente a construção de um discurso identitário local para o universal, desenvolvem em suas obras na contemporaneidade uma imagem que coisificam *identidades, alteridades e autorrepresentação* de sujeitos sul-mato-grossenses tão dispares? Ou: qual é a visualidade para os sujeitos locais que reverberam de obras com essa natureza que não representam imagens iconográficas a partir do local?

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como *unificadas*. (HALL, 2006, p. 61-62).

Na obra de Humberto Espíndola, o artista instalado em Mato Grosso do Sul mais reconhecido no cenário nacional brasileiro e em alguns lugares internacionais também, a identidade do boi (conhecida como a bovinocultura (Figura 6)) permeia suas produções como (re)tratação das identidades dos sujeitos do estado onde impera o agronegócio como mote para ancoragem de praticamente tudo que envolve sua cultura econômica. Especialmente na série “Divisão de Mato Grosso” (1978/79) essa imagem do boi (com)põe-se como visualidades dos próprios sujeitos sul-mato-grossenses participantes do ato da divisão.¹⁷ E como imagem dos sujeitos que vieram depois do ato político também, o boi tem insistido, de um jeito ou de outro, em manter-se como imagem

¹⁶ Vale, nesse sentido, ver o texto “Do moderno ao contemporâneo, o boi insiste em manter-se personagem da obra de arte sul-mato-grossense”. (BESSA-OLIVEIRA, NOLASCO, 2015)

¹⁷ Exemplo claro dessa relação entre a divisão territorial geográfica de Mato Grosso do Sul com a Bovinocultura nas artes plásticas como característica da cultural local é a série “Divisão de Mato Grosso” (1978-79) do artista Humberto Espíndola composta por oito telas. As imagens das obras estão disponíveis em: http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm - acessado em: 05 de julho de 2014.

maior da cultura local do estado. E não muito diferente, ainda na produção do artista nas obras produzidas atualmente em pinturas ou nas *grafias eletrônicas*, a imagem do boi é ressaltada como principal característica que reforçada pela crítica e pelo poder estatal continuam sendo imagens que representam as identidades/experiências e poéticas artísticas do estado de Mato Grosso do Sul pelo cenário nacional e internacional da arte brasileira dessa porção do Centro-Oeste (Figura 5). Dessa forma, é possível dizer que o boi continua sendo a imagem que é (com)posta pelo artista desde a arte moderna até a produção contemporânea em Mato Grosso do Sul e que, mantendo a linearidade ao discurso moderna mundial, a imagem é (re)constituída como identidade política e crítico-moderna prevalecendo-se como experiência e poética contínua também na obra contemporânea do pintor mais reconhecido do local sul-mato-grossense.



Fig. 5 – Humberto Espíndola - Pintura Fazenda, 2005 – Acrílica sobre tela – 60 X 80cm – Coleção do artista.



Fig. 6 – Humberto Espíndola - Pintura [série Divisão de Mato Grosso] O Passeio do general, 1978 – Óleo sobre tela – 130 X 170cm – Acervo Museu de Arte Contemporânea — MARCO, Campo Grande, MS.

A tentativa da arte contemporânea sul-mato-grossense de não ter apenas essa iconografia bovina como único repertório de composição da imagem/obra da arte local dá-se na transposição das narrativas locais para um lugar no discurso universal. Uma (trans)posição que se inscreve não mais pela utilização de imagens exóticas do local, mas a (re)constituição em suas obras de imagens que estão impregnadas de visualidades constituídas nos discursos universais da arte. Esses artistas

estão utilizando como poéticas de suas pinturas, por exemplo, as experiências alheias tão discutidas antes neste trabalho – uma experiência, quase sempre, que está associada à identidade cultural histórica europeia. Dois artistas locais, ressaltados pela crítica do estado como dois dos maiores expoentes da arte contemporânea local, Evandro Prado (Figura 7) e Priscilla Pessoa (Figura 8) têm travado um diálogo entre o local e o global nas suas produções com discursos históricos coloniais universais buscando deslocar a imagem da produção artística local. Dessa forma, as identidades, alteridades e autorrepresentações dos sujeitos sul-mato-grossenses, pelas imagens/obras dos artistas, abandonam a bovinocultura e (re)tomam os discursos religiosos cristãos, fábulas, o estilo artístico barroco, entre outras narrativas como poética e experiências artísticas comuns a vários outros lugares ocidentais. Não há na obra de ambos a representação das suas próprias experiências ou identidades culturais, opostamente ao que ocorre com a obra de Adriana Varejão ou Cildo Meireles, por exemplo, mas as identidades de outros sujeitos que migram como narrativas que devem ser reverberadas pelo mundo todo a fora.



Fig. 7 – Evandro Prado – Da série “Sýnodos”, 2014 – Acrílica sobre tela – 170 x 140 cm.



Fig. 8 – Priscilla Pessoa – Úrsula, pintura em óleo sobre tela de 2010; faz parte da série “Ikon”. Obra premiada no 1o. Festival Municipal de Artes Plásticas (2014) – Campo Grande/MS.

Se por um lado a obra de Evandro Prado associa-se mais intimamente a qualquer contexto religioso cultural ocidental – tendo em vista a disseminação do discurso religioso construído pelo Cristianismo – inclusive em Mato Grosso do Sul; por outro lado, a obra aqui grafada de Priscilla Pessoa está mais ligada a fantasias que, se de alguma forma podem ser associadas às culturas contemporâneas de muitos lugares, quando essas imagens são pensadas a partir da cultura local sul-mato-grossense rapidamente pensamos em um possível desfile de fantasias em alguma data comemorativa. O que, no último caso, não deixa de haver uma relação contemporânea com um local geográfico nacional qualquer também. Pois, de fantasias, mitos, cores, plumas e paetês vivem muitos dos sujeitos culturais brasileiros.

Sobre a obra de ambos, materiais diversos, estruturas artísticas diversas (com)põem as obras e as imagens que evidenciam essas características coloniais e universais na arte contemporânea de Mato Grosso do Sul. Dessa ótica, uma discussão que busca evidenciar quais são os discursos que sustentam a produção artística contemporânea sul-mato-grossense, por conseguinte ancoram as narrativas que são possíveis de serem percebidas semântica ou subjetivamente através das imagens/obras apresentadas ao público, se faz necessária levando em consideração uma discussão que tome a experiência e a poética da imagem e da arte contemporâneas como biográficas. Agora mais biográficas do que *biogeográficas*, como também vim ressaltando sobre outras produções artísticas nacionais brasileiras, exatamente porque essas obras dos artistas locais sul-mato-grossenses estão amparadas por discursos que não são próprios, mas alheios. Por discursos que as inscrevem como obras produzidas na contemporaneidade que visam um lugar ao universal. Por obras que têm uma visualidade impregnada por um discurso já formulado pela história global. Ainda que essas experiências e poéticas sejam atravessadas por narrativas históricas ou contemporâneas. Especialmente para compreender como se dão a (com)posição da imagem/obra na arte contemporânea em Mato Grosso do Sul e a visualidade que delas são emitidas. Ou em outros lugares específicos para pessoas diferentes. E se essa composição de imagens/obras se (re)apresenta no cenário artístico nacional/mundial de maneira diferente que no local.

Considerações

Haja vista que na obra de Adriana Varejão a narrativa colonial brasileira se faz presente evidenciando essa característica da cultura e experiência nacional para o mundo como poética da arte da artista a partir de suas próprias experiências com a questão colonial nacional, no caso dos pintores sul-mato-grossenses a questão não se dá de maneira muito diferente. Salvaguardada a circulação das obras de Adriana Varejão ser maior do que as dos pintores de Mato Grosso do Sul, a experiência e poética artística alheias à identidade cultural local de ambos – com referencial colonial para ressaltar uma característica de lugares pós-coloniais – dá-se no mesmo sentido, mas de aspectos diferentes. Como mostrado antes, Adriana Varejão abre fendas sangrentas nas suas pinturas para evidenciar as entranhas que esse discurso colonial insiste em jogar para debaixo do tapete da cultura e tentou esconder na contemporaneidade, bem como a artista “se pinta” com tons de peles diferentes em retratos divulgando para o mundo a sua *bio*geografia mestiça e a mestiçagem biográfica nacional e cultural brasileira. Adriana Varejão não (re)afirma o discurso colonial como poética, mas reconta a história contada por esse discurso colonialista a partir da sua ótica de sujeito biográfico que vivencia nos muitos tons de pele a sua própria história da colonização.

Já no caso dos pintores sul-mato-grossenses essa experiência colonial aparece em Espíndola dando continuidade ao gênero artístico moderno europeu mantendo as mesmas características daquela pintura. Ou seja, a pintura de Humberto Espíndola trata a bovinocultura como experiência e poética artística local/nacional tornando-a universal graças aos discursos que validam essa pintura – tornando a pintura do boi uma espécie de bovinoculturismo artístico. Por outro lado, Evandro e Priscilla fazem uso de metáforas barrocas, fabulosas e outras questões para tornar a pintura contemporânea do estado relacionada à narrativa colonial pela disposição da relação de construção e comunicação entre elementos que nos são comuns. Esses dois últimos lançam mão das histórias globais para tornar seus projetos locais universais. Portanto, as pinturas desses artistas dialogam com o histórico colonial nacional brasileiro tratando de questões hoje pós-coloniais que tornam essas narrativas artísticas contemporâneas universais tratando de narrativas globais. Ao tratar dessa questão esses artistas sinalizam o conhecimento da instabilidade das identidades culturais, que nas diferenças culturais nacionais se dão cada dia mais fortemente na cena cultural brasileira e que a autorrepresentação na produção artística é inevitável e faz parte da biografia de cada sujeito. Mas, em contrapartida, (re)forçam a insistência das histórias globais como narrativas para os projetos locais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Humanitas).
- ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Tradução, notas e posfácio Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; NOLASCO, Edgar César. “Do moderno ao contemporâneo, o boi insiste em manter-se personagem da obra de arte sul-mato-grossense”. In: *Porto arte: revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-graduação em artes Visuais. 20, n. 34, maio 2015, p. 69-88.

BESSA-OLIVERIA, Marcos Antônio; NORONHA, Marina Maura de Oliveira. “O mundo a partir de *fronteras* do fim do mundo – Brasil/Paraguai/Bolívia – teoria da arte descolonial”. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Brasil/Paraguai/Bolívia*. Campo Grande, MS: Editora UFMS. V. 7. N. 14, jul./dez., 2015, p. 65-102.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8ª ed. revista. São Paul: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1).

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2. ed. Gênese. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

COUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as artes).

_____. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução Renaje Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes).

DANTO, Arthur C.. *O descredenciamento filosófico da arte*. Prefácio por Jonathan Gilmore; tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Coleção Filô/Estética, 4).

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysses Editora, 2006.

ESCOBAR, Ticio. “Identidades em trânsito”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque; RESENDE, Beatriz. (Orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 170-192.

EVANDRO PRADO – textos e imagens disponíveis em: <http://www.evandroprado.com.br/> - acessados em: 17 de maio de 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed.. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... [et al.]. 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas).

HOBSBAWM, Eric. *Tempo fraturados*. Tradução Berilo Vargas. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUMBERTO ESPÍNDOLA – textos e imagens disponíveis em: http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm - acessados em: 17 de maio de 2014.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução Maria Cristina Tavares Afonso. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1980.

MIGNOLO, Walter D.. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas).

PRISCILLA PESSOA – textos e imagens disponíveis em: <http://ateliieppp.blogspot.com.br/> - acessados em: 17 de maio de 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. (Ensaio latino-americanos; 2).

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

VAREJÃO, Adriana – textos e imagens disponíveis em: <http://www.adriavarejao.net/pt-br> - acessado em: 05 de julho de 2014.