

A IMPOSSIBILIDADE DA 'ARTE COMO TAL' NA FRONTEIRA DECOLONIAL

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.2.34-50>

Tatiana Fernández (Maria del Rosario Tatiana Fernández Méndez)¹

RESUMO

Este artigo explora os espaços de impossibilidade da arte na fronteira decolonial, como espaços que tem potência poética. Nesse processo analisa o discurso universalista e individualista da estética moderna ocidental repleto de possibilidades que são ao mesmo tempo impossibilidades no contexto das relações entre arte moderna e regimes coloniais. Para fazer visíveis as contradições do discurso e a impossibilidade da arte como lugar de potência estética e poética parte-se da diferenciação de arte *como tal* de Stephen Wright, da perspectiva descolonizadora de *ch'ixi*, ou manchado, de Silvia Rivera Cusicanqui e *double bind*, ou convivência dos contrários, de Gayatri Spivak onde os espaços de impossibilidade da arte colocam em evidência as relações coloniais. Nessas bases observam-se indícios da chamada polícia da arte, de Jacques Rancière, nos casos da arte *naïve* haitiana e arte aborígine australiana. A análise revela evidências da potência estética e poética de espaços onde a arte *como tal* é impossível e ao mesmo tempo questiona a universalidade da matriz ocidental como uma imposição colonial.

Palavras Chave: *Ch'ixi*; *Double bind*; Descolonização do olhar; Arte indígena; Arte aborígine; Arte participante

¹ Artista, investigadora e professora adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, UnB e Doutora em Arte pela mesma universidade. Sua área de interesse acadêmico inclui as relações entre estética e política, estéticas decoloniais, políticas de identidade, pensamento de fronteira, a virada pedagógica da arte, a vida da visualidade na educação e a criação de máquinas estético-poéticas para aprender. É coautora de diversos capítulos de livros com Belidson Dias como *Pedagogias Culturais nas entre viradas: eventos visuais e artísticos* (MARTINS e TOURINHO, 2014), *Mapas de Interseções na Educação em Visualidades: evento artístico como pedagogia* (VISUALIDADES, vol 11, 2013); (*Artistic Event as Pedagogy* em IRWIN, Rita; SINNER, Anita (orgs.) *PROVOKE: International Perspectives on Visual Arts Dissertations in Education* (Vancouver: UBC Press, 2016); *Aguas turbulentas: el encuentro entre el giro educativo del arte y el giro de la visualidade em la educación* (Arnodes Revista de Arte, ciência y tecnología, 2016); *Looking at New Trends and Policies in Latin American Art Education* em BARTON, Georgina; BAGULEY Margaret (Eds.) *The Palgrave Handbook of Global Arts Education* (London: Palgrave Macmillan, 2017); *The Spectacle Quotidian and Critical Pedagogical Practices in Art Education: South American Visions* (Richard Hickman; John Baldacchino; Kerry Freedman; Emese Hal; Nigel Meager. (Org.). *The International Encyclopedia of Art and Design Education*, Wiley Blackwell, 2019). Coeditora con Anita Sinner, Rita Irwin y Belidson Dias do dossiê especial *Investigação Baseada em Artes* (Arts Based Research) para la revista *VIS de la UnB* (2017). Outras publicações incluem *O Grande Louco: o olhar insubordinado de Simón Rodríguez* (Revista Educação, Sociedade e Culturas da Universidade do Porto, 2013) e *Aguas turbulentas: el encuentro entre el giro educativo y el giro pedagógico en el arte y el giro de la visualidad en la educación* (Revista Arnodes, n.17, 2016). Lattes - <http://lattes.cnpq.br/2809713635725046> Orcid - <https://orcid.org/0000-0002-7638-4448> Email: tatiana.fernandez@unb.br

THE IMPOSSIBILITY OF ART AS SUCH IN THE DECOLONIAL BORDER

ABSTRACT

This article explores the impossible spaces of art in the decolonial border, as potentially poetic spaces. In that process analyses the universalistic and individualistic modern western aesthetic discourse replete of possibilities that are, at the same time, impossibilities in the context of modern art and colonial regime relations. To make visible those contradictions as places of aesthetic and poetic potency this study departs from Stephen Wright's differentiation of Art as Such and decolonization perspectives as Silvia Rivera Cusicanqui's *ch'ixi* or stained and Gayatri Spivak's *double bind* or the coexistence of the contraries, where the spaces of impossibility of art make evident the colonial relations that marked them. Based on those ideas the article observes the vestiges of the so-called art police of Jacques Rancière in the Haitian *naïve* and Australian aboriginal art. The analysis reveal evidence of aesthetic and poetic potency in spaces where Art as Such is impossible and at the same time questions the universality of the occidental matrix as a colonial imposition.

Key Words: *Ch'ixi*; *Double bind*; Decolonization of the gaze; Indigenous art; Aboriginal art; Participant Art

LA IMPOSIBILIDAD DEL ARTE 'COMO TAL' EN LA FRONTERA DECOLONIAL

RESUMEN

Este artículo explora los espacios de imposibilidad del arte en la frontera decolonial, como espacios de potencia poética. En ese proceso analiza el discurso universalista e individualista de la estética moderna occidental repleta de posibilidades que son al mismo tiempo imposibilidades en el contexto de las relaciones entre arte moderna y regímenes coloniales. Para hacer visibles las contradicciones del discurso y la imposibilidad del arte como lugar de potencia estética y poética se parte de la diferenciación de arte *como tal* de Stephen Wright, de la perspectiva descolonizadora de *ch'ixi*, o manchado, de Silvia Rivera Cusicanqui y *double bind*, o convivencia de los contrarios, de Gayatri Spivak, donde los espacios de imposibilidad del arte colocan en evidencia las relaciones coloniales. En esas bases se observan indicios de la llamada policía del arte, de Jacques Rancière, en los casos del arte *naïve* haitiana y arte aborígine australiana. El análisis revela evidencias de la potencia estética y poética de espacios donde el arte *como tal* es imposible y al mismo tiempo cuestiona la universalidad de la matriz occidental como una imposición colonial.

Palabras Clave: *Ch'ixi*; *Double bind*; Descolonización de la mirada; Arte indígena; Arte aborígine; Arte participante

A exploração e investigação do impossível constitui em si uma forma de operar da arte. Este artigo explora os espaços de impossibilidade da arte como espaços de potência estética e poética nos territórios onde a cultura ocidental e moderna não predomina ou é deglutida e onde o conceito de arte não tem tradução. De toda forma, investigar a impossibilidade parte da negação da possibilidade, ou seja, de um lugar supostamente errado para investigar a arte. À respeito do erro como forma de operar artística, o crítico de arte Stephen Wright destaca a ideia de Jacques Rancière (1998) de que a criatividade é "colocar as perguntas de maneira errada, perguntas que são paradoxalmente, absurdamente, ou ainda escandalosamente erradas" (2008, s/n). Rancière observa que se as perguntas se colocam de maneira epistemologicamente corretas trazem respostas mais ou menos interessantes, mas sempre logicamente compatíveis com a ordem. Para ele, o tipo de pergunta inconvenientemente errada produz criatividade e dissenso. A impossibilidade da arte pode assim permitir visualizar o 'invisualizado' ou invisibilizado. Visualizar esses espaços é o desafio deste estudo.

Situada nesse espaço analiso as relações entre arte moderna e os regimes coloniais onde os espaços da impossibilidade da arte se fazem invisíveis e inaudíveis com o objetivo de debelar ou revelar o contrário da imagem desses territórios, como um revelador químico. Para isso aqui se usa a diferença que faz Rancière (2008) entre arte e *arte como tal*: a arte, para ser arte, não pode ser somente visível, deve ter o mais alto 'coeficiente de visibilidade'², isto é, ser visível *per se*. Isso significa, como observa Wright (2008), que a arte somente pode se considerar arte quando aparece *como tal* (*appear as such*) ou quando é percebida *como tal*. Os objetos de arte se percebem como tal por causa de uma tradição ou por convenção do espaço onde se expõem. Nos espaços consagrados à arte, como museus de arte ou galerias de arte, os artefatos visibilizados que são expostos são arte porque aparecem *como tal*. O espaço demanda um olhar diferenciado. Acontece também quando uma comunidade percebe um artefato 'como arte'. Mas, quem, ou o que determina que algo seja percebido *como arte*? Os artistas, as instituições do sistema da arte ocidental e as comunidades que entendem a arte como um conceito adequado ao que experimentam. O que isso significa, então, para as culturas não ocidentais que não têm o conceito de arte, onde a arte 'como tal' é impossível?

Para essa discussão apresento em primeiro lugar os conceitos de *ch'ixi* ou manchado da socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 2015) e *double bind* ou a convivência dos contrários da teórica feminista indiana Gayatri Spivak (2012) que nos ajudam a esclarecer contextos em que estas reflexões se dão. Em seguida aponto as contradições e conflitos que se geram nas situações de encontros e desencontros entre a cultura ocidental moderna e as não ocidentais. Depois identifico as diferenças e convergências entre arte *como tal* e o que o crítico de arte paraguaio Ticio Escobar chama de arte indígena. Finalmente apresento dois casos relevantes que nos proporcionam padrões de procedimentos utilizados pelo sistema da arte "como tal" para o policiamento dos territórios que escapam ao construto ocidental e moderno da arte. Fica assim uma imagem formada pelos indícios e pelos questionamentos escandalosamente 'errados' sobre a impossibilidade da arte *como tal* num continente *ch'ixi*.

Os manchados e a descolonização do olhar

Os latino-americanos fazem parte da cultura ocidental (por latinos), e se situam no Ocidente geográfico respeito a um mapeamento determinado. Ainda assim, as sociedades europeias e norte americanas, consideram 'não ocidentais' os centro e sul americanos. Este termo refere à antiga divisão do Império Romano e da Igreja Católica da Igreja Ortodoxa no século IV. Mas com a invasão colonial da Europa Ocidental no século XV essa concepção reflete e atualiza uma concepção colonial que divide até nossos dias. O problema atualmente é que parte dos latino-americanos são ocidentais e não

² Este conceito está relacionado à ideia de 'coeficiente da arte' de Marcel Duchamp que é uma "relação aritmética entre o que não se expressou da intenção e o que se expressou sem intenção" (The Creative Act, 1957. In Robert Lebel: Marcel Duchamp. New York: Paragraphic Books, 1959, p. 77/78).

ocidentais ao mesmo tempo e outra parte são não ocidentais, como as culturas indígenas ou afrodescendentes. Rivera (2010, 2015) usa a palavra aymara *ch'ixi*, que significa manchado ao refletir sobre esta situação. *Ch'ixi* é chamado aquele que está manchado, sujo, embrenhado, como um mecânico, que são "portadores de contradições que não buscam a síntese" (CONVERSA DO MUNDO, 2013). O cidadão do continente centro e sul americano vive a negação e a afirmação ao mesmo tempo, o ser e não ser, simultaneamente colonizado e colonizador. É, pois, um continente não ocidental manchado da cultura ocidental em diferentes intensidades.

Por outra parte Spivak observa como a cultura ocidental usa o discurso colonial da universalização de valores para colocar outras culturas contra si mesmas de maneira a ocidentalizar o pensamento. A autora parte da relação que as mulheres indianas têm com a sua sociedade patriarcal em nome da tradição. Estas mulheres são vistas como "vítimas mudas ou/e sujeitos Iluminados que falam pela diversidade" (2012, p. 102) pelos culturalmente absolutistas que pretendem salvá-las da sua própria cultura e os culturalmente relativistas que as elevam a símbolo do anticolonialismo. Ela chama de *double bind* a essa convivência dos contrários. Quando nos encontramos numa situação de duas decisões boas ou ruins e estas se cancelam entre si, estamos numa aporia ou *double bind*, observa:

Não é um problema lógico ou filosófico, como a contradição, ou o dilema, o paradoxo ou antinomia. Somente pode ser descrito como experiência [...] Na aporia ou *double bind* decidir é uma responsabilidade. O sentimento ético é de arrependimento não de auto-congratulação (SPIVAK, 2012, p.104-105, tradução nossa).

Nesta situação não há escolhas, mas condições. No caso das mulheres indianas o sistema patriarcal 'não ocidental' proporciona um motivo para o sistema patriarcal ocidental justificar o domínio colonial e a colonização do olhar. Da mesma forma, a arte, como manifestação cultural universal, proporciona a justificação para o mesmo objetivo. O artista uruguaio Luis Camnitzer reflete sobre uma arte colonial contemporânea em conferência da Associação de Estudos Latino-Americanos em 1969:

[...] *United Press International* proporciona informação total, instantânea e universal para todos. Mas no mesmo ato, isto é, a provisão de informação filtrada, também revela ignorância total, instantânea e universal.

O artista é uma parte integral desses segmentos sociais informados e isolados. Nas áreas coloniais, em um papel não muito definido -algo entre Buffon e porta-voz – ele é um dos meios de fuga da pressão informativa que o Império mantém filtrando. É estranho que a frase “arte colonial” esteja cheia de conotações positivas e que se refira ao passado. Na verdade, acontece no presente, e com benevolência é chamada de “Estilo Internacional”. De forma menos cortês tende a ser descendente, derivativa, e muitas vezes oportunista. (2009, p. 9, tradução nossa)

A ideia de que há uma arte atrasada com respeito a outra é um dos sintomas do consenso comum sobre uma suposta universalidade de valores artísticos, de onde se entende que os que lideram o campo são os que detêm os valores maiores da arte universal. Mas, como afirmou Hélio Oiticica, "da adversidade vivemos", somos "visceralmente contra tudo que seria o conformismo cultural, político, ético, social." (1967 In FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 167). E isso acontece menos por um espírito rebelde (com causa) do que por uma situação sem saída, sem opção e sem escolha. O sistema opressivo colonial, que continua de diversas formas incrustado nas sociedades latino-americanas (como em outras partes do planeta), coloca em constante tensão não somente os conceitos e valores

dos povos colonizados como as mesmas instituições e conceitos que defende a modernidade ocidental.

Com os valores da arte não é diferente. Nas cidades cosmopolitas ou áreas metropolitanas os limites da atividade artística são determinados por parâmetros estabelecidos por artistas e instituições artísticas dos países europeus e da cultura inglesa e latina, (que aqui identifico de maneira geral como a cultura ocidental) que trabalham em relação a sua própria situação e em favor dela. Como pensa Camnitzer “A criação de produtos culturais na área colonial se torna uma ferramenta para enriquecimento e sofisticação da cultura metropolitana” (2009, p. 11) porque os produtos se dirigem a ela. Dessa forma o artista participa do “jogo da arte metropolitana” (2009, p. 10) ao criar produtos culturais que não tem justificativa cultural.

América Latina também é ocidental e os artistas latino americanos operam e lideram transformações na arte ocidental a partir do século XX (sem não contamos o chamado *Barroco Mestizo* na América Latina hispana). Mas, vale a repetição, a América Latina não é culturalmente somente ocidental. Há 522 povos indígenas que conformam diversas culturas e línguas junto às culturas afro descendentes e no último século, asiáticas. Pensar a arte, assim como todas as outras atividades sociais, requer tomar consciência das diferenças radicais que se manifestam nas cosmovisões dos indígenas e afro descendentes dos continentes Centro e Sul americanos.

No campo da arte torna-se evidente a comparação que a sociedade faz entre países supostamente avançados culturalmente ou artisticamente e outros atrasados. Está também implícito nas abordagens do ensino da arte ou da história da arte que se dão no continente onde prevalece a arte moderna ocidental como ápice do progresso cultural. O que está sendo julgado neste tipo de comparações? Ao que elas servem?

Nessa paisagem cultural complexa em que se vive de maneira permanente os contrários de ser e não ser isso e aquilo é crucial identificar os conflitos e revelar suas construções. Não para querer consertar o que não está quebrado (o conflito não é necessariamente um mal), mas para aproveitar as rachaduras por onde é possível ver e ser visto, ouvir e ser ouvido. Rachaduras para imaginar e construir outras formas de existência que não as impostas pelos interesses do capitalismo colonialista ocidental. Se for possível ou não alcançar o ponto mais próximo de uma utopia, pouco importa. As condições criam uma rachadura em que se está, no *double bind*. Na aporia, não há escolhas.

Diversos intelectuais, artistas e cientistas empreenderam o caminho da descolonização, não somente no campo econômico e político como no campo social e cultural como é o caso do coletivo feminista *Mujeres Creando* na Bolívia, os artistas guatemaltecos Bemvenuto Chavajay e Marilyn Boror ou a psicanalista e filósofa Suely Rolnik, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro ou o arquiteto Paulo Tavares. Para alguns deles, como Rivera (2015), se trata de algo ainda mais profundo: a descolonização interior³, um interior que Simón Rodríguez (1990, 2008) identificou como o pensamento colonizado⁴. A autora ainda associa essa descolonização ao olhar:

[...] a descolonização do olhar consistiria em liberar a visualização das ataduras da linguagem e em re-atualizar a memória da experiência como um todo indissolúvel em que se fundem sentidos corporais e mentais. Seria uma memória do fazer, que é um

³ Rivera vê o colonialismo interno como um modo de dominação a diferença de Franz Fanon ou Pablo Gonzáles que vêm como um modo de produção. Ela oferece como exemplo o fato dos indígenas não ter crédito nos sistema financeiro igual a um branco, mesmo produzindo os mesmos bens (CONVERSA DO MUNDO, 2013).

⁴ Simón Rodríguez foi professor e tutor de Simon Bolívar na Venezuela do século XVIII e escreveu diversos tratados sobre educação e sociedade onde fazia sempre ênfase na descolonização do pensamento.

habitar. A integridade da experiência do habitar seria uma das metas da visualização" (2015, p. 23, tradução nossa)

É que, para Rivera a palavra do colonizador não designa, mas encobre. A socióloga se remonta à fase republicana boliviana, que se aplica a toda a América Latina, em que o discurso igualitário (universalista) escondeu a manutenção das relações de dominação (2010, p. 19). A linguagem criou ataduras e formas de pensar colonizadas. A palavra naturalizou as relações de poder. Para descolonizar a mente é necessário visualizar através do corpo antes que da palavra. Dito de outro modo: a descolonização caminha pela insubordinação da imagem à palavra; da prática à teoria; da arte à ciência.

Estes modos de dominação utilizam distorções do discurso que inclui excluindo "apesar da aparente universalidade", justificando desigualdade e clamando igualdade, segundo Rivera (CONVERSA DO MUNDO, 2013). Neste sentido a autora vê uma crise das palavras que possam dar conta do que estamos vivendo.

O mundo ao contrário⁵

A modernidade ocidental gestou dentro de si uma crise das palavras nos termos de Rivera (2015). No âmbito da arte isso também provoca um mundo ao contrário com contradições que surgem na modernidade. O Iluminismo europeu que coincidiu com o auge do período colonial, foi um movimento em direção à racionalidade e materialismo protestante luterano. Os filósofos que a promoveram eram principalmente ingleses e franceses. Mas, os que eram racionalistas na ciência, não eram assim nas artes (TATARKIEWICZ, 1996) nem na política colonial. No entanto, como aponta a antropóloga Marimba Ani (1994), é este mesmo racionalismo que guiou a estética moderna ocidental e que promoveu o que ela chama de Holocausto da Escravidão ou Maafa (ANI, 1994). A autora observa que embora os filósofos Iluministas pensassem que o belo não era um valor objetivo, mas subjetivo, o fizeram intelectualizando a experiência da beleza. Para Ani o resultado é tão estranho como a fusão do racionalismo e a religião. Essa obsessão com a objetividade da ciência moderna ocidental busca encobrir e justificar o pensamento colonial por meio da linguagem. A autora lembra ainda que a objetividade é uma mentira porque não existe e nisso se assemelha aos argumentos de Humberto Maturana (2005) que propõe a ideia de 'objetividade entre parêntese'⁶.

Estas estranhas contradições são perceptíveis na estética ocidental. Wladislaw Tatarkiewicz observa que:

As tendências do pensamento do século XVIII eram complexas. Foi na teoria da arte que houve a grande mudança, vitória do subjetivismo; em quanto na prática da arte a virada foi diferente. [...] a volta ao classicismo que se produzia na arte renovou a teoria objetivista; isto se expressa especialmente na obra de Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (História da Arte Antiga) (1764). Resulta interessante que seu manifesto a favor do objetivismo fosse publicado na mesma década que o fizeram os manifestos mais importantes do subjetivismo inglês. (1996, p. 248, tradução nossa, parêntese nosso)

⁵ "O mundo ao contrário" é uma noção expressa nos textos e desenhos do índio Waman Puma de Ayala no século XV em uma carta de mil páginas com mais de 300 desenhos onde teoriza sobre o cataclismo da colonização, assim como na pintura de Melchor Maria Mercado no século XIX que Rivera (2010, 2015) analisa no marco do que ela chama de 'sociologia da imagem' por meio do método *qhip nayra* que consiste em ver o passado para pensar o presente e o futuro.

⁶ Maturana observa que quando a ciência admite a separação entre o sujeito e seu objeto de observação para explicar o objeto, como acontece, é chamado de objetividade. Mas, essa objetividade fica entre parêntese quando admitimos que não distinguimos entre ilusão e percepção e por tanto toda observação do mundo é objetiva em relação a uma percepção singular, diferente e situacional. Assim, a objetividade da ciência somente é possível entre parêntese, em relação a uma percepção.

Três décadas depois de Winckelmann, Immanuel Kant ([1790] 1951) argumenta, na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1791, que não pode haver uma regra que determine o belo e por tanto de nada serve procurar um conceito universal. Kant reconhece que é impossível. Ani (1994) se pergunta então, para que tanto esforço de Kant em intelectualizar a beleza subjetiva, em uma 'analítica do belo'? A autora observa que esse esforço separa a mente dos sentidos e mantém o controle da experiência estética através da análise. Sendo que a análise está com quem tem a palavra o domínio é das elites. Por outra parte, Ani observa que nestas bases o artista cria sua própria resposta ao mundo, em uma atitude individualizada, mas dirigida a indivíduos separados e distintos, aqueles que sabem analisar.

Os artistas e intelectuais do Romantismo do século XIX, inflamados pela ideia de beleza subjetiva que se defendeu no Iluminismo e pela era das revoluções, alimentaram também a ideia de liberdade, independência e individualidade modernas. Para os artistas europeus estes valores apontavam à liberdade de expressão frente às regras acadêmicas, os valores religiosos ou as convenções culturais; à independência econômica do sistema do mecenato das cortes e dos valores do mundo exterior à arte; e à individualidade da sua poética e prática. Nesta perspectiva, a natureza já não é mais o modelo da arte, mas a arte o modelo da natureza de tal maneira que a subjetividade criadora do artista se torna o maior valor cultural da sociedade porque conduz a liberação espiritual do homem moderno como modelo espiritual da natureza. Para John Dewey ([1934] 2005), esta é uma "ideia esotérica da arte" porque valoriza a transcendência da arte e do artista, mas nega ou ignora a sua imanência.

A liberdade criativa tornou-se uma regra estética no âmbito do idealismo alemão, em especial nos países nórdicos da Europa. Neste contexto o interesse pelo sujeito artista adquiriu cada vez mais valor que o objeto da arte. Isto aponta à valorização da originalidade, dos sentimentos, dos pensamentos, da percepção, da expressão de algo significativo antes que à semelhança com a natureza. Assim também foi para os artistas da Idade Média e de diferentes culturas como a China (STANKIEWICZ, 2007). Mas, à diferença daqueles, a ideia do artista como modelo espiritual da natureza leva os idealistas alemães a reconhecer na arte um valor de edificação moral e civilizatória. Friedrich Schiller argumenta, nas suas *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade* ([1794] HALSALL, 1998), como fez Platão no seu tempo, que para exercitar a vontade racional em liberdade as pessoas devem alcançar uma harmonia que passa por uma educação estética. A liberdade, então, se consegue por meio da Beleza. A vontade racional é dos livres.

Todas estas mudanças, somadas às geradas pela industrialização, conduziram a transformações nos sistemas de educação em arte. As academias de belas artes, na segunda metade do século XIX e começo do XX, perderam o apelo para artistas buscavam formação em estúdios de artistas, com uma grande ênfase sobre a subjetividade da experiência estética, em quanto as universidades formavam teóricos e historiadores de forma racional e objetiva. As academias de belas artes mais tarde formaram escolas de artes e ofícios para a industrialização, com a função social e econômica de formar artesãos/designers. Houve desta maneira um distanciamento entre a produção artística e o trabalho ligado à economia produtiva nos países do Norte da Europa e da América. Entretanto, no começo do século XX, a Bauhaus buscou reunificar a arte da técnica na construção de uma visualidade alemã e europeia, mas muitos artistas pensavam como Piet Mondrian, que não podia haver contiguidade entre arte e indústria porque isso significava renunciar ao prestígio do gênio (ARGAN, 1992).

A intensa militância dos artistas modernos na ideia de que o valor da arte é circular, ou da 'arte pela arte', está relacionada à teoria estética kantiana do desinteresse. Nesta perspectiva só a arte e a experiência estética conduzem a uma verdade pura. A vida e os conhecimentos estão cobertos de ideologias e, por tanto, mascaram a verdade. A arte despojada de ideologias, pelo contrário, é capaz de apresentar a verdade de uma maneira desinteressada. Esta ideia, embora não generalizada entre os artistas modernos, chegou até a posição essencialista de Clement Greenberg, na metade do século XX que distinguiu a arte como repositório dos valores civilizados quando esta se concentra na

especificidade do seu médium, ou seja, quando se centra nas questões da forma. Assim, a pureza da arte e do seu médium procura preservar, sob um sistema de significados, a pureza da civilização branca ocidental dos valores considerados defasados, mundanos e primitivos. Para Greenberg os artistas, no seu papel de repositórios destes valores, encontram-se ligados às classes dominantes por uma "corda umbilical de ouro" (1996, In FERREIRA e COTRIM (org.), 2001, p. 31).

De toda forma, esta não foi uma visão dominante na arte moderna ocidental. Diversos artistas modernos reagiram contra a 'arte pela arte', contra o racionalismo na arte e contra a ligação da arte com a agenda das elites. Surrealistas, dadaístas, expressionistas e cubistas recorreram a diversas formas irracionais e emocionais de operar e favoreceram a singularidade da experiência da arte da parte do público como ato político de emancipação. Alguns deles buscaram a arte africana e se inspiraram nas criações infantis para buscar uma 'pureza perdida', uma 'essência primitiva', um distanciamento da razão enlouquecedora. Ainda assim, a arte continua a ser um campo de conhecimento para iniciados nas sociedades ocidentalizadas e colonizadas.

Nesse contexto floresceu a ideia de que todos podem ser artistas (desde que formados pela modernidade ocidental) e de que a arte é uma linguagem universal que pode ser compreendida por todos, muito a pesar dos estudos dos teóricos europeus como o sociólogo francês Pierre Bourdieu, ou dos Estudos Culturais que surgem na Inglaterra na década de 1960. No entendimento de uma linguagem universal, a formação de artistas se deu no modelo das escolas de Ocidente. A quantidade de escolas e estudantes de arte cresceu no mundo e na contemporaneidade chega a lugares distantes do Ocidente, mas ser artista é algo muito diferente de apenas possuir um título universitário ou técnico em arte e requer um contexto que acolha estes 'profissionais'. Este contexto não existe na América Latina, com exceção de três ou quatro grandes capitais, como São Paulo, Buenos Aires ou Cidade de México, que repetem os parâmetros europeus e produzem para o *mainstream* ocidental.

Ani denomina de "mito de uma estética universal" (1994, p. 222) ao discurso universalista da arte. Este mito pressupõe que a arte *como tal* tenha valor universal, mas o que outros povos fazem como arte tenha valor particular. O mito universalista da arte é um instrumento de dominação. Podemos encontrar esta manifestação sutil nos esforços de agentes culturais em capitais ou cidades metropolitanas para 'levar arte' a lugares remotos ou periféricos como quem leva civilização ao 'espírito selvagem que ainda não encontrou a arte'. Desta maneira o universalismo da arte está simbolicamente ligado à ideia cristã de fraternidade, como bem observa Ani. E esta posição conserva a ideia da dominação porque considera que o artista, portador dos valores brancos, tem o poder de conceder o que o Outro carece. Nessa perspectiva, a mudança passa pela vontade dos poderosos.

Por outra parte, é cada vez mais evidente que a arte está longe de ser universalmente compreendida se o conceito de arte e artista é aquele formado pela modernidade ocidental. A arte *como tal* não é compreendida nem pelos estratos sociais populares ou da classe média, ou mesmo entre as classes dominantes da sociedade ocidental. De maneira geral, o privilégio é de um seletivo grupo que a faz, outro que a estuda e outro que a coleciona. Todavia, as linguagens artísticas contemporâneas como a fotografia, ou a performance estão proliferando em contextos não ocidentais, em lugares remotos, em condições completamente contrárias (como a arte que acontece em países islâmicos que proíbem a imagem). A arte tende a uma manifestação cada vez mais particular dirigida a contextos específicos com códigos e estruturas diferentes. O discurso da universalidade da arte serve neste caso à manutenção da ideia de que o modelo espiritual da civilização ocidental é um modelo universal no meio da diversidade.

Se a ideia de uma arte universal começou a ser questionada na pós-modernidade, no lugar dela surgiu a ideia de globalização, que universaliza não somente as manifestações artísticas, mas de maneira mais ampla, também as visualidades. A dominação dos valores estéticos ocidentais conduz a uma universalização colonizadora que destrói não somente as culturas não ocidentais, mas a própria cultura ocidental, como acontece por exemplo com a filmografia não hollywoodiana que para ser

distribuída passa por um processo que não é completamente orgânico de ' intercâmbio ' cultural, não é recíproco nem negociado, mas imposto sob cláusulas de iniquidade com a filmografia hollywoodiana. Da mesma maneira que as mudanças climáticas são em muito provocadas pelo sistema extrativista capitalista que afeta os ecossistemas, ocorre com os etossistemas. A globalização é a continuidade da dominação ocidental. A ideia de que a arte é uma manifestação global é também um encobrimento do pensamento colonial que não somente afeta os não ocidentais, mas também os ocidentais.

Contudo, a globalização não é desvantajosa em si mesma, pode ser também uma vantagem. O problema não está nela, mas nas formas como esta linguagem encobre o que acontece na prática. Quando se diz que todos podem ser artistas, as pessoas são conscientes de que nem todos podem de fato ser artistas nos termos da modernidade ocidental. Há uma aparente contradição que não se resolve. Não somente existem barreiras econômicas, mas principalmente culturais que se guiam por razões coloniais para que certas pessoas sejam artistas. Da mesma forma com a ideia da universalidade da arte que inclui a todos para excluí-los da sua subjetividade. Como em um mundo ao contrário o discurso que defendem os povos ocidentais encobre as contradições que revestem a arte moderna e que se fazem cada dia mais visíveis com as reflexões de artistas contemporâneos ocidentais e não ocidentais.

A arte impossível

A respeito da arte dos povos indígenas o curador de arte paraguaio Ticio Escobar (2008, 2013) aponta inconvenientes sérios para que esta possa circular no percurso de uma história alheia, como é a História da Arte. Neste contexto ele defende a necessidade de distinguir o conceito de arte ocidental do conceito de arte indígena, embora seja um termo conflitante. É que, na visão de Escobar, a arte indígena como a ocidental "recorre ao poder da aparência sensível, da beleza, para mobilizar o sentido coletivo, trabalhar em conjunto a memória e antecipar porvires" (2008, s/n). Mas, a teoria estética ocidental julga que estas manifestações estão tão imbricadas nas outras dimensões da vida, como a produção de artefatos, a religião ou a medicina que não se podem distinguir como arte. Ainda mais, para os indígenas nem sequer há distinções entre gêneros de arte, observa Escobar. Esta é uma grande diferença com a arte moderna ocidental para a qual a estética kantiana do desinteresse é determinante e se mantém na base do sistema da arte contemporâneo: a arte não pode ser algo que tem uma utilidade prática. Tudo o que tem uma função prática está separado daquilo que tem uma função estética.

A impossibilidade de ser arte (mesmo sendo possível) coloca um duplo problema ao discurso moderno e contemporâneo da arte. Por uma parte, desafia a ideia da autonomia da arte, como nota Escobar, e por outra, evidencia os processos universalistas e globalizadores como processos de encobrimento:

Essa arbitrária pretensão (de fazer da arte moderna ocidental o paradigma de qualquer forma de arte) produz um paradoxo no centro mesmo da teoria estética. Por uma parte esta sustenta que toda cultura alcança seu vértice na arte [...] como produto de uma tensão entre forma [...] e conteúdo [...]. Segundo esta definição a arte é patrimônio de toda coletividade capaz de criar imagens intensas por meio das quais aquela busca interpretar sua história e re-imaginar seu caminho. Mas, por outro lado, o sistema da arte esquece pronto esta definição (ou essencializa seus termos tornando-os abstratos) e somente reconhece como legitimamente artísticas as obras que preenchem as exigências do formulário moderno. (2008, s/n, tradução nossa)

Afirma-se então a diferença entre a arte indígena e a arte ocidental. Não pode-se negar, no entanto, como destaca Escobar, que ocorrem convergências relevantes, se não semelhanças, entre a arte indígena e o que se faz na arte contemporânea. O formulário moderno a que se refere Escobar, embora

ainda em vigência nas instituições da arte e da educação é frontalmente questionado por diversos artistas que fazem parte do sistema da arte ocidental.

Um dos principais questionamentos é sobre a autonomia da arte. Para muitos artistas contemporâneos a arte não é um fim em si mesmo. A artista cubana Tania Bruguera, por exemplo, discute o que ela chama de Arte Útil (BRUGUERA, s/d). Tanto para Bruguera como para os indígenas não se trata da beleza que se aplica ao objeto útil, mas a beleza da utilidade (BRUGUERA, s/d). A beleza está além da arte. A arte assim é uma forma de operar, de pensar, de ver e de fazer cujo propósito está em função da vida.

Outro questionamento recai sobre a ideia de originalidade e individualidade do ato artístico que para os artistas modernos assegura o prestígio do gênio. Artistas contemporâneos adotaram a ideia de que a arte pertence à comunidade, não a indivíduos, trata-se de um ato coletivo onde as pessoas são participantes de um corpo maior. Neste sentido, não é mais importante o estilo, nem a assinatura, nem a expressão dos seus sentimentos e pensamentos, mas os sentimentos e pensamentos da coletividade. Esses artistas entendem a arte na heteronímia dos seus propósitos. Claire Bishop (2006, 2012) reconhece esta tendência, que já aparece na arte moderna, como Arte Participante que inclui, entre outras, a performance, a arte digital e a ação artística.

Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Marta Minujin foram artistas que valorizaram não somente o público participante no sentido da obra, mas a experiência do ritual onde o coletivo se torna um só. Isto conduz a observar que os limites entre o que é arte e o que não é arte são tênues, como pensa Escobar. Igualmente dependem de condições diversas como o lugar de enunciação, as situações, os sujeitos. Assim como acontece nas galerias contemporâneas onde o público entra em um espaço que transmuta os objetos e os sujeitos, assim os rituais constituem espaços onde se atravessa (corporalmente, não só mentalmente) a outro mundo (como acontecia com as Igrejas na Idade Média).

O questionamento da originalidade da obra de arte conduz também a um jogo de apropriações na arte contemporânea que, como aponta Escobar, faz parte da estética indígena. Para os povos indígenas, as manifestações estéticas da comunidade não podem ter um proprietário. Não pode-se roubar uma ideia porque esta pertence ao mundo e todos têm suas próprias ideias. A estética moderna ocidental, pelo contrário, acentua sobre a propriedade intelectual do autor e cria um valor econômico sobre a 'autenticidade'. Mas, artistas contemporâneos como Sherrie Levine que se apropriam de maneira direta das imagens de outro artista, ou mesmo os artistas do grupo Fluxus, como Yoko Ono, que colocam à disposição performances ou happenings para serem realizadas por outros, até aqueles que se apropriam de objetos ou conceitos, refletem sobre a pretendida propriedade sobre ideias e visualidades. Este é um tema polêmico quando se parte do princípio moderno ocidental da propriedade privada ou dos bens privados, que não existia dessa forma até o século XVII e que no século XXI se torna na guerra das corporações pelas patentes de propriedade.

Escobar destaca este jogo de apropriações para o qual a arte indígena está sempre aberta. Esta mesma abertura permite, ao contrário do que muitos pensam, transformações que respondem a mudanças contextuais. A arte indígena é, na perspectiva ocidental, conservadora enquanto não valoriza a originalidade e (em consequência) a mudança como premissas. Mas, para os indígenas, conservação ou transformação responde às necessidades da comunidade, não são gratuitas, pessoais ou negociáveis. Respondem inclusive, neste caso, a uma situação colonial de etnocídio.

Sobre esse ponto Ani (1994) observa a relação que há nas diferenças entre concepções de sociedade e comunidade. A cultura Ocidental, diferentemente das culturas não ocidentais, valoriza o social sobre o comunal e esse é o seu grande problema, segundo Ani. Para a autora o comunal se refere a uma interação entre seres humanos unidos por algum tipo de laço, um compartilhamento, já o social se refere a uma forma de organização com relações de poder estabelecidas. No contexto Ocidental, baseado no social, os artistas criam objetos para despertar algum sentimento em um público passivo sem haver compartilhado nada a não ser uma experiência inespecífica (da cultura europeia no caso)

(ANI, 1994). Nesta perspectiva, a diferença está na participação da construção estética de forma comunitária, frente a forma altamente individualizada e elitizada de ocidente.

Sobre este ponto pode ser esclarecedora a perspectiva a partir da qual Bishop distingue a ideia de Arte Participante da ideia de Estética Relacional de Nicolas Bourriaud: a partir da concepção de Jacques Rancière de 'virada ética' na arte. A questão é que "Para Rancière, a virada ética, não denota, estritamente falando, a submissão da arte e da política a juízos morais, mas o colapso do dissenso artístico e político em novas formas de ordem consensual" (BISHOP, 2012, p. 28). A Estética Relacional se apresenta como espaço de consenso, onde o artista 'concede' ao público um espaço para reconstruir os laços sociais, reproduzindo as relações de poder entre dominadores e dominados (os que concedem os espaços e os que os recebem). Na Arte Participante, diferentemente, o artista individual desaparece para dar lugar ao corpo comunitário de co-autores. O social busca consenso, o idêntico a si mesmo; mas o comunitário é resultado de conflitos, de dissensos. Para Rancière (1996, 2010) o dissenso, ou 'razão dissensual' não é a razão dos Estados ou dos indivíduos que querem chegar a um consenso, mas a razão daqueles que envolvidos em conflitos, formam comunidades.

Essa é uma forma de desaparecimento do artista da obra de arte. Sobre a desaparecimento do artista do circuito da arte Wright destaca que

Cada ano mais e mais artistas deixam o circuito do mundo da arte - ou procuram ou experimentam com estratégias viáveis de saída- antes que continuar ampliando ele por meio de expedições predatórias no mundo vivo. E estes são alguns dos acontecimentos mais excitantes da arte hoje porque deixar o circuito significa sacrificar o próprio coeficiente de visibilidade artística - mas potencialmente em troca de uma maior capacidade corrosiva frente à ordem semiótica dominante. (WRIGTH, 2008 s/n, tradução nossa)

No sistema da arte, o 'coeficiente de visibilidade artística' é um consenso social. Para Wright o que constrói o coeficiente de visibilidade predominante na arte é o consenso sobre três suposições normativas:

que a arte se manifesta naturalmente em uma obra de arte; que a arte acontece através do artista cuja presença corporal e autoridade criativa- dada pela assinatura- garante a autenticidade [...]; que a arte acontece frente a agregados homogenizados que constituem a instituição do espectador. (WRIGTH, 2008, s/n, tradução nossa)

Isso se dá de tal maneira que é necessário questionar, como faz Wright, "os lugares e não lugares da arte" que leva à pergunta de "quem está autorizado a fazer arte, investido da autoridade requerida para seduzir o espectador" (WRIGTH, 2008, s/n), já que se o espectador falha no reconhecimento da arte *como tal*, a arte não pode acontecer. Como se sabe, diversos artistas estão hoje trabalhando fora do sistema da arte, quando não dentro e fora ao mesmo tempo como é o caso de artistas ativistas, como a mexicana Minerva Cuevas. Muitos deles no campo da educação. O artista Ricardo Basbaum chama estes artistas de "artistas etc." (BASBAUM, 2013). O que está se manifestando como novo na arte contemporânea é a sua contaminação na vida, não no sentido da arte moderna, mas no sentido decolonial e pós-humano, em seu rompimento com o 'sistema' da arte moderna ocidental que ainda está vigente.

Levar a arte aos espaços da arte impossível

A arte ocidental inevitavelmente se viu afetada pela forma de pensar racional, linear e causal, afirma Ani (2014). Esta forma de pensar respalda o discurso de que os europeus ocidentais levaram a arte ao resto do mundo. Um caso emblemático é o da arte *naïve* haitiana que entrou no sistema comercial da arte internacional a partir da iniciativa de Dewitt Peters, um artista e professor de inglês norte americano, fundador da escola- galeria de arte *Centre d' Art de Port-au-Prince* em 1944. Peters elevou à fama e ao mercado artistas haitianos como Hector Hyppolite. Em uma antologia de arte *naïve* de 1981 Sheldon Williams escreveu:

Não fosse por Dewitt Peters, [...] a arte haitiana não teria alcançado tal reconhecimento mundial. Ao abrir a escola *Centre d'Art* em Port -au- Prince Peters provou ser o catalisador por trás da imensa explosão da pintura haitiana. Naturalmente havia pintores e escultores em Haiti antes dos anos quarenta. [...] Não teriam precisado um catalisador externo, mas as conquistas de Peters lhes asseguraram fama e sucesso que de outra maneira não teriam conseguido. (1981, Apud BOB CORBETT, 1997, tradução nossa)

Pode-se entender que se não fosse o olhar catalisador do branco ocidental o potencial artístico dos artistas haitianos teria sido perdido. Pode-se entender que os brancos ocidentais têm o poder de resgatar a sensibilidade dos gênios excluídos. Neste sentido, a denominação de 'arte primitiva' ou *naïve*, é uma forma de etiquetar o exótico do Outro, que tem o valor comercial. Esta denominação, procedente do pensamento estético moderno ocidental, já suscitou muitos problemas conceituais aos teóricos da arte contemporânea. O 'primitivo' é uma grife para incluir excluindo e justificar uma distância.

Na década de 1970 o mercado da 'arte primitiva' estava em alta (GOLDSTEIN, 2014). A década de 1980 viu diversas exposições de arte que elevaram o valor de mercado de obras *naïves*. Nesse esforço os curadores ocidentais procuravam no exótico, a diferença radical. As exposições *Primitivism in the 20th Century Art, Affinities of the Tribal and the Modern*, de 1984, em Nova York e *Magiciens de la Terre*, de 1989, em Paris, curada por Jean-Hubert Martin romperam com a ideia de uma conceito universal ao apontar as diferenças no mundo, mas inauguraram o discurso da arte global.

Assim como foi com a arte haitiana, a arte dos povos aborígenes da Austrália foi 'assimilada' no mercado da arte internacional. A *Aboriginal Arts and Crafts* (1971 a 1991) e a *Aboriginal Arts Board* (1973) foram entidades públicas que se encarregaram de promover a arte aborígine e formar públicos para ela, além de apoiar cooperativas semelhantes às lojas de missionários que vendiam *souvenirs* australianos (GOLDSTEIN, 2014), entre 1970 e 1990, que é o mesmo período em que as políticas culturais australianas passaram do discurso da 'assimilação' ao discurso da 'autodeterminação' dos povos aborígenes (GOLDSTEIN, 2014). Da mesma forma que com a arte haitiana, a arte australiana teve seu 'catalisador'. Em 1971, o jovem professor de escola Geoff Bardon incentivou um grupo de aborígenes em Papunya a traspasar os desenhos feitos na areia (não permanentes) a um muro. Diversos websites como *Aboriginal Art - Aboriginal Paintings*, do desklibrary.info e *Aboriginal Art & Culture* se referem a este professor como um catalisador para produzir o que em inglês distinguem como *Fine Arts*. A *Japingka Aboriginal Art Gallery* se refere a Bardon como alguém que descobre a arte aborígine. A *Aboriginal Art Gallery Artlandish* reconhece esse fato como um 'pulo' na arte aborígine. Todas estas apresentações levam o discurso de que a arte aborígine estava oculta, que um branco ocidental as valoriza e as coloca em dia com a arte global.

Estas histórias nos mostram que quando é necessário legitimar alguma manifestação artística que pode render frutos econômicos ao sistema capitalista, isso se faz por meio de catalisadores ocidentais e formas de pensar racionais, lineares e causais. Sem eles, é subentendido, seria impossível considerar

estas manifestações como arte. O discurso da impossibilidade de se reconhecer a arte haitiana ou australiana como arte, a menos que fosse pelo olhar dos catalisadores ocidentais, se enuncia em um contexto contemporâneo do discurso universalista e globalista da arte (já que ambos coexistem na sociedade contemporânea) e de que todos podem ser artistas. O que se omite na enunciação é que esse modelo de artista é do formulário moderno ocidental que serve a um mercado exclusivamente ocidental. Por outra parte, também indica que, para que a obra seja assimilada no sistema é necessário que haja um traspasso de suportes e linguagens que se adaptem ao gosto e costumes modernos ocidentais respeito à arte. Da maneira como ela se manifesta na sua origem não pode ser considerada *Fine Arts*.

A antropóloga Ilana Goldstein (2012a, 2012b, 2014) estuda as duas formas em que as expressões indígenas são inseridas ou assimiladas na sociedade envolvente através do sistema da arte: o mercado da arte e a noção de patrimônio cultural a partir do caso australiano. A pesquisadora adverte que ante tudo é necessário lembrar que os aborígenes australianos sofreram uma forma de extermínio e colonização cruel que incluía a separação de crianças dos seus pais por parte dos colonizadores britânicos. Um genocídio nos termos da Convenção para a Prevenção e Castigo de Crimes de Genocídio de 1948, assinada e ratificada pela Austrália, como argumenta Colin Taz (1999). Hoje os aborígenes são 2,5% da população australiana (GOLDSTEIN, 2014). Na década de 1990 os australianos começaram a revisar a sua história de genocídio, reporta Taz.

Neste cenário, entre 1990 e 2000 a arte australiana "atingiu patamares de valorização impensáveis até então" (2014, s/n) comenta Goldstein. Novamente uma indicação da impossibilidade da arte. Uma forte presença no mercado da arte contemporânea através de galerias, bienais e centros culturais garantiu a partir dali a ascensão da arte aborígine australiana até alcançar os preços aplicados à arte do *mainstream* ocidental. Mas, como revela Goldstein (2014, s/n), não existem artistas aborígenes ricos. Pouca parte do dinheiro chega em mãos dos artistas. A maior parte fica com a comunidade e nas cooperativas para financiar a promoção da arte aborígine, explica Goldstein. Esta arte rende ganhos no sistema da arte e no sistema econômico.

No caso da Austrália nas últimas décadas, diferentemente do Haiti, as cooperativas de arte das comunidades aborígenes cresceram e criaram-se protocolos para as artes visuais dirigida ao mercado da arte (AUSTRALIA COUNCIL FOR THE ARTS, 2007), que não é o mesmo protocolo dirigido aos artefatos dos seus ritos de vida. Por outra parte, políticas públicas e estratégias jurídico comerciais se estabeleceram para favorecer a venda internacional de arte aborígine (GOLDSTEIN, 2014, s/n), algo que depende não dos povos aborígenes, mas dos colonizadores. As condições passam pela vontade dos críticos, galeristas e gestores culturais, em geral, do sistema da arte ocidental. Mas, os protocolos se fizeram necessários para os australianos justamente porque há questões na arte indígena, e neste caso aborígine, que não são traduzíveis à forma racional, linear e causal ocidental e que terminam influenciando o desencontro entre mundos. Aqui nos ocupamos da questão de autoria e autenticidade: a polícia da arte.

A polícia da arte

É relevante a forma como questiona Wright: "O que determina que corpos ou agregados de corpos sejam visíveis ou invisíveis na ordem perceptível das coisas?" (2008, s/n). O que faz com que estes corpos tenham 'coeficiente de visibilidade'? Para o crítico, assim como para Rancière, é a polícia, isto é, aquilo que policia, que norma, regula, prescreve, decide o que é ou não legítimo, que decide quem faz discurso e quem faz ruído. No caso, as instituições da arte policiam a arte. Ocorre que a arte, diz o autor, secreta uma sensibilidade de perigoso dissenso, ou de corrosão do consenso que traz à visibilidade corpos invisíveis. Uma das formas de fazer isto é quando o artista traz outras subjetividades na equação e para isso renuncia ao prestígio do coeficiente de visibilidade da arte *como*

tal que passa pela autoria registrada pela assinatura e a autenticidade que é dada pela polícia da arte *como tal*.

De outro lado o caráter não individualizado dos eventos artísticos dos povos não ocidentais cria um problema para os protocolos de autenticidade usados pelo sistema ocidental, especialmente no trânsito internacional quando se trata de arte indígena. A esse respeito Goldstein se pergunta,

Como definir a autoria de obras que, em seu contexto original, são muitas vezes pensadas como trabalhos coletivos? Como responder à necessidade de autenticidade do mercado sem engessar uma identidade aborígene genérica? Qual a fronteira entre releitura artística e apropriação indevida? (2012, p. 82)

Esses questionamentos são relevantes e colocam à mostra a posição 'assimilacionista' ocidental. A autora relata a história do (considerado) primeiro artista aborígene australiano Albert Namatjira, que foi criado em uma missão luterana e também aprendeu a pintar com um artista aquarelista branco, Rex Batterbee, que o lançou em uma exposição em 1938. Goldstein observa que o artista não assinava as obras, mas "após a inserção no mercado e nos museus, compreendeu a necessidade de assinar suas aquarelas e passou a fazê-lo sistematicamente" (2012, p. 82). Goldstein reconhece que a questão da autoria é um dilema para o aborígene "quando estão frente às expectativas do mercado de arte dos brancos modernos" (ALDER 2010, Apud GOLDSTEIN, 2012b, página 87).

Esse dilema conduz ao problema da autenticidade das obras. Goldstein (2012b) relata diversas situações em que empresários brancos se apropriam de formas sagradas para usá-las em contextos que desonram as crenças dos povos aborígenes ou simplesmente para se aproveitar economicamente sem retribuição aos autores. Por esse motivo se tornou necessário atestar a autenticidade étnica do trabalho aborígene. No entanto, a solução não passou pelo que pensam os aborígenes que discordaram da medida, pois devem provar sua condição étnica, algo que um branco nunca teria que fazer para ser autêntico, e que ainda deixa de lado aqueles aborígenes urbanos que pertencem culturalmente a Ocidente. Escobar argumenta que os pensadores modernos "se empenham em reger sobre terrenos estrangeiros e se desorientam ao transitá-los" (2013, p. 4) pois as soluções se estruturam na matriz ocidental sem consultar os afetados.

As perguntas que Goldstein expõe apontam à ideia moderna ocidental de que a arte deve responder às necessidades do mercado capitalista ocidental moderno que se baseia na propriedade privada. Se a estrutura do pensamento indígena ou aborígene não inclui a propriedade privada, e ele pertence à parte explorada pelo mercado capitalista, é uma situação que exige o pensamento '*double bind ch'ixi*'. Por isso não há fronteira entre releitura artística e apropriação indevida. Esta última responde ao sistema capitalista, não às questões estéticas. Sherrie Levin ou Yoko Ono são ocidentais e criticam, a partir da arte, essa posição de Ocidente moderno. É relevante destacar que apropriação indevida pode ser parte de um discurso legalista usado por corporações capitalistas para se apropriar do que é do mundo, como acontece com a água quando é privatizada. Por tanto 'apropriação indevida' é um significante cujo valor estético ou econômico é relativo às ideias sobre propriedade.

Na América Latina a discussão sobre autenticidade e apropriação se dá mais pelo uso de visualidades ocidentais por parte dos indígenas que pelo uso de visualidades indígenas por parte dos ocidentais. Escobar argumenta que para a arte indígena

não existe uma 'autenticidade' na arte fora do projeto da comunidade que o produz. Por esse motivo qualquer apropriação de elementos estrangeiros será válida na medida em que corresponda a uma opção cultural vigente, em quanto que a mínima imposição de pautas alheias pode transtornar o ecossistema de uma cultura subordinada. Obviamente, aquela apropriação e esse transtorno nada tem a ver com origens nem

fundamentos: são questões políticas. Em quanto tais supõem disputas em torno ao sentido e envolvem [...] a questão da diferença. (2013, p.13, tradução nossa)

E com tudo, é relevante apontar que quando os artistas indígenas, aborígenes ou artistas populares se apropriam de visualidades de ocidente não significa que estão sofrendo uma alienação contaminante. Estes artistas incorporam visualidades "sem se sentir culpáveis" (2013, p.13) como acontece com as vanguardas ocidentais, afirma Escobar. O autor observa que o acesso à modernidade a partir do subalterno se dá de forma estranha à lógica moderna e por tanto, implica uma contrariedade ao seu funcionamento ordenado. Para os artistas indígenas e populares o ideário programático, as figuras de tendência, o progresso, a atualização e a ruptura próprias da arte moderna e contemporânea de ocidente, não têm apelo. Para Escobar, as estratégias de apropriação e compartilhamento da arte indígena "produzem resultados genuínos, formas recentes ou velhas reanimadas, autênticas na sua radiante impureza" (2013, p. 14, tradução nossa). A impureza, que Rivera chama *ch'ixi*, contém a potência estética e poética dos lugares da impossibilidade da arte *como tal*.

É compreensível a preocupação de Goldstein com a apropriação cultural da iconografia ou das visualidades indígena ou aborígene, sem uma compensação econômica dos que exploram estas visualidades no mercado. No caso australiano, como vimos, se fizeram leis específicas para preservar a autenticidade destas manifestações. De outra forma, a exploração cultural perpetua as relações colonialistas e extrativistas do sistema capitalista. Mas, o paradoxo da relação entre arte e propriedade individual e privada é do Ocidente, não dos povos aborígenes australianos. Por este motivo é um problema político que se debate nas relações de dominação colonial. Não é um problema moral ou ético de apropriação indevida que se regula com leis. Neste caso perguntas 'erradas' devem ser feitas.

Considerações finais ou a potência do impossível

Nessas bases a universalidade da arte e a individualidade do artista são falácias que incluem para excluir, palavras que não designam, mas encobrem. Como bem declara Goldstein "O reconhecimento das culturas aborígenes como dignas de proezas estéticas e capazes de gerar dividendos econômicos fez com que sua iconografia passasse a compor o imaginário da nação, os roteiros turísticos do país e o discurso ante outros países" (2012b, p. 98). É necessária a pergunta errada, se não dessem dividendos econômicos, não fariam parte do imaginário da nação? Parece ser que a arte somente é possível dentro de um reconhecimento que depende dos brancos ocidentais e da rentabilidade que lhes toca com isso no sistema capitalista. É uma inclusão que ao mesmo tempo exclui a diferença de cosmovisão de mundo.

Mas, o que interessa à arte é o impossível, porque do possível a arte já fez tudo. E o espaço do impossível é o espaço da aporia, do *double bind*. Esse espaço é impuro, manchado, *ch'ixi*. Nestes espaços a arte nunca é idêntica a si mesma de forma que não pode ser universal nem auto-satisfatória. No entanto é particular, singular e pertence às comunidades que compartilham os conflitos. E não está nos objetos nem nos sujeitos, mas passa através deles, das camadas geracionais ou mesmo através da matéria. Nos espaços do impossível a arte, como potência estética e poética, ganha outros nomes e funciona dentro de outras categorias de pensamento.

Nas matrizes não ocidentais a arte não pode ser um ato individualizado, nem isolado, nem separado da vida, mas inclui um alto grau de subjetividade. Todos são artistas, de tal maneira que ninguém é artista. Nestes espaços, a vida está grávida de arte e a universalidade que compartilha com o mundo não é um produto, mas potência estética e poética. A capacidade criativa e poética é de todos os que participam da comunidade com diferentes níveis de envolvimento. A arte indígena, aborígene, dos primeiros povos, a arte popular, a arte das mulheres, a arte das massas, a arte das crianças, a arte dos loucos, a arte dos condenados ou a arte da rua pertence a todos.

Os espaços da arte impossível são territórios estéticos que não respondem a denominações ou formulários da modernidade ocidental, nem reconhecem à polícia da arte. Mas, existem, e vivem na potência estética e poética de comunidades inseridas num mundo ch'ixi, que vive dentro das contradições da modernidade ocidental em diálogo com suas próprias matrizes. Nesses espaços não se produz arte *como tal*, mas se existe através dela.

REFERÊNCIAS

ANI, M. *Yurugu An African Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1994.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUSTRALIA COUNCIL FOR THE ARTS. Protocols for producing Indigenous Australian visual arts: Visual Arts, 2007. Disponível em: < <http://www.australiacouncil.gov.au/about/protocols-for-working-with-indigenous-artists/> > . Acesso em jan. 2022.

BASBAUM, R. *Manual do Artista Etc*. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2013.

BISHOP, C. (Org.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, Whitechapel Ventures, 2006.

_____. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. (ebook) London: Verso, 2012.

BRUGUERA, T. *Cátedra Arte de Conducta*. Glosario, s/d. Disponível em: <<http://www.tianiabruguera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm>>. Acesso jan. 2018.

BOB CORBETT HOME PAGE. Haiti: Art, Music and Dance. *Haitian art before and after 1944 and Dewitt Peters*. A discussion from Bob Corbett's discussion forum from December 1997. Disponível em: <<http://faculty.webster.edu/corbette/haiti/art/pre-1944.htm>>. Acesso em jan. 2022.

CAMNITZER, L. *On art, artists, latin america, and other utopias*. Texas: University of Texas Press, 2009.

CONVERSA DEL MUNDO. Entrevista conversação dirigida por Boaventura de Sousa Santos com Silvia Rivera Cusicanqui em La Paz, Bolívia, Proyecto ALICE. Universidade de Coimbra. 2013. Vídeo 2:09:42. You Tube, publicado em 2015, Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CkeghmHs4jQ> > Acesso: jan. 2022.

DEWEY, J. *Art as Experience*. N.Y.: Penguin Group, 2005.

ESCOBAR, T. Arte Indígena. *Catálogo Museo Arte Indígena*. Centro de Artes Visuales, Museo del Barro. Asunción, Paraguay. The Getty Foundation, 2008. Disponível em: < http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/12495_arte_indigena__por_ticio_escobar.html >. Acesso jan. 2022.

ESCOBAR, T. Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de Las Américas*. nº 271, abril-junio/2013 p. 3 - 18.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____; _____. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOLDSTEIN, I. *Do “tempo dos sonhos” à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Antropologia Social da Unicamp, mar. 2012 (a).

_____. A autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígene australiana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 27, n. 79, jun. 2012 (b)

_____. Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado. *PROA revista de antropologia e arte*. n° 5, vol.1, 2014.

HALSALL, P. J. C. Friedrich Von Schiller letters Upon the Aesthetic Education of Man, 1794. *The Internet History Sourcebooks Project*. History Department, Fordham University, New York, 1998. Disponível em: <<https://sourcebooks.fordham.edu/mod/schiller-education.asp>>. Acesso em jan. 2018.

KANT, I. *Critique of Judgment*. New York: Vintage, 1951.

MATURANA, H. *Emoções e Linguagem na Educação e na Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de Paulo Neves.

_____. *Aux bords du politique*. Paris: La Fabrique éditions, 1998.

_____. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009. 2ª Ed.

_____. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum, 2010.

RODRÍGUEZ, S. *Sociedades Americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1990.

_____. *O inventamos o erramos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana CA, 2008.

RIVERA, S. Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores - 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA, S. *Sociologia de la Imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SPIVAK, G. *An aesthetic education in the era of globalization*. London: Cambridge Massachusetts Harvard University Press, 2012.

STANKIEWCZ, M. A. Capitalizing Art Education: Mapping International Histories. In BRESLER, L. (Ed.) *International Handbook of Research in Arts Education*. Part 1. Dordrecht: Springer, 2007. p. 7- 30.

TAZ, C. Genocide in Australia. *Research Discussion Paper*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, N° 8, 1999.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.

WRIGHT, Stephen. Behind police lines: art visible and invisible. *Art and Research: a Journal of Ideas, Contexts and Methods*. vol. 2, n° 1 (online), 2008. Disponível em <www.artandresearch.org.uk/v2n1/wright.html> Acesso em jan. 2018.