

NOS MEANDROS DE TEMPOS CONVERGENTES, DIVERGENTES E PARALELOS

Samira Margotto / FAU – Universidade de São Paulo

RESUMO

Tendo como cenário as mudanças ocorridas a partir dos anos de 1990, com as alterações geopolíticas, econômicas e sociais que contribuíram para provocar um realinhamento no campo das artes, sob o impacto da globalização, hegemonia do neoliberalismo e integração da cultura digital, diversos autores têm analisado o fenômeno da expansão das práticas participativas na arte contemporânea. Tal questão será aqui abordada partindo das características apontadas por Brian Holmes que, evocando a análise de Bruno Latour, detectou em alguns projetos a ambição de mostrar como as coisas são formadas no presente, na tentativa de elucidar e no desejo de realizar uma interferência construtiva nos processos e decisões que as formam. Como objeto de estudo, será analisado o projeto denominado *Rejeitados* enviado ao 9º *Salão da Bahia*, em 2002.

PALAVRAS-CHAVE

práticas colaborativas; arte contemporânea; primeira década do século XXI; Brasil.

ABSTRACT

Set in the changes from the 1990s to the geopolitical, economic and social changes that contributed to cause a realignment in the arts, under the impact of globalization, neoliberalism hegemony and integration of digital culture, several authors have analyzed the phenomenon of expansion of participatory practices in contemporary art. This issue will be addressed here starting from the characteristics indicated by Brian Holmes who, evoking the Bruno Latour analysis, detected in some projects the ambition to show how things are formed in the present, in order to elucidate and wishing to making a constructive interference in processes and decisions that form them. As object of study, the *Rejeitados* project sent to the 9th *Salão da Bahia* in 2002 will be analyzed.

KEYWORDS

collaborative practices; contemporary art; first decade of twenty-first century; Brazil.

Considerações iniciais

O Jardim das veredas que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Diferente de Newton e de Shopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 1999, p. 532-533)

O crescimento das práticas participativas nas últimas décadas não pode ser apartado das profundas alterações geopolíticas, econômicas e sociais que eclodiram a partir de 1989. Diversos autores têm se debruçado sobre a questão, entre os quais, Alexander Alberro que, no texto *Periodising Contemporary Art* (2011), procura localizar historicamente a questão, realizando uma síntese e destacando as principais causas que desencadearam uma mudança sísmica e que juntas resultaram no realinhamento no campo das artes dentro de um período que passou a ser denominado simplesmente como contemporâneo. O ano de 1989 é adotado como referência, evidentemente, pela queda do muro de Berlim, o colapso da antiga União Soviética e a “proclamação da era da globalização”, aliado à “integração da cultura digital” e a “hegemonia do neoliberalismo econômico”, fatores que são sublinhados para assinalar que nas artes o realinhamento citado teve como desdobramento uma alteração na relação com a figura do espectador ou, nas palavras do autor “na maneira que a arte trata seu espectador” (ALBERRO, 2011).

Claire Bishop afirmará que, no começo da década 1990, essa produção de cunho participativo e com interesse pelo social “estava confinada a periferia do mundo da arte”, entretanto, hoje, a situação foi invertida e tornou-se “um gênero em seu direito próprio, com cursos de mestrado [MFA] em prática social e dois prêmios específicos” (BISHOP, 2012, p. 287). Se em 2006, a autora apontava para “o seu perfil relativamente fraco no mundo da arte comercial” (BISHOP, 2008, p. 146)¹, em 2012, ela detecta a presença significativa desse tipo de produção dentro de escolas de arte, museus e mesmo em galerias comerciais (BISHOP, 2012, p. 18). Portanto, se na atualidade, conforme afirmou a autora, parte dessa produção foi sendo absorvida pelo sistema, nos seus anos iniciais, vagou entre uma estrutura institucional

assentada que dava sinais de obsolescência e as questões novas e prementes que estavam entrando em pauta.

Alguns exemplos desenvolvidos no Brasil, nesse período de transição, evidenciam a nova posição assumida pelos artistas frente a um quadro de mudanças, no qual, enquanto um sistema se dilacerava, outro emergia e ambos procuravam se reinventar frente ao que Roger Chartier sintetizou como um período marcado por “uma modernidade que se desfaz, talvez, diante de nossos olhos” (CHARTIER, 2010, p. 7). O aspecto complexo desse contexto pode ser ainda apreendido da paradigmática e sintética descrição realizada por Jorge Luís Borges no trecho do conto *Os jardins das veredas que se bifurcam*, de 1941, citado na epígrafe deste artigo, ou seja, na “rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos” (BORGES, 1991, p. 532) que se apresentam na passagem dos séculos XX para o XXI.

É do embate entre artistas e instituições da arte, em um quadro que incluía tanto a manutenção, expansão e a reformulação do formato dos salões – já considerados como estruturas anacrônicas – e da intensificação das intervenções urbanas, que a questão participativa emerge, com vigor nesse período, entre os artistas brasileiros. Ricardo Rosas (2006) apontará, dentre os elementos que desencadearam a formação desses coletivos, a realização de festivais², mostras e encontros, durante os quais, os artistas se aproximavam e formavam uma rede de contatos, facilitada pela troca de e-mails. Ainda segundo o autor, eles buscavam alternativas de interação com os espaços da cidade, oferecendo “[...] espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo ‘sério’ da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação [...]” (ROSAS: 2006, p. 296). Questões que faltavam, para Ricardo Rosas, “na dita ‘arte pública’”, assim, dentro de um contexto que tensiona “os parâmetros que regem a vida urbana” os artistas transgrediam “códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais, introduzindo igualmente ações e interferências absurdas ou surreais”. (ROSAS: 2006, p. 296).

O embate entre artistas e instituições da arte será aqui adotado como questão introdutória, para descortinar uma movimentação que se desenvolvia nas coxias – para usar um termo do teatro – da cena oficial. Cena que, apesar de procurar incorporar novos formatos, carregava estruturas demasiadamente pesadas e movidas por mecanismos obsoletos, impossibilitando uma movimentação tão ágil quanto o momento requeria. Tal questão será desdobrada em outro ponto salutar do período. Trata-se daquela ambição – abordada por Brian Holmes (2008) para tratar da extradisciplinaridade nos projetos contemporâneos – de tornar as coisas públicas, levadas a cabo, no caso que será aqui adotado como objeto de análise, por meio da exibição no 9º Salão da Bahia, do endereço do site contendo os e-mails trocados entre os participantes do projeto *Rejeitados*. Portanto, as duas questões são complementares para esboçar o que sugere o título do artigo. Assim, é nos meandros de tempos convergentes, divergentes e paralelos que será analisado o projeto em questão.

O contexto artístico brasileiro do período

Em 2002, quando as alterações que provocaram o que Alexander Alberro denominou de “abalo sísmico” no campo das artes ainda estavam em processo incipiente de análise, especialmente no Brasil³, Agnaldo Farias (2006a) traçou um perfil do campo artístico brasileiro, apontando o descompasso entre o desenho do circuito artístico e as investigações mais experimentais que iniciaram um processo de expansão a partir da década de 1990. Para o autor, com escassas exceções, a expressão contemporânea não estava sendo beneficiada em uma época que o Brasil entrava na era dos espetáculos. Esclarece ainda, que o crescimento de exposições de grande porte – algumas de caráter duvidoso, porém, chanceladas por museus de referência – e a continuidade dos salões de arte como locais de legitimação assinalam parte do quadro formado pelo circuito instituído, contra o qual, tendências experimentais surgem procurando criar novas redes de significação.⁴

Em texto posterior, publicado em 2006, o autor retoma essa análise e associa a expansão dos coletivos na cena artística brasileira “que balizam suas ações por investidas contra ou simplesmente fora das instituições”, sobretudo, ao que denomina de “uma estratégia de sobrevivência da arte diante da política de

espetacularização que no Brasil adquire dimensões cada vez maiores” (FARIAS, 2006b, p. 241). Diferente da maior parte de outras análises do período, o autor defenderá que a questão não deveria ser analisada como uma “simples retomada de um processo que deita raízes nos anos 60” (*ibid*, p. 241). Ponto que convergente com a análise empreendida por Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional* ao afirmar e indagar:

[...] É preciso aceitar o doloroso fato de que certas questões não são mais pertinentes – e, por extensão, demarcar quais delas são assim consideradas atualmente pelos artistas: quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história e a cultura? [...] Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam *processuais* ou comportamentais – em todo caso, ‘estilhaçadas’ segundo padrões tradicionais – sem se abrigar na história da arte dos anos 1960? (BOURRIAUD, 2009, p. 9-10).

O quadro delineado por Agnaldo Farias do panorama artístico brasileiro clarifica a leitura que Ricardo Rosas realizou, em 2006, sobre o fenômeno de expansão dos coletivos artísticos e ativistas no Brasil, nesse momento inicial. No seu texto, Ricardo Rosas utilizará como exemplo paradigmático desse novo momento do cenário artístico brasileiro o projeto enviado ao Salão da Bahia de 2002 denominado de *Rejeitados*, formado por um “coletivo de coletivos”. O autor informa que o agrupamento surgiu da discordância com os padrões de seleção do Salão, tendo sido construído por trocas de “e-mails coletivos, em cujas discussões [...], pode-se ter, em meio ao caos linguístico, manifestos, propostas, mensagens desaforadas e contrapropostas, um painel vigoroso das discussões polêmicas” (ROSAS, 2006a, p. 2).

Nas questões presentes no site do grupo é possível extrair que – com maior ou menor clareza, de forma direta ou indireta – existia um entendimento daquilo que Bourriaud detectará na produção do período. Ou seja, que os enfrentamentos que eles estavam propondo não eram uma simples retomada de questões anteriores, conforme Agnaldo Farias também apontou. Bourriaud ressalta:

[...] Quando a arte relacional se refere a situações e métodos conceituais ou de inspiração Fluxos, ou a Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Dan Graham, é para articular modos de pensamento que não têm nada a ver com eles. A verdadeira questão

é a seguinte: quais são os modos de exposição justos em relação ao contexto cultural e em relação à história da arte, tal como se atualiza no presente? (BOURRIAUD, 2009, p. 64)

Em diversos momentos do mesmo livro, Bourriaud ressaltará a distinção entre as questões levantadas pelos artistas contemporâneos dos seus antecessores, especialmente, das décadas de 1960 e 1970. Ao tratar, por exemplo, da relação de convívio na década de 1990, ele colocará que o debate é recuperado, porém “sem o problema da definição de arte, central para as décadas de 1960 e 1970”. Assim, continua e sublinha que a “questão [na década de 1990] não é ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global” (BOURRIAUD, 2009, p.43).

Entretanto, o abrigo no legado da história da arte fomentava grande parte dos esforços de compreensão que embalavam as análises, ainda que, não obstante, seus protagonistas principais – os artistas – muitas vezes ressaltassem as distinções entre traçar paralelos de simplesmente repetir procedimentos. Neste sentido, Juliana Monachesi em *Artes muito contemporâneas: Salões e crítica institucional* (2015), ao escrever sobre o projeto dos *Rejeitados* enviado ao 9º Salão da Bahia, constrói os argumentos do seu artigo utilizando alguns exemplos de momentos-chaves da historiografia da arte. É considerando a retomada dos questionamentos sobre “o olhar viciado dos júris de salões” que a autora, nesse texto de 2003⁵, evoca, primeiramente, o Salão dos Recusados (1863), para assinalar algumas iniciativas brasileiras ocorridas na época de enfrentamentos aos ditames do sistema artístico. O destaque no texto é a proposta dos *Rejeitados*, no qual, ela afirma que os “jovens incendiários” são “herdeiros assumidos” do *Happening da Crítica* (1967) de Nelson Leirner, relação que ressalta ser “cristalina”, ainda que, mencione a advertência escrita no projeto *Interferência Rural* do Grupo Valmet que alertava que o “porco não é uma metáfora” ou “[...] É mais do que um porco vivo depois do porco empalhado [...]” (MONACHESI, 2015). Dessa forma, cabe retomar a análise – já citada – empreendida por Bourriaud, na qual o autor afirma que embora, as situações e os métodos sejam retomados, é “para articular modos de pensamento que não têm nada a ver com eles” (BOURRIAUD, 2009, p. 64).

Se o projeto trazia a palavra “correspondência” no título, cabendo a cada um acrescentar um subtítulo, ele foi, entretanto, divulgado pelos organizadores do Salão, como *mail-art*, retomando, por intermédio da utilização da nomenclatura na língua inglesa, uma identificação direta com as experiências promovidas pelo grupo *Fluxos*⁶. Ao mesmo tempo em que recorriam – mesmo que sutil e indiretamente – ao grupo *Fluxos* para compreender a produção, inversamente, é perceptível uma dificuldade de informar com clareza as diversas origens dos participantes – nem seria necessário lembrar a extensa abrangência geográfica do *Fluxos* desde seu momento mais intenso de atividades nos anos de 1960 e 1970, nem aquele aspecto, que Marisa Florido César detectará nas práticas artísticas mais recentes: a formação de uma “rede de fluxos cada vez mais desterritorializados pela economia globalizada e pelas novas tecnologias” (CÉSAR, 2002, p.135). Entretanto, na maior parte das ocasiões, os Rejeitados foram identificados como provenientes dos grandes centros urbanos brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre)⁷, excluindo das referências, outros locais de procedência dos participantes, como Goiânia ou Macapá, cidades, provavelmente ainda estranhas, dentro da confecção de um cenário que se queria múltiplo, porém cancelado por referências já assentadas.

Tal leitura é tentadora, porém, um e-mail encaminhado para Adélia Xavier – responsável pela equipe de coordenação do Salão da Bahia – traz outras informações, que não excluem a precedente, mas esclarecem por outro ângulo, a questão. Em nove de outubro, o artista Arthur Leandro, solicita aos organizadores “a lista dos grupos/artistas que enviaram propostas com o título REJEITADOS” (REJEITADOS, 2015), uma vez que não “sabemos ao certo quantos dos nossos enviaram proposta (alguns querem acrescentar suas propostas somente agora que a rejeição foi aceita)” (ibid, 2015). Acrescenta ainda que, acreditava “que a carta enviada ao Jorge Mena Barreto teria essa informação, mas chegou carta padrão com aceitação de três obras chamadas rejeitados [...]” (ibid, 2015). Ou seja, como eles não formavam um grupo, mas, vários grupos articulados, da quantidade imensa de propostas enviadas, apenas três tiveram aceitação formalizada até aquele momento pelos organizadores. Fato que gera indignação, conforme pode ser constatado em outro e-mail, assinado por Fábio Tremonte, no qual, o artista enfatiza que eles não

se inscreveram como grupo, mas com trabalhos individuais, porém, nas suas palavras

[...] a eXperteza da comissão de seleção nos colocou (ou não) todos juntos, nos deu um nome (grupo rejeitados) e nos selecionou para o salão... devemos exigir nossos direitos...quero receber uma carta de aceitação no salão, endereçada ao grupo los Valderramas [...] (sic). (REJEITADOS, 2015)

Esses dados esclarecem a menção unicamente das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, como os locais de origem dos participantes.

Os rejeitados

Em 2007, visando esclarecer alguns aspectos do projeto coletivo, Graziela Kunsch escreveu:

[...] a nossa proposta era que cada pessoa ou grupo inscrevesse um projeto de “correspondência”, intitulado “rejeitados”, acrescentando no projeto um parágrafo com o “critério de exclusão”. Este projeto só poderá ser aceito se todos os trabalhos chamados rejeitados forem aceitos”. (rejeitados não vinha entre aspas, de modo que poderia significar os quase 1.700 rejeitados e não apenas os projetos que tinham esse nome) [...]. (KUNSCH, 2015)⁸

Em outro dos e-mails⁹, que consta no site com todas as correspondências do grupo começa assim: “ABRAM E LEIAM REJEITAR”¹⁰, na sequência:

1. lançar fora; largar; depor. 2. Lançar de si; tirar de si; repelir. 3. Expelir; vomitar; recusar. 4. Não admitir. 5. Não aprovar; reprovar; desaprovar. 6. Ter em pouca ou nenhuma conta; desprezar; desdenhar. 7. Defender-se de; repelir. 8. Opor-se ou negar-se a. 9. ATIRAR, arremessar, lançar, arrojado. 10. Repelir, afastar, apartar: Rejeitou de si a tralha inútil.¹¹ (REJEITADOS, 2015)

O projeto *Rejeitados* é paradigmático porque converge uma série de questões caras ao período. Se a mola propulsora pode ser localizada no embate – tão característico da época – contra as instituições, na busca por espaços alternativos, na rede profícua e intensa de contatos entre esses jovens artistas, ele também apresenta a questão pontuada por Brian Holmes, evocando Bruno Latour, que apontou como característica de alguns projetos contemporâneos “a ambição de tornar as coisas públicas, de elucidar os processos, mostrando como as coisas são formadas no

presente” dentro de um “desejo de uma interferência construtiva nos processos e decisões que as formam” (HOLMES, 2008, p. 12).

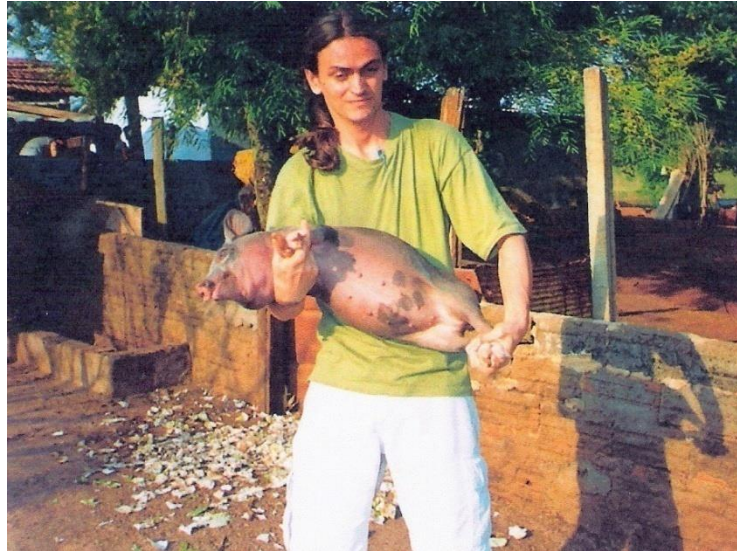
Tal questão se evidencia tanto na proposta de envio quanto no momento posterior quando o grupo é aceito e passa a debater como apresentar o projeto no Salão, uma vez que discordavam da solução proposta pelos selecionadores. A sugestão do Júri de Seleção – formado por Luiz Camillo Osório, Denise Mattar, Marcus Lontra, Gilberto Chateaubriand e Heitor Reis – era editar a iniciativa, expondo os portfólios sobre uma mesa. Em 22 de outubro, Graziela Kunsch, escreveu “[...] eu não sei se a mesa é a melhor ideia, mas é ideia do júri, e acho bom mesmo que ele se ocupe com os salões de arte, enquanto a gente se (des)ocupa da vida” (REJEITADOS, 2015). A “criação de uma página na internet com todos os nossos e-mails” (ibid, 2015), foi proposta por Carmen Riquelme, em dois de novembro. Assim, a apresentação do trabalho tanto no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA) quanto no catálogo seria o endereço do site com todos os e-mails trocados durante o processo. A ideia passou, então, a ser coletivamente debatida. Em quatro de novembro de 2002, um dos participantes, identificado apenas como Paulo¹², aventou:

[...] Desta maneira, estaríamos ocupando o **espaço do salão** e o do catálogo, mas nos negando a ocupá-los com **obras**. por outro lado, ao mesmo tempo que rejeitamos o salão, reforçamos a idéia de que a nossa **articulação** é importante, e merece ser vista por **outras pessoas**. O espaço material estaria sendo **ocupado**, ao mesmo tempo que estaria sendo **negado**, uma vez que o ocuparíamos apenas para divulgar o endereço de um espaço virtual, onde, aí sim, estaria hospedada a "**obra**" [...].¹³ (ibid, 2015).

Regras e esmolos

Dentro ainda, desse quadro em trânsito entre um passado que se esvai e um presente que se expande, é importante mencionar, a título de exemplo, outra proposta que dividiu, com a ideia de expor o endereço do site, as opiniões do grupo. Trata-se da utilização da imagem do porco do projeto *Interferência Rural* do Grupo *Valmet* de Goiás (Fig.1), que possuía entre os participantes, Alexandre Pereira e Alessandra Cristina Pereira. Em doze de novembro, Arthur Leandro, escreveu

“Prefiro o porco no site, ou fotos de todos (3x4 – inclusive do porco) como cartaz de procurados no catálogo” (ibid, 2015).



Alexandre Pereira (Grupo Valmet/GO) com o porco
Fotografia: *Interferência Rural* do Grupo Valmet (Goiás)
Fonte: http://partiturasocial.blogspot.com.br/2011_10_01_archive.html

O projeto previa a criação do animal e prometia encaminhar avaliações diárias sobre o objeto artístico vivo, o porco. Entretanto, as informações só seriam repassadas, após o Salão enviar a confirmação oficial da aceitação da proposta. “O dinheiro do pró-labore oferecido pelo 9º Salão de Arte da Bahia será usado única e exclusivamente para alimentar o Porco; para eventuais despesas de saúde; e para transporte” (ibid, 2015), informa o texto do projeto.

Mimetizando o caráter autoritário dos editais, o texto é composto por uma série de ameaças, entre as quais, “O recebimento e/ou a abertura e/ou a leitura dessa carta/projeto implica na sua automática aceitação pelo Nono Salão de Arte da Bahia”, “O dinheiro do pró-labore deverá ser imediatamente depositado em conta corrente assinalada na ficha de inscrição [...]” e, ainda que o “não cumprimento dessas exigências artísticas será considerada uma ofensa agressiva à ARTE e ao ART/STA e causará ao Nono salão de Arte da Bahia uma ação judicial [...]” (ibid, 2015).

Outros trechos do texto reforçam tanto a questão acima quanto incluem uma crítica aos valores, aparentemente elevados, da premiação e pró-labore destinado aos

custos de produção do trabalho. O edital do Salão da Bahia, em 2002, previa a seleção de trinta participantes que receberiam um Prêmio de Participação no valor de mil reais. Dentre esses trinta, seis ganhariam o Prêmio Aquisição – conferido pelo Júri de Premiação¹⁴. Com pequenas distinções, os valores eram semelhantes aos praticados, por exemplo, pelo Salão Nacional de Arte de Goiás - 2º Prêmio Flamboyant, naquele mesmo ano. Neste último, eram selecionados vinte e cinco artistas, que recebiam dois mil reais de pró-labore, dos quais, cinco ganhariam o Prêmio Flamboyant, que contemplava os vencedores com dez mil reais cada.

Nesse período ocorreu um súbito ao aumento nos valores destinados as premiações¹⁵ nos salões regionais, entretanto, a quantidade de participantes também cresceu. Tal questão passou a requerer projetos mais elaborados e, muitas vezes com custo maior, acresce-se a isso, os valores necessários para viabilizar a realização das obras em locais muitas vezes distantes da cidade de proveniência dos artistas. Assim, a concorrência, cada vez mais acirrada, era muito diversa, da que predominou até a década de 1990, antes da integração da cultura digital e outros desdobramentos na produção artística. Se o envio das propostas era cada vez mais facilitado – já que durante muito tempo era necessário que o artista enviasse a própria obra –, sua efetiva realização passou por processo inverso, uma vez que os valores dos pró-labores não cobriam muitas vezes os gastos necessários para a execução. Por isso, as indagações sobre valores presentes tanto na proposta *Interferência Rural* do *Grupo Valmet* quanto na “segunda versão da carta aos espectadores” enviada ao e-mail do grupo, em quatro de novembro, na qual, Graziela Kunsch indaga:

[...] até quando os artistas vão permanecer inconscientes, aceitando tantas regras e esmolas? Até quando vamos apostar nos salões de arte e nos seus júris caquéticos, ao invés de criar alternativas independentes e/ou exigir subsídio do governo? Uma política social (já não adianta ser cultural) agregadora e não excludente? [...]. (ibid, 2015)

Da mesma maneira, é possível pensar a sentença “Nós não trabalhamos para eles”, que finaliza o e-mail enviado por Graziela Kunsch aos demais participantes, intitulado “segunda versão da carta aos espectadores”¹⁶ (ibid, 2015), escrito em 04 de novembro de 2002. A sentença é precedida com a informação que eles

pretendiam devolver o dinheiro do pró-labore. Ressalta-se que a ação é parte do projeto do grupo *after_ratós*, intitulado *Happening da (des)igualdade social*. Neste trabalho, a carta aos espectadores, era parte de uma série de outras correspondências que incluía, ainda, cartas encaminhadas aos funcionários da instituição promotora do evento e a carta-projeto ao júri.

Considerações finais

Algumas questões apresentadas no decorrer do texto serão aqui retomadas com objetivo de pensá-las em conjunto e por pontos que foram apenas esboçados.

Em relação ao tipo de enfrentamento ao sistema das artes realizado pelos *Rejeitados*, cabe considerar a análise empreendida por Fernando Cochiaralle, na qual, o autor detecta na produção do período certo sentido virótico, de invasão em “[...] sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes” (COCHIARALLE, 2006, p. 18). Neste sentido, a concepção da proposta dos *Rejeitados* colocava em xeque primeiramente o edital do Salão, que previa a seleção de trinta projetos, enquanto eles almejavam ultrapassar esse número, enviando trinta e um trabalhos, constando em todos, conforme já foi exposto, o item “este projeto só poderá ser apresentado (aceito) se todos os demais trabalhos chamados de rejeitados forem aceitos”.

Apesar do júri de seleção ter apresentado como solução unir todos os trabalhos em um mesmo espaço, como se fossem apenas um e, ainda, declarado que a decisão de aceitá-los pretendia “indicar o quanto ser rejeitado não cabia a eles decidir, cabia a nós”, nas palavras de Luiz Camillo Osório (MONACHESI, 2015), não há como negar o ruído causado. Interferência que primeiro atingia o aparato disciplinar – para usar um termo de Michel Foucault – que regia a seleção, o edital. Depois, uma vez aceitos, a apresentação de uma proposta diversa da sugerida pela comissão julgadora, desafiava a noção de divisão hierárquica, acresce-se ainda, a troca desencontrada de informações entre a equipe de organização e os *Rejeitados*. Esta última questão transparece em diversos momentos, englobando desde a não definição do número efetivo de participantes até como apresentá-los no catálogo. Na

correspondência que consta no site com os e-mails trocados entre os *Rejeitados* e os organizadores do Salão – referentes às solicitações de informações padronizadas para a confecção do catálogo – fica evidente aquilo que Ricardo Rosas destacará nessas insurgências artísticas: certa procura em violar os códigos, por meio da “pura desobediência civil” (ROSAS, 2006a, p. 11). Em um e-mail, de oito de novembro, Graziela Kunsch, diz:

[...] temos que batalhar para não ter nada além do endereço; se ela insistir no currículo, SUGIRO algo como "os rejeitados não tem currículo", se insistir na foto, "os rejeitados não tem foto e não autorizam fotografar nada do que foi enviado na inscrição", se insistir em divulgar endereço de correio e telefone, autorizados na ficha de inscrição, tudo bem, mas "os rejeitados não autorizam divulgar os nomes dos grupos integrantes [...]". (REJEITADOS, 2015)

Outro e-mail, tratando do mesmo assunto, enviado pelo grupo *Los Valderramas*, em onze de novembro, é escrito:

[...] viva nossa condição de rejeitados, de incatalogáveis... [...]. vamos entupir o e-mail e a caixa de correspondência deles... vamos mandar tanto papel q eles não terão onde guardar, não terão como expor... vamos aporrinhar tanto eles [...] nos mandarão sumir, vamos desprezá-los, vamos rejeitá-los..[...]. (ibid, 2015)

Nesse jogo de forças entre os artistas e os representantes institucionais – historicamente munidos do poder de incluir ou excluir, premiar e dar visibilidade – é possível localizar um tipo de abordagem subversiva muito peculiar ao período em questão. Tal questão é aquela mencionada por Brian Holmes (2008), na qual, as tentativas de interferência nos processos e nas decisões que as formam, possui ainda como desdobramento a ambição de tornar as coisas públicas.

Se questionar o sistema significava trazer à tona os sinais de irracionalidade escondidos em suas regras e supostas benevolências, a facilidade que suas fragilidades foram postas em xeque denota a falta de vigor imperante frente às mudanças vertiginosas e crescentes de um presente bifurcado entre o anacronismo de soluções passadas e os ventos novos que raspavam o verniz que fixava suas frágeis superfícies.

Notas

¹ O artigo foi publicado originalmente em 2006, na *Artforum*. Neste, Claire Bishop relaciona o aumento crescente dessas práticas à expansão sem precedentes das Bienais. Informa assim que “foram estabelecidas 33 novas bienais, só nos últimos 10 anos, a maioria em países até recentemente considerados periféricos ao mundo da arte internacional”. Acrescentando ainda outro fator: “o novo modelo de agências gerenciadoras de encomendas, dedicadas à produção de arte experimental comprometida com o domínio público (*Artangel* em Londres, *Skor* na Holanda e a *Nouveau Commanditaires* na França...). BISHOP, Claire. A virada do social e seus desgostos. In: *Concinnitas*. n.º 12, Vol. 01, ano 09, Julho 2008. p. 146.

² O autor destaca o prêmio “Interferências Urbanas” (Rio de Janeiro) e o encontro “Perdido no Espaço” (Porto Alegre), ambos tiveram início em 2000.

³ No que tange as análises da questão participativa na arte contemporânea, a publicação do livro *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud, em 1998, foi um marco. Entretanto, apenas após a tradução para a língua inglesa, em 2002, foi que o livro alcançou repercussão nos debates críticos, mais precisamente a partir de 2004. Neste ano, Claire Bishop publica o artigo “Antagonismo e Estética Relacional” na Revista *October*, Grant Kester dedicará respostas críticas ao texto de Bourriaud em *Conversation Pieces* e Julian Stallabrass em *Artincorporated...* Ainda que os autores, quase sempre, mencionem o pioneirismo de Bourriaud, não deixam também de tecer ácidas críticas a sua abordagem. Portanto, a afirmação que o debate sobre a questão participativa na arte contemporânea ainda estava em processo inicial de análise, especialmente no Brasil. Aqui, apesar de alguns textos seminais terem sido publicados em revistas especializadas, *Estética Relacional* só recebeu tradução para o português em 2009.

⁴ O texto foi originalmente publicado em 2002. Ver: FARIAS, Agnaldo. Faxinal das Artes no Faxinal do Céu. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 525-529.

⁵ A data de 2003 foi presumida a partir de duas informações do texto, visto que no site da revista Trópico, que publicou o artigo, não consta essa informação. A primeira é: “Hoje, exatos 140 anos após o ‘Salão dos Recusados (1863) [...]’”. A segunda diz: “[...] Na edição do ano passado da mostra final da FAAP (34ª Anual de Artes)...”, a mostra citada ocorreu em 2002.

⁶ O uso inadequado do termo é enfatizado em um dos e-mails do grupo: “[...] nossa técnica não foi a *mail art*, esse é um movimento artístico que aconteceu com toda força nos anos 60, nossa técnica é de agregação, e brasileira: CORRESPONDENCIA. [...]” Disponível em: <http://www.geocities.ws/rejeitadosnonono/>. Acesso em 28/03/2015.

⁷ A informação aparece tanto em textos jornalísticos quanto na sistematização que Paula Scamparini Ferreira realizou na sua dissertação, utilizando, possivelmente, dados do acervo do MAM/BA. Ver: SCAMPARINI FERREIRA (2006)

⁸ A pontuação e a explicação entre parênteses, depois da citação, são do texto original. Disponível em: <http://www.artesquema.com/2007/10/30/infelizmente-exposicao-nacional-de-nao-curriculos/> Acesso em: 25/03/2015.

⁹ Este e-mail não possui a identificação do remetente ou data de emissão, encontra-se separado dos demais apenas por um traço. Porém, tudo indica que foi escrito no mês de agosto, considerando a sequência e a abordagem do assunto. Disponível em: <http://www.geocities.ws/rejeitadosnonono/>. Acesso em 28/03/2015.

¹⁰ Ressalta-se que a citação sobre a definição do termo rejeitar foi retirada do Novo Dicionário da Língua Portuguesa, não mencionada no texto do e-mail, considerando seu caráter informal. Cf: FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986, p. 1478.

¹¹ Nesta última frase, no texto original, as palavras estão todas unidas. Para uma leitura mais ágil, optou-se aqui por separá-las. Disponível em: <http://www.geocities.ws/rejeitadosnonono/>. Acesso em 28/03/2015.

¹² Possivelmente, trata-se de Paulo Veiga, mencionado em outros e-mails, entre os quais, um datado de 24 de outubro, enviado por Graziela Kunsch para o grupo.

¹³ Ressalta-se que no original o grifo é em vermelho e destacado com corpo maior do que o restante do texto. Disponível em: <http://www.geocities.ws/rejeitadosnonono/> (em *cache*). Acesso em 28/03/2015.

¹⁴ No ano de 2002, o Júri de Premiação foi formado por Luiz Camillo Osório, Franklin Pedroso, Gilberto Chateaubriand, Heitor Reis e Ricardo Ribenboim.

¹⁵ O Salão da Bahia, por exemplo, desde sua terceira edição, em 1996, aumentou significativamente a quantidade e o valor dos prêmios. Se na primeira edição, “o Salão ofereceu seis prêmios aquisitivos no valor de

cinco mil reais [...], na terceira edição dobrou para 10 mil reais, e na quinta subiu para 15 mil." Ressalta-se que a inserção do pró-labore teve início na quinta edição (1998). Ver: SCAMPARINI FERREIRA (2006, p.84).

¹⁶ Na terceira versão da carta, escrita em cinco de novembro de 2002, a proposta de devolver o pró-labore e a frase citada é finalizada no texto com um ponto de interrogação, indagando para o grupo a pertinência de prosseguir com a ação proposta. Disponível em: <http://www.geocities.ws/rejeitadosnonono/>. Acesso em 28/03/2015.

Referências

ALBERRO, Alexander. *Periodising Contemporary Art*. (2011). Disponível em: <http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/306>. Acesso em: 19/04/2014.

BISHOP, Claire. A virada do social e seus desgostos. In: *Concinnitas*. n.º 12, vol. 01, ano 09, Julho 2008, p. 145-165. Publicado originalmente em *Artforum*, em fevereiro de 2006.

_____. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012.

BORGES, Jorge Luís. *O jardim das veredas que se bifurcam*. In: Obras completas, volume I. São Paulo: Globo, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

CESAR, Marisa Flório. Sob re(a)ssaltos. In: *catálogo da mostra Sobre(a)ssaltos*. Belo Horizonte: Itaú Cultural. Fev/abril de 2002.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. São Paulo: *Estudos Avançados*. 24 (69), 2010.

COCCHIARALE, Fernando. *A (Outra) Arte Contemporânea Brasileira: Intervenções urbanas Micropolíticas*. In: ROSAS, R.; SALGADO, M. (Orgs.). *Rizoma.net: livro artefato*. São Paulo, 2006, p. 12-19. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 12/04/2015. (Originalmente elaborado para uma palestra no Congresso Oi Futuro da Arte Contemporânea no Limiar do Século 21, realizado em Valencia, Espanha, em março de 2003).

FARIAS, Agnaldo. Faxinal das Artes no Faxinal do Céu. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006a, p. 525-529.

_____. Os exemplos de dois museus japoneses. In: *Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2005-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006b, p. 241-250.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

HOLMES, Brian. Investigações Extradisciplinares: Para uma nova crítica das Instituições. *Concinnitas*. Ano 9, volume 1, número 12, Julho de 2008.

KUNSCH, Graziela. *Dentro e contra* (2007). Comentário ao texto (in)felizmente: exposição nacional de não-currículos. Disponível em: <<http://www.artesquema.com/2007/10/30/infelizmente-exposicao-nacional-de-nao-curriculos/>>. Acesso em: 25/03/2015.

MONACHESI, Juliana. *Artes muito contemporâneas - Salões e crítica institucional*. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1595,1.shl>>. Acesso em 25/03/2015.

REJEITADOS. *E-mails*. Disponível em: <<http://www.geocities.ws/rejeitadosnonono/>> (em cache). Acesso em 28/03/2015.

ROSAS, Ricardo. (INS)urgência. In: ROSAS, R.; SALGADO, M. (Orgs.). *Rizoma.net: livro artefato*. São Paulo, 2006a, p. 8-12. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 12/04/2015.

_____. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? In: ROSAS, R.; SALGADO, M. (Orgs.). *Rizoma.net: livro artefato*. São Paulo, 2006b, p. 296-303. Disponível em: <<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>. Acesso em: 12/04/2015.

SCAMPARINI FERREIRA, Paula. *Legitimação e mediação da arte: projeções no contemporâneo*. 2006. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

Samira Margotto

Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Agnaldo A. C. Farias. Professora da Universidade Federal de Rondônia, atuando no curso de Artes Visuais. Em suas pesquisas recentes, dedica-se a estudar a questão participativa na arte contemporânea brasileira.