



ARTE E COLETIVIDADE NUMA EXPOSIÇÃO DA PINACOTECA DE SÃO PAULO

ART AND COLLECTIVITY IN AN EXHIBITION AT THE PINACOTECA DE SÃO PAULO

Jorge Luiz Miguel¹

¹ Graduado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA-USP). Participa do grupo de pesquisa Entre Artes.

Resenha / Review

Somos muit+s: experimentos sobre coletividade [exposição e catálogo / exhibition and catalogue]; curadoria de Jochen Volz, Fernanda Pitta e Amanda Arantes; textos Arnd Wedemeyer, [et al.], de 10 de agosto a 28 de outubro de 2019 – São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

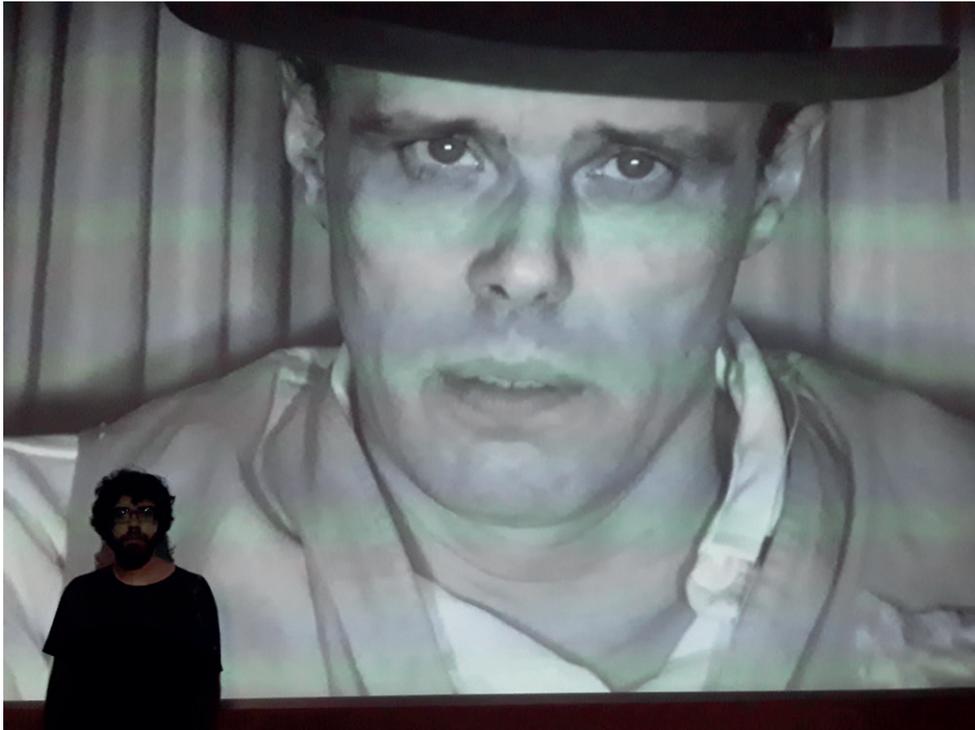
■

A exposição *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*, com curadoria de Amanda Arantes, Fernanda Pitta e Jochen Volz, ocorrida na Pinacoteca de São Paulo de 10 de agosto a 28 de outubro de 2019, é marcada por contradições entre o discurso e a prática curatorial. Especificamente, pela contradição entre um discurso curatorial que define a arte como um fazer coletivo e uma postura prática, evidente nas decisões da curadoria, que isola artistas individuais. Fiquemos apenas no exemplo mais evidente: na entrada da exposição havia, projetado, um retrato do alemão Joseph Beuys (reproduzido na página 42 do catálogo) – estranha forma de começar uma exposição sobre a coletividade, com um rosto imenso encarando o visitante, o artista como um Grande Irmão orwelliano.

Tal avultamento da figura de Beuys é enfatizado no texto de abertura do catálogo, onde o diretor-geral Jochen Volz define *Somos muit+s...* como uma “exposição [que] explora proposições imaginadas como irradiações diretas ou indiretas da prática artística de Joseph Beuys” – definição que coloca o outro artista histórico da exposição, Hélio Oiticica (1937-1980), em posição subordinada. Subordinação que se reflete na escolha de uma única obra do artista brasileiro, *Apropriação (Mesa de bilhar, d’après “O café noturno de Van Gogh”)*, de 1966, remontada em uma sala separada no âmbito da exposição. Para Volz, as diferenças entre Hélio Oiticica e Joseph Beuys aparecem apenas como questões de “terminologia”², o que talvez explique essa descontextualização e esse apartamento espacial.

No catálogo, o texto “Beuys no Brasil” (p. 19-28), de Amanda Arantes, faz um resumo competente da presença de Joseph Beuys em exposições anteriores realizadas no território nacional (ainda que faltem, no texto, informações

2 “As estratégias de Beuys como artista, professor e ativista político complementam e estão em sintonia com a prática teórica e artística de Hélio Oiticica, apesar de suas terminologias diferentes” (p.11).



Fotografia do autor em visita à exposição *Somos muit+s*, Pinacoteca de São Paulo, 2019

a respeito das datas concretas das exposições ocorridas na década de 1990). Ao mostrar um acúmulo de discussão e materiais amplamente ignorados pela exposição *Somos muit+s...*, o resumo de Arantes acaba depondo contra a mesma.

Outro caso em que as decisões curatoriais são desautorizadas pelo conteúdo textual do catálogo: a exibição de mangueiras enroladas e de um motor parado – resquícios da “máquina que bombeou mel ao longo dos 100 dias da documenta 6 de Kassel, em 1977” – não permite ao público acessar as intensas atividades das quais este dispositivo foi símbolo; estas aparecem vividamente relatadas por Arnd Wedemeyer em seu texto “Bombeando mel – Joseph Beuys na documenta 6” (p. 30-43), mas a obra, enquanto experiência coletiva, não se realiza na prática, e o registro que fica não é suficiente para evocá-la com a força necessária.

Segundo a curadoria da exposição, tal como se procura explicitar nos textos curatoriais presentes no catálogo, *deve haver* uma irradiação da obra de Joseph Beuys que seja perceptível nas obras de Mauricio Ianês e Vivian Caccuri – cujas salas na exposição foram financiadas por suas galerias (informação presente nas etiquetas da exposição mas omitida do catálogo) –, assim como nas atividades do Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), do Coletivo Legítima Defesa e da artista Tania Bruguera. *Deve haver*, mas não há: uma reflexão específica sobre esses artistas no catálogo, que figuram apenas em breves verbetes informativos.

Na definição do diretor-geral, o conceito de escultura social de Beuys tornou-se algo que “inclui toda a atividade humana que tem por objetivo estruturar e transformar a sociedade ou o ambiente físico, social, socioeconômico e político” (p. 8). Essa definição amplia tanto o conceito que o esvazia. Algo parecido

acontece com a frase “todo mundo é um artista”, repetida nos textos de Arantes e Volz de modo a tornar-se um chavão. Ainda assim, no mesmo catálogo encontra-se uma chave de leitura que pode ajudar a libertar Beuys da sua encarnação mistificada.

O texto “Entrada em um ser vivo”, de Joseph Beuys, transcrição de uma palestra proferida pelo artista em 1977, é uma pérola que o catálogo, tal como uma concha, busca esconder. Neste texto é possível sentir a vibração do pensamento do artista em seu movimento peculiar, vivo e não congelado – o contrário de sua efígie agigantada exibida na entrada da exposição ou num receituário genérico. Beuys parte da exigência de Picasso de que a arte “deveria ser como uma faca afiada ou como uma arma destinada a evitar misérias, injustiças, violações dos direitos humanos ou guerras” (p. 52). Exigência não cumprida por Picasso, na visão de Beuys, mas ainda assim frutífera em sua busca. Alinhando as definições de artista, de ser vivo e de revolucionário conectadas por uma necessidade insatisfeita de transformação social, Beuys chega à formulação de que “somos todos artistas” não como uma afirmação abstrata, mas como algo que deve ser justificado:

Eis a questão que se coloca ao artista e ao revolucionário: será que conseguem justificar a afirmação de que todo ser humano é um ser criativo, e assim justificar que o processo de criação poderia fluir no mundo como algo que transformaria a própria existência do mundo? (p. 55)

Nessa questão a exposição não toca: as obras ficam contidas na condição de objeto, com alguma “interatividade” descontextualizada, como na obra de Oiticica. Esta a figura concreta daquela contradição entre discurso e prática curatorial: a reflexão indicada nos textos do catálogo não chega ao terreno da ação. A coletividade afirmada no próprio título da mostra não chega a ser realizada.

Submetido em: 21/09/2023

Aceito em: 30/12/2023